

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

# SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

26.2 – 2020



EDIZIONI QUASAR

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

# SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

26 – 2020

Fascicolo 2

EDIZIONI QUASAR

*La Rivista è organo del Dipartimento di Scienze dell'Antichità della Sapienza Università di Roma.*

*Nella sua veste attuale rispecchia l'articolazione, proposta da Enzo Lippolis, in tre fascicoli, il primo dei quali raccoglie studi e ricerche del Dipartimento, gli altri due sono dedicati a tematiche specifiche, con la prospettiva di promuovere una conoscenza complessiva dei vari aspetti delle società antiche.*

*Le espressioni culturali, sociali, politiche e artistiche, come le strutture economiche, tecnologiche e ambientali, sono considerate parti complementari e interagenti dei diversi sistemi insediativi di cui sono esaminate funzioni e dinamiche di trasformazione. Le differenti metodologie applicate e la pluralità degli ambiti presi in esame (storici, archeologici, filologici, epigrafici, ecologico-naturalistici) non possono che contribuire a sviluppare la qualità scientifica, il confronto e il dialogo, nella direzione di una sempre più proficua interazione reciproca. In questo senso si spiega anche l'ampio contesto considerato, sia dal punto di vista cronologico, dalla preistoria al medioevo, sia da quello geografico, con una particolare attenzione rivolta alle culture del Mediterraneo, del Medio e del Vicino Oriente.*

Il prossimo fascicolo del volume 26 (2020) accoglierà la seguente tematica:

### 3. La Macedonia antica e la nascita dell'Ellenismo alle origini dell'Europa

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

*Direttore*

Giorgio Piras

*Comitato di Direzione*

Anna Maria Belardinelli, Carlo Giovanni Cereti, Cecilia Conati Barbaro, Maria Teresa D'Alessio, Giuseppe Lentini, Laura Maria Michetti, Francesca Romana Stasolla, Alessandra Ten, Pietro Vannicelli

*Comitato scientifico*

Graeme Barker (Cambridge), Martin Bentz (Bonn), Corinne Bonnet (Toulouse), Alain Bresson (Chicago), M. Luisa Catoni (Lucca), Alessandro Garcea (Paris-Sorbonne), Andrea Giardina (Pisa), Michael Heinzelmann (Köln), Mario Liverani (Roma), Paolo Matthiae (Roma), Athanasios Rizakis (Atene), Avinoam Shalem (Columbia University), Tesse Stek (Leiden), Guido Vannini (Firenze)

*Redazione*

Laura Maria Michetti  
con la collaborazione di Martina Zinni



SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

18 MAGGIO 2018

## RACCONTO NEI TESTI, RACCONTO NELLE IMMAGINI

La narratologia come approccio alla letteratura e all'arte antiche

Atti della Giornata di Studi tenutasi presso il Museo dell'Arte Classica  
il 18 maggio 2018,

a seguito della pubblicazione di Irene J.F. de Jong,  
*I classici e la narratologia. Guida alla lettura degli autori greci e latini*

a cura di  
Andrea Cucchiarelli



## INDICE

A. Cucchiarelli – R. Nicolai – M. Tulli, <i>Considerazioni introduttive</i> .....	1
A. Cucchiarelli, <i>Racconto, immagine, immaginazione: una giornata di studi e un metodo di ricerca</i> .....	1
R. Nicolai, <i>Letteratura greca e narratologia: un rapporto dialettico</i> .....	7
M. Tulli, <i>La narratologia: un Wegweiser per la produzione letteraria greca</i> .....	11
G. Lentini, <i>Homeric Speakers between Narratology and Pragmatics</i> .....	17
I.J.F. de Jong, <i>Facing Dionysus: the Metamorphosis of a Story from ‘Homer’ to Ovid</i> .....	31
G. Paduano, <i>Il racconto a teatro: I Persiani di Eschilo, Alceste di Euripide</i> .....	43
L. Battezzato – L. Mariani, <i>L'alibi di Oreste: l'Andromaca di Euripide, Didimo Calcen-tero e Ditti Cretese</i> .....	51
M. Papini, <i>Storie scolpite a rilievo e narrazioni a confronto: gli stylopinakia di Cizico e il fregio di Telefo a Pergamo</i> .....	69
F. Ghedini – G. Salvo, <i>La costruzione del racconto nelle arti figurative: dai quadri di III stile al repertorio iconografico della media e tarda età imperiale (sarcofagi e mosaici)</i> .....	91
A. Stramaglia, <i>How to Paint a Fictional Prologue: a Test Case from the Villa della Farnesina</i> .....	109
R. Kirstein, <i>Narratologie und Biographie: Suetons Vita Augusti</i> .....	115



ANDREA CUCCHIARELLI – ROBERTO NICOLAI – MAURO TULLI

## CONSIDERAZIONI INTRODUTTIVE

ANDREA CUCCHIARELLI

### RACCONTO, IMMAGINE, IMMAGINAZIONE: UNA GIORNATA DI STUDI E UN METODO DI RICERCA

1.

Quanto il racconto sia fondamentale per la specie umana è stato opportunamente ricordato da Irene de Jong nel suo intervento introduttivo alla giornata di studi tenutasi in Sapienza il 18 maggio 2018: “Quella di raccontare una storia è una tra le più antiche e importanti attività umane: possiamo figurarci uomini (e donne) della preistoria mentre, seduti al riparo di una caverna, così trascorrono i freddi mesi invernali; oppure Omero, mentre recita la sua *Iliade* presso una corte di aristocratici greci; e ancora Cicerone nel foro, che si impegna in una digressione narrativa nell’intento di far assolvere il proprio cliente; ovvero il menestrello del Medioevo, mentre con racconti rallegra il suo re; ma anche Flaubert, che racconta la monotona vita della moglie di un medico in provincia”<sup>1</sup>.

Uno tra gli intenti della giornata di studio è consistito nel giustapporre e, se possibile, connettere al racconto un’altra fondamentale funzione dell’esperienza umana, quella cioè che, servendosi non del tramite orale-aurale ma dell’apparato visivo, si traduce in immagini. Quanto Irene de Jong afferma a proposito del racconto (“siamo tutti narratori”) lo si può ripetere insomma, con le debite differenze, a proposito delle immagini, perché di immagini, anche nello specifico senso di “prodotti dell’arte figurativa”, siamo tutti fruitori e, seppure in certe specifiche modalità ed entro certi limiti, produttori. Mi sento di poter anticipare qui quel che, spero, riuscirà abbastanza evidente al lettore del presente volume, in cui i vari contributi alla giornata di studi vengono adesso raccolti, con l’aggiunta – come dirò più avanti – di altri due nuovi: il confronto tra studiosi di diversi ambiti d’appartenza, sia filologi sia archeologi, ha nei fatti permesso di riconoscere specifiche connessioni tra racconto e immagine all’interno di quell’esperienza “immaginativa” che è cruciale nella ricezione del prodotto artistico, sia esso verbale ovvero visuale<sup>2</sup>.

Non sta naturalmente al curatore di pronunziarsi sulla qualità del risultato d’insieme, ma quanto meno penso di poter dire che sia valsa la pena di cogliere l’occasione della pubblicazione, nell’edizione italiana da me curata, del manuale narratologico di Irene J.F. de Jong, *Narratology*

<sup>1</sup> Qui e di seguito riproduco il testo dell’intervento così come mi è stato fornito dall’Autrice stessa.

<sup>2</sup> Questo, del resto, era l’obiettivo che mi ero proposto assieme ad Enzo Lippolis, da subito generoso di idee e suggerimenti per la concreta organizzazione dell’incontro: alla memoria di Enzo va il mio più affettuoso e grato pensiero.

*and Classics: A Practical Guide* (Oxford 2014), per aprire un campo di riflessione condivisa sui modi di applicabilità del metodo narratologico alla letteratura e alla storia dell'arte antiche. Ciò non sarebbe stato possibile se, a poca distanza dall'uscita, nel luglio 2017 per l'editore Carocci, di *I classici e la narratologia: guida alla lettura dei classici greci e latini* (con la prefazione di Alessandro Schiesaro), non avessi trovato la piena disponibilità di Roberto Nicolai e Mauro Tulli per un diretto coinvolgimento della grecistica italiana: e non posso astenermi dal tornare qui a ringraziare il Dottorato di Filologia e Storia del Mondo Antico della Sapienza e la Consulta Universitaria del Greco per il supporto (anche pratico) all'iniziativa. Che l'attenzione dovesse prioritariamente rivolgersi agli studi di greco era, del resto, naturale, data l'impostazione di base del volume originale in lingua inglese e in considerazione delle competenze dell'Autrice, nota in particolare per i suoi studi su Omero, Erodoto e il teatro attico. Ma, in linea con l'edizione italiana, in cui gli autori latini trovano maggior spazio (il capitolo sesto, rispetto all'edizione inglese, sostituisce l'analisi narratologica dell'*Inno omerico ad Afrodite* con quella di *Eneide 2*), si è pensato di coinvolgere anche la cultura di Roma, con l'invito di studiosi che si occupassero sia di testi letterari latini sia di testimonianze archeologiche dell'arte romana.

È d'altra parte vero che, come osserva Roberto Nicolai nelle pagine che seguono, la letteratura greca ha delle "caratteristiche sue proprie, differenti da quelle delle letterature moderne e in parte anche da quelle della letteratura latina" (p. 7). Proprio ai fini dell'approccio narratologico è importante aver ben presente che la letteratura latina presuppone delle modalità di produzione e ricezione del testo assai più vicine alle letterature moderne che non alla fase arcaica della letteratura greca: insomma, larga parte dei più rappresentativi autori greci – Omero, i lirici, anche i prosatori e i poeti drammatici della grande letteratura attica – si colloca in discontinuità rispetto all'ellenismo (Callimaco, in particolare) e, quindi, rispetto agli autori romani. La letteratura di Roma nasce matura, fin da principio sperimenta le proprie forme di espressione in lingua latina all'interno della *koimè* ellenistica: prima letteratura a potersi dire "moderna", essa è tale non soltanto perché è la prima forma letteraria a doversi confrontare con un passato, quello autorevolissimo della letteratura greca, ma anche perché in essa si stabiliscono regole e norme del rapporto tra l'autore, il testo e il pubblico che resteranno fondamentali in tutte le successive manifestazioni della cultura occidentale (si potrebbe dire, allora, rovesciando la prospettiva, che è la nostra particolare "modernità" a farci considerare "moderna" la letteratura latina). Di un dato così macroscopico lo studioso sensibile all'approccio narratologico non può non tener conto.

Se dunque, sulla scia della sua impostazione all'origine, la giornata di studi e, quindi, il presente volume si sono concentrati largamente sulla letteratura greca, mentre i poeti e prosatori latini vi sono relativamente meno rappresentati (con l'esclusione di Ovidio, coinvolto da Irene de Jong nella sua analisi della metamorfosi dionisiaca a partire dall'*Inno omerico*), questo non è solo l'effetto degli interessi e delle competenze che animano gli studi di Irene de Jong. Mi sento di poter dire che da questo punto di vista il volume rispecchia a suo modo, seppure per una qualche specie di paradosso, un dato oggettivo della ricerca, perché è molto più ovvio che un approccio narratologico possa essere proficuo per autori della letteratura latina come Virgilio o Apuleio, piuttosto che per autori più arcaici come Omero, Esiodo o Pindaro<sup>3</sup>. È molto più stimolante, insomma,

<sup>3</sup> A tal proposito è forse utile ricordare che nell'edizione originale inglese si ha non di rado l'impressione che gli esempi tratti dagli autori latini (soprattutto Virgilio e Ovidio e, in misura più contenuta, Apuleio) si collochino "accanto" a quelli tratti dalle letterature moderne, specialmente di lingua inglese (Jane Austen, Arthur Conan Doyle, Charles Dickens etc.), in funzione di corredo rispetto al gruppo centrale dei tre autori più sistematicamente analizzati, cioè Omero (e gli *Inni Omerici*), Erodoto ed Euripide. Nell'edizione italiana – oltre ad essere stato inserito come già detto il capitolo su *Eneide 2* – si è provveduto ad eliminare la gran parte delle esemplificazioni dalle letterature moderne, sia perché molte di esse riuscivano meno familiari ai lettori italiani sia, soprattutto, nell'intento di porre al centro dell'attenzione gli autori dell'antichità classica.

utilizzare la narratologia per un terreno di frontiera quale è la letteratura greca arcaica e classica, cercare cioè di interpretare in chiave narratologica opere il cui statuto testuale (e autoriale, nel caso di Omero) è vistosamente distinto dallo standard post-ellenistico, piuttosto che per testi come l'*Eneide* o il *Satyricon* che, pur nelle dovute distinzioni, riescono analoghi a poemi o romanzi delle letterature moderne.

Ma proprio per testi istituzionalmente fluidi come quelli omerici, purché sia applicata con sensibilità storica, la narratologia è in grado di approdare alla definizione di un codice comunicativo condiviso, fatto di norme e convenzioni, che sia svincolato dall'individualità di *un* autore, che, cioè, possa evitare l'intenzionalismo (che, del resto, è un pericolo costante dell'indagine filologica, non soltanto in ambiti di poesia oralistica). In prospettiva narratologica si può forse arrivare ad affermare, dunque, che il singolo cantore omerico, nel realizzare la propria rapsodia, disponga di una tecnica del racconto *oggettivizzata*, appartenente alle competenze comuni degli aedi e del loro pubblico, non troppo diversamente da quanto avvenga con il patrimonio formulare. Un effetto di ripresa a cornice o una prolessi, ad esempio, potrebbero essere considerati parte della tecnica aedica alla stessa stregua della appropriata formula stereotipata utile a caratterizzare una situazione o un personaggio. Si intende, comunque, che – ammesso pure che tali tecniche narratologiche appartenessero alla collettività degli aedi – resta aperta la discussione sui modi e la misura in cui il testo omerico, nella forma attuale cui è approdato attraverso stratigrafie così complesse, si presti ad essere narratologicamente interpretato.

Tornando, però, al volume: se gli autori latini vi sono comparativamente meno rappresentati, questo non vuol dire che una riflessione congiunta sulle metodologie narratologiche, tra filologia e archeologia classiche, non debba produrre ulteriori stimoli anche per gli studi latini. Nonostante che, per tradurre al meglio il testo di Irene de Jong, mi fossi ormai equipaggiato di una qualche pratica nella vasta bibliografia narratologica, ho trovato sorprendente quanto un approccio narratologico, filologicamente sostanziato, potesse tornare utile e innovativo per l'interpretazione non soltanto di testi epici o genericamente narrativi (da Ennio e Virgilio a Petronio e Apuleio), ma anche di testi appartenenti a generi meno evidentemente diegetici, come la satira. Credo che analisi narratologiche, in cui la tecnica del punto di vista venga opportunamente studiata in relazione al concetto di *persona*, potrebbero essere produttive di risultati cospicui sia sul *sermo* esametrico (anche epistolare) di Orazio sia su testi appartenenti alla satira più propriamente censoria e aggressiva, nella tradizione che da Lucilio giunge a Persio e Giovenale. E a testimoniare la vitalità e le potenzialità del metodo stanno anche, nella sezione conclusiva di queste nostre *Considerazioni introduttive*, le osservazioni di Mauro Tulli, secondo il quale anche i testi filosofici greci, in particolare i dialoghi platonici, ben si prestano ad essere analizzati come racconti, come si può vedere da questa breve citazione: “[...] nella produzione letteraria greca il racconto è il codice persuasivo che adotta la filosofia per connettere la ricerca di un paradigma nuovo con la coscienza della tradizione: la filosofia indica il passato che ha e ne suggerisce l'interpretazione con il racconto” (p. 14).

## 2.

Spero che questi e analoghi stimoli alla ricerca, nell'ambito degli studi latini (e non soltanto), possano venire ai lettori di questo volume che del resto, come ho già ricordato, nasce nel contesto del Dottorato di ricerca della Sapienza e ha previsto, fin dalle fasi iniziali del progetto, un coinvolgimento diretto di giovani studiosi e dottorandi. Proprio un autore tra i più significativi della letteratura latina, Virgilio, ha avuto un ruolo storico non trascurabile nello stimolare una sensibilità e, in taluni casi, una vera e propria terminologia riconducibili all'ambito narratologico, in quella secolare e ininterrotta tradizione esegetica che, a partire già almeno da Servio, giunge fino all'epocale saggio di Richard Heinze, la *Virgils epische Technik* (Leipzig 1903<sup>1</sup>; Stuttgart 1915<sup>3</sup>; vd.

HEINZE 1996). Ma è interessante notare, tornando al tema specifico qui di interesse, che Virgilio, nella misura e nei modi che la sua arte di poeta epico gli ha concesso, si mostra assai sensibile al nesso tra tecnica del racconto e rappresentazione iconografica. Si osserva infatti, in luoghi particolarmente esposti e cruciali del suo poema più propriamente narrativo, cioè l'*Eneide*, una significativa interrelazione tra punto di vista (o focalizzazione) del protagonista Enea e rappresentazione di immagini: il dispositivo tradizionale dell'*ecphrasis*, insomma, viene sfruttato intensivamente da Virgilio epico ai fini dell'espressività diegetica, in stretta correlazione tra economia generale del racconto e costruzione ideologica. Credo che l'esempio di Virgilio sia particolarmente significativo e davvero paradigmatico, meritevole di approfondimenti e potenzialmente proficuo di sviluppi, anche al di fuori degli studi virgiliani. Per questa ragione, mi concederò qui alcune considerazioni su Virgilio che non siano troppo soverchianti, spero, rispetto a modi e spazi di una premessa: così facendo il curatore mira anche a bilanciare, in qualche misura, la preponderanza greca del volume.

Il nesso dunque, nell'*Eneide*, tra racconto e immagine prende a farsi evidente già nel libro I, dopo l'approdo dei Troiani naufraghi per la tempesta, quando Enea riconosce scene della guerra di Troia nelle immagini raffigurate sul tempio della futura Cartagine. Attraverso la reazione emotiva del protagonista, commosso dal fatto di vedere come vicende tanto dolorose da lui vissute in prima persona appartengano ormai al mito (e all'arte figurativa che lo rappresenta: spec. 459-463; 494-495), il narratore epico Virgilio indirizza i lettori, creando contesto e aspettative per il proprio racconto appena iniziato: la storia di Ilio prosegue in terra d'Africa e le scene del tempio di fatto anticipano il racconto dell'ultima notte di Troia con cui Enea intrattiene Didone e la sua corte nel libro II. Attraverso le immagini, percepite tramite il filtro del protagonista, l'*Eneide* trova il punto di giunzione e continuità con l'antefatto omerico.

In un'altra *ecphrasis*, la più impegnativa dell'*Eneide*, quella cioè dello scudo, la consapevolezza di Enea, che nel libro I si trovava ad essere ben informato sulle vicende di Troia (ben più dei suoi ospiti fenici), cede il posto alla sua totale ignoranza delle immagini rappresentate: posta a conclusione del libro VIII, reinterpretazione virgiliana dell'iliadico scudo di Achille, la descrizione dell'opera di Vulcano traspone in immagini i futuri eventi della storia romana (che nella finzione narrativa possono esser noti al dio soltanto e sono sconosciuti ad Enea). In questo caso il poeta sperimenta una dissociazione tra lo sguardo del protagonista, che è appunto *rerum... ignarus* come specificato nel penultimo verso del libro (730), e il surplus conoscitivo dei lettori, che sono ben informati – o comunque possono facilmente informarsi – riguardo ai principali fatti della storia di Roma, fino all'evento conclusivo, cioè la battaglia di Azio e le celebrazioni del triplice trionfo conferito a Cesare Ottaviano (tutti, del resto, descritti dal poeta nei suoi versi). Nel caso del libro VIII l'effetto dell'*ecphrasis* è potentemente propulsivo, perché segna la strada sia del racconto eneadico sia della storia romana: attraverso lo scudo con cui Enea deve combattere la sua guerra in Italia viaggiano i successivi eventi che avrebbero prodotto nei secoli la supremazia politica e militare di Roma (l'immagine trasmette al nesso causa-effetto una sua evidenza iconica e durevole). L'opposizione tra conoscenza e non-conoscenza non si limita, però, alla focalizzazione di Enea e interessa anche il pubblico dei lettori: fino al v. 719, infatti, le immagini della sequenza conclusiva sono facilmente interpretabili dai contemporanei di Virgilio, perché si riferiscono alle celebrazioni appunto del triplice trionfo celebrato da Ottaviano al rientro dall'Oriente. Ancora nei vv. 720-723 il lettore di Virgilio poteva riconoscere la scena stereotipata di Cesare Ottaviano nel ruolo di un Apollo in terra che passa in rassegna le genti sconfitte (722 *victae... gentes*). Ma il catalogo dei popoli, nei successivi vv. 724-728 su cui l'*ecphrasis* si conclude, annovera nomi di nazioni le più disparate, con una netta frattura rispetto alla specifica occasione storica dei trionfi celebrati nel 29: Nomadi, Afri, Lelegi, Cari, Geloni, Morini, e anche tre fiumi, l'Eufrate, il Reno e l'Arasse. Quest'ultima scena non va tanto interpretata come un'invenzione iperbolica e panegiristica di Vulcano (e con lui di

Virgilio), ma come la prefigurazione di un futuro ancora sconosciuto per il poeta che scrive il libro VIII (e per il suo pubblico), in cui Roma dominerà l'orbe intero: come l'ignaro Enea, con il suo scudo, anche Cesare Ottaviano e i suoi concittadini sono chiamati a farsi carico di un tale futuro (e renderlo, quindi, realizzabile). Nel punto di fuga prospettico dell'*imperium* di Roma (*sine fine*), lo sguardo di Enea e quello del lettore tendono a sovrapporsi. I livelli di focalizzazione narrativa e conoscenza coadiuvano l'ideologia storico-politica del poema, ne sono strumento prezioso ed efficacissimo.

Dunque ad un'*ecphrasis*, conclusiva del libro VIII, il poeta affida la rappresentazione dell'incontro tra i vari piani del racconto: le vicende di Enea, la guerra tra Latini e Troiani, la storia di Roma, vista dalle origini fino alla totale (futura) supremazia<sup>4</sup>. Tramite la focalizzazione dei personaggi, e in particolare del protagonista Enea, in relazione alla loro capacità di osservare e interpretare le immagini sulla base delle proprie conoscenze, Virgilio rende evidenti e fruibili al pubblico dei lettori gli snodi cruciali del racconto: lo fa ancora un'ultima volta, e nel momento risolutivo, quando Enea, riconosciuto il balteo di Pallante, rompe ogni indugio nell'uccidere Turno. Il lettore ne conosce già la rappresentazione iconografica (i *thalami cruenti* delle *Danaidi*), per averne letta nel libro X la rapida descrizione durante la spoliatura di Pallante: allora, però, era la focalizzazione di Turno a farsi dominante, sebbene fosse subito stigmatizzata dall'ammonizione del narratore, che rimarcava proprio l'ignoranza degli uomini, così inconsapevoli del fato (10. 500-501 *quo nunc Turnus ovat spolio gaudetque potitus. / nescia mens hominum fati sortisque futurae*). Sarà proprio il dettaglio del balteo, con quelle sue particolari borchie viste attraverso la focalizzazione di Enea, in un primo piano strettissimo, a decidere la fine del racconto: *notis fulserunt cingula bullis / Pallantis pueri* (12. 942-943).

Nel nesso tra immagine e racconto Virgilio ha saputo dar forma ad aspetti fondamentali del proprio repertorio espressivo, sui diversi piani dell'entità individuale, della storia personale, ma anche degli eventi collettivi e della storia universale. Nella Roma di Augusto, che sempre più andava riempiendosi di monumenti, edifici e opere d'arte, l'*Eneide* collabora alla circolazione diffusa, ad ogni livello sociale e culturale, di storie e concetti tramite immagini, parole, testi.

### 3.

È senz'altro vero che tra i primi a riflettere sull'arte del racconto siano da annoverare i narratori di professione, come si vede nel caso – citato in varie occasioni da Irene de Jong – di E.M. Forster, il quale, in *Aspetti del romanzo* (1927), avanzò alcune preziose considerazioni sulla tecnica narrativa, seppure limitandosi dichiaratamente ad un approccio concreto, privo di “strumenti raffinati”. E già nell'antichità non mancano spunti di riflessione, propriamente definibili come “narratologici”, negli addetti ai lavori della riflessione critico-letteraria, a partire da Aristotele

<sup>4</sup> L'importanza dello scudo di Enea come *ecphrasis*, si direbbe paradigmatica, in cui Virgilio ha compiutamente rappresentato tutti gli elementi caratteristici di questo *topos* narrativo, è ben colta da DE JONG 2014, pp. 121-122 (= DE JONG 2017, pp. 127-128); la stessa de Jong è tornata ad occuparsi dell'argomento nello specifico intervento DE JONG 2015. Nel caso dell'*ecphrasis*, molto più contenuta, che occupava in quel caso l'inizio dell'altro libro profetico, cioè il VI, Enea era esortato da Deifobe (probabilmente la Sibilla stessa) a non distrarsi in contemplazioni presentate come puramente estetiche: *non hoc ista sibi tempus spectacula poscit* (37). Le immagini verso cui Enea si era mostrato tanto assorto erano le scene rappresentate da Dedalo sulle porte del tempio di Apollo a Cuma, in cui il leggendario artefice aveva ritratto vicende così attinenti alla propria diretta esperienza: la morte di Androgeo, con il conseguente tributo dei Cecropidi a Cnosso; l'amore di Pasifae e del toro, con la prole mostruosa, il Minotauro; la fuga dal labirinto. Ma una linea narrativa così cruciale – quanto, nella sua conclusione, dolorosa – per l'artefice, che infatti non riesce a rappresentare la morte del figlio Icaro (33 *bis patriae cecidere manus*), costituisce un binario morto per il racconto dell'*Eneide*: Enea deve proseguire la sua missione e il libro VI ne mostrerà la discendenza in tutta la sua gloriosa longevità romana (a differenza di quanto avvenne al greco Dedalo, che perse l'unico figlio).

per arrivare, almeno, al già ricordato Servio<sup>5</sup>. Abbiamo anche visto, nel caso di Virgilio, come la connessione tra racconto e immagine fosse ben percepita nell'antichità, potesse divenire essa stessa materia di poesia e, più in generale, di letteratura. Corrispondentemente, gli artisti antichi mostrano nel concreto "fare" figurativo una sensibilità alla tecnica del racconto che conferisce profondità di piani, sia spaziali sia temporali, alla loro opera.

Proprio, dunque, mettendosi sulla scia di una tale prassi antica, l'insieme del volume, in modo vario e, penso di poter dire, senza obblighi di coerenza estrinseci o forzati, si è di fatto costituito in un tutto coerente ed articolato, nel quale le specifiche analisi, con i relativi approfondimenti su testi e contesti particolari, si armonizzano tra loro. L'approccio narratologico vi si rivela fruttuoso, oltre che negli specifici ambiti di studio, anche per quel che riguarda l'interazione tra racconto e immagine nella letteratura e nell'arte antiche. Del volume devo qui limitarmi a fornire un rapido quadro complessivo, che dia sinteticamente conto di come esso sia stato costruito e raccolto, nelle sue varie fasi. Nelle pagine di Roberto Nicolai e Mauro Tulli, che a suo tempo hanno coordinato gli interventi e la discussione, si potranno trovare spunti di analisi e riflessioni, adesso rimeditati a distanza di tempo, sui vari argomenti trattati dai singoli autori.

Un primo nucleo, dunque, è rappresentato dai contributi già presentati alla giornata di studi, rivisti per la pubblicazione e inclusi nel volume secondo l'ordine cronologico per argomento, cioè quelli di Giuseppe Lentini su Omero interpretato con una metodologia che combina la pragmatica con la narratologia, di Irene de Jong sul tema della metamorfosi dionisiaca dall'*Inno omerico a Dioniso* ad Ovidio e di Guido Paduano sui *Persiani* di Eschilo e l'*Alceste* di Euripide; altri tre contributi, anch'essi pronunziati e poi inclusi nel volume, sono quelli di Francesca Ghedini e Giulia Salvo sulla costruzione del racconto nell'arte romana dalla pittura del III stile ai sarcofagi e mosaici di età imperiale, di Antonio Stramaglia sul ciclo figurativo nel triclinio C della Villa della Farnesina, e, infine, quello di Robert Kirstein sulle *Vite dei Cesari* di Suetonio. A questo gruppo iniziale si sono poi aggiunti – e sono quindi stati inseriti nell'opportuna collocazione, senza cioè derogare all'ordine cronologico – i contributi di Luigi Battezzato, in collaborazione con Lucia Mariani, sull'*Andromaca* di Euripide, e di Massimiliano Papini sugli *stylopinakia* di Cizico e il fregio di Telefo a Pergamo (i tre autori, che erano stati in precedenza contattati per partecipare alla giornata di studi, non avevano potuto essere presenti per varie ragioni, ma hanno volentieri inviato i loro contributi e per questo, tanto più, li ringrazio).

Proprio il fatto che ogni autore abbia seguito, secondo i propri interessi e competenze, una strada personale, ha comportato un effetto complessivo vario ma tanto più efficace, credo, nel mostrare la produttività di una sensibilità narratologica saldamente radicata nei testi e capace, all'occasione, di aperture metodologiche generali ovvero di confronti con l'arte figurativa. Nell'avviarmi a concludere, credo di poter dire che il merito di un tale risultato sia da attribuirsi all'impostazione stessa del metodo narratologico per come è concepito da Irene de Jong. È chiaro che, oggi, sarebbe impossibile affrontare l'argomento con la dichiarata ingenuità di Forster, perché, da quando Tzvetan Todorov, per l'esattezza nel 1969, conia il termine di "narratologia", la riflessione teorica in merito è stata molteplice, fitta e ricchissima. Ma l'intento di fornire agli studenti di materie classiche un *vademecum* che potesse servire di orientamento nella selva dei vari indirizzi narratologici ha conferito all'approccio di Irene de Jong una salutare concretezza operativa. Vale qui la pena tornare ancora una volta alle parole pronunziate dall'Autrice stessa in apertura della giornata narratologica: "Gli strumenti di analisi come quelli forniti dalla narratologia sono soltanto un punto di partenza e, in nessun caso, possono essere considerati fini a sé stessi. Il vero principio e il vero

<sup>5</sup> Sulle ascendenze antiche della narratologia richiama l'attenzione Alessandro Schiesaro nella prefazione a DE JONG 2017 (spec. p. 11).

punto d'arrivo sono il nostro personale interesse nei confronti di un testo narrativo e la risposta che esso provoca in noi. Ovvero, come scrive E.M. Forster: 'la prova decisiva per un romanzo (e potremmo dire, più in generale, per un testo narrativo) dovrà essere il nostro attaccamento ad esso'. Troppa teoria potrebbe soffocare il nostro interesse per il testo, ma una scarsa riflessione teorica potrebbe portare ad interpretazioni impressionistiche e casuali o, addirittura, erronee".

Al lettore italiano non dovrebbe spiacere che una nobile parola della nostra lingua, cioè "sprezzatura", sia stata impiegata da Irene de Jong per identificare la propria condotta di sintesi e semplificazione. E, in effetti, l'applicazione ai testi classici, cui una lunga tradizione di studi si avvicina con solidità di metodo filologico-testuale, può rivelarsi assai utile alla narratologia (o alle narratologie) *tout court*, così da evitare il pericolo di meccanicismi teorici che possono rivelarsi, appunto, "fini a sé stessi".

Non si intende, con questo, certo avanzare delle critiche nei confronti di una disciplina che, appartenendo all'ambito della teoria della letteratura, può e deve muoversi secondo le proprie specifiche esigenze. Ma studenti e studiosi di testi classici, come di arte antica, possono a buon diritto avvertire l'esigenza di una strumentazione pratica che, con una terminologia essenziale e chiara, si renda utile ad analizzare immagini e testi classici (e la loro interazione) seguendone le pieghe in termini di punto di vista, prospettiva, focalizzazione, livello narrativo. Condivido con Irene de Jong la speranza che la pubblicazione, adesso anche in italiano, di *I classici e la narratologia* possa servire allo scopo. E che i lavori qui raccolti possano esserne ritenuti un primo ed opportuno frutto.

Andrea Cucchiarelli  
Dipartimento di Scienze dell'Antichità  
Sapienza Università di Roma  
andrea.cucchiarelli@uniroma1.it

ROBERTO NICOLAI

LETTERATURA GRECA E NARRATOLOGIA:  
UN RAPPORTO DIALETTICO

Se il riconoscimento della categoria della narrazione (in greco διήγησις) è antico e si può far risalire almeno a Platone (vd. per esempio Plat. *Resp.* 394b2-c5 e Aristot. *Poet.* 1459b22-28), molto più recente è la messa a punto di strumenti critici con cui analizzare i testi narrativi. La narratologia di cui si occupa questo volume è uno di quegli strumenti, non l'unico e non usato allo stesso modo da tutti gli studiosi. I contributi qui raccolti costituiscono un esempio della varietà delle tecniche di analisi narratologica e dei problemi che con quelle tecniche vengono affrontati e sono anche un utile termine di confronto per tutti coloro che conducono indagini sulle forme narrative. Questo vale soprattutto per chi si occupa delle letterature greca e latina.

La letteratura greca, in particolare, ha caratteristiche sue proprie, differenti da quelle delle letterature moderne e in parte anche da quelle della letteratura latina. In primo luogo nell'arco diacronico della letteratura greca, dall'origine orale dei poemi omerici alla tarda antichità, sono cambiati più volte sia il concetto di letteratura sia la funzione dei generi letterari e dei testi. Come ho avuto più volte occasione di sottolineare, la lingua greca non ha un termine per indicare la let-

teratura, e questo per una serie di ragioni storico-culturali che qui posso soltanto rammentare in breve<sup>6</sup>. Anzitutto la scrittura (*litterae*, le lettere dell'alfabeto, da cui *litteratura*, che in origine significava “scrittura” e “insegnamento della lingua”) entrò in gioco molto tempo dopo la nascita della poesia epica e inizialmente la sua funzione fu circoscritta alla composizione e alla conservazione dei testi, e non incise sulla sfera della loro pubblicazione, che rimase orale per lungo tempo. In secondo luogo, l'idea che tutti i fenomeni letterari fossero accomunati da alcune caratteristiche, prima fra tutte l'attenzione riservata alla forma, non emerse prima della fine del V o dell'inizio del IV sec. a.C., quando Gorgia rimarcò la separazione della parola dalla realtà e affermò la potenza della parola nei vari ambiti in cui poteva esplicarsi: dalla poesia agli incantesimi, dalle opere dei fisiologi ai discorsi nelle assemblee popolari (*Hel.* 8-14)<sup>7</sup>. In terzo luogo, il progressivo distacco dei generi letterari e delle opere dal vincolo con l'occasione di esecuzione, connesso con le prime intuizioni su quello che per noi è l'elemento specifico della letteratura, l'attenzione alla forma, determinò una sperimentazione letteraria senza precedenti<sup>8</sup>, prima in prosa e poi in poesia, provocando anche un mutamento di fondo nell'attività di chi produceva letteratura e nell'atteggiamento e nelle attese di chi la recepiva. Bastano queste poche e di necessità stringate considerazioni per comprendere che la situazione della comunicazione letteraria almeno in età arcaica e classica, ma per alcuni aspetti anche in età ellenistica e nel periodo imperiale romano, è radicalmente diversa da quella per noi consueta. Di conseguenza indagare sulla forma narrativa delle opere della letteratura greca è operazione che richiede una serie di cautele preliminari e soprattutto la chiara consapevolezza di che cosa l'indagine vuole cercare.

Un esempio può essere chiarificatore. La lunga genesi dei poemi omerici, un dato ormai acquisito dopo oltre due secoli di questione omerica e soprattutto dopo gli studi di Milman Parry, ha determinato una situazione testuale del tutto particolare. Una lunga fase di composizione e di trasmissione orale ha infatti prodotto una certa quantità di testi, adattabili e modificabili in ragione delle esigenze dell'occasione e dell'orizzonte di attesa del pubblico. Malgrado la straordinaria memoria degli aedi non credo che a un livello cronologico alto vi siano state due esecuzioni identiche dello stesso segmento dell'*epos*. Le prime redazioni scritte erano legate a necessità di conservazione e di trasmissione ed è del tutto verosimile, per non dire certo, che anche queste redazioni non fossero identiche in tutti i luoghi in cui si cantava e si trascriveva l'*epos*, come non erano identiche le recitazioni da cui derivavano. A livello di VI sec. a.C. nacquero nuove esigenze: le gilde rapsodiche furono indotte dalle città a fissare un testo e a organizzare una sequenza narrativa organica. In questo modo nacquero le varie edizioni “politiche”, tra cui la redazione pisistratea, legata alle recitazioni dell'*epos* nelle Panatenee di Atene e finalizzata a formare un *corpus* di testi che potessero essere recitati in forma stabile e in successione regolare<sup>9</sup>. Come sappiamo dagli scolii, le edizioni ‘politiche’ dell'*epos* furono numerose e le differenze tra loro non erano irrilevanti, se i papiri testimoniano un elevato numero di versi in più o in meno nelle varie edizioni. La tradizione manoscritta medievale cristallizzò un testo per così dire vulgato, ma tracce dell'opera di cucitura dei rapsodi e degli antichi redattori restarono. Sono quelli che Luigi Enrico Rossi ha chiamato “scandali analitici”<sup>10</sup>, come la discrasia tra il numero duale e la presenza di tre ambasciatori nella delegazione che cerca di convincere Achille a tornare in battaglia nel IX libro dell'*Iliade* o la struttura contorta e per certi aspetti contraddittoria del II libro, sempre dell'*Iliade*. Se proviamo ad applicare tecniche

<sup>6</sup> Vd. NICOLAI 2014c.

<sup>7</sup> Anche in questo caso mi permetto di rinviare a un mio lavoro: NICOLAI 2014b.

<sup>8</sup> Per Platone vd. NIGHTINGALE 2000; per Isocrate vd. NICOLAI 2004; per Senofonte ancora un mio lavoro: NICOLAI 2014a.

<sup>9</sup> Vd. SBARDELLA 2012.

<sup>10</sup> ROSSI 1978, spec. pp. 97-99.

di analisi narrativa all'*Iliade* o all'*Odissea* occorre essere coscienti del fatto che stiamo analizzando il risultato – o meglio: uno dei risultati – di un'opera di cucitura e di redazione iniziata in un'epoca priva di scrittura e durata secoli, che ha trovato un punto, più o meno fermo, soltanto quando le moderne edizioni critiche hanno operato una scelta tra le lezioni dei manoscritti e quelle dei papiri. Un'edizione dei poemi omerici, qualunque edizione, è il frutto di un compromesso, come frutto di un compromesso erano le edizioni dei filologi alessandrini che avevano lavorato sul testo di Omero. Il testo dei poemi omerici non è riconducibile a un unico autore e quello che si pubblica è una redazione dei poemi, quella emersa vincitrice da una secolare competizione e da un altrettanto secolare lavoro prima redazionale e poi critico. Chi analizza i poemi con le varie tecniche di indagine narratologica deve quindi sapere quello che sta analizzando, cioè il risultato di una complessa e stratificata opera di composizione e di redazione. In questa situazione non è possibile avanzare ipotesi sulle intenzioni o sul progetto di un autore per il semplice motivo che un autore unico manca e vi è una pluralità di figure che nei secoli sono intervenute sul testo. Un'indagine narratologica ha senso in una prospettiva unitaria, quella volta a comprendere le logiche della redazione o di una delle redazioni dei poemi, ma non è di aiuto né nella prospettiva analitica, propria di chi cerca di individuare le varie fasi di composizione dei poemi, né in quella oralista, attenta alle dinamiche della creazione orale dell'*epos*. Tutte e tre le prospettive sono pienamente legittime e contribuiscono a gettare luce su opere che, per le loro caratteristiche e per le difficoltà che pongono sono state il primo banco di prova della filologia moderna. Senza questa consapevolezza il rischio che corrono gli studiosi è quello di operare come i filologi alessandrini, che erano convinti dell'esistenza di Omero, cercavano di ricostruire la versione originale dei poemi e trattavano l'*epos* arcaico come le opere dei poeti loro contemporanei.

Le brevi considerazioni che qui propongo mirano a mettere in luce un requisito fondamentale di ogni indagine sui testi letterari, non solo di quelle sulla forma narrativa: la necessità di definire con chiarezza le domande che vogliamo porre al testo in relazione alle caratteristiche del testo che stiamo esaminando. Applicare un metodo di analisi con il massimo rigore non è infatti sufficiente per produrre un avanzamento delle conoscenze. E la narratologia, come altre tecniche di indagine, rischia di restare a un livello puramente descrittivo se l'analisi non è preceduta dall'individuazione dei problemi che si vogliono affrontare. Una delle domande principali che credo sia necessario porre ai testi è quella relativa alla loro funzione rispetto al pubblico dei fruitori. Quando parlo di pubblico dei fruitori non penso alla fortuna di opere, che, nel caso delle letterature antiche, hanno attraversato i millenni, ma ai contesti in cui sono nate e si sono diffuse. Non si tratta soltanto di indagare sulla *reader response*, ma anche di cercare di cogliere a quale pubblico l'autore si riferisse: l'ascoltatore o il lettore ideale, per usare le parole di Gian Biagio Conte<sup>11</sup>. Lo studio delle funzioni integra la prospettiva incentrata sull'autore con quella focalizzata sul pubblico e sottrae la prima al rischio del biografismo, la seconda a quello del decostruzionismo. Ogni tecnica di analisi, insomma, a mio avviso, non può prescindere dalla storia nel rispetto del binomio pasqualiano di filologia e storia che ha ancora molto da insegnare a noi e alle future generazioni di studiosi.

Gli studi raccolti nel volume contengono pregevoli esempi di come si possano integrare prospettive di ricerca e metodi diversi. Giuseppe Lentini affronta alcuni atti di parola presenti nei poemi omerici integrando i due strumenti della narratologia e della pragmatica al fine di mettere in risalto sia la focalizzazione sul locutore sia quella sul destinatario interno del discorso. Il contributo di Irene de Jong, la studiosa che più di ogni altra/o si è impegnata nell'applicazione della narratologia alle letterature antiche, è un'analisi narratologica che non muove da intenti meramente descrittivi: lo scopo dell'indagine è cogliere le differenze tra due diversi trattamenti della storia

<sup>11</sup> CONTE 1991.

dell'incontro di Dioniso con i pirati, quello dell'Inno omerico a Dioniso e quello delle *Metamorfosi* di Ovidio (3. 572-691). Si tratta di un interessante esempio di quella che si potrebbe chiamare narratologia funzionale. Guido Paduano applica il metodo narratologico ai racconti dell'ἄγγελος in tragedia in modo empirico, cercando di cogliere il rapporto "tra la significazione dell'*anghelia* e quello della totalità drammatica della singola tragedia" e sviluppando considerazioni di grande interesse sul piano del tempo degli eventi e su quello del tempo della narrazione, e sulle loro interazioni. Il rapporto tra il racconto dell'ἄγγελος e la tragedia nel suo complesso potrebbe essere descritto anche in termini di *mise en abîme*. A un altro testo drammatico, l'*Andromaca* di Euripide è dedicato il contributo di Luigi Battezzato e Lucia Mariani, che si soffermano sugli elementi della *fabula* che *non* vengono narrati. È interessante l'applicazione di questo metodo di indagine anche a testi di genere diverso, come l'*Ephemeris belli Troiani* di Ditti Cretese. I problemi dell'applicazione del metodo narratologico a generi letterari diversi dalla narrativa d'invenzione sono lucidamente definiti nel contributo di Robert Kirstein, dedicato alle *Vitae Caesarum* di Svetonio. È interessante in particolare l'individuazione della tendenza a una "strategische Narrativisierung" delle *Vitae*: su questa base si può meglio comprendere il rapporto tra i vari generi che trattano la materia storica. L'indagine di Massimiliano Papini, che si muove tra le opere dell'arte antica, i testi letterari che le descrivono e altri testi che descrivono opere d'arte fittizie, come il mantello di Giasone nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1. 721-767), permette non solo di individuare le diverse tecniche narrative impiegate, ma in alcuni casi anche di giungere al livello delle funzioni, come avviene ad esempio nel caso di un progetto iconografico complesso come quello dell'ara di Pergamo. La sfida di applicare tecniche narratologiche all'iconografia è raccolta anche da Francesca Ghedini e Giulia Salvo, che affrontano opere realizzate con tecniche diverse: affreschi, rilievi su sarcofagi e mosaici. È interessante notare che alcune tecniche narrative proprie delle arti figurative sono state individuate nei procedimenti descrittivi di un autore come Ovidio che spesso gioca sul confine tra testo e immagine<sup>12</sup>. Antonio Stramaglia dal canto suo si serve di un affresco proveniente dalla Villa della Farnesina per ricostruire il prologo e l'articolazione dei *Milesiaca* di Aristide, una raccolta di racconti che ha goduto di grande fortuna nell'antichità, ma di cui nulla ci è pervenuto. Di particolare interesse è il confronto che propone con il proemio delle *Metamorfosi* di Apuleio. A proposito dell'affresco, è interessante osservare come la sequenza delle immagini si riferisca all'opera nel suo sviluppo, a partire dal prologo e comprenda racconti diversi, secondo una tecnica che ha dei punti in comune con quella della narrazione continua<sup>13</sup>.

Da tutti i contributi, di cui per ragioni di spazio non ho potuto dar conto in dettaglio, emerge, implicitamente o esplicitamente, sia l'opportunità, o meglio la necessità, di integrare approcci diversi sia il rigore metodologico che fa precedere l'analisi dalla proposizione chiara delle questioni che con quell'analisi si vogliono affrontare. In diversi casi emerge anche una quanto mai opportuna cautela, determinata dalla consapevolezza delle diverse caratteristiche delle narrazioni che sono oggetto di indagine. Uno dei tratti comuni è il tentativo di superare la dimensione puramente descrittiva, che ha caratterizzato molte analisi narratologiche, per andare a indagare sulle funzioni sottese alle scelte narrative.

Roberto Nicolai  
 Dipartimento di Scienze dell'Antichità  
 Sapienza Università di Roma  
 roberto.nicolai@uniroma1.it

<sup>12</sup> ROSATI 1983.

<sup>13</sup> Per la narrazione continua vd. NICOLAI 2012.

MAURO TULLI

LA NARRATOLOGIA:  
UN WEGWEISER PER LA PRODUZIONE LETTERARIA GRECA

È possibile dire che la ricerca nell'ultimo secolo ha individuato con la narratologia realtà e aspetti senza dubbio centrali sia nella trama della produzione letteraria greca sia nella riflessione che spesso l'autore della produzione letteraria greca offre sul proprio modo di scrivere, di organizzare le singole opere. Ne deriva un doppio risultato: la narratologia è immanente, aderisce con forza palese ai cardini della produzione letteraria greca, e la narratologia è antica, trova la base teorica nella produzione letteraria greca.

La narratologia è immanente perché il racconto ha un grande peso nella produzione letteraria greca. Già in Omero il racconto è il codice assoluto, sia dell'*Iliade* sia dell'*Odissea*, un codice ineludibile che anima ogni sezione gestita da Omero in prima persona, con la modulazione della *diegesis*, e indica spesso il contenuto della *mimesis*, che apre il racconto con la polifonica variazione di un discorso in forma diretta<sup>14</sup>. Non stupisce la definizione che Platone offre ad esempio nel *Fedone*, subito dopo l'inizio, la definizione che Aristotele ad esempio conferma nel IX capitolo della *Poetica*. Senza il racconto non è possibile immaginare lo sviluppo della produzione letteraria greca, un postulato radicale che poggia sulla constatazione della prassi di Omero, della lirica e della drammaturgia sia tragica sia comica, della storiografia, con attenuazione, se non totale occultamento della distinzione fra un rapporto fedele con il passato e la rielaborazione di un mito<sup>15</sup>.

La narratologia è antica perché la percepiamo nella produzione letteraria greca. Per lo più la coscienza che l'autore ha delle strutture fondamentali per il racconto è altissima e la coscienza lascia tracce indiscutibili che, macroscopiche o minime, costellano il racconto e guidano il destinatario fra le volute di un sottile ritmo che rievoca il passato con fascino persuasivo<sup>16</sup>. La narratologia, nella produzione letteraria greca, non è che un segmento nobile della poetica: se l'autore colloca se stesso nell'ordinato flusso della tradizione, se guarda se stesso, analizza il racconto, ne scopre, non di rado con orgoglio, le soluzioni per la tecnica sempre mutevole che adotta. Già il proemio dell'*Iliade* (1-7) suggerisce, per il racconto, la necessità di tagliare un segmento adeguato nella materia senza limite che offre la dea, già il proemio dell'*Odissea* (1-10) indica, per il racconto, la funzione del protagonista, con il suo vagare, con il suo patire, fra la proiezione della dignità eroica oltre la guerra di Troia e la crescita intellettuale<sup>17</sup>.

Immanente, la narratologia, e antica, per il rapporto sottile che stringe nella produzione letteraria greca il testo al commento che l'autore offre per comprendere il testo. Non è questo lo spazio per tentare un bilancio sul ruolo che la narratologia, tema del nostro incontro, gioca per la ricerca sulla produzione letteraria greca. Certo è utile considerare alcune pagine di Omero che la narratologia spesso ha illuminato con forza ineludibile. Il II libro dell'*Iliade* offre il risultato colossale della sistemazione di un patrimonio immenso ereditato dalla tradizione. Ma il codice naturale per il compito di Omero è il racconto, ben scandito con le strutture parallele di un elenco molto matu-

<sup>14</sup> Vd. KÖHNKEN 1976.

<sup>15</sup> Vd. GIULIANO 2005, pp. 219-251.

<sup>16</sup> Vd. NÜNLIST 2009, pp. 23-264.

<sup>17</sup> Vd. HALLIWELL 2011, pp. 36-94.

ro che procede per entrate, digressioni, chiuse, con il senso della misura, per un ritmo delicato<sup>18</sup>. E il racconto qui è il campo della poetica, della riflessione di Omero sulla memoria e sull'ispirazione, sulla dipendenza dell'uomo dalle Muse, per le schiere, le flotte, per la *klimax* di vicende luttuose, che gettano per il racconto la fertile base. Il XIX libro dell'*Odissea* è un grande monumento della produzione letteraria greca, un monumento forse non superato, per il racconto che giunge al vertice della possibile complessità. Un cammino con le strutture anulari che guidano sull'arco di decenni e abbracciano la crescita eroica del protagonista, dall'attimo pericoloso con il ruolo di mendicante nel suo palazzo, con Euriclea che scopre il segno concreto dell'identità, la cicatrice, al fiorire del protagonista nell'adolescenza, ferito perché impegnato sul Parnaso per la caccia del cinghiale, ai giorni del "battesimo", la nascita del protagonista, che dal nonno riceve il nome: per un ritorno serrato e implacabile verso il fiorire del protagonista nell'adolescenza, impegnato sul Parnaso per esortazione del nonno, prodigo di regali, verso il segno concreto dell'identità, la cicatrice, che infrange lo schermo del falso preparato dal protagonista con astuzia per la strage dei pretendenti e per la sicura e piena restaurazione del suo dominio. Con Irene de Jong, la narratologia favorisce un grande risultato, perché segue il testo nel suo movimento più intimo. L'interpretazione ha qui un adeguato sostegno nella mano che porge l'autore, tracce indiscutibili che agevolano il destinatario, ponti, fili sempre intrecciati, che delineano il futuro, con il meccanismo della prolessi, o stimolano il destinatario nell'esercizio della memoria, che gioca sulla trama<sup>19</sup>.

La prova non emerge solo dalla creazione gestita da Omero nell'arco di centinaia di esametri che ammaliano il destinatario con le strutture anulari. Per il testo sia dell'*Iliade* sia dell'*Odissea* è inevitabile scorgere un'accorta strategia di richiami, con la quale ad esempio il XXIV libro dell'*Iliade* annuncia il I, il X, il XXIV libro dell'*Odissea* per la funzione di Zeus o del suo dominio sull'uomo e per il ruolo di Ermes, protettore o custode vigile del viaggio, e conserva tracce cospicue di richiami al III, al VI, al IX libro dell'*Iliade*, per Elena, per la caratterizzazione di Achille o per lo scambio del dono, per il ruolo di Apollo e per la riflessione sulle virtù del protagonista, che un rapporto ineludibile stringe al delicato equilibrio della trama. Lo stesso gusto per la politica, per le strutture sociali, che vuole nell'*Iliade* la funesta lacerazione su Criseide nella cornice del conflitto per Elena e che dopo il grande affresco dei Feaci trova nell'*Odissea* un culmine con la strage dei pretendenti, giunge imbrigliato nella trama che offre il racconto: l'autore con il racconto è superiore al crudele ritmo della politica, perché ne suggerisce ogni fase, perché ha il compito di Zeus, che nel proemio delle *Opere*, con palese orgoglio, Esiodo scopre simile al suo<sup>20</sup>.

Per il testo sia dell'*Iliade* sia dell'*Odissea* emerge con forza plastica la capacità di governare centinaia di maschere, che fra le quinte di Troia o fra il tempo e lo spazio del mare parlano, soffrono, uccidono e scompaiono. Il racconto per lo più trova nell'acquisizione graduale di conoscenza un grande impulso. Con Irene de Jong, la narratologia vede nella focalizzazione il canone forse più fertile per l'interpretazione delle strutture fondamentali che guidano il destinatario nella fruizione della produzione letteraria greca<sup>21</sup>. L'autore sa più del protagonista e procede nello svelamento con le singole scene, l'autore sa quanto ricava dal protagonista, l'autore sa meno del protagonista e procede con il destinatario nell'acquisizione graduale di conoscenza. Ma è un ritmo lento che va certo al di là del protagonista: con il canone della focalizzazione, l'autore plasma centinaia di maschere, per alimentare presso il destinatario un fertile rapporto con le singole scene<sup>22</sup>. Deriva da qui la necessità della distinzione fra il discorso che offre l'autore con il racconto, con la *diegesis*, e il

<sup>18</sup> Vd. SAMMONS 2010, pp. 135-196.

<sup>19</sup> Vd. DE JONG 2001, pp. 458-482.

<sup>20</sup> Vd. ARRIGHETTI 1998, pp. 377-401.

<sup>21</sup> DE JONG 2004, pp. 29-148.

<sup>22</sup> Vd. GENETTE 1972, pp. 208-258.

discorso che l'autore inserisce in forma diretta, con la *mimesis*. Nella produzione letteraria greca è forse giusto scorgere il culmine per la focalizzazione nell'ironia tragica, un patto che stringe l'autore al destinatario e che spesso pervade il discorso del protagonista: Serse o Agamennone, Creonte o Edipo, Giasone o Penteo. Certo con l'acquisizione graduale di conoscenza il racconto gioca per la morte di Patroclo fra il XVI e il XVIII libro dell'*Iliade*, fra l'autore che sa con il destinatario e la triste angoscia del protagonista che non sa, per un meccanismo di polarità estrema che senza dubbio coinvolge il destinatario. È possibile studiare con il canone della focalizzazione il racconto fra il XIII e il XXII libro dell'*Odissea*, con il patto che stringe l'autore al destinatario sull'identità del protagonista, per l'acquisizione graduale di conoscenza, macchiata dal sangue con la strage dei pretendenti.

Certo il racconto ha nella ripetizione, mai stanca e mai spenta, il suo più fertile segno per la creazione di architetture maestose. Ad esempio con la ripetizione il XIV libro dell'*Iliade* indica un accostamento fra il desiderio di Zeus per Era e il desiderio di Paride per Elena che suggerisce il III libro dell'*Iliade*. Ne deriva un puntuale risultato per connotazione: il desiderio di Zeus per Era giunge al destinatario goffo, risibile. Con la ripetizione procede per il racconto la caratterizzazione del protagonista, fra il V libro dell'*Odissea*, che suggerisce la capacità di tollerare colpi e sventure per la sopravvivenza, e il XX libro dell'*Odissea*, che stringe la capacità di tollerare colpi e sventure al silenzio del *polymetis*, bravo nell'imboscata, nell'ideazione del temibile agguato per la riconquista del suo dominio. Il destinatario trova qui un segno decisivo per il concreto legame fra il racconto sulle peregrinazioni del protagonista e il racconto su Itaca e sulla strage dei pretendenti, un racconto che nella ripetizione trova la base più fertile per marcare la sottile variazione, con la medesima sequenza per un valore nuovo<sup>23</sup>. Ma la non comune tecnica di Omero con la ripetizione rende possibile organizzare il tempo, indica lo sviluppo di vicende parallele: con la ripetizione che ha la funzione del riassunto, nell'esigenza di non bloccare il tempo, di non arretrare nell'ineluttabile flusso di un ritmo ben scandito che offre vigore al racconto. Il discorso di Zeus che nel XV libro dell'*Iliade* coinvolge Iris e annuncia la morte di Patroclo, di Sarpedone, di Ettore, trova un'eco puntuale nel XXIV libro dell'*Iliade*, con il discorso di Zeus che, dopo le preghiere di Teti, coinvolge Iris e annuncia il riscatto per il corpo di Ettore. La medesima sequenza, che rende inevitabile immaginare sull'Olimpo un panorama di maschere privo del suo movimento più vero. L'assemblea sull'Olimpo che vuole nel I libro dell'*Odissea* la partenza del protagonista da Ogigia non è che l'assemblea sull'Olimpo che vuole salvo Telemaco al rientro da Sparta e da Pilo nel V libro dell'*Odissea* e indica il compito di Hermes per la partenza del protagonista da Ogigia. La norma, registrata da Thaddaeus Zieliński e non sempre accettata per il suo rigore, offre in ogni caso il segno decisivo per la coscienza che l'autore ha della trama da governare con il racconto, della trama di vicende parallele, che l'autore colloca sull'Olimpo e presso le mura di Troia, sull'Olimpo e nel palazzo di Sparta o nel palazzo di Pilo<sup>24</sup>.

Dalla prassi di Omero deriva lo spazio che il racconto ha nella produzione letteraria greca. Per la lirica di Alcmane, di Stesicoro, di Pindaro il passato è un campo nel quale reperire con il racconto un paradigma di virtù o la nobile origine di un vincitore. Nella drammaturgia sia tragica sia comica, sia di Sofocle sia di Aristofane, il racconto pervade le singole scene con la *mimesis*, con la polifonica variazione che le anima, per penetrare con grande frequenza nell'ordinato flusso della *mimesis*, perché suggerisce per le singole scene le cause o lo sviluppo con la trama di vicende lontane che il destinatario non vede<sup>25</sup>. Il racconto è ineludibile per la storiografia. Proprio la narrazione offre per la storiografia un contributo prezioso perché ne dimostra il rapporto serrato con

<sup>23</sup> Vd. DI BENEDETTO 1994, pp. 5-99.

<sup>24</sup> ZIELIŃSKI 1899-1901.

<sup>25</sup> Vd. MARKANTONATOS 2012.

la produzione letteraria greca, scopre il valore concreto di pause o rapide accelerazioni, il senso che ha la vibrante irruzione della *mimesis*, con la quale gioca Erodoto per la riflessione sulla Lidia o sulla Persia, su Maratona o su Salamina e della quale Tuciddide, che pur ne intuisce lo scarto dalla prova inconfutabile di un documento, forse offre il risultato più alto<sup>26</sup>.

Ma nella produzione letteraria greca il racconto è il codice persuasivo che adotta la filosofia per connettere la ricerca di un paradigma nuovo con la coscienza della tradizione: la filosofia indica il passato che ha e ne suggerisce l'interpretazione con il racconto. Platone rievoca la ricerca di Socrate sia in forma diretta, con la *mimesis* per il panorama di età classica, sia in forma obliqua, con il racconto per la ricerca di Socrate. Ad esempio nel *Sofista* procede in forma diretta e ribadisce la scelta nel *Politico*. È il panorama di maschere che la critica trova nel *Gorgia* e nell'*Eutifrone* o nel *Cratilo* e nelle *Leggi*. Ma spesso la ricerca di Socrate giunge al destinatario in forma obliqua: Platone apre le singole scene con il racconto. È la scelta del *Fedone*, la scelta con la quale procede la ricerca di Socrate nel *Carmide* o nella *Repubblica* o nel *Simposio*, con il racconto di tipo misto, conciliabile con la *mimesis*, il racconto di Socrate nel *Carmide* o nella *Repubblica*, il racconto di Apollodoro nel *Simposio*. Certo, la connessione che ne deriva per lo più è difficile da governare. Se il racconto del *Carmide* non va oltre 25 pagine, per la *Repubblica* il racconto è molto lungo, quasi 300 pagine. Platone le offre senza dimenticare, pur con la trama della *mimesis*, le regole dell'*oratio* in forma obliqua, mediata, per un palese rapporto con la critica della *mimesis* che suggerisce proprio qui, con il III e con il X libro della *Repubblica*. Dalla complessità estrema del *Simposio* deriva la fertile dinamica per il racconto di Apollodoro, prezioso castone per il racconto di Aristodemo, tacito ascoltatore nelle dimore di Agatone. Non è difficile scorgere la coscienza con la quale Platone procede per trasmettere, nell'esigenza di un rispecchiamento fedele per la ricerca di Socrate, il timore delle ombre che spesso nutre il tempo. È la coscienza che senza dubbio emerge nel *Teeteto*, subito dopo l'inizio: il discorso di Euclide, sia per il testo che rievoca la ricerca di Socrate sia per la *mimesis* da immaginare pur sempre con la cornice che offre il racconto, ha per la poetica del *corpus* un peso decisivo<sup>27</sup>.

Questo volume, che Andrea Cucchiarelli ha raccolto con meticolose cure quale coronamento per il "manuale" pubblicato da Irene de Jong per Carocci, suggerisce più di un paradigma per la narratologia, fra la produzione letteraria greca, la produzione letteraria latina, sculture, pitture che, pur nella proiezione fra le articolazioni rigide di marmi e pareti, delineano con forza plastica un racconto. Se Giuseppe Lentini analizza il discorso in forma diretta nell'*Iliade* o nell'*Odissea*, per considerare sfumature di stile nella mutevole prassi di Omero, non conciliabile con le severe strutture che suggerisce un canone, Irene de Jong offre nitide pagine per il racconto su Dioniso rapito dai pirati e con la focalizzazione scopre il non marginale scarto fra l'*Inno* e le *Metamorfosi* di Ovidio, che spesso inserisce nella grande rete di richiami tessere di nuovo conio. Il racconto dell'*angelos* è il campo dell'indagine che offre Guido Paduano, un singolare monumento per la poetica nei *Persiani*, precoce timone, utile per le singole scene al destinatario dell'*Alceste*, e Luigi Battezzato, con Lucia Mariani, colloca Ditti Cretese, dopo Didimo, al termine di un lungo dibattito erudito sulla carenza di armonia e sull'incongruenza per il viaggio di Oreste nell'*Andromaca* di Euripide. Se Massimiliano Papini scopre le strutture parallele degli *stylopinakia*, da immaginare con il testo che la *Palatina* conserva per il tempio di Cizico, e dell'ara di Pergamo, sia per la *Gigantomachia* sia per il fregio di Telefo, nel canone che offre la narratologia Francesca Ghedini, con Giulia Salvo, trova un adeguato sostegno per comprendere la ragione della complessità estrema nell'arte figu-

<sup>26</sup> Vd. ROOD 2012.

<sup>27</sup> Vd. TULLI 2011.

rativa, fra Pompei e sarcofagi o mosaici di epoca imperiale. Antonio Stramaglia scopre il ritmo che ha il racconto per il fregio di Villa della Farnesina, dal quale deriva l'affresco del Colombario sull'Aurelia, con il paradigma delle *Milesie* di Aristide o delle *Metamorfosi* di Apuleio e Robert Kirstein rende possibile scorgere la funzione che ha il racconto per la *Vita di Augusto* di Svetonio, la base più fertile per marcare la *physis* eroica del protagonista con il panorama della famiglia e con la nascita. Non è difficile ammirare al termine un grande risultato, che indica per la narratologia un futuro al di là di ogni steccato di genere, per un obiettivo sempre nuovo, conciliabile con il delicato equilibrio della trama.

Mauro Tulli

*Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica*  
*Università di Pisa*  
 mauro.tulli@unipi.it

#### Riferimenti bibliografici

- ARRIGHETTI 1998: G. ARRIGHETTI, *Esiodo: Opere*, Torino 1998.
- CONTE 1991: G.B. CONTE, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano 1991.
- DI BENEDETTO 1994: V. DI BENEDETTO, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1994.
- GENETTE 1972: G. GENETTE, *Figures III*, Paris 1972 (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1976).
- GIULIANO 2005: F.M. GIULIANO, *Platone e la poesia: teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005.
- HALLIWELL 2011: S. HALLIWELL, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford 2011.
- HEINZE 1996: R. HEINZE, *La tecnica epica di Virgilio*, traduzione di M. MARTINA, introduzione di G.B. CONTE, Bologna 1996 (ed. or. *Virgils epische Technik*, Stuttgart 1915<sup>3</sup> [Leipzig 1903<sup>1</sup>]).
- DE JONG 2001: I.J.F. DE JONG, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.
- DE JONG 2004: I.J.F. DE JONG, *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the Iliad*, Bristol 2004<sup>2</sup>.
- DE JONG 2014: I.J.F. DE JONG, *Narratology and Classics: A Practical Guide*, Oxford 2014.
- DE JONG 2015: I.J.F. DE JONG, *Pluperfects and the Artist in Ekphrases: from the Shield of Achilles to the Shield of Aeneas (and beyond)*, in *Mnemosyne* 68, 2015, pp. 889-916.
- DE JONG 2017: I.J.F. DE JONG, *I classici e la narratologia. Guida alla lettura degli autori greci e latini*, edizione italiana a cura di A. CUCCHIARELLI, prefazione di A. SCHIESARO, Roma 2017.
- KÖHNKEN 1976: A. KÖHNKEN, *Die Narbe des Odysseus: ein Beitrag zur homerisch-epischen Erzähltechnik*, in *AuA* 22, 1976, pp. 101-114 (= J. LATACZ [ed.], *Homer: die Dichtung und ihre Deutung*, Darmstadt 1991, pp. 491-514).
- MARKANTONATOS 2012: A. MARKANTONATOS, *Narratology of Drama: Sophocles the Storyteller*, in A. MARKANTONATOS (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, pp. 349-366.
- NICOLAI 2004: R. NICOLAI, *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV secolo a.C. e i nuovi generi della prosa*, Roma 2004.
- NICOLAI 2012: R. NICOLAI, *Orfeo da Virgilio a Tiziano: dalle arti figurative al testo e ritorno*, in I. COLPO - F. GHEDINI (eds.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova 2011), Padova 2012, pp. 265-277.

NICOLAI 2014a: R. NICOLAI, *At the Boundary of Historiography. Xenophon and his Corpus*, in G. PARMEGGIANI - N. LURAGHI (eds.), *Between Thucydides and Polybius*, Center for Hellenic Studies, Washington D.C. 2014, pp. 63-87.

NICOLAI 2014b: R. NICOLAI, *Gorgia e Isocrate: i poteri della parola e la scoperta della letteratura*, in M. TULLI (ed.), con la collaborazione di M. MAGNANI - A. NICOLOSI, ΦΙΛΙΑ. *Dieci contributi per Gabriele Burzacchini*, Bologna 2014, pp. 11-32.

NICOLAI 2014c: R. NICOLAI, *Letteratura, generi letterari e canoni: alcune riflessioni*, in P. CANNETTIERI - A. PUNZI (eds.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma 2014, II, pp. 1197-1204.

NIGHTINGALE 2000: A.W. NIGHTINGALE, *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge 2000.

NÜNLIST 2009: R. NÜNLIST, *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge 2009.

ROOD 2012: T. ROOD, *Thucydides*, in I.J.F. DE JONG - R. NÜNLIST - A. BOWIE (eds.), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston 2012, pp. 115-128.

ROSATI 1983: G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, con un saggio di A. LA PENNA, Firenze 1983 (Pisa 2016<sup>2</sup>).

ROSSI 1978: L.E. ROSSI, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in R. BIANCHI BANDINELLI (ed.), *Storia e civiltà dei Greci*, I, Milano 1978, pp. 73-147.

SAMMONS 2010: B. SAMMONS, *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford 2010.

SBARDELLA 2012: L. SBARDELLA, *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a. C.*, Roma 2012.

TULLI 2011: M. TULLI, *Platone, il proemio del Teeteto e la poetica del dialogo*, in M. TULLI (ed.), *L'autore pensoso: un seminario per Graziano Arrighetti sulla coscienza letteraria dei Greci*, Pisa-Roma 2011, pp. 121-133.

ZIELIŃSKI 1899-1901: T. ZIELIŃSKI, *Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos*, I, *Philologus*, Suppl. VIII, 1899-1901, pp. 405-449.

## HOMERIC SPEAKERS BETWEEN NARRATOLOGY AND PRAGMATICS\*

Direct speeches are a very common and frequently employed feature of narratives. It is remarkable that the most ancient ‘theoretical’ reflection on narrative we possess (Plat. *Resp.* III 392c-394b) has to do precisely with the distinction between “simple narration” (ἀπλή διήγησις) and “imitation” (μίμησις), the first being the one in which the narrator speaks himself, and the second indicating the parts in which the narrator speaks as though he were impersonating someone else (that is, reporting the speeches by the characters): in the Homeric poems and, we may add, in most literature since, there is precisely a combination of the two different modes of narrating<sup>1</sup>.

Narratologists, then, cannot avoid coping with direct speeches, but for the most part they have concentrated on those speeches that can be defined as narrative in kind (that is, they tell a ‘story’). In her excellent introduction to narrative theory, M. Bal, for example, distinguishes between narrative embedded texts and non-narrative embedded texts. The former group seems to fit more easily in a theory of narrative discourse, while the latter, in general more abundant, looks more problematic: Bal, after signalling the presence of ‘dramatic’ dialogues in narratives, observes that “it would take a complete text theory to discuss all kinds of embedded texts ... for dramatic embedded texts, the theory of drama, and a general semiotic theory, are better sources”, but speech act theory is also considered relevant<sup>2</sup>.

According to Bal, then, a proper analysis of speeches and dialogues in narratives would require the support of other disciplines, no doubt depending in part on the nature of the speeches embedded in a narrative. In the hope also of contributing to the theoretical discussion on the subject, here I will seek to explore a specific phenomenon in the Homeric poems: that is, the mention, either by the primary narrator or by the characters (secondary narrators), of speech acts<sup>3</sup>. To do so, I will adopt an approach that combines narratology and pragmatics: among the theoretical tools provided by narratology I will, in particular, employ the notion of ‘focalization’, while from pragmatics I will borrow some ideas that are central to speech act theory and (im)politeness theory<sup>4</sup>. I must emphasize that, even if I will try to make some more general points, my primary

\* I wish to thank Håkan Tell for his helpful suggestions on an earlier draft of this paper.

<sup>1</sup> On Plato’s passage and its reception among narratologists cf. DE JONG 2004, pp. 1-5.

<sup>2</sup> BAL 2009, pp. 64-71 (quotations from p. 65), where she sketches out a very promising analysis of a narrative text consisting exclusively of a dramatic dialogue.

<sup>3</sup> There are of course other possible areas of interaction between narratology (the study of narrative texts) and pragmatics (broadly speaking, “the study of language use in context”: definition as in HUANG 2017b, p. 1). A rather obvious one has to do with the study of the pragmatic functions of narratives and their meaning within specific contexts; such an approach can yield interesting results not only in studying literary texts, but also in analyzing the use(s) of narratives in everyday verbal exchanges: cf. for example NORRICK 2018, with further bibl.

<sup>4</sup> For an attempt at employing work done in pragmatics for a narratological study of Homer cf. BECK 2009 and EAD. 2012, with further references to her work (cf. also her useful website on speech presentation in Homeric epic: <http://www.laits.utexas.edu/DeborahBeck/home>). Beck deals especially with the speech representation in character-reported speeches and free indirect speech and is not specifically interested in the notion of focalization, which is on the contrary fundamental in my presentation.

goal is to offer some suggestions for a better understanding of speeches and conversations in the *Iliad* and the *Odyssey*.

As already observed by Plato in the passage mentioned above, direct speeches are a dominant characteristic of Homeric narratives<sup>5</sup>. In her groundbreaking 1987 book *Narrators and Focalizers*, I. de Jong devoted two chapters to the interrelation between narration and speeches in the *Iliad*<sup>6</sup>. De Jong starts by specifying that in their speeches characters themselves verbalize their perceptions, emotions, interpretation, that is their *focalizations* of events, persons, objects, while the recipients of their words are other characters functioning as secondary narratees<sup>7</sup>. It is perhaps worth recalling briefly here how de Jong conceptualizes focalization, drawing especially on M. Bal's work<sup>8</sup>. Focalization indicates the specific angle from which a story is looked at and narrated. Every narration entails focalization, so that the primary narrator of a narrative is always the primary focalizer. Characters of the story may act as secondary focalizers, either overtly (that is, when their speeches are quoted) or not. In the latter case we have embedded focalization: the narrator recounts "what that character is seeing, feeling, or thinking, without turning him into a secondary narrator-focalizer (who would voice his own focalization in a speech)"<sup>9</sup>. Embedded focalization can in turn be explicit (when marked by a verb of seeing, feeling, thinking, and so on) or implicit, "when verbs of seeing and so on are lacking. Here we must look for other signs, such as evaluative words, interactional particles, moods, or deictics that reveal a character's focalization"<sup>10</sup>. As an example of this latter, and more controversial, type of embedded focalization de Jong quotes *Il.* 24. 478-479 (where the adjective ἀνδροφόνους applied to Achilles' hands when Priam kisses them is best interpreted as a focalization by Priam himself), but, as de Jong convincingly demonstrates, the phenomenon is quite common in Homeric narrative style<sup>11</sup>.

To return to the treatment of direct speeches, de Jong is especially interested in those cases in which different speakers refer to the same event (often showing their different perspectives on what happened) and in what she calls external analepses, that is the digressions in which a story external to the main narrative is told: these speeches fit squarely into Bal's class of narrative embedded texts mentioned above<sup>12</sup>. De Jong, however, also devotes attention to how Homer employs a remarkably various set of verbs of speaking to introduce the actual words uttered by characters. In order to analyze this peculiarity, she makes reference to speech act theory<sup>13</sup>. In its classical for-

<sup>5</sup> In the Homeric poems the percentage of direct speeches is indeed very high. Total percentages are more than 40% for the *Iliad* and more than 65% for the *Odyssey* (given the presence of Odysseus' *apologoi* and other narrative speeches especially in book 4, 14 and 15); cf. CANTILENA 2002, and, for a useful table of speakers in the *Iliad*, also LOWE 2000, pp. 117-118.

<sup>6</sup> DE JONG 2004, pp. 148-220.

<sup>7</sup> DE JONG 2004, p. 148.

<sup>8</sup> Focalization itself is a debated notion in narratology. I have found NIEDERHOFF 2013 particularly helpful. For a clear exposition of de Jong's model cf. DE JONG 2004, pp. 29-40, and DE JONG 2014, chapter 3. I mention here also A. Bonifazi's recent and fundamental discussion (BONIFAZI 2018), in which she introduces the notion of "viewpoint blending" (as opposed to mere "embedded focalization") to indicate the reflection of multiple viewpoints in certain passages. I find the very notion of "viewpoint blending" extremely relevant to the argument I am about to develop here.

<sup>9</sup> DE JONG 2014, p. 50.

<sup>10</sup> DE JONG 2014, p. 51.

<sup>11</sup> Cf. DE JONG 2004, pp. 118-122 (specifically pp. 119-120 on *Il.* 24. 479). As EAD. 2014, p. 52, remarks, embedded focalization in principle entails ambiguity, as it is often impossible to determine clearly what is to be ascribed to the primary narrator-focalizer and what to the secondary focalizer, since "after all, it is the primary narrator-focalizer who is verbalizing the focalization of the character. And where does the embedding stop or (in the case of implicit embedded focalization) begin?"

<sup>12</sup> As DE JONG 2004, p. xxi observes, such speeches have remained the most common object of research for scholars working in this field.

<sup>13</sup> DE JONG 2004, pp. 200-201, referring to LEVINSON 1983, p. 236. The classical exposition of speech act theory is SEARLE 1969, but see below for more recent developments in this field.

mulation, speech act theory assumes that when we speak we perform three acts simultaneously: a locutionary act, that is, the utterance of a sentence with determinate sense and reference; an illocutionary act (the main focus of speech act theory), that is, “the making of a statement, offer, promise, etc. in uttering a sentence, by virtue of the conventional *force* associated with it”; and a perlocutionary act, that is, the bringing about of effects on the audience by means of uttering the sentence. De Jong observes that in Homer we very often have a precise indication of the kind of speech that is about to be reported or has just been reported by the narrator (be the narrator here the primary narrator or a character narrating a story embedded within the main narrative). Here are a few examples, to show how widespread this practice is. Some of them come from de Jong’s treatment (DE JONG 2004, pp. 201-203) and some I have added myself:

*Il.* 2. 224:

αὐτὰρ ὃ (*scil.* Thersites) μακρὰ βοῶν Ἀγαμέμνονα *νεικέε* μύθῳ  
Shouting, he (Thersites) reproached Agamemnon

Thersites’ words are introduced by the verb *νεικέω*, “to insult”, that indicates that Thersites’ speech has the illocutionary force of an expressive speech act.

*Il.* 5. 528:

Ἀτρεΐδης δ’ ἀν’ ὄμιλον ἐφοίτα πολλὰ *κελεύων*  
Agamemnon went through the masses, issuing many orders

Agamemnon is *ordering*, that is, he is described as performing a directive speech act.

*Il.* 14. 478:

τῷ δ’ Ἀκάμας ἔκπαγλον ἐπέυζατο μακρὸν ἄσας  
Akamas boasted very much over him in a loud voice

Here the verb *ἐπέυζατο*, as de Jong observes, qualifies Acamas’ speech as an assertive speech act (boasting).

My suggestion is that such mentions of speech acts in narratives should be interpreted in terms of focalization(s), since they provide relevant information about the intentions, thoughts, emotions of the persons involved in the communicative act. To do so effectively, I think it is vital that we acknowledge some recent developments in speech act theory. While classical, Searlian, speech act theory was almost totally speaker-centered, work done by linguists and conversation analysts has shown that speech acts are necessarily interactional in character, so that they are to be seen as joint actions performed synergically, as it were, by speaker and hearer<sup>14</sup>. S. Levinson, in a recent overview of speech act theory, clarifies this aspect by employing the speech act of “proposal” as an example: in order for a “proposal” to be considered as such, it must be interpreted and “received” as such by the hearer (this is what J. Austin in his groundbreaking *How to do things*

<sup>14</sup> CLARK 1996; cf. also LEVINSON 2017, p. 204. While useful as a general framework and as a “shorthand” to indicate a specific set of phenomena, classical speech act analysis proves too rigid to tackle with the great variety and extreme flexibility of speech acts that occur in conversations. Some reservations, for example, were already put forth by BROWN - LEVINSON 1987, p. 10, in the revised edition of their book on politeness theory (1<sup>st</sup> edition 1978): “speech act theory forces a sentence-based, speaker-oriented mode of analysis, requiring attribution of speech act categories where our own thesis requires that utterances are often equivocal in force”; cf. also, for further references and with respect to the analysis of Homeric speeches, LENTINI 2013, § 1.

*with words* called “uptake”). The underlying idea is that “many speech acts come in pairs (‘adjacency pairs’), with an initiating action having a characteristic response, as in greetings followed by greetings, offers by acceptances (or declinings), questions by answers, and so forth... Thus if one can independently characterize the responding action, one can type the eliciting action. Conversation analysts argue that this is how we check that we are understood – we expect a response of a certain type”<sup>15</sup>.

A natural consequence of this idea is that the identification by a narrator of the speech acts performed in a conversation cannot be seen as a mere indication of the intentions and thoughts of the initiator of the speech act. Rather, if a speech act is to be seen as a joint action, its mention, beyond expressing the point of view of the person initiating the speech act, hints also at the responding action by the hearer. In the line we have quoted above, *Il.* 5. 228 Ἀτρεΐδης δ’ ἀν’ ὄμιλον ἐφοίτα πολλὰ κελεύων, I think we should identify a focalization by the speaker, Agamemnon; but in κελεύων a focalization by the hearer(s) (the “uptake”) is also suggested, since the men whom Agamemnon is addressing are going to interpret the king’s speech as an order they have to obey: it is also because (or, even, mainly because) they interpret Agamemnon’s words as an order that the narrator can say that Agamemnon is κελεύων.

Seen from this perspective, any conversation (with the speech acts that it necessarily includes), can be seen as a sequence of multiple, intertwined, “focalizations”, in so far as the speaker, in initiating a speech act, anticipates the response (in turn, an act of focalization) by the hearer. This aspect can be effectively clarified by recalling P. Watzlawick’s definition of the relationship level of communication. Watzlawick’s second axiom of communication, coming right after the first fundamental axiom (“one cannot not communicate”), states that “every communication has a content and a relationship aspect such that the latter classifies the former and is therefore metacommunication”. Watzlawick states that a communication not only conveys information, the “data” (this would correspond to the content level of communication). A communication at the same time imposes a behavior, insofar as it defines the relationship between the communicants (the relationship level). The relationship level of communication conveys how the communication is to be taken, an aspect that can be conveyed both verbally (for examples with metacommunicative expressions like “This is an order” or “I’m only joking” etc.) and nonverbally. On the relationship level, Watzlawick adds, people metacommunicate; they do not communicate about facts outside their relationship, but offer each other definitions of that relationship and, by implication, of themselves. All such relationship statements, continues Watzlawick, are about one or several of the following assertions: “This is how I see myself... this is how I see you... this is how I see you seeing me...” and so forth in theoretically infinite regress<sup>16</sup>. Watzlawick’s formulation (“I see you seeing me...” etc.) effectively captures how any conversation offers multiple and intertwined “points of view”, or, from a narratological perspective, “focalizations”: not only that of the person who in that precise moment is speaking, but also that of the hearer (on the speaker), and so on.

Such “focalizations”, with their complex interplay, determine the actual “trajectory” of the conversation, and they are mostly implicit in what is being said (and in *how* it is being said). But they can also be more openly thematized within the conversation. It is these cases, I believe, that are more interesting from a narratological point of view, since they seem to offer explicit “perspectives” on the narrative in progress.

<sup>15</sup> Cf. LEVINSON 2017, p. 204 (with references to conversation analysts E.A. Schegloff and T. Stivers). On Austin and uptake cf. AUSTIN 1962, pp. 116-117 with the discussion by SBISA 2009.

<sup>16</sup> WATZLAWICK *et al.* 1967, pp. 51-54 (from which quotations are taken) and 80-93. For an application of Watzlawick’s insights to conversations reported in Homer cf. LENTINI 2018.

In Homer, for example, it is not uncommon that one of the persons engaged in conversation qualifies the speech acts performed by himself/herself or by the other person, specifying the illocutionary force of the speech act he/she is about to perform. Take, for example, *Il.* 1. 181:

ἀπειλήσω δέ τοι ὦδε  
here is my threat to you

Here Agamemnon is openly identifying the words he is about to speak as a threat directed at Achilles (Agamemnon will take away Briseis from him), an evidently aggressive gesture. Elsewhere I have analyzed these forms of verbal aggressions in Homer by relying on work done in the field of (im)politeness theory<sup>17</sup>. Central to this field of research is the notion of “face”, which basically identifies an individual’s public self-image (in practice, how the individual is “seen” by others). In Brown and Levinson’s influential treatment, a distinction is drawn between *positive face*, that is “the want to be approved of in certain respects” and *negative face*, that is “the want to be unimpeded”<sup>18</sup>. Some speech acts are, by their very nature, face-threatening, in that they impact negatively on our *face*: thus, an order (directive speech act) threatens (or attacks) our negative face (our want to be unimpeded, to act freely). The same can be said of a threat, like in our Homeric passage, where (adopting the terminology used in (im)politeness studies), we can say that Agamemnon performs a *face-attack* against Achilles<sup>19</sup>. To return now to our passage: by specifying the nature of the speech act he is about to perform (“here is my threat to you”), Agamemnon, it seems, wants to make sure that Achilles is getting it precisely that way. The verb ἀπειλήσω, then, makes not only Agamemnon’s intentions clear, but it also anticipates (even directs) Achilles’ “up-take”, implying the latter’s focalization on what is going on in the conversation.

A speaker can also define the nature of the speech act just initiated by the other person engaged in conversation. In this case the speaker not only indicates the focalization by the previous speaker, but offers also a focalization on his/her own reaction to the previous speech. In many cases, the description of the speech act offered by the second speaker is identical with the indication provided by the narrator. For example, in *Il.* 3. 38 we learn, from the primary narrator, that Hector is “rebuking” Paris:

Τὸν (*scil.* Paris) δ’ Ἐκτωρ νείκεσεν ἰδὼν αἰσχροῖς ἐπέεσσιν  
And Hector, seeing him (*scil.* Paris) rebuked him with harsh words

Paris replies to Hector’s words by saying (*Il.* 3. 59):

Ἐκτορ ἐπεὶ με κατ’ αἴσαν ἐνείκεσας οὐδ’ ὑπὲρ αἴσαν  
Hector, since you rebuked me justly, and not beyond measure

Paris thus offers a definition of Hector’s speech act that corresponds to the one provided by the narrator<sup>20</sup>. This, I believe, shows that the narrator’s νείκεσεν of *Il.* 3. 38 not only introduces Hector’s focalization, but also Paris’ own focalization (his reception of the speech).

<sup>17</sup> LENTINI 2013 (with § 9 on the meaning of the verb ἀπειλέω).

<sup>18</sup> BROWN - LEVINSON 1987. For our purposes here, we can stick to these basic definitions, but for more refined and less “individualistic” models of face that are better equipped to deal with impoliteness phenomena cf. LENTINI 2013, § 2 and ID. 2018, pp. 260-261.

<sup>19</sup> On the importance of distinguishing between face-attack and face-threat (the term normally used in studies focusing on politeness strategies) cf. LENTINI 2013, § 3 (with references to important work in this field by J. Culpeper).

<sup>20</sup> Cf. also, for the same pattern, *Il.* 6. 325 and 333.

A slightly different example can be found at *Il.* 6. 376. Here Hector asks his wife's servants where Andromache is; his speech is simply introduced by the verb ἔειπεν, that is, only the locutionary act is signalled by the primary narrator (*Il.* 6. 375-376):

ἔστη ἐπ' οὐδὸν ἰών, μετὰ δὲ δμωῆσιν ἔειπεν·  
εἰ δ' ἄγε μοι δμῶαί νημερτέα μυθήσασθε  
He stopped in his way on the threshold and spoke among the handmaidens:  
Come then, handmaidens, speak to me truthfully

But when the servants answer, they start by saying (*Il.* 6. 382):

Ἔκτορ, ἐπεὶ μάλ' ἄνωγας ἀληθέα μυθήσασθαι  
Hector since you urge us to tell you the truth

The servants, then, quite straightforwardly, interpret Hector's words as an order, and make the illocutionary force of Hector's speech explicit: again, they introduce Hector's focalization, but also their own focalization on Hector's speech, which is construed as a directive speech act. Such indications, we may now observe, possess a narrative character: speakers like the servants in the last example, or Paris in the previous one, give a report, however brief, on the conversation they are taking part in (which is, after all, an event in the *fabula*).

The next passage shows clearly, I think, that the interpretation of speech acts by the hearer can be less straightforward, thus introducing an interesting mismatch between the persons involved in a conversation. At *Il.* 17. 12-17, Euphorbos, seeking to snatch Patroclus' corpse, addresses Menelaos, who is defending the fallen hero. Though the brief speech is introduced by the narrator with a simple προσέειπεν (*Il.* 17. 11), the passage is characterized by a series of orders and threats (directive and commissive speech acts):

Ἀτρεΐδη Μενέλαε διοτρεφὲς ὄρχαμε λαῶν  
χάζεο, λείπε δὲ νεκρόν, ἕα δ' ἔναρα βροτόεντα·  
οὐ γάρ τις πρότερος Τρώων κλειτῶν τ' ἐπικούρων  
Πάτροκλον βάλε δουρὶ κατὰ κρατερὴν ὑσμίνην·  
τῷ με ἕα κλέος ἐσθλὸν ἐνὶ Τρώεσσιν ἀρέσθαι,  
μή σε βάλω, ἀπὸ δὲ μελιγδέα θυμὸν ἔλωμαι  
Son of Atreus, Menelaos, cherished by Zeus, leader of men  
get back, and leave the dead man, and don't touch his bloodstained spoils.  
No one before me among the Trojans and their illustrious allies  
hit Patroklos with the spear in the strong battle.  
So let me win noble glory among the Trojans,  
or I will hit you, and steal your sweet spirit from you

When Menelaos speaks, he, rather surprisingly, interprets Euphorbos' words as an assertive speech-act, that is, as "boasting" (*Il.* 17. 19):

Ζεῦ πάτερ οὐ μὲν καλὸν ὑπέρβιον εὐχετάσθαι  
Father Zeus, it is no good thing to boast so arrogantly

The basic reason for this can be identified, as I have observed elsewhere, by the Homeric tendency of classifying together speech acts that perform a face-attack against the hearer<sup>21</sup>. How-

<sup>21</sup> LENTINI 2013, § 9, elaborating on ADKINS 1969. We will return to the aggressive meaning of εὐχομαι (here εὐχετάομαι) in a moment.

ever, there is an important ‘narratological’ aspect at stake here: Menelaos is giving a report on the unfolding events that is, at least partially, at odds with what we read in the main narrative. The pragmatic perspective can help us specify the nature of this operation: Menelaos is identifying Euphorbos’ speech as an act of (vain) boasting, because he is not (or pretends he is not) taking seriously his adversary’s threats. This is, in practice, a snub, as confirmed by the fact that Menelaos scornfully starts his speech by apostrophizing Zeus, instead of addressing Euphorbos.

To repeat: what we learn from passages like these is that by specifying the nature of someone else’s speech act the speaker offers his/her focalization on the other speaker’s focalization (which implies the other person’s focalization and so on; remember Watzlawick’s formulation: “I see you seeing me...in theoretically infinite regress”). Pragmatics reveals itself useful to define the logic of such “focalizations”.

Here is another intriguing example. In *Il.* 1. 62-64 Achilles, who has called an assembly in the hope of stopping the plague in the Achaean camp, stands up and, addressing Agamemnon (l. 59), says:

ἀλλ’ ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερῆα  
ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γάρ τ’ ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν,  
ὅς κ’ εἴποι ὅ τι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,  
εἴ ταρ ὅ γ’ εὐχολῆς ἐπιμέμφεται ἠδ’ ἐκατόμβης κτλ.  
But come, let us ask some prophet or priest  
or some interpreter of dreams (for dreams also come from Zeus),  
who may tell us why Apollo is so angry  
if he blames us for the sake of some vow or some hecatomb etc.

Right after Achilles has finished speaking, the seer Calchas stands up and speaks “in kind intention to” (ἔϋ φρονέων) the Achaeans (*Il.* 1. 74-79)<sup>22</sup>:

ὦ Ἀχιλεῦ, κέλευί με Διῖ φίλε μυθήσασθαι  
μῆνιν Ἀπόλλωνος ἐκατηβελέταο ἄνακτος·  
τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὄμοσον  
ἢ μὲν μοι πρόφρων ἔπεσιν καὶ χερσὶν ἀρήξιν·  
ἢ γὰρ ὄϊομαι ἄνδρα χολωσέμεν, ὃς μέγα πάντων  
Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί  
Achilles, dear to Zeus, you *order* me to explain  
this anger of Apollo the lord who strikes from afar.  
I will speak. But you listen to me and swear  
that you will readily protect me by word and work of your hand.  
For I believe I am going to make a man angry, who has great  
power among all the Argives, and the Achaeans obey him

As the verb κέλευι makes clear, Calchas shows he is interpreting Achilles’ words quoted above as an *order* directed at him. When reading Achilles’ words, however, we may have a different impression: Achilles is addressing Agamemnon and he suggests that the Achaeans *ask* a seer or even a dream interpreter *about* the plague; this does not sound like an order, even less an order directed specifically at Calchas (though, no doubt, Calchas is the most prominent seer in the Achaean camp). Should we, then, interpret Achilles’ suggestion as an indirect order directed at Calchas?

<sup>22</sup> For such recommending the speaker to the primary narratee-focalizee (implied by ἔϋ φρονέων) cf. DE JONG 2004, p. 199.

If we judge from the “results” (Calchas’ intervention), then yes<sup>23</sup>. Doubts remain, however, as to whether Achilles really conceived it as such. It may be that Calchas felt compelled, without an explicit request, but merely out of care for the Achaean army, to explain why Apollo was angry. In any case, his move of presenting Achilles’ words as an order directed at him has the effect of transferring the responsibility of his revelations unto Achilles, thus anticipating his formulation of an explicit request for protection at ll. 76-79. The character offers a tendentious reconstruction of what is going on that is at least partially at odds with what emerges from the narrative itself: again, it is important to take into consideration both the ‘narratological’ and the pragmatic aspects of what is being reported to fully grasp the subtleties of the narrative.

We will take our next example from the *Odyssey*. In book 8, after displaying their abilities in the games, the Phaeacian youths decide to invite the newly arrived guest, Odysseus, to test himself in the athletic competitions. Laodamas, one of the sons of the Phaeacian king Alkinoos, addresses Odysseus with the following words (*Od.* 8. 145-151):

δεῦρ’ ἄγε καὶ σύ, ζεῖνε πάτερ, πείρησαι ἀέθλων,  
 εἴ τινά που δεδάηκας· ἔοικε δέ σ’ ἴδμεν ἀέθλους.  
 οὐ μὲν γὰρ μείζον κλέος ἀνέρος, ὄφρα κεν ἦσιν,  
 ἢ ὅ τι ποσσὶν τε ῥέζει καὶ χερσὶν ἐῆσιν.  
 ἀλλ’ ἄγε πείρησαι, σκέδασον δ’ ἀπὸ κήδεα θυμοῦ·  
 σοὶ δ’ ὁδὸς οὐκέτι διηρὸν ἀπέσσεται, ἀλλὰ τοι ἤδη  
 νηὸς τε κατείρυσται καὶ ἐπαρτέες εἰσὶν ἑταῖροι  
 Come you also now, father stranger, and try these contests,  
 if you have skill in any. It beseems you to know athletics,  
 for there is no greater glory that can befall a man living  
 than what he achieves by speed of his feet or strength of his hands.  
 So come then, and try it, and scatter those cares that are on your spirit.  
 Your voyage will not be put off for long, but now already your ship  
 is hauled down to the sea, and your companions are ready.

To which Odysseus replies (*Od.* 8. 153-157):

Λαοδάμαν, τί με ταῦτα κελεύετε κερτομέοντες;  
 κήδεά μοι καὶ μάλλον ἐνὶ φρεσὶν ἢ περ ἄεθλοι,  
 ὃς πρὶν μὲν μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα,  
 νῦν δὲ μεθ’ ὑμετέρῃ ἀγορῇ νόστοιο χατίζων  
 ἦμαι, λισσόμενος βασιλῆά τε πάντα τε δῆμον  
 Laodamas, why do you all urge me on in mockery to do these things?  
 Cares are more in my minds than games are,  
 who before this have suffered much and had many hardships,  
 and sit here now in the middle of your assembly, longing to go home,  
 entreating your king for this, and all of his people

While the narrator gives no hint about the illocutionary force of Laodamas’ words quoted above, Odysseus identifies Laodamas’ speech act by using the verb *κελεύετε* (which indicates an order, accurately describing the imperatives used by Laodamas); to which however he also adds the participle *κερτομέοντες*. The semantics of the verb *κερτομέω* is itself controversial, but it is on the

<sup>23</sup> Cf. LLOYD 2004, p. 79.

basis of this verb that scholars have often assumed that Odysseus takes offence at Laodamas' words. Elsewhere I have tackled the use and meaning of κερτομέω by relying on (im)politeness theory<sup>24</sup>. On the basis of its occurrences in the Homeric poems, I argued that κερτομέω qualifies speech acts that are insincere; they are characterized by indirectness, and normally convey mock-politeness or sarcasm<sup>25</sup>. Does this mean that Laodamas' words are really offensive or that Odysseus take offence? In fact, neither proposition is necessarily true. Laodamas' words sound polite and neither the primary narrator in introducing the speech nor the actual words spoken by the youth suggest that they should be interpreted as mock-polite. The primary narrator also does not signal that Odysseus takes offence at Laodamas' words: Odysseus' speech is introduced by another unmarked formula, the common τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη (l. 152). Odysseus does take offence, but later on, when another young Phaeacian, Euryalos, intervenes: in that case, the illocutionary force of Euryalos' speech is indicated by the primary narrator (he introduces the speech with the verb νείκεσε, l. 158: Euryalos "insulted" Odysseus), the speech itself is evidently aggressive, and Odysseus responds "looking darkly" (ὑπόδρα ἰδὼν l. 165), a typical angry reaction. I would suggest then that Laodamas' invitation is sincerely polite; and that the attribution of *kertomia*, of mockery, to Laodamas says nothing about the intention of the Phaeacian youth or about Odysseus' real perception of Laodamas' words, but is part of Odysseus' strategy politely to decline the invitation to take part in the games. By defining Laodamas' speech act as *kertomia*, Odysseus is trying to establish a specific relationship, in Watzlawick's terms, with Laodamas. Odysseus presents Laodamas, Alkinoos' son, as inhabiting a socially superior position to himself (hence the attribution to him of irony, the very basis of *kertomia*), and shows, quite appropriately, modesty in front of his hosts. In other words, Odysseus suggests that Laodamas must be making fun of him, for the young man cannot seriously suggest that the wretched stranger sitting in the Phaeacians' agora and begging for his return home can really aspire to obtain glory (Laodamas had spoken of κλέος) in the games<sup>26</sup>. By tendentiously describing Laodamas' speech act as (light) mockery, Odysseus aims at escaping direct involvement in the games, an event that would expose him to the double risk of offending his hosts, if he wins, and of disgracing himself, if he is defeated. At the same time, he also manages to show respect for his hosts (compared to Laodamas, Odysseus is a wretched old man). Shortly afterwards, however, the face-attack by Euryalos forces him to enter the contest.

It is not possible here to conduct a systematic application of our suggestions to all the relevant passages in Homer. Since the aim of this paper has not been to produce solutions, but to ask questions and indicate the complexity of the material, I will conclude with an even more controversial example, taken from the so called trial scene on the Shield of Achilles (*Il.* 18. 497-508)<sup>27</sup>. In this difficult passage a quarrel is described between two men about the blood-price to be paid for someone who has been killed<sup>28</sup>. Here we will focus on the two lines that describe the actual disagreement between the two men (*Il.* 18. 499-500):

ὁ μὲν εὔχετο πάντ' ἀποδοῦναι  
 δήμῳ πιφαύσκων, ὁ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἐλέσθαι  
 one man boasted he could pay back everything  
 in a public statement, but the other refused and would accept nothing

<sup>24</sup> LENTINI 2013, § 10.

<sup>25</sup> Cf. LENTINI 2013, § 10.

<sup>26</sup> Cf. LENTINI 2013, § 10, also for a critique of GOTTESMANN 2008, who argues, unconvincingly to me, that Laodamas' words are in fact evidently offensive.

<sup>27</sup> For a narratological analysis of the Shield of Achilles cf. DE JONG 2011.

<sup>28</sup> Bibliography on this passage is overwhelming. For details, I refer readers to the discussion in LENTINI 2016.