ADAM M. PARRY STUDIOSO DI OMERO

A proposito di: Adam M. Parry, *'The language of Achilles' and Other Papers*, with a Foreword by P.H.J. Lloyd-Jones, Oxford (Clarendon Press) 1989, XIII & 334 pp.

Facendo riferimento al dotto necrologio di Havelock (YCS 24, 1975, IX-XV) per Adam e Ann Amory Parry, tragicamente morti in un incidente stradale nel 1971, H. Lloyd-Jones giustifica il tono meno accademico della propria *Prefazione*[1] con il carattere di Adam, che «somehow invites the less formal American rather than the severer English mode of treatment» (p. V): e in effetti capita raramente di leggere una presentazione tanto commossa e insieme equilibrata nel giudizio[2]. Le poche pagine introduttive sono sufficienti a mettere in risalto la familiarità di Parry con lingue e letterature diverse, l'ampiezza e la profondità delle sue letture, gli interessi per la critica letteraria[3], e insieme il gusto del rischio e la netta 'left-wing line' in politica, che Lloyd-Jones interpreta come aristocratica ribellione contro una società americana caratterizzata da scarsissimi interessi intellettuali (p. VI). Illuminante è soprattutto una riflessione che precede la rassegna dei contributi[4]: «Adam era solito affermare che se il suo famoso padre fosse vissuto egli stesso non sarebbe mai

[1] Che rievoca inaspettatamente anche gli incontri amichevoli con i due coniugi, in modo d'altronde molto simile, per aperta tenerezza, a quello con cui Adam ha inserito i ricordi di Dubrovnik nella pur rigorosa *Introduction* a *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971.

[2] Pur tenendo conto delle forti consonanze fra i due studiosi a proposito della questione omerica. Anche Lloyd-Jones ritiene infatti che l'interazione fra forme scritte e orali sia fenomeno molto frequente, e che la scrittura non determini automaticamente la fine della cultura orale (sulla base degli studi condotti da R. Finnegan, *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*, Cambridge 1977). Con minore ingenuità, tuttavia, egli sottolinea come non solo un testo orale, bensì anche un testo scritto vada soggetto a possibilità di alterazione, e non esclude pertanto che siano intervenuti mutamenti anche di una certa importanza nel piano originario dei poemi epici (cf. *Remarks on the Homeric Question*, in H. Lloyd-Jones, V. Pearl, B. Worden, *History and Imagination: Essays in Honour of H.R. Trevor-Roper*, London 1981, 15-29, rist. in *Greek Epic, Lyric, and Tragedy. The Academic Papers of sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1990, 3-20).

[3] Aspetti tutti ugualmente rilevabili nella formazione culturale del prefatore stesso, come basterebbe a dimostrare un suo recente contributo dal titolo *Classical Survivals. The Classics in the Modern World*, London 1982.

[4] Diciotto articoli, scelti fra i più significativi, riguardanti Omero, Bacchilide, Tucidide, Virgilio, le traduzioni dai classici e i rapporti fra critica letteraria e filologia classica.

diventato un filologo classico. Essere figlio del più eminente grecista del suo tempo non costituiva certo un privilegio esente da ombre» (p. VI), soprattutto perché, come ritiene Lloyd-Jones, egli non approvava l'uso e l'interpretazione dell'opera del padre da parte degli studiosi di Omero. Personalmente credo che il disagio di A. Parry fosse più profondo, almeno a giudicare dai suoi contributi: se il padre non fosse stato un filologo classico, egli stesso non lo sarebbe diventato. Appena dodicenne alla morte di Milman P. (per singolare destino ucciso giovanissimo, nel 1935, da un «accidental» colpo di arma da fuoco, p. 236), Adam sembra infatti acquisire, con una sorta di appassionata lucidità, i suoi stessi strumenti scientifici per ricostruirne, e recuperarne, il percorso umano oltre che scientifico, attraverso l'indagine approfondita dell'opera: sempre in bilico fra il desiderio di affermare la propria individualità, e il bisogno di trovare, nelle parole stesse del padre, una giustificazione a quello che egli vive come un 'tradimento'.

La più famosa delle sue proposizioni risale all'articolo sul linguaggio di Achille che dà il titolo alla raccolta, e che costituisce il suo primo contributo agli studi omerici: «Achilles has no language with which to express his disillusionment. Yet he expresses it, and in a remarkable way. He does it by misusing the language he disposes of»[5]. Achille, in un certo senso, è il personaggio sul quale egli proietta la propria resistenza a superare i limiti imposti dalla teoria paterna: per esprimersi Adam non può ancora utilizzare uno strumento diverso dalla 'formula' rigorosamente intesa (tradizionale, orale, determinata dalle leggi metriche, e che presuppone perfetta identità fra *ergon* e *logos*), impiegandola tuttavia in modo improprio, e forzandola sino a restituirle quel significato di cui M. Parry, a suo avviso, l'aveva destituita. Dieci anni dopo, nel 1966, ha già abbandonato l'oralità, mantenendo intatta la convinzione che i poemi omerici siano composti in uno stile tradizionale[6], come attesta incontrovertibilmente

[5] P. 6. Il numero delle pagine citate si riferisce sempre alla numerazione del presente volume.

[6] A tal proposito fa rilevare come «M. Parry's work was at first designed to describe the tradition of Greek heroic song. His original antithesis was not between the oral and the lettered poet, but between the poet of a traditional, and a poet of an individual, style» (p. 134). Non si può pertanto affermare che A. Parry «muov(a) dall'interpretazione oralista (...) non rinunciando ad essa» (M. Fantuzzi, QUCC n.s. 35, 1990, 117), ma nemmeno inserirlo fra i sostenitori della scrittura *tout court* (Lloyd-Jones). Meglio sarebbe, con Shive (*Naming Achilles*, New York-Oxford 1987, 181, n. 56), collocarlo in un settore intermedio, insieme con J.A. Russo

l'analisi della dizione formulare: «Mi sembra ragionevole ipotizzare che il cantore ionio del 725 a.C., addestrato all'uso di una tecnica formulare di gran lunga più sottile ed elaborata di qualunque altra noi conosciamo, se avesse imparato a manipolare i magici *semata* che gli erano derivati dai Fenici, non sarebbe stato da ciò indotto a mutare i suoi pensieri o il modo di esprimersi» (*Have we Homer's Iliad*?, 138). Poiché riconosce nella struttura dei poemi un disegno artistico «di primissimo ordine» (p. 119) - né lo persuadono lo stadio finale di 'dettatura' proposto da Lord (*The Singer of Tales*, Cambridge Mass. 1960) o la 'memorizzazione' stabilita su base comparativa da Kirk (*The Songs of Homer*, Cambridge 1962) -, ma soprattutto in considerazione del fatto che lo stile tradizionale non gli appare in sé sufficiente a garantire l'evidente effetto poetico della formula, sulla base della riesumata, fuorviante equazione arte = scrittura[7], egli si vede quasi costretto a supporre l'uso della scrittura da parte del poeta, e a suggerire la ricerca di uno stile individuale che non si fondi sull'uso delle singole parole, bensì sulla disposizione delle formule «in effective ways»[8]. L'analisi della trama iliadica e la valutazione dei rimandi interni, nonché delle anticipazioni, subiscono gli influsssi della simbologia di Whitman e della sottile ermeneutica di Schadewaldt e di Reinhardt, ma imprescindibile è senz'altro l'apporto del

(Arion 7, 1968, 276).

7 Gli sfuggono evidentemente anche le implicazioni metodologiche della mnemotecnica a livello di costituzione, oltre che di ripetizione, del testo, il che non gli consente di prendere in esame la coppia oppositiva 'improvvisazione' vs. 'fissazione', mnemonica o scritta che sia.

8 P. 120, n. 36. E' significativo che, in ambito oralista, la più recente teoria, denominata 'nucleo-periferica', proponga la formula generativa, composta di due elementi, uno fisso (il nucleo), dotato di valore semantico, tale da determinare quantità prosodica e collocazione metrica dell'altro, mobile e neutro rispetto al contenuto. Se si considera che entrambi gli elementi possano assumere alternativamente valore periferico, l'espressione risulta sempre appropriata al contesto (ed è fatta salva la libera scelta dell'autore, che pure opera con una dizione assolutamente tradizionale: cf. E.J. Bakker - F. Fabbricotti, Mnemosyne 44, 1991, 63-84). Ma c'è anche chi, partendo dalle stesse premesse, e ritenendo tuttavia fissi i ruoli del nucleo e dell'epiteto periferico, approda alla definizione di una formula analizzabile nelle sue singole componenti, quindi ad uno stile al quale si può applicare un metodo di indagine del tutto identico a quello adottato per poeti 'letterati' (E. Visser, WJA n.f. 14, 1988, 21-37). La ricerca di una perfetta aderenza fra forma e contenuto costituisce evidentemente un problema a tutt'oggi suscettibile di soluzioni diverse da parte degli oralisti.

New Criticism (dei lavori di W. Empson, in particolare) propugnatore di una metodologia fondata sul duplice livello, connotativo e denotativo, del linguaggio e sulla polivalenza semantica[9].

La posizione critica ora delineata non è tuttavia solidamente acquisita, e in *Language and Characterization in Homer* (argomento di una conferenza tenuta nel 1969, benché pubblicato, postumo, nel 1972) Adam P. sembra rientrare, pur con ambigua reticenza, nell'alveo dell'oralità: «che i poemi stessi, come noi li abbiamo, fossero di fatto composti improvvisando nel corso di una recita non è stato provato, e probabilmente non può essere provato. Per i molti studiosi che oggi condividono tale opinione, essa deve rimanere soltanto un'ipotesi plausibile» (p. 301). È vero che gli epiteti «hanno certamente un'utilità metrica», ma il ritorno alla lettura diretta del testo dimostra senza alcun dubbio che essi «sono dotati di significato», il che «può indurci ad ammirare la convergenza di questi fenomeni, ma non a negarne uno in favore dell'altro» (pp. 304 s.).

Anche l'ultimo lavoro di Adam, infine, è dedicato a Omero. Nella splendida (e spesso dimenticata) *Introduction* a *The Making of Homeric Verse*, la raccolta dei lavori del padre, egli ripercorre, con la lucidità e la completezza di un ottimo storico della filologia classica, le fondamentali tappe che hanno portato Milman Parry all'elaborazione e all'ampliamento delle sue teorie, ricordandone scrupolosamente gli antecedenti (soprattutto Düntzer e Meillet), e fornendo un quadro preciso delle linee di sviluppo che da esse si dipartono. Per il tramite della sua ricostruzione, assistiamo all'evolversi di Milman Parry dall'ignorata tesi americana del 1923 (ancora intuitiva, fondata su un'indagine di tipo estetico che lo porta tuttavia alla percezione dello stile tradizionale), al famoso studio sull'epiteto del 1928, condotto con metodo scientifico e bibliograficamente informato. Il passaggio dalla scoperta dello stile omerico come tradizionale alla convinzione di un Omero poeta orale (passaggio determinato dalla lettura di un lavoro di M. Jousse[10], dalla fondamentale amicizia con Murko, studioso di

[9] All'interrogativo proposto da *Have we Homer's Iliad*? risponde Kirk, a distanza di qualche anno, con *Homer's Iliad and Ours* (PCPhS 196, 1970, 48-59), articolo nel quale lo studioso ribatte punto per punto alle accuse mossegli da A. Parry, rilevandone il giovanile entusiasmo per l'eccellenza artistica dell'*Iliade* (che, in quanto tale, non potrebbe che derivare, senza alcun mutamento, dall'originale versione di Omero stesso), ma soprattutto opponendosi al preconcetto secondo il quale ogni mutamento costituirebbe sempre «a novelty, that is, a departure from everything that preceded it» (p. 51).

[10] *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Archives de

poesia iugoslava, ma certo anche da una romantica propensione per l'esotismo che fa ripensare al suo scrittore prediletto: T.E. Lawrence), è ampiamente documentato dai due articoli, pubblicati fra il '30 e il '32 in HSCPh, sui quali, non per caso, si è per lo più appuntata la critica degli oppositori. La scoperta dell'oralità, che determina da un lato la definitiva e fondamentale scissione fra poesia omerica e poesia letteraria, influenza dall'altro, secondo Adam, l'espansione della teoria formulare, grazie alla maggiore importanza attribuita al suono, quindi al fattore analogico (spesso sottovalutato nei contributi dedicati all'opera di M. Parry): «Le considerazioni sulla formazione analogica (...) suggeriscono che struttura grammaticale, quantità prosodica della parola e puro suono sono essi stessi 'formulari', in modo tale che due esempi di un dato 'elemento formulare' possono, al limite, non avere alcuna parola in comune. (...) Questo suggerisce una più ampia flessibilità per il linguaggio epico, ma una flessibilità controllata sempre dalla tradizione»[11]. Col procedere delle registrazioni di poemi orali in Jugoslavia, e grazie anche all'opera di Arend (*Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933), l'attenzione di M. Parry si sposta, infine, sul 'tema' (unità narrativa alla quale si dedicherà soprattutto Lord, e, da ultimo, Nagler[12]), a discapito della formula che sembra perdere interesse ai suoi occhi.

Nel delineare gli influssi delle teorie paterne sui suoi successori[13], lo studioso riafferma la propria individualità. Non crede nel metodo

philosophie 2, 1924, c. IV, 1-240.

11 *Introduction* 228. Sulla base di tale interpretazione è facile riconoscere dunque, già in Milman Parry, le intuizioni che porteranno non solo alla 'flessibilità formulare' di Hainsworth ma addirittura alla 'formula strutturale' di Russo e alla linguistica generativa di Nagler.

12 *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles 1974.

13 Fra i quali Adam apprezza in particolare Hoekstra, che fornisce «what may well be the best criticism that has yet appeared of Parry's work on its own terms» (p. 247, n.90). Egli riconosce inoltre i primi segni dell'attuale 'unitarietà' orale in Parry stesso, il quale «was by instinct a Unitarian» (p. 249), come dimostrerebbero le 28 pagine di note dattiloscritte (mai date alle stampe) nelle quali aveva annotato alcuni spunti a favore dell'unità compositiva dei poemi omerici: assenza di ripetizioni di personaggi e avvenimenti, e uso di «conscious literary devices» (pp. 249 s.). A suo merito va ascritto anche l'aver compreso l'estrema importanza dell'opera di Havelock, che da M. Parry si discosta per delineare una cultura sostanzialmente 'aurale'.

comparativo[14], e rimane personalmente convinto che sia stato dimostrato soltanto che lo stile omerico è tradizionale e orale, non che Omero stesso è poeta orale[15]. Lo affascina lo sviluppo assunto dall'indagine sul 'tema', ma anche a questo proposito avverte di non trascurare «le qualità individuali della singola scena»: i temi si ripetono, è vero, ma differiscono i contesti, ai quali i temi vengono adattati tramite lievi modificazioni, o addirittura interi versi[16].

Ribadisce quindi «effetto poetico» della formula, libera scelta del poeta nella «disposizione di formule tradizionali», precisa organizzazione dei dettagli «correlati alla più vasta economia» dei poemi, «rimandi interni» (p. 263). E tuttavia sino alla fine insegue un'impossibile convergenza con il padre, come dimostra la citazione che conclude il lavoro, tratta da un articolo di Milman Parry a proposito del metodo storico applicato alle letterature classiche: «lo studio di tali letterature ha subito un declino, e continuerà a subirlo, sino a quando gli studiosi non abbandoneranno il loro isolamento filologico e si immetteranno nuovamente nel flusso del pensiero umano contemporaneo» (p. 264).

Adam Parry non è certamente uno dei massimi filologi del nostro tempo, né uno dei più produttivi, ma la rara sensibilità letteraria[17],

[14] Per lo meno in quello seguito da Lord e da Notopoulos, troppo ingenuamente entusiastico.

[15] A p. 262, n. 111, sostiene infatti ancora una volta la legittimità dell'ipotesi della scrittura. I tentativi di delineare una nuova poetica dell'oralità gli appaiono «mainly negative: one must not look for any real coherence in the Homeric poems (...); nor (...) for any relevance of part to whole, or of part to larger part, either in the case of single words, or in that of entire scenes» (p. 255). Omero, insomma, in tale prospettiva «may be vindicated as a historical personage, as an artist he may be merely excused» (N. Austin, GRBS 7, 1966, 295, citato a p. 256, n. 102). Per le critiche alla poetica dell'oralità si veda anche Anne Amory Parry, *Homer as Artist*, CQ 31, 1971, 1-15: «we cannot justly say that the canons of written literature are entirely useless in dealing with oral poetry» (p. 13).

[16] P. 237, n. 70. Dello stesso avviso è oggi un oralista di stretta osservanza come Fenik: cf. *Stylization and Variety. Four Monologues in the Iliad*, in *Homer: Tradition and Invention*, a cura di B. Fenik, Leiden 1978, 68-90. È singolare che già nel suo lavoro precedente (*Typical Battle Scenes in the Iliad*, Wiesbaden 1968), lo studioso fosse colpito da Hom. Π 776 = ω 40 (tanto da affermare: «One is tempted to believe that they were originally applied to Achilles as he lay slain by the hand of Paris», p. 70, secondo la nota teoria neoanalitica), gli stessi versi che M. Parry definiva «woundrously forceful», inducendo Adam a supporre in tale giudizio, benché ancora latente, «some hint of the artistic construction of the Iliad» (p. 251).

[17] Già evidente nel giovanile Landscape in *Greek Poetry* (pp. 8-35), fortemente

l'estrema attenzione e il rispetto per il testo, insieme con l'ampia cultura[18] (mai soffocante e pedantesca), ne hanno fatto il precursore di alcuni fra i più stimolanti e fruttuosi filoni di ricerca della filologia classica. Il lavoro sul linguaggio di Achille[19] ha suscitato consensi e rifiuti, estensioni indebite e fraintendimenti[20], e comunque un interesse che non tende a scemare[21]. Aperti riconoscimenti ha ottenuto l'articolo sulla caratterizzazione[22] che, tramite l'originale indagine sull'uso dell'apostrofe, ha influenzato anche gli studi di narratologia applicata ai poemi omerici[23]. Suscettibili di imprevisti sviluppi si sono dimostrate le brevi note sugli aspetti antitetici e complementari dell'eroismo rappresentati da Achille e Odisseo[24], e sull'*Iliade* come «poema che indaga criticamente la concezione eroica della vita»[25].

influenzato da W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, London 1950. Per quanto concerne l'esegesi di Plat. *Phaedr.* 230d 3-5, e per la negazione della «Pathetic fallacy» (Ruskin) nel periodo arcaico della letteratura greca, l'articolo trova dichiarati consensi da parte di Segal (Arion 2, 1963, 19-53) e di Elliger (*Die Darstellung der Landschaft in der Griechischen Dichtung*, Berlin-New York 1975).

18 Caratteristiche ben documentate anche dai due contributi sulla traduzione dei classici (pp. 39-49, 68-77).

19 Come d'altronde il famosissimo *The Two Voices of Virgil's* Aeneid (pp. 78-96), che ha conosciuto un'incredibile fortuna, soprattutto ad opera della scuola di Harvard, dando esito ad eccessi quali il recente volume di R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's* Aeneid, Oxford 1987, a proposito del quale si veda A. Traina, RFIC 118, 1990, 490-99. Anche il suo approccio a Tucidide, considerato dal punto di vista eminentemente letterario, ha avuto largo seguito, inducendo un mutamento di prospettiva nella valutazione dello storico.

20 Che giungono sino alla prefigurazione di un vero e proprio 'idioletto' dell'eroe, quasi si trattasse di una creatura di carne e sangue piuttosto che di un personaggio. Per una revisione critica di eccessi ed errori prospettici cf. G. Messing, Language 57, 1981, 888-903 e R.P. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the* Iliad, Ithaca and London 1989.

21 Cf. A. Reeve, CQ n.s. 23, 1973, 193-95; P.B. Claus, TAPhA 105, 1975, 13-28; O.G. Cramer, CJ 71, 1975-76, 300-04; J.H. Hogan, CJ 71, 1975-76, 305-10; S.L. Schein, Eranos 78, 1980, 125-31; P. Friedrich-J. Redfield, Language 54, 1978, 263-88; G. Messing, Language cit; S. Scully, TAPhA 114, 1984, 11-27; S. Nimis, CW 79, 1986, 217-25; J. Griffin, JHS 106, 1986, 36-57.

22 Si veda, ad esempio, W. Whallon, *Formula, Character, and Context*, Washington 1969.

23 Cf. E. Block, TAPhA 112, 1982, 7-22.

24 Si veda T. Edwards, *Achilles in the* Odyssey: *Ideologies of Heroism in the Homeric Epic*, Meisenheim-Königstein 1985, con ampia bibliografia.

25 P. 117. Basti citare, fra i molti, J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford 1980.

Ma soprattutto hanno avuto largo seguito[26] l'insoddisfazione di A. Parry per l'indifferenza nei confronti del valore artistico dei poemi omerici, il suo invito a restituire significato alla formula, a contestualizzare il tema, a non trascurare la rilevanza dei rimandi interni[27].

Bologna Simonetta Nannini

[26] O meglio erano già nell'aria, dovevano di necessità trovare sbocco e soluzione, ed egli ebbe il coraggio di opporsi per primo, apertamente, a quella che in America era ormai una leggenda.

[27] Come testimoniano il lungo elenco di titoli stilato da J. Holoka (CW 66, 1973, 257-93), i contributi raccolti da Fenik nel già citato *Tradition and Invention*, e da J. Bremer, I.J.F. De Yong, J. Kalff, in *Homer: Beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*, Amsterdam 1987. Anche fra gli studiosi italiani l'oralità pura ha ceduto il passo, nella maggior parte dei casi, alla più elastica e sfumata 'auralità' (si veda, a tal proposito, L.E. Rossi, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in AA.VV., *Storia e Civiltà dei Greci*, I 1, Milano 1978, 73-147, con ampia bibliografia). Dal problema della composizione, l'attenzione si è pertanto spostata, grazie all'opera soprattutto di B. Gentili, a quello della comunicazione, della *performance*, inevitabilmente orale e auralmente recepita. Fra gli oralisti si segnalano, per la novità delle rispettive soluzioni, C.O. Pavese, il quale sostiene l'indipendenza delle tradizioni ionica e non ionica dei poemi epici rapsodici, tradizioni entrambe coltivate oralmente sino almeno al VI secolo (*Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma 1972, e, in particolare, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Roma 1974); F. Ferrari, che si propone di individuare nei poemi omerici «segni e tracce di esecuzioni effettivamente improvvisate» (*Oralità ed espressione: ricognizioni omeriche*, Pisa 1986); G. Cerri, al quale va ascritta la reintroduzione della diacronia, vale a dire il riconoscimento di fenomeni di stratificazione, nell'ambito dell'oralità (*Lo statuto del guerriero morto nel diritto della guerra omerica e la novità del XXIV libro dell'Iliade. Teoria dell'oralità e storia del testo*, in *Scrivere e recitare: Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*, a cura di G. Cerri, Roma 1986, 1-53). Sull'opposto fronte dei sostenitori della scrittura, dopo il lavoro di B. Marzullo (*Il problema omerico*, Milano-Napoli 1970^2) nel quale lo studioso perveniva alla conclusione che il testo omerico fosse già noto, in una forma non molto diversa da come noi la conosciamo, a Esiodo, agli autori degli *Inni* e ai lirici (tesi ripresa e condivisa da Rossi, nel quadro di una nuova impostazione che prevede un'oralità «contaminata con procedimenti compositivi scrittori»), oggi V. Di Benedetto affronta la dimostrazione della composizione scritta dell'*Iliade* avvalendosi della scoperta di una formularità 'interna' al poema, e riprendendo in esame lo sviluppo delle similitudini e le corrispondenze a distanza (RFIC 114, 1986, 257-85 e 385-410; RFIC 115, 1987, 257-87).