

La morte dell'eroe: la *Patrocleia* di Christopher Logue tra oralità, scrittura e performance

Andrea Veglia

*War Music*¹, opera del poeta inglese Christopher Logue di cui *Patrocleia* è il secondo *instalment*², ha attirato l'interesse dei *reception* e *oral studies*: la complessa retorica di appropriazione del testo omerico ha configurato l'operazione poetica di Logue in un primo tempo come traduzione, poi come adattamento, resa libera, e, infine, come *account* delle parti guerresche dell'*Iliade*³. Iniziato nel 1959 come riscrittura radiofonica della scena in cui Achille lotta con lo Scamandro, *War Music* si avvicina ad Omero conscio sia della distanza che separa la

¹ Ci si riferirà all'opera di Logue come *War Music* in quanto gli ultimi due *instalment* – *All Day Permanent Red* e *Cold Calls* – riportano il sottotitolo *War Music Continued*. Dal 1981 tutte le raccolte in volume singolo delle raccolte precedenti portano il titolo di *War Music*. Dal 2001 a questo titolo si accompagna la dicitura '*Logue's Homer*'.

² Ci si occuperà qui della complessa questione delle varianti d'autore in modo molto limitato. A questo proposito, cfr. Greenwood 2007: 175-176, che tuttavia non tiene conto della pubblicazione in rivista delle singole parti.

³ Mi pare che il processo che più si avvicina a questa riscrittura sia quello della 'metamorfosi testuale', di cui ha recentemente parlato Bettini 2012: 55 a proposito della traduzione di originali greci a Roma: «Il testo *conversus* è certo un altro: ha mutato la propria *forma*. Eppure anch'esso serba *documenta* o *indicia* della sua precedente condizione. Contemporaneamente, anche in questo caso accade che certi elementi già presenti nell'originale costituiscano altrettante premonizioni, metaforiche o metonimiche, che indirizzano verso la nuova forma linguistica».

modernità da quel momento incerto di passaggio tra oralità e scrittura in cui l'epica greca arcaica trova il suo inizio, sia del cambiamento della percezione dei poemi omerici dopo gli studi di Parry e Lord sull'oralità⁴. Per il suo carattere di riscrittura fortemente incentrata a una riproduzione delle sonorità della lingua, l'opera di Logue è stata definita un «acoustic Homer» (Greenwood 2009). La questione centrale che il poeta inglese infatti si pone è se sia possibile tradurre Omero senza tenere conto dei cambiamenti della sua ricezione nel XX e XXI secolo (soprattutto nel cinema, nella cultura pop, nelle rappresentazioni della guerra). La risposta è chiaramente negativa, soprattutto se si considera il fatto che la critica contemporanea, proprio per il fatto di essere contemporanea e dunque immersa in un universo comunicativo transmediatico, riconosce al poeta greco caratteristiche cinematografiche e fotografiche *ante litteram*; ci si è tuttavia spesso spinti a interpretare in senso pacifista l'*Iliade*, dimenticando che essa è un poema sulla bellezza e sulla tragicità della guerra⁵.

La riscrittura di Logue pone alcuni interessanti interrogativi ai critici: quale rapporto si instaura tra Logue e Omero?; l'invisibilità e l'oblio della figura del traduttore sono un passaggio obbligatorio di quel processo che mira a trasportare parole e cultura da una lingua all'altra?; qual è il pubblico cui *War Music* si rivolge?; un poeta non in grado di leggere e comprendere il greco classico può permettersi un confronto ad armi pari con l'opera fondante della letteratura europea, operando inoltre una retorica di appropriazione che, in modo

⁴ Sulla questione dell'oralità/auralità omerica, cfr. Haubold 2007; la sintesi di Sbardella 2006 (capp. 2, 3, 7), può essere interessante per vedere analogie e differenze tra l'oralità arcaica e il concetto contemporaneo di 'oralità di ritorno'. Per una panoramica sulla complessità dell'operazione di Logue, cfr. Hardwick 2000 (cap. 3), e in part. Greenwood 2007 e 2009; un contributo più recente di critica stilistica è Perris 2011.

⁵ Vedi le osservazioni programmatiche di Logue nell'intervista di Guppy 1993, e nell'autobiografico Logue 1999: 209-210. Il poeta stesso, in *Kings* (Logue 2003: 9), ha in un certo senso esplicitato le caratteristiche della propria operazione poetica; la preghiera di Crise suona infatti come: «'Mousegod, | whose reach make distant myth [...]».

antigerarchico, mette in discussione il ruolo dei classicisti nel processo interpretativo dei poemi omerici⁶?

Quest'articolo si focalizza su una parte limitata, e a mio parere poco frequentata, di *War Music*: il finale di *Patrocleia*, dall'epifania di Apollo alla profezia di morte di Patroclo agonizzante a Ettore⁷. Si metteranno a confronto tre versioni del testo: la prima pubblicazione su rivista nel 1962, e le due differenti redazioni comprese nelle raccolte del 1997⁸ e 2001. Il percorso seguito da Logue, e che risulterà più chiaro dalla comparazione delle tre fasi di composizione, è, in un primo tempo, quello di una ricerca degli aspetti sonori della poesia, in un secondo, quello di una compressione della lingua e dello stile omerici: la versione del 2001 è infatti più corta ed essenziale sia di quella del 1962 sia di quella del 1997. Proprio quest'ultima redazione sarà però assunta come testo base, in quanto rappresenta lo stadio in cui la dimensione dell'oralità è più marcata. Questa forte ricerca della sonorità viene parzialmente perduta nella versione più recente – molti versi fortemente connotati in questo senso vengono eliminati – in favore però di una condensazione concettuale. Si indicheranno tra parentesi quadre i versi tagliati nel 2001, e in nota le poche varianti rispetto al 1997. Per comodità di analisi numero i versi presi in considerazione.

⁶ Logue non basa infatti la propria riscrittura direttamente sul greco, ma su traduzioni (cfr. Logue 2003: vii). Il classicista Carne-Ross (Carne-Ross 1962: 38), nelle sue note a *Patrocleia*, ammette però che la conoscenza della «Greek scholarship» di Logue è tale da suscitargli invidia. Non ricorrere direttamente al greco è anche interpretabile come strategia per eliminare inglobare in un potenziale pubblico anche quei lettori che non hanno conoscenza diretta delle lingue classiche.

⁷ Tralasciando il contributo di Carne-Ross 1962, che in ogni caso non compie un *close reading* del testo di Logue, le recensioni successive non si occupano del finale di *Patrocleia* (ad eccezione di un accenno in Hadas 1988: 16). Non mi riferisco chiaramente all'epifania di Apollo, momento di cui si parlerà più avanti. Bisogna inoltre tenere conto che non esiste ancora un commento puntuale all'opera, né una raccolta di tutti gli *instalment*.

⁸ Ristampata identica nel 2003, e dunque citata come Logue 2003.

Struck

His hand came from the east.
And in his wrist lay all eternity;
And every atom of his mythic weight
5 Was poised between his fist and bent left leg.
Your eyes lurched out. Achilles' bonnet rang
Far and away beneath the cannon-bones of Trojan horses,
And you were footless... staggering... amazed...
Between the clumps of dying, dying yourself,
10 Dazed by the brilliance in your eyes,
The noise – like weirs **braid**⁹ far away –
Dabbling your astounded fingers
In the vomit on your chest.
And **all the**¹⁰ Trojans lay and stared at you;
15 Propped themselves up and stared at you;
Feeling themselves as blest as you felt cursed.
All of them lay and stared;
And one, a hero boy called Thackta, cast.
His javelin went through your calves,
20 Stitching your knees together, and you fell,
Not noticing the pain, and tried to **crawl**¹¹
**[Towards the Fleet, and – even now – feeling
For Thackta's ankle – ah – and got it? No...
Not a boys ankle that you got.**
25 **But Hector's**¹².]
Standing above you,
[His bronze mask smiling down into your face.]
Putting his spear through... ach, and saying:
"Why tears, Patroclus?
30 Did you hope to melt Troy down

⁹ Heard-

¹⁰ Many wounded.

¹¹ Crawl away.

¹² Sezione sostituita da: No hope of that || Hector |.

And make our women fetch the ingots home?
I can imagine it!
You and your marvellous Achilles:
Him with all upright finger, saying:
35 ‘Don’t show your face to me again, Patroclus,
Unless it’s red with Hector’s blood’”
And Patroclus,
Shaking the voice out of his body, says:
“Big mouth.
40 Remember it took three of you to kill me.
A god, a boy, and, last and least, a **hero**¹³.
I can hear Death pronounce my name, and yet
Somehow it sounds like *Hector*.
And as I close my eyes I see Achilles’ face
45 With Death’s voice coming out of it.”

Saying these things Patroclus died.
And as his soul went through the sand
Hector withdrew his spear and said:
“Perhaps.”
(Logue 2003: 170-171)

L’esametro omerico, come si può notare, viene abbandonato in favore di un verso sciolto, il *blank verse* sul modello drammaturgico di Shakespeare e su quello epico di Milton¹⁴. L’Omero di Logue, come accennato sopra, è un’opera orientata alla restituzione sonora del greco, alla riproduzione dello stato orale della poesia omerica. Si noterà come l’uso di espedienti retorici di suono, quali assonanze, consonanze e allitterazioni sia costante e vada a scapito di un rispetto filologico

¹³ Prince.

¹⁴ *War Music* pone anche un problema di collocazione di genere. Logue è conscio di inserirsi in modo innovativo nella tradizione epica, e, lungi dall’essere un poeta inconsapevole dei propri precursori, li cita apertamente nella propria riscrittura e se ne riappropria a livello stilistico. La scelta del verso non è infatti casuale e risponde a un’esigenza di autonobilitazione e riconoscibilità.

dell'originale. Come spesso la critica stilistica ha evidenziato, l'uso dell'allitterazione ha un valore compensativo: quando il testo pone tra se stesso e l'interprete una distanza culturale non facilmente colmabile, il traduttore si trova costretto a negoziare soluzioni stilistiche di suono; in Logue, l'uso allitterante della lingua può essere interpretato in questo senso, anche se va tenuto in considerazione anche il mezzo di trasmissione per cui l'opera è stata pensata. Consideriamo ad esempio il momento del ferimento di Patroclo. Prendendo in considerazione la versione del 1962 di *Patrocleia*, le differenze rispetto alla raccolta del 1997 sono minime, fino al momento in cui Patroclo viene colpito da Euforbo. La prima versione recita infatti:

All the Trojans just lay and stared at you
Propped themselves up and stared at you
Feeling themselves as blest as you felt cursed
All of them just lay and stared at you
Except a boy called Euphorbus.
He took his chance and cast. Straight.
The javelin went through both calves,
Stitching your knees together, and you fell,
(Not noticing the pain) and tried to crawl
Towards the Fleet, and – even now – snatching
Euphorbus' ankle, Ah, and got it? No...
Not a boy's ankle that you got,
But Hector's.
(Logue 1962: 25-26)

Il valore fonico delle parole è centrale, tanto che il nome del troiano Euforbo, in inglese 'Euphorbus', poiché di dubbia efficacia sonora nel contesto, dalla versione del 1997 viene abbandonato in favore di un più onomatopeico e straniante 'Thackta', il cui valore acustico viene ulteriormente accentuato dalle parole assonanti che lo circondano: in

un caso 'cast', nell'altro 'ankle'¹⁵. Come però evidenziato prima, nel 2001 quasi tutta questa parte viene eliminata.

La narrazione non è condotta parlando *del* personaggio, ma si rivolge direttamente *a* Patroclo, con conseguente visione straniata degli avvenimenti e possibilità di intimità maggiore con l'eroe. Il narratore, infatti, apostrofa continuamente Patroclo con pronomi di seconda persona ('you/your'); non si tratta però di una narrazione eterodiegetica, ma è come se l'eroe greco narrasse a se stesso, come se, dopo l'apparizione di Apollo e il suo intervento in battaglia, tutto il conflitto si bloccasse un istante per osservare l'agonia dell'eroe greco, di cui quest'ultimo è consapevole. Patroclo si vede morire negli occhi degli altri. Tutti gli eroi si ricompongono in un atteggiamento di attenzione, come a formare un pubblico che sotto l'effetto del dio assiste a una rappresentazione teatrale.

Dei circa cinquanta versi presi qui in considerazione qui sopra, meno della metà ha una qualche lontana corrispondenza con il testo greco. Non un singolo verso è una traduzione fedele di Omero, anche, se come sottolineato da Carne-Ross 1962, la resa di Logue è una 'traduzione strutturale', in quanto l'ordine degli eventi è qui mantenuto, a differenza di molte altre sequenze dell'opera del poeta inglese. Logue non sopprime infatti versi a piacimento, ma solo quanti di essi interrompono il più ritmico fluire della narrazione. Uno degli elementi più ricorrenti in Logue non è tanto la descrizione di un avvenimento, quanto la sua drammatizzazione; è comprensibile, in questa prospettiva, che tutto ciò che è lento, aritmico, anti-teatrale venga eliminato a favore di una semplificazione del linguaggio e di un'amplificazione di tutti gli elementi in grado di colpire la memoria e dunque di essere ricordati. La ripetizione è funzionale dunque sia ad un recupero della formularietà omerica, sia alle necessità legate al *medium* di trasmissione (la radio). L'atto dei Troiani di guardare

¹⁵ Il dettaglio viene notato, ad esempio, da Tatum 2003: 129-130, non però nel senso di un miglioramento della sonorità del verso, quanto per la tendenza di Logue a fare di una morte situata nel tempo eroico un'esperienza totalizzante valida anche per la modernità.

Patroclo mentre il dio Apollo compie la propria danza macabra disarmandolo è ripetuto tre volte: vv. 14, 15, 17, con la reiterazione, di tono formulare, del sintagma verbale 'lie/prop and stare'; quest'azione è in chiaro contrasto con il progressivo annebbiarsi della vista dell'eroe greco: vv. 6, 10. Mentre i suoi occhi si stralunano come sintomo di follia, il dio forma il proprio pubblico.

Ancora a proposito di ripetitività formulare, Logue usa nello scritto tecniche che acquistano il proprio senso più compiuto solamente nella dimensione dell'oralità, inserendo dunque la propria opera in un contesto performativo e solo parzialmente letterario¹⁶. Tuttavia, data la natura prevalentemente scritta di *War Music*, vengono utilizzati artifici che cercano di riprodurre attraverso modalità grafiche la perdita modulazione della voce recitante. Due esempi sono riscontrabili nelle sequenze immediatamente precedenti l'episodio citato. Apollo avverte Patroclo di non tentare l'assalto alle mura di Troia.

[...] the Mousegod's voice,
Loud as ten thousand crying together,
Cried:

**"Greek!
Get back where you belong!"**
(Logue 2003: 164-165)

L'espedito tipografico esplicita graficamente quel 'thousand', per far immaginare quale tipo di performance vocale, e dunque di effetto sul pubblico, quell'unica voce composta però da un insieme grandioso di ulteriori voci urlanti dovrebbe provocare. La soluzione grafica più sorprendente, forse anche ironica, che spiazza l'orizzonte di attesa del lettore contemporaneo, è l'epifania di Apollo. Il dio appare tramite l'evocazione grafica del suo nome, che riempie due pagine, 168-169.

¹⁶ Cfr. Steiner 2002. Va anche ricordato come *War Music* esista in versione registrata sotto il nome di *Audiologue*, e con ulteriori varianti rispetto alle pubblicazioni stampate.

La manifestazione del dio tramite quest'espedito tipografico (che si inserisce nella tradizione della poesia visiva) indica lo stordimento determinato dall'onnipotenza del dio. Il suo è una sorta di *coup de théâtre*, attraverso il quale trova spiegazione la platealità della scena successiva. Il dio ha una funzione centrale, crea il proprio pubblico, il proprio burattino, il rallentamento verso la soluzione e la fine già scritta per l'eroe. La scena assume un carattere di inevitabilità – nelle mani del dio è presente tutta l'eternità – che prefigura una vera e propria macabra scena di teatro, con uno stile teso e nevrotico, con una sintassi fortemente paratattica. I verbi non sono in forma finita; c'è un uso martellante dei gerundi, ad indicare una lenta perdita di identità e impotenza crescente.

Può sorgere il sospetto che la descrizione riferita ad Apollo – 'his hand came from the east' – non sia che un'altra delle strategie di Logue per entrare nel dibattito critico sull'origine delle divinità omeriche, ipotizzando qui un sorgere del culto del dio in oriente per giungere solo successivamente in Grecia, e ponendo dunque la tradizione epica greca in un più ampio contesto mediterraneo¹⁷.

Accennavo prima al fatto che pochissimi versi omerici trovano un corrispettivo esatto nella riscrittura di Logue. Ci sono però dei punti in cui le coincidenze sono interessanti e meritano attenzione, trattandosi, come si ricordava prima, di una 'traduzione strutturale'. Gli occhi che si capovolgono come indizio di una follia di origine divina ha un corrispettivo preciso nel testo greco di *Il. XVI 792*: «[...] στρεφεδίνηθεν δέ οί ὄσσε»¹⁸; così anche la caduta dell'elmo sotto i cavalli troiani ai vv. 793-794: «[κυνέην] | ἡ δώ κυλινδομένη καναχὴν ἔχε

¹⁷ Bisogna infatti tenere conto che Logue entra spesso nel dibattito sulle origini dell'epica arcaica. Emily Greenwood cita il caso di Logue 2004: 171, il poeta scriva di Achille: «They find him with a guitar | Singing of Gilgamesh». Questa frase traduce in maniera volutamente anacronistica i versi 185-189 di *Il. IX*, e in part. il v. 189: «[...] ἄειδε δ'ἄρα κλέα ἀνδρῶν», verso che nella traduzione di Lattimore 1951: 203 suona «[...] and singing of men's fame».

¹⁸ Lattimore 1951: 351: «[...] his eyes spun [...]».

ποσσὶν ὑφ'ἴππων»¹⁹. Ancora fedele ad Omero, ma solo da un punto di vista delle sequenze narrative, è la piccola apparizione del guerriero troiano che per secondo colpisce Patroclo, al v. 807-808; così ancora il tentativo di fuga verso la zona protetta delle navi, al v. 817. L'avvicinarsi di Ettore a Patroclo ferito si verifica ai vv. 820-821. Il loro dialogo ai vv. 29-45 è modellato su quello omerico dei vv. 830-861, ma con una compressione dei dettagli. Come detto, non ci sono dunque corrispondenze testuali dirette, e la ricerca di *loci paralleli* è solo un gioco erudito. Tuttavia, i procedimenti di Logue nell'amplificazione del non-detto omerico attraverso una vivificazione dei dettagli sono più incisivi proprio nel dialogo finale.

Ettore immagina l'ordine di Achille a Patroclo: tornare indietro portando il suo chitone insanguinato, *l'haimatóenta chitôna* al v. 841; il dettaglio può essere meglio reso con un'immagine più macabra, ma più efficace, il viso coperto del sangue di Ettore. E ancora: dato che Ettore è il terzo a colpire Patroclo, quest'ultimo, morente, mette in dubbio la sua statura eroica e chiarisce che ci sono voluti tre uomini per ucciderlo e che dunque l'eroe troiano non è che un 'last and least'. Questo è chiaramente parodia dell'espressione idiomatica 'last but not least'. Possiamo qui mettere a confronto il testo greco (vv. 849-850), la traduzione ormai classica, e molto accademica, di Lattimore con la dizione compressa di Logue (vv. 40-41).

ἀλλά με μοῖρ' ὀλοή καὶ Λητοῦς ἔκτανεν υἱός
ἀνδρῶν δ' Εὐφορβος· σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις.

No, deadly destiny, with the son of Leto, has killed me,
And of men it was Euphorbos; you are only my third slayer.
(Lattimore 1951: 353)

Remember it took three of you to kill me.
A god, a boy, and, last and least, a hero.

¹⁹ Lattimore 1951: 351: «[...] the helmet | four-horned and hollow-eyed, and under the feet of the horses | it rolled clattering [...]».

La traduzione di Lattimore è piuttosto fedele, anche se inserisce al posto della particella *me* un 'No', perdendo poi la correlazione con *de* al verbo successivo, sostituita da un 'and'; la congiunzione *kai* assume nella traduzione la valenza di complemento di compagnia. La variazione di maggior rilievo è la sostituzione del verbo *exenarízo* con il sostantivo quasi equivalente dal punto di vista semantico, 'slayer', che perde però la connotazione secondaria di 'spogliare delle armi' implicata nel verbo greco.

Da questa breve analisi si può vedere come la versione di Logue sia caratterizzata da un movimento rapido e nervoso, che comprime tutti i dettagli: Apollo, Thackta ed Ettore vengono riuniti in un semplice 'three of you', dove quel 'of you' esplicita il fatto che Apollo parteggia per i Troiani e costituisce dunque la sua *moîra*, il suo destino fatale. I tre responsabili della sua morte vengono poi esplicitati con una sorta di proposizione appositiva senza un verbo, la cui funzione viene però riassorbita dalla voce del verbo 'take', che indica qui 'essere necessario con sforzo, volerci'; di conseguenza trova ragione di essere quel 'least' dispregiativo nei confronti del valore di Ettore. Se il giudizio sull'altezza eroica dei responsabili della morte di Patroclo viene in Omero solamente accennata tramite quel *trítos*, esso in Logue diventa centrale.

La profezia di Patroclo in punto di morte, poi, condensa in un'immagine di forte impatto visivo ben quattro versi del testo greco, vv. 851-4. Patroclo non ha visto Apollo; tuttavia è conscio dell'intervento divino nella propria sconfitta e morte. Questo, come sostiene Daniela Leuzzi, «[...] fa perciò emergere le sue capacità di comprendere lo svolgimento dei fatti e accresce il valore dell'annuncio della morte di Ettore [...]»²⁰. Se, per Patroclo, la morte avrà il viso di Ettore, per quest'ultimo la fine avrà il volto di Achille. Viene creato un parallelismo tra la voce della morte che a Patroclo sussurra 'Hector', e viene anche rivelato, ma non detto apertamente, che ad Ettore quella

²⁰ Leuzzi (2008) 313.

voce sussurrerà 'Achilles'. Il linguaggio profetico diventa così l'ultima arma a disposizione dell'eroe morente²¹.

La compressione massima è la battuta finale di *Patrocleia*, quell'ambiguo 'Perhaps'. Nessuno può sapere chi morirà prima. Il dubbio, introdotto nel testo omerico dall'interrogativa «τίς δ'οἶδ'εἶ [...]» al v. 860, viene lasciato aperto in entrambi i testi, ma per esprimerlo Logue usa una sola parola. L'effetto è brutale, definitivo. E su questa nota si chiude lo spettacolo che Apollo aveva creato.

²¹ Sul rapporto tra lingua e violenza, cfr. Campbell 1997. Nella sua recensione a *War Music*, Hadas 1988: 15 esprime al meglio il ruolo del linguaggio in questa sequenza finale: «Words can inflict and express pain in so many different ways that one wonders, reading these early triumphs of language, whether speech was given us as the ultimate weapon [...]».

Bibliografia

- Bettini, Maurizio, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012.
- Campbell, James, "Enforced Aphasia: Language and Violence in Christopher Logue's Homeric Poetry", *LIT, Literature Interpretation Theory*, VII.4 (1997): 283-300.
- Carne-Ross, Donald, "Structural Translation: Notes on Logue's Patrocleia", *Arion*, I.2 (1962): 27-38.
- Greenwood, Emily, "Logue's Tele-Vision: Reading Homer from a Distance", *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, Eds. Barbara Graziosi – Emily Greenwood, Oxford, Oxford University Press, 2007: 145-176.
- Ead., "Sounding Out Homer: Christopher Logue's Acoustic Homer", *Oral Tradition*, XXIV.2 (2009): 503-518.
- Guppy, Shusha, "An Interview with Christopher Logue", *The Paris Review*, 127 (1993), <<http://www.theparisreview.org/interviews/1929/the-art-of-poetry-no-66-christopher-logue>>, online (ultimo accesso 09/12/2012).
- Hadas, Rachel, "Watching from on High", *The Threepenny Review*, 32 (1988): 15-16.
- Hardwick, Lorna, *Translating Words, Translating Cultures*, London, Duckworth, 2000.
- Haubold, Johannes, "Homer after Parry: Tradition, Reception and the Timeless Text", *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, Eds. Barbara Graziosi – Emily Greenwood, Oxford, Oxford University Press, 2007: 27-46.
- Lattimore, Richmond (ed.), *The Iliad of Homer*, Chicago, Chicago University Press, 1951.
- Leuzzi, Daniela, "La morte dell'eroe nell'Iliade: scene e sequenze narrative", *Eroi nell'Iliade: personaggi e strutture narrative*, Ed. Laura Pagani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008: 271-325.

Andrea Veglia, *La morte dell'eroe: la Patrocleia di Christopher Logue tra oralità, scrittura e performance*

- Perris, Simon, "Proems, Codas and Formalism in Homeric Reception", *Classical Receptions Journal*, III.2 (2011): 189-212.
- Logue, Christopher, "Iliad Book XVI. An English Version", *Arion*, I.2 (1962): 3-26.
- Id., *Prince Charming. A Memoir*, London, Faber and Faber, 1999.
- Id., *Logue's Homer. War Music*, London, Faber and Faber, 2001.
- Id., *War Music. An Account of Books 1-4 and 16-19 of Homer's Iliad*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.
- Sbardella, Livio, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006.
- Steiner, George, "Sound and Light: The Power of a New Homer", *Times Literary Supplement*, 15.02.2002: 5-6.
- Tatum, James, *The Mourner's Song: War and Remembrance from the Iliad to Vietnam*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

L'autore

Andrea Veglia

Andrea Veglia è laureato in Filologia e Letterature dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Torino con una tesi sulla ricezione dell'epica classica (Omero e Ovidio) nella letteratura contemporanea in lingua inglese. Collabora con OBLIO (Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto e Novecentesca).

Email: andrea_veg@alice.it

L'articolo

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 20/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Veglia, Andrea, "La morte dell'eroe: la *Patrocleia* di Christopher Logue tra oralità, scrittura e performance", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>