

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Dottorato di Ricerca in Filologia Greca e Latina
XVIII CICLO

SETTORE DISCIPLINARE L-FIL-LET/02 Lingua e Letteratura Greca

**LA TRACCIA DEL MODELLO: RICEZIONE DELLA FIGURA
DI PENELOPE NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA**

Dissertazione presentata da

MARIA RAFFAELLA CORNACCHIA

Coordinatore

Chiar.mo Prof. **GUALTIERO CALBOLI**

Tutori

Chiar.mo Prof. **CAMILLO NERI**

Chiar.mo Prof. **GUALTIERO CALBOLI**

ANNO ESAME FINALE 2007

Introduzione

«Écrire quoi que ce soit, aussitôt que l'acte d'écrire exige de la réflexion, et n'est pas l'inscription machinale et sans arrêts d'une parole intérieure toute spontanée, est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans un autre. C'est que, dans le domaine d'existence d'une même langue, dont chacun satisfait à des conditions du moment et de circonstance, notre interlocuteur, nos intentions simples ou complexes, le loisir ou la hâte, et le reste, modifient notre discours»

(P. Valéry, *Traduction en vers des Bucoliques de Vergile*, 1942-44)

«Un teatro nel quale l'universo si riflette tutto; un teatro nel quale assieme con i personaggi che finora abbiamo veduto sfilare sulla scena con mortifera monotonia appariranno e opereranno anche i personaggi che finora sono rimasti nell'ombra o che nessuno si era sognato di considerare tali; un teatro nel quale l'uomo si mostrerà intero e porterà alla luce della ribalta anche le parti di sé che finora restavano celate o per pudore, o per paura, o per ignoranza, o per pigrizia; un teatro nel quale assieme con gli uomini parleranno anche le cose, gli elementi, e fino i pensieri, le ipotesi, i ricordi rimasti senza padrone [...]; un teatro nel quale tutto vivrà che vive nell'universo e lo compone, senza restrizioni, senza infingimenti, senza maschera»

(A. Savinio, *Nuova Enciclopedia, s.v. Tragedia, nota*, 1977)

Introduzione

Introduzione

La finalità generale di questo studio è esaminare i problemi esegetici e le suggestioni prodotti dall'*Odissea* quanto al personaggio di Penelope, in particolare in relazione all' 'orizzonte d'attesa' dell'immaginario collettivo contemporaneo, rapportato però a quello greco-romano, nel tentativo di mettere in luce da un canto gli elementi di permanenza e di attualità dell'antico, dall'altro la curvatura del diverso, con cui il mito si confronta nell'atto della sua ricezione.

Tale finalità si modula in due obiettivi specifici, tra loro interrelati e corrispondenti alle due 'sezioni' in cui si articola il lavoro («La Penelope dei filologi» e «La rielaborazione del mito di Penelope nell'arte antica e moderna e nella letteratura contemporanea»): il primo obiettivo è procedere – tramite una panoramica di proposte esegetiche della filologia degli ultimi 150 anni, almeno di quelle più indicative di un indirizzo interpretativo o di una temperie culturale, e dunque in particolare distinte per nuclei geografici ('scuola tedesca', 'scuola americana' ecc.) – alla 'deframmentazione' del poema omerico¹, vale a dire alla ricognizione e all'interpretazione di alcune sue peculiarità e delle apparenti aporie, limitatamente alla rappresentazione di Penelope (capp. I-III); il secondo obiettivo è descrivere – attraverso una campionatura di opere contemporanee, messe a confronto con gli ipotesti classici, compresi quelli che presentano immagini di Penelope alternative a quella dell'*Odissea* (iconografia, informazioni provenienti da fonti secondarie come gli scolî, autori latini) – la 'rivitalizzazione' dell'eroina da parte di

¹ Nel corso della trattazione, i termini 'Omero' e 'omerico' saranno adoperati secondo la convenzione invalsa, cioè ad indicare da un punto di vista pratico, e senza entrare nel merito della cosiddetta 'questione omerica' – fatti salvi gli elementi d'interesse per lo studio del personaggio di Penelope – sia il testo, quale ci è pervenuto, dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, sia il poeta o i poeti cui si deve la loro redazione definitiva.

artisti e scrittori dell'ultimo secolo (capp. IV-V). Da questo punto di vista, d'altro canto, dato che manca la necessaria distanza prospettica che consente di distinguere con sicurezza l'arte 'alta' dalla produzione 'di consumo'², la lettura degli scritti che potremmo definire 'essoterici' (romanzi, poesie, riduzioni e adattamenti dei 'classici', saggi divulgativi ecc.) si indirizza, più che ai loro valori estetici, alle caratteristiche che più sembrano consentanee alle attese dei 'Lettori Modello' e che, pertanto, agevolano la diffusione dell'opera.

I nostri due obiettivi, peraltro, si intersecano, poiché non mancano elementi sorprendentemente comuni tra modalità di (ri-)lettura – quella filologica e quella letteraria³ – in apparenza così divergenti, sia per modalità sia per fini: ad esempio, tanto alcuni 'specialisti' quanto alcuni scrittori cercano di interpretare il mito in funzione di tesi 'femministe', secondo cui nella tradizione omerica si conserverebbe il ricordo di forme di matriarcato politico o religioso (si tratta però di operazioni che suscitano, non di rado, serie perplessità sul piano scientifico, specie là dove non è l'analisi del racconto mitico a suscitare l'interpretazione, ma il mito a confortare ipotesi precostituite, come rilevano ad esempio i recensori di Mactoux 1975: Bodson, Turcan, Laffineur e Schmitt). Tenendo dunque conto del fatto che la saggistica è a sua volta indicativa delle tendenze storiche e culturali del suo tempo, ci proponiamo di farne un duplice uso: quello consueto, di strumento

² Per la distinzione tra 'paraletteratura', 'letteratura di massa', 'di consumo' e 'di evasione' ci atteniamo a Petronio 1979, XXXIVss. e LXXI.

³ Ad esempio, i saggi di Marie Madeleine Mactoux, Adriana Cavarero e Ioanna Papadopoulou Belmehdi sono chiaramente la fonte e il punto di riferimento di molta narrativa e poesia 'al femminile' su Penelope (La Spina, Leclerc, Farabbi, Atwood ecc.).

per la ricerca e per il confronto di ipotesi e interpretazioni, e quello più inatteso di genere letterario ricettivo di una precisa temperie culturale⁴.

In particolare, sia filologi e storici, sia vari autori contemporanei hanno recentemente sottolineato la particolare ‘opacità’ del carattere e del comportamento di Penelope nel poema omerico, aspetto della narrazione che, se costituisce un ostacolo per ogni tentativo d’interpretazione univoca del personaggio, è al tempo stesso uno dei motivi dello specifico interesse a lei rivolto sempre più di frequente negli ultimi tempi. Si tratta di quella che Katz 1991 ha denominato *indeterminacy*: l’*indeterminacy* può riguardare sia il carattere di Penelope, sia l’arte dell’autore, il quale, secondo alcuni, sarebbe stato indotto dai condizionamenti socio-culturali del suo tempo a nascondere in un racconto ambiguo e reticente una figura femminile assai più ardita e autonoma di quanto il suo pubblico fosse pronto ad accettare (Winkler 1990, ma cf. anche le tesi di Murnaghan, Katz e Felson Rubin, e il riepilogo della questione nel cap. III.7).

Nei confronti di certe interpretazioni psicologiche del carattere di Penelope (o di quello di Omero), che scaturiscono da tale prospettiva, è peraltro d’obbligo una certa cautela, dato che ci si può chiedere «how far is it legitimate to read psychology into what happens in the poems, when this is not made explicit by the poet?» (Griffin 1980, 51), o meglio «how can we explore the psychology of fictional characters, who only exist in as far as the poet allows them to? Unless the poet chooses to make their psychological

⁴ La stessa chiave di lettura è proposta per le opere di carattere più divulgativo: vi si cerca non il marxiano ‘rispecchiamento’ della società da parte della letteratura (struttura/infrastruttura), ma l’omologia, l’isomorfismo tra serie socio-culturali parallele, più nella prospettiva di una ‘semiotica e sociologia della cultura’ che in quella dello specifico del genere cui le opere appartengono. Nel sistema dell’attuale ‘letteratura di fatto’ si mira cioè a individuare come avvenga l’interazione col mondo classico, ricordando tuttavia «che la rivoluzione sociale non solo ha fatto emergere utenti nuovi ma ha prodotto produttori nuovi: uomini naturalmente “di massa” [...]. Sicché la letteratura (l’arte) moderna è, in tanti suoi aspetti e in tante sue opere, il prodotto di uomini “organici” (proprio nel senso gramsciano!) alla civiltà e società che viviamo» (Petronio 1983, 12 e 15: suo il corsivo).

problems explicit [...], or offers substantial clues in the text itself to their state of mind, we have no evidence on which we can establish the existence of such undercurrents» (Jones 1988, 173). Tuttavia, non si può non riscontrare, ci pare, nel testo dell'*Odissea* che oggi leggiamo – in qualunque modo esso sia stato costituito – una speciale ‘profondità’, prodotta dall’allusione in controluce o, in una prospettiva analitica, dalla stratificazione dei racconti e dalla selezione tra le ‘varianti’ mitiche, che rimandano ai possibili svolgimenti narrativi non pienamente attuati (il caso più significativo è quello del confronto con le storie di Elena e di Clitemestra), di cui però talora Penelope sembra consapevole (si pensi alle sue celebri e controverse parole a proposito di Elena in *Od.* XXIII 218-224, su cui vd. cap. III.2a), e che costituiscono probabilmente la cifra della complessità del suo carattere, specie se guardato non solo dal punto di vista delle intenzioni dell’autore, ma soprattutto da quello dell’estetica della ricezione⁵.

D'altronde, il lettore ‘ingenuo’, leggendo l'*Iliade* o l'*Odissea* per la prima volta, di solito non ha dubbi sul fatto che i personaggi siano ben individuati gli uni rispetto agli altri ed è spontaneamente portato a porre in relazione le azioni con il carattere, senza chiedersi se la loro evoluzione interiore non sia solo apparente⁶: così, se non si accontenta di una lettura

⁵ Cf. Di Donato 1999, 35: «anche il racconto [come la lingua omerica] ha [...] subito un processo di aggregazione tale da porre in contatto elementi non necessariamente concepiti in modo organico. Si può anzi arrivare a dire che è la narrazione continua, il racconto nel suo complesso, a determinare, quasi forzandole, integrazioni e connessioni. La tensione che, entro l’epos, si stabilisce tra necessità del narrato principale (che è la vicenda di cui tutto l’uditorio conosce lo svolgimento e attende la conclusione) e lo sviluppo anche autonomo di singoli temi con effetto di ritardo o di temporanea contraddizione nello svolgimento dell’azione, è un elemento essenziale all’epica come fenomeno letterario e artistico».

⁶ Secondo Dupont 2006, che paragona le strutture narrative dei poemi omerici con quelle dei *serials* televisivi (prendendo come modello la fortunatissima *soap-opera Dallas*), l’effetto di evoluzione della vicenda rappresentata e dei caratteri dipende in realtà – sia in Omero, sia appunto nelle trasmissioni a episodi – dalla ripetizione di ‘tipi’ narrativi predefiniti (si vedano in particolare le pp. 80-87, 95, 98-101). Certo, «a differenza di Omero, *Dallas* non propone alcuna esplorazione all’esterno del mondo umano e perciò la telenovela è priva di eroi nel senso odisseo del termine» (*ibid.* 105), ma anche nell’epopea omerica, per la studiosa, «non c’è senso della storia, non c’è interiorità psicologica che permetta di separare l’essere e

unidimensionale della figura di Penelope come stereotipo di fedeltà coniugale, ha la tentazione di leggere ‘tra le righe’ del testo per comprenderne ogni gesto alla luce della sua decantata intelligenza (che – come dimostra l’inganno della tela – non esclude la doppiezza)⁷.

Appunto sugli effetti sortiti dalla struttura dell’*Odissea* sul pubblico, e in primo luogo quello di una ‘polifonia’ di punti di vista, per la quale il poema appare non meno ‘politropico’ del suo protagonista, si incentrano in genere sia gli studi che ne sostengono la stesura scritta e controllata⁸, sia quelli di marca più specificamente narratologica. Ad esempio, Nancy Felson-Rubin⁹ sostiene che occorre tener conto, oltre che del racconto nel suo insieme, anche dei possibili sviluppi suggeriti al destinatario e non attualizzati: nel corso della *performance* epica, infatti, il pubblico è portato a formulare delle ipotesi (*abduction*), che vaglierà via via che la narrazione gli svela nuovi dettagli (*induction*)¹⁰. Poiché caratteri e intreccio evolvono in modo complementare nella coscienza dell’ascoltatore (/lettore), bisogna connettere l’indole dei personaggi con la percezione delle strutture narrative. Di qui la possibilità «that Homer first sets forth a rather standard or conventional way of thinking and then undetermines or challenges it in subtle ways. Thus he introduces

l’accidente, d’introdurre un divenire, un’ambiguità capace di fare degli uomini quello che sono senza esserlo totalmente. Non c’è differenza fra l’essere e il fenomeno, non ci sono forze sotterranee, né volontà malvagie, né decadenza o speranza metafisica capaci di confondere tale perfezione di un mondo e di un ordine di cui gli dei garantiscono l’eternità». Infatti, «nell’epopea non si verificano mai casi o incidenti romanzeschi. O, in altre parole, la storia non condiziona mai la dizione poetica [...]. Perché il racconto organizza in una sequenza le figure di una cultura e non gli episodi di un’avventura» (*ibid.* 47 e 51).

⁷ Si vedano ad es. le interpretazioni di Harsh 1950, Amory 1963 e Combellack 1983.

⁸ Cf. ad esempio la posizione di Di Benedetto 1994, che così descrive la tecnica narrativa adoperata in *Od.* XVIII 201-205 per il monologo di Penelope: «con un modo di esprimersi fortemente deformalizzato il poeta dell’*Odissea* dà qui come la sensazione di rendere passo passo l’affiorare dei pensieri nell’animo di Penelope. E non si tratta di qualcosa di naif. La cultura invece si avverte proprio nel rigetto di ciò che in questa situazione potrebbe apparire come un sovraccarico intellettuale» (172).

⁹ Felson-Rubin 1994, «Preface».

¹⁰ Felson-Rubin fa qui riferimento a C.S. Peirce, *Collected Papers*, II, Cambridge 1931-1958, 623s., e a U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington 1984.

more than one “voice” on important topics, such as female fidelity, creating a polyphony of contending voices» (Felson-Rubin 1994, Xs.).

D'altra parte, se i personaggi del mito in genere ci appaiono come archetipi umani psicologicamente ben definiti, fino a rappresentare per antonomasia una certa qualità, su cui si esercitano la creatività e l'impegno ideologico degli autori e la fantasia e la possibilità d'immedesimazione dei lettori¹¹, Odisseo in particolare – come pure, in misura minore, i personaggi a lui legati, sua moglie *in primis* – «fin dall'inizio si mostra aperto al futuro: ai travestimenti di cui è maestro Omero, e alle trasformazioni poetiche che il suo mito e il suo primo testo letterario stimolano con i loro eccessi e i loro vuoti evocativi» (Boitani 1992, 12)¹², tanto da poter assurgere, come suggerisce Bernard Andreae, ad «archeologia» dell'immagine «europea» dell'uomo¹³. Di qui la costante tentazione in arte e letteratura, oggi divenuta una vera e propria moda, di 'rifare' l'*Odissea*, reinterpretandone la psicologia dei personaggi in chiave moderna, soprattutto nel tentativo di colmare i 'vuoti evocativi' e attribuire loro la nostra complessità spirituale, così come i nostri dubbi e le nostre contraddizioni.

Sul piano di un'estetica della ricezione e più semplicemente dei diritti della creatività artistica, il procedimento è ovviamente del tutto lecito¹⁴; su

¹¹ Senza dimenticare che ogni autore è a sua volta lettore dei propri ipotesti: si pensi, per restare ad un esempio celeberrimo, al processo di immedesimazione-rielaborazione poetica della figura di Ulisse da parte di Foscolo, soprattutto in *A Zacinto*.

¹² Si noti la distinzione tra i 'travestimenti', identificabili specialmente nei fatti del tutto concreti narrati nell'*Odissea*, che non implicano necessariamente complessità psicologica, e le 'trasformazioni', di natura invece prevalentemente spirituale, legate però in prevalenza alla successione, nel corso di oltre due millenni di esegesi, delle diverse letture e interpretazioni del personaggio. Tra i molti contributi sulla *fortuna* – in particolare nella letteratura novecentesca – del mito di Odisseo, rimando a Stanford 1954, agli articoli raccolti in De Oliveira 2003 e al riepilogo di Zimmermann 2004b, nonché alle due recenti antologie di Zampese 2003 e Zimmermann 2004a.

¹³ Andreae 1983 (principalmente il cap. I «Ulisse, immagine di un uomo nuovo», 3-8) e Andreae-Parisi Presicce 1996, in cui si veda, in particolare, il saggio di Flashar.

¹⁴ Cf. ancora Boitani 1992, 20s.: «ogni testo contiene un mistero, ogni poesia è interpretazione di altra poesia alla luce della storia e dell'esistenza. [...] L'interpretazione è allo stesso tempo “infinita” e “limitata”. Essa

quello esegetico-filologico, invece, vale a dire al livello delle interpretazioni effettivamente autorizzate dal testo¹⁵, controverso quanto la ‘questione omerica’ – di cui costituisce un aspetto – è, come si accennava, il problema della coerenza spirituale delle figure omeriche e della consapevolezza del poeta nella loro rappresentazione. Infatti, le eventuali contraddizioni nella psicologia dei personaggi potrebbero semplicemente derivare, secondo le tesi analitiche e oraliste, dalla stratificazione di quello che oggi appare come un ‘testo’; ovvero, al contrario, potrebbero dipendere dalla volontà creativa di un unico autore, e in particolare dal suo uso, consapevole e mirato a fini specifici, della letteratura preesistente – oggi scomparsa, ma presumibilmente di natura orale – come propria ‘fonte’: la *vexata quaestio* verte dunque in sostanza su quanto l’*Odissea* sia davvero incoerente, e su quanto sia davvero tradizionale¹⁶.

Noi, in merito, non intendiamo certo dare ‘risposta’ – convinti come siamo della precarietà in questo campo di ogni posizione unilaterale – ma piuttosto ‘risposte’, ricostruendo una sorta di ‘micro-storia’ della filologia incentrata sulla figura di Penelope e sui più controversi passi odissiaci dei quali ella è protagonista. Ricordiamo, a questo proposito, alcuni degli interrogativi su cui con più insistenza si è incentrato il dibattito esegetico: perché nel canto XVIII la regina decide, dopo anni di ripulse e proprio quando si infittiscono sotto i suoi occhi i segnali di un imminente ritorno del marito, di apparire in tutta la sua seducente bellezza tra i pretendenti e chieder loro ricchi doni nuziali? E soprattutto, perché Odisseo, che assiste in incognito alla

cresce con la comprensione che ciascuno acquista nella vita e nella lettura meditando – in un processo di riconoscimento – il proprio desiderio nella coscienza. Poiché tale crescita è potenzialmente senza fine nell’esistenza individuale e in quella storica dell’umanità, l’interpretazione non ha, in potenza, alcun limite». Sulla necessità dei «movimenti cooperativi» per l’«attualizzazione testuale», cf. Eco 2000, 50-66.

¹⁵ Lo stesso Boitani 1992, 21 ammette in proposito che l’interpretazione «ha tuttavia dei limiti: nel testo e nella sua trama linguistica, nel contesto che lo circonda, nell’ “intenzione dell’opera”».

¹⁶ Su questo problema, cf. in particolare Russo 1968.

scena, ne è compiaciuto (vv. 281ss.)? Come mai l'eroe nel canto XXIII non tenta di fornire immediatamente le prove della propria identità che la sposa gli ha appena richiesto (v. 110), ma provoca ulteriori indugi nel sospirato riconoscimento? E come si spiega l'eccezionale freddezza di Penelope nel canto XXIII verso colui che la ha, quanto meno, liberata dai Proci, e con cui era stata ben più affabile nel canto XIX? Perché Anfimedonte afferma, giunto nell'Ade dopo esser stato ucciso da Odisseo (XXIV 167ss.), che l'eroe e Penelope avevano pianificato insieme la strage dei Proci, quando il resto del poema lo smentisce? E se Penelope non ha riconosciuto il marito e non è d'accordo con lui, perché insiste a far partecipare colui che ella considera solo un mendicante alla gara con l'arco, una gara da cui dipende il suo futuro (XXI 311ss.)¹⁷? Come si accorda l'apparente alternarsi in lei di atteggiamenti di piena dignità, astuzia e fredda determinazione, con l'esibita fragilità dei tentennamenti, dello sconforto, della tendenza ad addormentarsi proprio nei momenti culminanti dell'azione (in particolare, durante la strage dei Proci)? E tale frequente dormire, con o senza i sogni ch'ella fa più spesso di qualsiasi altro personaggio (cf. IV 796ss.; XIX 535ss.; XX 87ss.), comporta un senso profondo o qualche sottinteso da parte dell'autore? Che significato ha poi l'intervento di Atena, volto a determinare le azioni e le reazioni di Penelope, senza ch'ella se ne renda conto (IV 795ss.; XVIII 158ss.; XXI 1ss.)? La storia dell'inganno della tela, infine, ripetuta tre volte nel poema ma apparentemente senza precisa funzione strutturale (*Od.* II 93ss., XIX 138ss., XXIV 128ss.), si giustifica nel contesto di tutti e tre i passi, o in almeno due di essi dà la netta impressione della zeppa?

¹⁷ Durante la gara con l'arco si verifica una delle più celebri *'if-not situations'* del poema, in quanto Telemaco tenta due volte di tenderlo e alla terza, quando sta per riuscirci, viene fermato da un'occhiata del padre (*Od.* XXI 124-129).

Tali dubbi – si diceva – si inquadrano nella più ampia questione del significato da attribuire all’‘unità’ del poema a noi pervenuto come testo fissato, visto che ormai nemmeno il più intransigente dei filologi ‘unitari’ nega che in esso si rilevino le tracce di narrazioni precedenti, che furono tramandate da una tradizione secolare in forma autonoma o semi-autonoma almeno fino all’epoca del loro consolidamento nella forma che conosciamo¹⁸. È chiaro che, se si ritengono i poemi omerici, e l’*Odissea* in particolare¹⁹, un mero assemblato di opere d’autori diversi compiuto da un ‘raffazzonatore’ (secondo certe rigide interpretazioni analitiche), oppure la tarda trascrizione di testi estemporanei in origine improvvisati oralmente (secondo alcune tesi oraliste), vi si esclude ogni possibilità di profondità psicologica e filosofica, e si finisce anzi per negarne addirittura il valore artistico o per considerarli prodotti perfino modesti del folklore. In realtà, però, atteggiamenti critici così perentori sono stati assai rari, perché da un canto molti studiosi analitici e neoanalitici – secondo una linea di sviluppo esegetico sostanzialmente coerente – hanno progressivamente teso a sottolineare l’equilibrata e raffinata architettura di ognuno dei due poemi (o almeno di larghe loro sezioni), quale risultato della volontà costruttiva ed individuale dell’ultimo autore (il *Verfasser*), che seppe assimilare la personalità poetica dei suoi predecessori, compose i tessuti connettivi tra le parti e cercò di eliminarne – fin dove poté – incongruenze e contraddizioni²⁰; dall’altro gli oralisti, comparando la poesia

¹⁸ Cf. Dodds 1965, 12: «one may even feel that between the more moderate spokesmen of the two schools the difference is now largely one of terminology: what the analysts call nuclei or prototypes, the unitarians call sources; what the analysts call expansions, the unitarians call interpolations».

¹⁹ Tuttavia, osserva Dodds 1964, 7, una delle differenze più evidenti tra l’*Iliade* e l’*Odissea* è che quest’ultima «has a much closer structural unity and lends itself less easily to a theory of gradual accretion round a nucleus», anche se «there were different versions of the story, which have been combined in our poem but not quite perfectly harmonized».

²⁰ Nannini 1995, 13s. richiama una pagina di C. Diano del 1934 (oggi in C. Diano, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 358ss.), a proposito dell’*Iliade*: «la ragione del suo essere non è, come comunemente si crede, nelle parti che, per un’ipotetica ricostruzione di un progressivo sviluppo del tema, furono giudicate

orale moderna (ad esempio balcanica) e quella antica, ne hanno sempre più nettamente evidenziato il valore non solo riproduttivo ma anche creativo²¹, dimostrando la capacità del poeta orale di avvalersi di strumenti narrativi e stilistici sofisticati per rifondere omogeneamente, in una struttura coesa e intorno a un nucleo tematico centrale, i materiali offertigli sì dalla tradizione, ma che il suo mestiere gli insegnava a cantare secondo un repertorio personale, di cui il sistema formulare costituiva il caratteristico linguaggio, e la cui «perfection [...] comes from Homer's having sung [...] this story over and over again» (Parry 1972, 6)²². Come si vede, in tale prospettiva può risultare perfino appiattita la differenza fra scritto e orale²³, secondo il punto di vista diffuso in particolare nella cosiddetta 'scuola olandese'.

più antiche, ma è anzi in quelle giudicate più recenti. Di che s'ha una riprova nel fatto che solo per l'impossibilità di giustificarle senza l'esistenza del poema, esse furono considerate più recenti, e ciò val quanto dire ch'esse ne son la causa». Se ne conclude che «chi è stato in grado di prospettare scelte alternative, di dominare e manipolare una materia che è consapevole di tramandare ai posteri per il fatto stesso che è lui a farla esistere [...], ed in è grado di far apparire il processo mentale sotteso al testo [...], non può non aver concepito anche l'idea che ha dato forma al poema così come noi lo abbiamo» (*ibid.*).

²¹ Giustamente ricorda Page 1955, 142 che «a man may be either the master or the slave of the rules by which he lives; the conventions of an art have never yet confined genius and mediocrity in equal chains».

²² Sul costante perfezionamento conseguito dal poeta orale nel corso delle numerose ripetizioni del suo canto, cf. anche *ibid.* 19.

²³ Infatti, «such a convergence of values is analogous to what we find in all poetry, where an external form – metre or rhyme – preexisting the individual poem and not varying with it, coexists with an internal form – the words and what they say – so that both are felt to be right» (Parry 1972, 22). La convergenza tra tradizione e genio individuale nei poemi omerici è chiaramente indicata, ad esempio, da Nagler 1974, XXI: «the most salient characteristic of his [di Omero] kind of poetry remains, not the absence of writing nor the statistical aspects of recurrence, nor any easily definable feature, perhaps, but the general fact that it is [...] *spontaneous-traditional art* [...]. The oral poet is one who, at the moment of performance, makes spontaneous, and therefore original realizations of inherited, traditional impulses». Nagy 1992, 44s. osserva peraltro – citando, in un confronto coi manoscritti cinquecenteschi inglesi di poemi medievali, Paul Zumthor – che «each act of copying was to a large extent an act of recomposition», non molto diverso dalla modalità con cui nella viva tradizione orale viene continuamente rigenerata l'opera: possiamo dunque supporre che, in un'epoca quale la pisinistra, in cui certamente coesistevano ancora testi orali e scritti, «the idea of a written text can become a primary metaphor for the authority of recomposition-in-performance». È in questa prospettiva, mi pare, qualunque datazione si adotti per la trascrizione dei poemi omerici, che si può ripensare alla figura del *Bearbeiter* di tradizione analitica, dato che – come rileva Powell 1991, 232 – «once we accept that the adapter and the man who wrote down Homer are one and the same man, we will loosen the exasperating tangle of contradictions that has puzzled generations of Homeric scholars».

Superata dunque la severità, ad esempio, della posizione lachmanniana²⁴, anche nei momenti di più acra polemica esegetica il dato comune agli studi degli ultimi centocinquant'anni sulla composizione dei poemi omerici è l'attenzione rivolta all'idea di 'sviluppo'²⁵ – già riconoscibile nel concetto di 'interpolazioni' di Hermann²⁶ – per cui, come osservava Pasquali, per intendere l'*Iliade* e l'*Odissea* quali sono nella loro arte, occorre «concepire le relazioni dei carmi omerici con quelli che li precedettero sempre più come una relazione tra il poeta e la sua fonte; una fonte, certo, che può avere influito su lui anche formalmente» (Pasquali 1935, 343).

Tenendo conto di tali problematiche, nella Parte I di questo lavoro cercheremo in primo luogo di esaminare – attraverso il punto di vista, presentato in ordine cronologico, di alcuni dei principali esponenti della teoria analitica, in particolare di 'scuola tedesca' – i passi dell'*Odissea* che parvero denunciarne l' 'incoerenza', da cui dipenderebbe tra l'altro l'apparente contraddittorietà del carattere di Penelope: un' 'incoerenza' che discenderebbe – come si sa – dall'incauto amalgama, realizzato da un compilatore o *Bearbeiter*, di più poemi di autori diversi nella forma monumentale oggi a noi nota. In seconda istanza, rifletteremo sugli epiteti attribuiti nel poema a Penelope, prendendo come punto di riferimento critico la teoria di Milman Parry – che aprì la strada alla teoria oralista, seguita specialmente nei paesi anglosassoni – secondo la quale gli epiteti sono, tra gli elementi dello stile omerico, forse quelli che meglio provano un rapporto tra l'*Odissea* e l'arte tradizionale e orale. Infine, prospetteremo – in chiave sostanzialmente

²⁴ C. Lachmann, *Betrachtungen über Homers Ilias*, Berlin 1847.

²⁵ Cf. ad es. Dodds 1964, 1s.: «on the whole the tendency of modern analysis has been to place increasing emphasis on the element of design at all stages in the assumed development of the poems; we hear much less of the 'bungling redactor', that *diabolus ex machina* whom early analysts invoked to explain every blemish that seemed to mar the faultless perfection of the 'genuine' Homeric poetry».

²⁶ G. Hermann, *De Interpolationibus Homeri*, Lipsiae 1832, in cui per interpolazione non si intende aggiunta meccanica, ma frutto dello sviluppo storico dei poemi omerici.

neounitaria, ma senza precluderci altri apporti interpretativi – alcune delle componenti della struttura narrativa del poema, relative a Penelope, che dimostrano la ripresa e la rielaborazione da parte di Omero di ‘moduli’ provenienti, con ogni probabilità, dalla tradizione orale e dal folklore. In tal senso, proponiamo di esaminare le ‘scene tipiche’ in cui compare Penelope sotto una duplice prospettiva: quella di marca oralista, che evidenzia nei *patterns* narrativi – esattamente come nei *patterns* linguistico-metrici – l’imperativo della tradizione, e a tale valore appunto tradizionale e non individuale dei contenuti del canto riferisce il concetto di ‘tipico’; ovvero il punto di vista di tendenza unitaria o neo-analitica, che mira al contrario all’individuazione della capacità di ristrutturare il racconto trádito in forme originali e/o in architetture complesse – che rappresentano la piú alta evoluzione delle ‘forme semplici’ del *Märchen* – e che intende quindi con ‘tipico’ ciò che è ‘peculiare’ del narratore, e di conseguenza attribuisce anche alle ripetizioni, almeno in molti casi, la forza espressiva di vere e proprie citazioni o auto-citazioni.

Il problema essenziale, per quanto riguarda la Parte II del nostro lavoro, riguarda la selezione di un materiale che di per sé è sterminato: si procederà dunque *in primis* chiedendosi quali aspetti abbiano riacceso l’interesse contemporaneo per la figura di Penelope, a lungo trascurata dalle rivisitazioni moderne, quali di tali aspetti siano suggeriti da Omero, e quali invece derivino da altre fonti, antiche e moderne.

Sul piano generale, abbiamo accolto come principio metodologico il suggerimento di Jasper Griffin (1986, 14ss.) che il mito offra allo scrittore i vantaggi di familiarità, vividezza, plasticità e significatività: così da un canto, «the attention of the audience is

immediately focussed on the novelties of the details, the particular interpretation which the artist is putting on his subject», dall'altro, per la sua vividezza, il mito procura «strong and simple emotions, clear and basic relationship» e si presta all'immediata raffigurazione di idee astratte. In effetti «myths are not just stories but stories of guaranteed importance. The human persons who appear in them possess a special status, not only because they are familiar but because they are exemplary» (*ibid.* 14 e 17). Per la sua forte significatività, il mito si presta dunque a un duplice riutilizzo: adoperato come paradigma, conferisce dignità ed efficacia a esperienze universali come l'amore, il dolore o la fedeltà, ma al tempo stesso contribuisce a distanziare la dimensione del passato, che in esso è idealizzata, dal presente e dalla realtà, di cui il confronto con l'evento immaginario sottolinea così la trivialità e lo squallore.

Peraltro, va rilevato che caratteristica specifica delle riprese novecentesche del mito è la tendenza a ridimensionare proprio tale elemento di universalità che costituiva il «glittering mirror» caro all'arte antica²⁷: si procede invece a una sorta di assimilazione del mito al romanzo (*romanzizzazione* del mito) e alla trasformazione dei suoi protagonisti in individui, spesso con quello che Bachtin 1979 definirebbe un abbassamento, uno 'scoronamento' dell'epica e della tragedia. L'esemplarità dei personaggi si trova a risiedere così non nella loro eccezionalità eroica, ma piuttosto in una condizione condivisa di grigiore quotidiano: rimanendo nell'ambito

²⁷ Essa, secondo Griffin 1986, 91, fino alla fine del V secolo a.C. si mostrò assai poco interessata all'esperienza individuale: «the haughty Muses of high arts viewed with disdain the chaotic and meaningless events of ordinary life; only when reflected in the glittering mirror of myth could such themes as the struggle of husband and wife, or brother and brother, or mother and daughter, become intellegible, significant, worthy of art».

dell'*Odissea*²⁸ e di alcune delle sue più celebri rivisitazioni contemporanee, si pensi alla differenza tra gli 'Ulissi decadenti', come quello di D'Annunzio e quello di Pascoli – più influenzati dall'archetipo dantesco che da quello omerico²⁹ – e l'*Ulysses* di Joyce, con la sua «patient acceptance of his commonplace diurnal destiny»³⁰. Tuttavia, il personaggio che meglio si presta ad una rilettura in chiave 'realistica', come emblema di un ideale di concretezza nella vita quotidiana, è appunto Penelope³¹: D'Annunzio la guarda in *Maia* con disprezzo, in quanto è «una piccola borghese che aspira solo alla tranquillità domestica»; nei *Poemetti conviviali* pascoliani, «la mitizzazione dell'ideale familiare, qui sì in termini tutti positivi, è compresa solo da Penelope, estranea invece all'eroe che non riesce a contemplare il "vero"» (Bertazzoli 1996, 708 e 710); Joyce riprende e trasmette alla letteratura successiva l'immagine di una Penelope-Molly Bloom, infedele come suo marito, ma meno segretamente, fatto che «balances the marital accounts in this unmoral (and unmoralized) relationship» (Stanford 1954, 217).

²⁸ Rispetto ad altri eroi del mito, Odisseo ha peraltro la peculiarità – condivisa con il suo predecessore medio-orientale Gilgamesh – di essere del tutto umanizzato, come dimostra la sua rinuncia all'immortalità (o il fallimento nel tentativo di conseguirla, nel caso di Gilgamesh) e di conseguenza la piena accettazione della natura umana, che si esplica in particolare nel desiderio di ritorno a casa dalla sua famiglia: cf. Gresseth 1975. Sull'interpretazione di Ulisse come «soltanto un uomo» in contrasto con Achille «dio mancato» si impernia il bel libro di Citati 2002.

²⁹ Tuttavia, assai più prossimo alla sensibilità novecentesca è il giudizio (negativo) sull'eroe dato da Pascoli: nei *Poemetti conviviali* Ulisse, tornato a casa, continua a sognare, pur in pantofole, il mare e la partenza, incapace di comprendere la «religione del "poco", del "contentarsi" di una poesia che è "forza", "senza gale e senza fanfare"» (Bertazzoli 1996, 712); quando egli lascia infine Itaca per l'«ultimo viaggio» e rivede i luoghi delle sue avventure, la profonda e deludente differenza tra i suoi ricordi e la realtà gli provoca una vera e propria crisi di identità: cf. Zimmermann 2004, 177. Probabilmente è dalla rappresentazione pascoliana, sia di Ulisse sia di Penelope, che sono influenzati anche Calzini 1922 e Savinio, *Ulisse*.

³⁰ Stanford 1954, 216: ma sull'*Ulysses* di Joyce si veda tutto il cap. XV «The Re-integrated Hero», pp. 211ss.; sulle riprese di Pascoli e D'Annunzio, le pp. 205-210 del cap. XIV «The Wanderer».

³¹ Anche perché per Penelope, a differenza che per Ulisse, manca la possente suggestione della raffigurazione di Dante, il quale la nomina solo a proposito del «debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta» (*Inf.* XXVI 95), amore che non trattenne però l'eroe dal ripartire per il suo ultimo viaggio (così come, in chiave figurale, il 'debito amore' per la moglie e i figli non fece recedere Dante dai propri ideali, per i quali fu costretto all'esilio perpetuo, cui la sua inflessibilità condannò anche la sua prole, appena maggiorenne: cf. il tema drammatico dell'amor paterno, che percorre tutta la *Commedia*, da *Inf.* X e XXIII a *Par.* XVII).

Ora, se si confronta questa tendenza generale della letteratura contemporanea nei confronti del mito classico con il fatto che l'*Odissea* – almeno nelle sue linee essenziali – gode di una straordinaria ‘familiarità’ al grande pubblico, sorgono due interrogativi:

a) come si intersecano, nel destinatario, il piacere della ‘rilettura’ fedele del classico e il gusto per i nuovi dettagli introdotti dall’autore contemporaneo?

b) in che misura e secondo quali modalità ciò condiziona le scelte creative degli scrittori?

Infatti, la ‘familiarità’ della *fabula* dell'*Odissea* costituisce per gli autori sia una facilitazione (nella possibilità di tralasciare i dettagli più conosciuti, magari per mettere in primo piano altri elementi), sia un limite (quanto alla libertà di inventare particolari non attinenti alla versione nota, e che quindi sarebbero percepiti come arbitrari ed inopportuni)³².

In realtà, la fruibilità del modello classico si commisura con l’‘orizzonte d’attesa’ degli autori contemporanei, la cui attività esegetica e/o creativa rispetto al mito e alla letteratura antica si realizza nella dialettica tra la loro prospettiva – e il loro ‘orizzonte d’attesa’ – in quanto **L e t t o r i** dei propri ipotesti, e le loro aspettative di **a u t o r i** rivolti a propria volta a un ‘**L e t t o r e M o d e l l o**’, in cui presuppongono specifiche competenze linguistiche e circostanziali per completare gli ‘spazi bianchi’ del testo e per compiere i necessari ‘movimenti cooperativi’ volti all’‘attualizzazione testuale’. In tal senso, occorrerà tener conto del fatto che la configurazione di

³² Già Ovidio seppe adoperare la consapevolezza di questo limite come essenziale elemento tematico delle *Heroides*, in cui risulta evidente che non è possibile «in alcun modo influire su eventi di per sé già fissati una volta per tutte dalla tradizione» (Ragusa 2003, 209 n. 73). In tempi recentissimi, in modo analogo, la scrittrice tedesca Christa Wolf ha dichiarato d’aver potuto operare in modo assai più autonomo nella ricostruzione della figura di Cassandra (*Kassandra*, 1983), su cui è più scarsa la documentazione letteraria classica, che su quella di Medea (*Medea. Stimmen*, 1996), che le ha richiesto – per contrapporsi al modello euripideo che le pareva inaccettabile – uno studio più approfondito di altre fonti secondarie.

ogni autore in quanto ‘Autore Modello’ «dipende da tracce testuali ma pone in gioco l’universo di ciò che sta dietro al testo, dietro il destinatario e probabilmente davanti al testo e al processo di cooperazione (nel senso che dipende dalla domanda “cosa voglio fare di questo testo?”)»³³.

Centrale nell’operazione ermeneutica, di conseguenza, l’analisi dell’interrelazione tra *intentio operis*, *intentio auctoris* e *intentio lectoris*³⁴, la consapevolezza della «pari importanza e la necessaria collaborazione fra tutti i protagonisti dell’atto comunicativo: l’autore con i suoi valori e il suo mondo, le esperienze e i codici culturali e letterari a cui fa riferimento; il testo come successione sistematica di segni linguistici, di genere, simbolici appartenenti al sistema letterario complessivo; il lettore e l’interprete che è anche lui portatore di valori ed esperienze e di precisi codici culturali e letterari» (Ceserani 1999, 102).

Questo implica anche l’attenzione al problema della *commitment* dei libri nello specifico della moderna società di massa, che, nel caso degli ipertesti dell’*Odissea* e del mito di Ulisse e Penelope in generale, mi pare possa assumere sostanzialmente due forme:

- 1) l’autore, eventualmente su pressione dell’editore, si adatta alle attese del pubblico, perché le condivide o perché mira a un successo di vendita;
- 2) l’autore vuole opporsi al punto di vista corrente e cerca di rettificarlo: dal successo della sua opera dipende la modifica dell’intera ‘costellazione’ letteraria e del sistema culturale in cui questa andrà ad inserirsi.

Nel primo caso, abbiamo fenomeni di ‘industria culturale’, i cui prodotti peraltro non si limitano a seguire i gusti delle masse, ma finiscono – coi loro stereotipi – col rafforzarne anche la mentalità conformista, su cui

³³ Cf. Eco 2000, 50-66; la citazione è a p. 66.

³⁴ Cf. Segre 1982.

l'emittente del testo gioca, come se essa fosse immutabile³⁵. Nel secondo, verificheremo nell'autore contemporaneo la «volontà consapevole e attiva di comporre per la massa, non a divertirla, ma a comunicarle la propria visione del mondo» (Petronio 1979, LXXI): e per la maggior parte dei libri da noi recensiti sulla figura di Penelope, rivelatori delle finalità dell'autore sono il genere letterario, e di conseguenza lo stile.

Ad ogni modo, il dialogo dell'arte e della letteratura contemporanea coi classici comporta, a ogni nuova (ri-)creazione, la nascita di una nuova «costellazione», «entro cui il vecchio elemento è assunto con funzione diversa»³⁶, e in cui l'atmosfera dell'ipertesto si somma a quella dell'ipotesto/degli ipotesti, risemantizzati nel nuovo «sistema» in cui vengono a trovarsi³⁷.

Tale dialogo, però, spesso avviene al di fuori della conoscenza delle lingue antiche e, di conseguenza, dei testi in versione 'originale': essi sono perciò fruiti piuttosto in traduzioni o addirittura in transcodificazioni³⁸. Il problema non è solo di natura filologica, ma – come suggerisce Antoine Berman – etica: «l'atto etico consiste nel riconoscere e ricevere l'Altro in quanto Altro [...]. Al contrario, lo scopo appropriatore e annessionista che caratterizza l'Occidente ha quasi sempre soffocato la vocazione etica della traduzione. La “logica dell'identico” ha quasi sempre avuto la meglio»³⁹. Non si discute più semplicemente di valutare la traduzione o la transcodificazione sul metro della 'bella-infedele / brutta-fedele', ma di esaminare l'interazione

³⁵ Adorno 1979.

³⁶ Conte-Barchiesi 1989, 85 (ma si veda tutto il saggio).

³⁷ Cf. anche Curi 1991, 10; Mortara Garavelli 1985, 63ss.: una sintesi bibliografica sull' 'arte allusiva' avevo già proposto in *Notturmi e "saccheggi": Alcmane e Piero Meldini*, «Kleos» II (1997) 238s. n. 8.

³⁸ Caso celebre è quello di Derek Walcott, autore del formidabile poema *Omeros*, che ha dichiarato – provocatoriamente? – di non avere mai letto l'*Iliade* e l'*Odissea* per intero, e di averne avuto conoscenza piuttosto attraverso riduzioni filmiche.

³⁹ Citato da Ceserani 1999, 328.

tra due culture mediata dalla traduzione/trascodificazione tenendo conto dell'enorme difficoltà comportata dal testo letterario, che occorre non solo trasferire da un codice linguistico e culturale in un altro, ma anche interpretare, integrare, spiegandone gli elementi di 'resistenza' alla cultura allora dominante, vale a dire quelli più propriamente 'poetici' e innovatori⁴⁰. Per questo motivo, nel corso della nostra esegesi dei passi più discussi dell'*Odissea* relativi a Penelope, abbiamo presentato anche una selezione delle traduzioni più diffuse nei paesi di lingua italiana, francese, inglese e tedesca.

Per lo scrittore, come per l'esegeta, parlare di Penelope oggi significa dunque affrontare i nodi di testi greci e latini in cui gli autori, oltre a riflettere le categorie della loro epoca, a queste opponevano anche la propria visione originale; significa confrontarsi con gli *idoli* del nostro tempo alla ricerca di una prospettiva personale; significa cioè tradurre (e transcodificare, nei codici della narrativa, della poesia, della saggistica ecc.) tanto dai classici quanto dalla propria sensibilità e intelligenza, e tradurre anche dalle 'traduzioni' che altri precedentemente hanno proposto: una «letteratura al quadrato e al cubo» che costituisca, come proponeva Italo Calvino, la «sfida al labirinto» della modernità⁴¹.

La nostra lettura, nel corso della Parte II del lavoro, cercherà quindi di cogliere alcuni aspetti del delicato equilibrio tra universalità-familiarità del mito e personale reinterpretazione da parte dell'autore contemporaneo in contesti storicamente e culturalmente determinati; tra condizionamenti dovuti alla tradizione e tentativi di innovazione e rottura, in vista di specifici 'Lettori Modello'; tra fruizione diretta del testo omerico e sue mediazioni culturali

⁴⁰ Cf. *ibid.* 328ss.

⁴¹ Calvino 1980, in particolare 95ss. e 164ss.: citazioni a p. 167.

attraverso traduzioni, transcodificazioni, commenti e interpretazioni. Anticipiamo, a questo proposito, un cenno ad alcuni orientamenti esegetici della critica recente, di cui si intravedono più spesso i riflessi anche nelle opere letterarie, e che paiono perciò rappresentativi di una tendenza generale nella ricezione del personaggio e del mito di Penelope:

a) la già accennata insistenza – a partire dalla non nuova constatazione che la Penelope omerica è figura più complessa dell’emblema di fedeltà coniugale ideato e trasmessoci dalla letteratura latina – sulla sua supposta *indeterminacy*, ambiguità⁴², da cui deriverebbe forse la tradizione tardo-antica della Penelope fedifraga e spudorata, simile alle cugine Clitemnestra ed Elena, solo più astuta;

b) l’interesse appunto per tale tradizione tarda, che alcuni suggeriscono possa rifletterne una assai più antica, radicata nel folklore e forse pre-omerica⁴³ (cf. cap. IV);

c) l’attenzione rivolta ai paralleli tra l’*Odissea* e il folklore: si pensi ad esempio al tentativo compiuto da J.M. Foley di individuare – attraverso lo studio dei *return-songs* della tradizione balcanica – alcune possibili opzioni narrative offertesi a Omero, tra le quali ci sarebbe forse per la vicenda di Penelope uno svolgimento come «song of loathing» (sul modello della storia di Agamennone e Clitemestra), cui sarebbe stato preferito il «pleasing song»

⁴² O meglio, su quella prodotta da una consapevole scelta narrativa del poeta: «vacillation in the audience is the response elicited by Homer regarding Penelope» (Felson-Rubin 1994, 5).

⁴³ È il caso ad esempio della *Telegonia* di Eugammon di Cirene, pare composta nel VI secolo a.C. attraverso un plagio di un poema del VII, e di cui possediamo lo scarno riassunto della *Crestomazia* di Proclo (cf. rr. 306-330 dell’edizione di Severyns 1963, 96s.; vd. anche Allen 1912, 109, 141s.; per la traduzione in italiano cf. Ferrante 1957, 162s. e, per le complesse vicissitudini della trasmissione dei frammenti della *Crestomazia*, lo stesso Severyns 1953, 341ss.). Osserva Malkin 1998, 35s. che ci doveva essere un *corpus* di miti coesistenti («background of concurrently floating stories»), quasi una sorta di «vernacular mythology» trasmessasi nel mondo greco attraverso i secoli. Già Auerbach, *Mimesis* 18 rilevava d’altronde che, rispetto al mito narrato nell’*Odissea*, «prima, accanto e dopo sono pensabili senza conflitto e difficoltà altri cicli d’avvenimenti da esso indipendenti».

del felice ritorno di Odisseo, possibile in fin dei conti solo grazie alla fedele perseveranza di Penelope⁴⁴;

d) l'interpretazione di *gender*, che vede in Penelope una donna indipendente dal controllo maschile e ad esso dialetticamente opposta (cf. cap. V). In effetti, nella recente critica 'al femminile' – va rilevata questa tendenza delle donne a occuparsi di donne⁴⁵ – si tende a vedere la storia delle donne in forma «molto più problematica, meno puramente descrittiva e più legata alle relazioni. Al primo posto delle sue preoccupazioni, essa pone ormai il *gender*, cioè le relazioni tra i sessi, iscritti non nell'eternità di una natura irreperibile, ma prodotti da una costruzione sociale che giustamente importa scomporre» (Duby-Perrot 1994b, XIII).

Tenendo conto di questi elementi, privilegeremo due forme di approccio: in primo luogo, a completare il quadro offerto nella Parte I sulla Penelope dell'*Odissea*, rivolgeremo la nostra attenzione, tra le fonti antiche 'alternative' ad Omero, in specie alle rappresentazioni artistiche, cercando non tanto di compilare un elenco di opere – come è stato fatto per lo più negli studî sulle raffigurazioni artistiche dedicate all'*Odissea*, o anche allo specifico di Penelope⁴⁶ – quanto piuttosto di riconoscere il valore appunto 'suggestivo' della simbolica dei gesti – come quello di velarsi il volto – comunemente riferiti all'eroina. Dall'esame dell'iconografia antica, ci rivolgeremo ad alcune interpretazioni di Penelope nell'arte novecentesca (De Chirico, Carrà, Savinio), mettendone in evidenza continuità e rottura rispetto alla tradizione. Inoltre, esamineremo alcune tradizioni letterarie secondarie che raccontano

⁴⁴ Foley 1990, 1999, 2002a/b.

⁴⁵ Osservano Duby-Perrot 1994b, VIII e XI, che «la storia delle donne è, in certo modo, quella della loro assunzione di parola»: perciò, i «luoghi di memoria in formazione» su di essa «manifestano la presa di coscienza degli ultimi venti anni» e «illustrano una volontà di sapere che aveva fatto per l'appunto difetto fino ad allora. Scrivere la storia delle donne suppone che le si prenda sul serio, che si accordi ai rapporti dei sessi un peso negli eventi o nell'evoluzione della società».

⁴⁶ Cf. ad es. Müller 1913, Wüst 1937, Touchefeu Meynier 1968, Mactoux 1975.

aspetti del mito che Omero, consapevolmente o meno, omette di raccontare, ma che godono di una certa *fortuna* nelle rielaborazioni moderne della figura dell'eroina: ad esempio, il tema di Penelope-anatra, o quello dei suoi rapporti col padre Icaro, sui quali versioni antiche e narrazioni attuali sembrano divergere notevolmente (cap. IV).

In secondo luogo, come si accennava, daremo spazio alle interpretazioni legate al costume e alla moda, delle quali per lo più non si trova traccia nelle 'tradizionali' storie della letteratura, ma la cui larga diffusione – come nel caso della cosiddetta 'paraletteratura', estremamente ricettiva peraltro anche di indirizzi più 'impegnati' – costituisce un elemento di essenziale importanza per la diffusione di una certa immagine del personaggio tra il grande pubblico: in particolare, quella di una Penelope forte, determinata, ma anche ambigua e sfuggente, e assai più pericolosa di quanto lasci immaginare l'interpretazione finora invalsa, che vedeva in lei la 'sposa fedele', la 'buona madre di famiglia'. E in tale modalità di rappresentazione non si può non riconoscere il riflesso delle aspirazioni e rivendicazioni delle donne d'oggi, che in Penelope – come in altre eroine del mito classico: Medea, Antigone, Cassandra ecc. – sembrano ricercare la propria proiezione ideale.

Non potendo certo esaurire, peraltro, l'analisi approfondita di tutto il materiale a disposizione, data la sua vastità, si è cercato di sopperire almeno parzialmente alle inevitabili lacune con un apparato finale di schede critiche dove, in ordine alfabetico, sono recensite alcune opere recenti incentrate sulla figura di Penelope, alle quali si è fatto particolare riferimento nei capitoli della Parte II del nostro lavoro.

PARTE I

LA PENELOPE DEI FILOLOGI

Capitolo I

Personaggio in cerca d'autori:

l'interpretazione analitica e la 'scuola tedesca'

«Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!

E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancio Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!»

(Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore*, 1921)

«I miti sono composti di azioni che includono in sé il proprio opposto [...]. Anche senza varianti, il mito manterrà l'inclusione dell'opposto. Che cosa lo prova? La sapienza romanzesca. Il romanzo, questa narrazione dimidiata delle varianti, tenta di recuperarle accrescendo lo spessore di quel testo singolo a cui deve affidarsi. Così l'azione romanzesca tende, come verso il suo paradiso, all'inclusione dell'opposto, che il mito possiede per diritto di nascita»

(Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, 1988)

I.1) Penelope 'analitica'

Gli studi analitici, sulla base di minuziose indagini filologico-linguistiche, hanno visto nelle ambiguità del carattere di Penelope e nella fragilità di alcuni rapporti logico-causali dell'azione le prove del susseguirsi e sovrapporsi di più redazioni del poema, dovute ad autori di sensibilità e capacità creativa diversa e da diversa cornice storica e sociale provenienti. Punto di riferimento in età moderna di tale teoria è – si sa – **Kirchhoff** che, respingendo l'idea dell'*Odissea* come composizione organica di vasto respiro, considera anche i passi di maggior coerenza psicologica in aperto contrasto rispetto al contesto della redazione a noi pervenuta, come dimostrerebbe il fatto che spesso pare che i personaggi nulla sappiano di azioni o decisioni di cui erano stati precedentemente protagonisti¹. Ciò dipenderebbe soprattutto dai limiti artistici del *Bearbeiter*, ultimo dei *Verfasser* che hanno integrato l'opera di un più antico e grande *Dichter*: in questo poeta tardo, autore della Telemachia, il critico rileva la propensione sia a «nicht psychologisch fein, sondern einfach flüchtig verfahren» (1879, 210, ad *Od.* VII 304ss.), sia a giustapporre pedissequamente i fatti, invece di stabilire le necessarie solide connessioni causali in conformità coi caratteri². In tal modo egli opererebbe, ad esempio, riproducendo incongruamente in *Od.* II 93-110 uno degli altri due passi sull'inganno della tela, senza accorgersi che esso è qui in contrasto con

¹ Si pensi ad esempio al fatto che all'inizio del XXI canto si ha l'impressione che Atena ispiri improvvisamente a Penelope l'idea di indire la gara con l'arco, mentre la regina nel XIX ne aveva già discusso con Odisseo travestito da mendicante il giorno prima: su ciò si vedano *infra* Wilamowitz (1927, 90) e Schwartz (1924, 111, 115 e 291s.), che giungono alle stesse conclusioni di Kirchhoff quanto alle responsabilità di un maldestro *Bearbeiter* in questo assemblaggio.

² Cf. Kirchhoff 1879, 245: «diese Ungenauigkeit hat eine weitere Verwirrung zu Folge, die gleich darauf den Gipfel der Verkehrtheit in der Unvereinbarkeit mit sich selbst ersteigt [...]. Er scheint sich das Verhältniss der Handlungen in der That von Anfang an nicht anders gedacht zu haben, als es seine eigenen Worte besagen».

quanto ha appena detto³, e cioè con la dichiarazione di Antinoo che Penelope già da tre anni dà false speranze a ciascuno dei pretendenti con promesse e messaggi (vv. 89-92)⁴. Ma tale presunta contraddizione logica del testo è messa in discussione da Bethe, che considera questo racconto sulla tela il modello degli altri due: «denn dies hinterlistig-kokette Spiel, die Zudriglichen mit vorgetäuschten Hoffnungen hinzuhalten, setzt sie noch fort, auch als ihre List schon gescheitert war. Ist hier der Zusammenhang tadellos» (1928, 88). E in effetti, non ci pare di vedere un'alternativa tra due azioni di Penelope – illudere con vane assicurazioni i Proci o ingannarli col raggiro della tela – ma piuttosto una complementarità tra di esse nel segno della peculiare personalità della regina⁵: come afferma lo stesso Antinoo con l'espressione formulare a lei riservata, ella νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινῶ (v. 92), formula che forse non a caso troviamo anche più tardi, a giustificare – in un altro passo, come vedremo, assai controverso – la sorprendente approvazione di Odisseo nell'assistere in incognito a come i rivali siano lusingati da sua moglie (*Od.* XVIII 283)⁶, sulle cui reali intenzioni e sulla cui fedeltà ha comunque già ricevuto l'autorevole garanzia di Atena (*Od.* XIII 381)⁷.

Altro celebre esempio dell'inettitudine del *Bearbeiter* è, secondo Kirchhoff, al canto XXIII l'inopportuna inserzione dei vv. 111-176 nella «psychologische Entwicklung der Handlung» del *Dichter*, che «eine

³ *Ibid.* 179, ad *Od.* II 93-110.

⁴ Wilamowitz 1927, 101 aggiunge che in questo passo la storia della tela interrompe la consequenzialità logica del discorso di Antinoo, il quale ribatte alle accuse di Telemaco che non dei pretendenti è la colpa della situazione, ma degli indugi ormai triennali di Penelope (vv. 85-92), e che pertanto occorre costringerla a nuove nozze; altrimenti – minaccia l'arrogante nobile – i Proci continueranno a dilapidare le sostanze di Odisseo (vv. 111-126): secondo il critico, dunque, sono da espungere i vv. 93-110, e anche i vv. 127s., in quanto prestito da *Od.* XVIII 288s., dove gli sembrano più indispensabili.

⁵ Büchner 1940, 131 sottolinea l'importanza narrativa in *Od.* II 93ss. di questo racconto, che ci descrive così bene il carattere della protagonista proprio all'inizio del poema e per bocca del più autorevole dei Proci.

⁶ Cf. in particolare l'interpretazione di Page: vd. *infra*, 64 e n. 104.

⁷ Si noti che la formula νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινῶ compare solo in questi tre passi.

vortreffliche zu nennen ist» (1869, 153): Penelope ha infatti appena affermato che per il riconoscimento del marito le occorreranno

σήμαθ', ἃ δὴ καὶ νῶϊ κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ' ἄλλων⁸,

ma Odisseo, invece che fornirglieli subito, preferisce... far il bagno! Il presupposto psicologico di quest'abluzione – nota il critico – è che essa renda Odisseo riconoscibile alla moglie, con gli effetti di 'seduzione' già ottenuti su Nausicaa nel canto VI, ma ciò poi non avviene, e non per accrescere la *Spannung* come vorrebbero gli unitari, ma perché il *Dichter* aveva concepito l'agnizione come dipendente dalla prova del letto, fatto di cui il *Bearbeiter* con la sua aggiunta non ha tenuto alcun conto⁹.

Maggiore stima per il *Bearbeiter* (o *Zusammenfüger*) dimostra **Wilamowitz**, che gli accorda il merito di aver saputo riunire abbastanza organicamente gli *alte Rhapsoden-Stückwerke* della tradizione, benché alla sua *Odissea* siano state conglomerate da rapsodi più tardi alcune

⁸ *Od.* XXIII 110.

⁹ Kirchoff 1869, 155ss. = 1879, 555s., ma si vedano per intero il cap. VI dell'edizione del 1869 e l'*excursus* I di quella del 1879 (135ss. = 538ss.) sulle diverse possibilità del riconoscimento di Odisseo da parte della moglie. Secondo Page 1955, 114s., i vv. 115 (o 117)-170 (o oltre) del canto XXIII sono inseriti per anticipare *Od.* XXIV 412-fine (su cui però cf. n. 66), ma producono varie assurdità narrative: a) perché Odisseo non provvede, se davvero è necessario, a lavarsi e rivestirsi prima di incontrare Penelope, e non proprio nel momento cruciale della richiesta di una prova di identità? b) Dov'è e cosa fa Penelope durante il bagno di Odisseo? Resta forse a sedere in paziente attesa nella sala? c) Perché rientrando in scena Odisseo non aspetta neppure di vedere se la sua trasformazione ha impressionato Penelope e subito la rimprovera, ripetendo incongruamente le parole già dette da Telemaco ai vv. 100ss. (= vv. 168ss.)? Si vedano *infra* anche le osservazioni di Wilamowitz e Schadewaldt. Una difesa efficace dell'integrità del canto, contro le posizioni della tradizione analitica, è compiuta da Hölscher 1991, 282-292, che mette in rilievo le connessioni logiche e psicologiche tra tutte le diverse scene del canto XXIII.

Nachdichtungen come la seconda Nekyia¹⁰. Restano tuttavia tracce consistenti del personale *Wollen* e *Können*, oltre che del *Bearbeiter*, degli autori di cui egli si servì: per quanto riguarda Penelope, di almeno tre si avvertono con più nettezza le peculiarità di gusto e stile. Il più incisivo (e anche il più antico e vicino per spirito all'*Iliade*) sembra al filologo il poeta dei canti XXI, XXII, XXIII, in cui troviamo «heroische Stilisierung» e una «Ethopöie zwar trefflich, aber meist in kurzen Zügen gegeben» (1927, 164). La sua Penelope – che, ad es. in *Od.* XXI 68ss., tende ad esprimere vividamente i propri sentimenti «in klaren, kurzen Worten» (1927, 52) – ha perduto definitivamente ogni speranza di ritorno del marito, come attesta la sua ostinazione a non credervi all'inizio del canto XXIII, ma è donna capace di decisioni così provvidenziali da essere attribuite all'ispirazione di Atena, quale la gara con l'arco da lei astutamente proposta all'inizio del canto XXI con intento ancora una volta dilatorio, visto che ella presuppone che nessuno dei pretendenti sia in grado di superarla¹¹. Si noti che in questo canto l'idea sembra sorta a Penelope improvvisamente¹², al punto da sorprendere non solo i pretendenti e Telemaco, ma perfino Odisseo travestito, che comunque sa, con la sua ben nota prontezza di spirito, cogliere l'occasione favorevole offertagli dal caso (o da Atena): il poeta ignorerebbe insomma la nostra versione dell'*Odissea*, in cui la regina e il mendico avevano parlato della gara già nel canto XIX, che sarebbe dunque di composizione un poco più tarda.

¹⁰ Wilamowitz 1884 e 1927, in cui in particolare il cap. «Die Dichter der Odyssee» (1927, 159ss.: sul *Bearbeiter* significative le affermazioni a p. 165). Su Penelope si vedano soprattutto i capp. «Die drei Würfe nach Odysseus» (1884, 28ss. = 1927, 19ss.) e «Odysseus vor Penelope» (1884, 49ss. = 1927, 50ss.).

¹¹ Stessa ipotesi formulano Büchner 1940, 147ss.; Combellack 1983, 110s., il quale spiega così la repentinità della decisione di Penelope di indire la gara; Marquardt 1985, 41s. La sua tesi, però, trova credo il suo limite, oltre che nell'assenza di riferimenti alla critica non anglofona, nella necessità di presumere, in un poeta come Omero, che egli esclude possa parlare per enigmi (108), proprio ciò che implicitamente è contestato all'interpretazione di Page e Kirk (cf. *infra*): è presupposto cioè qualcosa che nel nostro testo non c'è, «one or two lines» che sarebbero andate perdute, senza che però Combellack spieghi quando / da chi, e soprattutto perché / come mai, data la loro importanza essenziale per la perspicuità della narrazione.

¹² Wilamowitz 1927, 51 e 54ss. Cf. n. 1.

Ma se è così, che motivo ha l'eroina di pretendere che anche lo straniero prenda parte alla competizione (vv. 312ss. e 336ss.)? Forse, visto che le pare assai robusto (v. 334), spera che vinca: non per sposarlo, ma per ottenere un altro rinvio alle nozze. Ad ogni modo, una volta indetta la gara e garantita la partecipazione anche all'ospite, la sua presenza nella sala in cui a breve avverrà la strage diviene inopportuna¹³: di qui la funzione narrativa sia del duro intervento di Telemaco per allontanarla (vv. 350-353), che si direbbe infelice riproduzione delle parole di Ettore ad Andromaca in *Il. VI* 490-492, intervento mirato però forse ad esibire autorità maschile davanti al padre che assiste alla scena¹⁴, sia di quel sonno provvidenziale in cui cade la regina subito dopo (vv. 357s.)¹⁵. Questa Penelope freddamente riflessiva è la stessa che nel canto XXIII ha già in mente, quando il figlio le rimprovera la sua

¹³ Ma è proprio vero che la presenza dell'eroina contesa alla gara – anche sanguinosa – in suo onore era percepito dal pubblico omerico come inopportuna, o non è piuttosto un giudizio derivante da sensibilità assai più moderna? Kakridis 1971, 33-35 ricorda che normalmente nei miti – attestati anche da fonti più tarde – la donna assiste al palio, e che è proprio in Omero che incontriamo le eccezioni di Penelope e di Elena (cf. anche *Il. III* 129ss.): «in the Greek myth, everytime the prize is a woman, the woman concerned is present and watches the contest. What is the meaning of her presence? In old times the prize, whatever object it was – and a woman was considered an object [...] – had to be visible to the contestants. This fact responds to a primeval necessity of man that the thing for whose sake he is going to strive, often at the peril of his life, should be visible to him, so that he might estimate its value, and then strive to win it» (34). Invece, Penelope è allontanata dalla scena «in order that she may later recognize her husband in a separate scene» (33s.), ed è appunto «in these very differences that Homer's personality is most stringly felt, for even when he resorts to traditional motifs he does not use them as they are, but tries to renew them by effecting some alteration or other [...]. Homer does not appear as copying integral episodes or scenes from older epics, as the Analysts insistently maintain; whatever he takes he first transforms, assimilating it to its new environment, and in this way it finally becomes his own personal creation» (35).

¹⁴ Telemaco ripete però qui quasi le stesse parole rivolte alla madre in *Od. I* 356-359 (dunque, non in presenza di Odisseo), con la sola sostituzione di τόξον (XXI 352) a μῦθος (I 358) come oggetto di cure peculiarmente maschili, da cui Penelope dunque deve essere esclusa (cf. anche cap. V.3-4). Invece nel canto XVIII, considerato però da Wilamowitz più recente, il giovane si mostra più gentile con la madre: secondo Stanford 1967, 308 ad *Od. XVIII* 214-43, perché egli sa «that his father is back». Cf. anche n. 57.

¹⁵ Si tratta di un sonno di origine divina, come riconosce la stessa Penelope in *Od. XXIII* 16ss. (versi però contestati da Mühl 1934, 393s.), ma purtroppo – secondo Wilamowitz – i poeti successivi abusarono della sua riproduzione, rendendocela stucchevole: cf. *Od. I* 363s., XVI 450s., XIX 603s. In realtà, il sonno – spesso intempestivo – di Penelope (e di Odisseo) non solo corrisponde a un *pattern* (cf. cap. III, 179), ma ha anche – come rileva Fenik 1974, 162 – precisa funzione narrativa: talora perché allontana momentaneamente dalla scena il personaggio, in modo che altri prendano decisioni in sua assenza, spesso con drammatiche conseguenze; in altri casi, poiché «a major character sleeps through a long-awaited and climatic event and awakes to disbelief that the long hoped-for has actually happened» (cf. i *doublets* di *Od. XIII* 73ss., 187ss. e XXI 356ss., XXIII 15ss.). Per di più, Penelope «is a woman 'under pressure', for whom sleep and dreams are an important means of escape» (Jones 1988, 165).

durezza verso il reduce, un piano per smascherarlo se invece si tratta di un impostore: e Odisseo, che la conosce bene, capisce, sorride (v. 111) e anzi si presta al gioco. La scena, dice Wilamowitz, purtroppo è stata maldestramente interpolata: nell'originale, Penelope non riesce a ravvisare con certezza il marito nei cenci del mendicante (v. 95) e Odisseo – che non ha subito alcuna magica trasformazione ad opera di Atena¹⁶ – ammette che per il suo aspetto dimesso la sposa lo ἀτιμάζει (vv. 112-116), al che lei risponde puntualmente οὐ γάρ τι μεγαλίζομαι (v. 174)¹⁷, ma aggiunge di voler un segno sicuro, noto solo a loro due (v. 110), prova che l'eroe non solo accetta (vv. 114), ma addirittura consapevolmente suggerisce con la richiesta ad Euriclea di preparargli il letto (vv. 171s.), e che conferma enfatizzando volutamente la propria collera al sospetto che il suo sia stato spostato (vv. 183ss.). Il poeta, così, non si cura affatto delle convenienze sociali ed igieniche, che poco hanno a che fare con l'arte drammatica, ma vuole che Penelope riconosca sotto i cenci lordi di sangue di un vecchio mendicante l'uomo antico, lo sposo che con lei condivide memoria e valori spirituali, e solo allora – senza più ritegno o esitazione – gli getti le braccia al collo «ohne Rücksicht auf sein Äußeres» (1927, 75).

¹⁶ Anche per Wilamowitz (1927, 69ss.), come per Kirchhoff, la scena del bagno è un'interpolazione: entrambi propongono di atezizzare i vv. 116-170, ma Wilamowitz conserva il v. 171 (completato da λέξομαι al v. successivo), con cui è Odisseo stesso a prendere l'iniziativa di offrire alla sposa l'occasione per metterlo alla prova. Egli ritiene inoltre aggiunta posteriore anche i vv. 218-224 e i vv. 247-288, che solo «ein Mensch ohne jedes menschliche Gefühl oder ein Kompilator» poteva aver il cattivo gusto di allegare al sofferto ritrovamento tra i due sposi.

¹⁷ A questa ricostruzione del passo, corrente tra gli analitici (vd. anche l'interpretazione di Schadewaldt, *infra*, 59s.), Hölscher 1991, 286 e 343 n. 10, contrappone il fatto che «la parola greca “atimazein” [...] non significa esattamente “disonorare”, “disprezzare”; non esprime un'offesa attiva, ma l'omissione di rispetto, dunque, “non bada a me”», con lo stesso valore da attribuirsi, secondo il filologo, in *Od.* VI 283, XI 496, XIV 57. Pertanto, «qui non c'è alcuna esagerazione, alcuna “provocazione” con un rimprovero cui Ulisse stesso non crede; dice solo quello che succede. Ma la “provocazione” a cui Penelope risponde in seguito non è questa, bensì le irritanti parole di Ulisse con cui egli ricomincia la conversazione: “daimoniê”, “insensata”» (*ibid.* 286).

Di un altro poeta è il canto XIX, in cui Wilamowitz¹⁸ individua invece la volontà di Odisseo di mettere alla prova la moglie e forse anche di farsi da lei riconoscere: in questa scena, al contrario che in quella del canto XXIII, risulta poeticamente preferibile che non sia presente Telemaco, e così il faccia a faccia tra i due sposi raggiunge sul piano emotivo la massima intensità. Intuiamo allora i sentimenti dell'eroe, a tal punto commosso nel ritrovarsi infine dinanzi all'amata, che rivede nel pieno fulgore della sua bellezza e della sua maestà (vv. 107ss.), da chiederle – proprio lui! – di esimerlo dal parlare di sé, perché sa che sta per cedere al proprio turbamento (vv. 115ss.)¹⁹: tristi bugie quelle che ora va raccontando, senza più il suo solito caratteristico gusto affabulatorio; tragica maschera adesso la sua, del re glorioso ridotto a miserabile, costretto a recitare nel suo palazzo, davanti ai suoi servi e soprattutto a sua moglie, proprio mentre lei piange la sua scomparsa; amaro destino, su cui il poeta invita il suo pubblico a compiere più generale riflessione (vv. 75ss.). D'altra parte, l'eroe può rallegrarsi della nostalgia inconsolabile di Penelope, che risponde alle lodi dicendo che il suo κλέος è indissolubilmente legato a quello dello sposo perduto (vv. 124ss.) e racconta la storia della tela (vv. 137ss.) che solo qui, secondo il critico, trova la sua posizione originale e naturale, in quanto in primo luogo giustifica la disperazione di Penelope, la quale, ormai scoperta, non sa più cosa inventare per tener a bada i Proci, e in secondo predispone il pubblico a vedere in Odisseo il suo salvatore²⁰. E forse l'eroe in questo canto «will sich

¹⁸ Wilamowitz 1927, 35ss.

¹⁹ Analoga opinione esprime Jones 1988, 163, quando suggerisce che Odisseo induca Eumeo a ritardare il suo incontro con Penelope in *Od.* XVII 569, oltre perché teme d'essere riconosciuto, anche «because he may make a fatal slip – as he nearly does, 19,388ss.»; nel canto XIX egli avvicina la sposa con «delicacy, care and restraint», che contrastano violentemente con l'atteggiamento di superiorità verso Euriclea (172).

²⁰ Il discorso di Penelope presuppone dunque che non da molto sia stato scoperto l'inganno della tela: cf. n. 48. Bethe 1928, 88ss., però, pur essendo anch'egli convinto che il τέλος del XIX canto fosse in origine il riconoscimento di Odisseo da parte della moglie, trova inconcepibile che ella, così riservata, si abbandoni a

entdecken» (Wilamowitz 1927, 44): troppi sono gli indizi su di sé e sul proprio ritorno che fornisce spontaneamente a Penelope (la reticenza sulle proprie origini, i cenni a lunghe peregrinazioni, i riferimenti puntuali all'abbigliamento e addirittura all'equipaggio di Odisseo, che potremmo considerare analoghi ai successivi *σήματα* delle prove dell'arco e del letto, il solenne giuramento sull'imminente suo rientro); per giunta egli chiede di essere accudito, tra tutte le schiave, dall'unica che – essendo stata la sua balia – dopo tanto tempo ancora lo può riconoscere²¹. Penelope piange e piange, però resta cocciutamente incredula nei confronti di qualsiasi rassicurazione, insensibile alla rassomiglianza tra il mendicante e Odisseo, che lei stessa come Euriclea ha notato (vv. 358ss. e 380s.), e ad ogni altro segnale, perfino

raccontare confidenzialmente fatti personali a uno straniero che ancora non le ha nemmeno rivelato il suo nome e le sue origini; pertanto il critico atetizza i vv. 130-161, ritenendoli ricavati dal II canto con il portare in prima persona il racconto che là era in terza, ed innestati qui in un testo più antico per connetterlo con il racconto della strage dei Proci e per giustificarla, mentre l'autore del canto XIX ai pretendenti non avrebbe fatto alcun cenno. Dello stesso parere è sostanzialmente Page 1955, 132 n. 25, che a favore dell'espunzione richiama *sch. H Od. XIX 130*, per il quale questi versi *ἐν δὲ τοῖς πλείστοις οὐδὲ ἐφέροντο*. Büchner 1940, 133s., invece, evidenzia la corrente di simpatia tra Penelope e lo straniero, dovuta al fatto che ella sa che è stato insultato dagli odiati Proci (*Od. XVII 492ss.*), ne ha ricevuto una descrizione positiva da Eumeo (*Od. XVII 512ss.*), ma soprattutto ne intuisce, anche senza riconoscerlo, il carattere a lei congeniale (cf. in particolare *Od. XIX 589s.*), che è infatti pur sempre, al di là del travestimento, quello dell'amato Odisseo: per questo la regina si confida con lui, di modo che «die Durchführung des schönen Motivs, daß Penelope der Anziehungskraft des unerkant bei ihr sitzenden Gatten immer mehr erliegt, würde beeinträchtigt, wenn man ihre Erzählung von der Überlistung der Freier herausnehmen wollte» (134).

²¹ Secondo gli scolii **M** e **V** ad *Od. XIX 346* è appunto per questa ragione che i vv. 346-348 sono da atetizzare: Merkelbach 1969, 4 obietta però che ad essi si rivolge espressamente la risposta di Penelope (vv. 353ss.), mentre Page 1955, 135 n. 28 osserva che, anche ammettendo che Odisseo non richieda espressamente l'intervento di Euriclea, egli comunque lo accetta, col rischio appunto di essere riconosciuto; il critico sottolinea come così il poeta ottenga un'intensificazione della *suspense* (cf. *infra*); commenta a questo proposito Fenik 1974, 43 che «the hero's desire to be recognized and the unexpected offer of a bath give it the same combination of purpose and surprise». A conclusioni diverse, ma che comunque rendono indispensabili i vv. 346ss., giunge, come vedremo a breve, Schwartz. Una spiegazione plausibile della richiesta di Odisseo è data da Fenik 1974, 44, che confronta questo passo con quello in cui Odisseo rifiuta, per pudore, d'essere accudito dalle fanciulle del séguito di Nausicaa (VI 218-222); simile l'opinione di Austin 1975, 277 n. 22, secondo cui l'eroe non desidera certo spogliarsi davanti a una delle giovani ancelle che si sono appena fatte beffa di lui (*Od. XVIII 320-336; XIX 65-69*), e nemmeno compromettere con queste piccole intriganti Penelope, che ha accettato di parlargli nel cuore della notte (ma a ciò si può obiettare che Melanto sa bene del colloquio: glielo ha detto la sua stessa padrona ai vv. 91-95. Del resto, è poco probabile che la regina fosse imprudente o 'disinibita' al punto da congedare tutte le ancelle, ricevendo uno sconosciuto in piena notte: infatti, almeno Euriclea dev'essere presente, se per chiamarla la padrona si limita a dire, al v. 357, *ἀλλ' ἄγε νῦν ἀνστᾶσα*).

quello acustico del bacile di bronzo che la povera vecchia lascia cadere per l'emozione: «Penelope soll das erlosende Wort sprechen», ma «sie enttäuscht ihn; die Prophezeiung hat sie überhört. Der Unglaube ist zu stark» (Wilamowitz 1927, 44)²². Come finiva, nell'ideazione originale, questo episodio? Wilamowitz esclude che il suo séguito fosse la versione dei fatti narrata da Anfimedonte nel XXIV canto, perché il suo autore mostra di conoscere anche alcune parti del poema considerate dal filologo tedesco molto più recenti di quella in questione; ammette tuttavia la possibilità che il nostro passo – magari risalente a canti assai più antichi – esistesse in forma autonoma, adatta a una più breve recitazione, ideata da un «kühner Neuerer», capace, ad esempio nel graduale mutamento della condotta di Penelope verso lo sconosciuto e nel suo approssimarsi interiore al riconoscimento, di «eine psychologische Feinheit und Tiefe» ignota al poeta del canto XXIII (1927, 76s.). Il *Bearbeiter* volle includere la scena in un quadro più vasto, di cui già faceva parte il sofferto riconoscimento rinviato all'estremo del canto XXIII, ma non seppe eliminare completamente le conseguenti incongruenze narrative.

Assai più recente è invece il *Penelopedichter* all'opera nella scena dell'apparizione della regina tra i Proci del XVIII canto (che servì da modello al *Bearbeiter* per quella analoga nel I²³): il suo tono non solo è incoerente rispetto ad altre parti del poema, ma quasi parodico, tanto da spingerlo a ideare una fatua Penelope simile all'Angelica ariostesca, capace come tutte le donne (!) di rendere docili gli uomini e di sfruttare la situazione favorevole di

²² Incentra la sua analisi sul tema del «triste ritorno» dell'eroe Stella 1955, evidenziando che Penelope non riconosce Odisseo, come lui non ha riconosciuto subito la sua patria: «la Musa odisseica piange in silenzio la gioia giunta troppo tardi, quando il cuore a furia di soffrire, di diffidare, di aspettare invano ha disimparato a credere e non osa più sperare (384).

²³ Wilamowitz 1927, 124.

tanti corteggiatori che la desiderano²⁴. Il passo di *Od.* XVIII 158-303 è perciò «ein Fremdkörper, [...] aber in sich geschlossen und gut komponiert» (Wilamowitz 1927, 19): benché il comportamento di Penelope sia attribuito ad Atena, ciò comunque non impedisce di scorgere le sue vere intenzioni, vale a dire il suo intento di estorcere ricchezze ai pretendenti, e non certo – come lei pretenderebbe – di parlare a Telemaco²⁵. Ed Eurinome, che si è accorta del cambiamento d'umore della padrona, prontamente le suggerisce – per meglio conseguire il suo scopo – di farsi bella, provocandone involontariamente un sentimento di vergogna (v. 184), con cui il poeta vuole garantirci che la sua fedeltà allo sposo è ancora intatta (e questa stessa preoccupazione ritroviamo anche ai vv. 251ss.). Ma per quale ragione Odisseo si mostra compiaciuto del comportamento della moglie (vv. 281-283)? Perché egli ha capito che lei mente spudoratamente al fine soprattutto di prender tempo²⁶, ma anche di

²⁴ Wilamowitz 1884, 33s. = 1927, 23ss. (e cf. n. 81). Improntata a simile misoginia, o quantomeno a scarsa fiducia nelle capacità intellettuali femminili, mi pare d'altronde anche l'idea appena esposta che nella sostanza sia Odisseo e non Penelope ad ideare la prova del letto. E, in ogni caso, giudizi di questo genere non erano rari in quegli anni, anche da parte di altri illustri classicisti più simpatizzanti con Penelope, ma non certo avulsi dalla mentalità corrente al loro tempo: secondo Pasquali, ad esempio, ella «è la donna: forte e debole a un tempo, sa tenere contegno dignitoso di fronte ai Proci e difendersi, anche con artifici sottilmente escogitati, dalle loro insistenze; ma internamente si sente abbandonata, si sente troppo debole di fronte al mondo grande e terribile che la circonda; basta un sogno a infonderle speranza o a piombarla nella disperazione. Perché donna, sa anche farsi bella, quando gliene vien voglia» (1935, 336). Sulla tradizione di Penelope infedele cf. cap. IV.4 e *ibi* n. 61.

²⁵ Il filologo propone anzi di cassare l'intera conversazione tra Telemaco e la madre dei vv. 214-243, perché interrompe inopportuno la descrizione degli effetti dell'apparizione di Penelope sui pretendenti (vv. 212s.), rappresentati in specie dalle parole di Eurimaco (vv. 244-249). In alternativa, si potrebbero conservare le parole di Penelope al figlio dei vv. 215-222 e la risposta ai vv. 226 e 230-232, che costituiscono il legame col precedente episodio del lancio dello sgabello contro Odisseo (Wilamowitz 1927, 22s.).

²⁶ Una simile interpretazione morale, alternativa a quella letterale del testo, che suggerisce piuttosto la natura puramente utilitaristica del compiacimento di Odisseo, era già stata proposta da Plut. *Aud. poet.* 27b-c, il quale osservava contrariato che *πάλιν τῆς Πηνελόπης τοῖς μνηστῆρσι προσδιαλεγομένης οὐκ ἀπανθρώπως, ἐκείνων δ' αὐτῇ χαριζομένων ἱμάτια καὶ κόσμον ἄλλον, ἠδόμενος Ὀδυσσεὺς οὐνεκα τῶν μὲν δῶρα παρέλκετο, θέλγε δὲ θυμόν, εἰ μὲν ἐπὶ τῇ δωροδοκίᾳ καὶ πλεονεξίᾳ χαίρει, τὸν κωμωδούμενον ὑπερβάλλει μαστροπεΐα Πολιάγρον· εὐδαίμων Πολιάγρος οὐράνιον αἶγα πλουτοφόρον τρέφων* (l'espressione proverbiale *αἶξ οὐρανία τρέφειν*, osserva Meineke, *FCG* I/2, 160 s., fr. XXI, che in Cratino indicava «profligatos homines, qui pecunia se corrumpi paterentur et publico furto ditescerent», «ad Poliagrū quendam, qui ex adulteriis uxoris largas opes colligebat, facetissime transtulit incertus veteris comoediae poeta» nel fr. adesp. 708 K.-A., che anche Kock, *CAF* I 87 e Kassel-Austin, *PCG* IV 255 escludono sia da unirsi appunto a Crat. fr. 261 K.-A., ricavato da Zenobio, *Paroem. Gr.* I,1,26. Sul

lucrare sulla situazione: il poeta, infatti, fraintende la sua fonte, che fa riferimento all'antico uso – al suo tempo ormai desueto – degli ἔδνα, i doni nuziali offerti dai pretendenti alla sposa²⁷, e interpreta dunque la richiesta di Penelope quale atto d'avidità. D'altra parte, secondo Wilamowitz, il resoconto delle ultime parole di Odisseo prima di partire, fatto dall'eroina, è insostenibile sia sul piano psicologico che su quello sociale²⁸, e dunque assolutamente insincero.

proverbio cf. anche Hesych. α 2011; *Suda* ατ 237, ο 934; Phot. α 660 Th., ο 361 Porson; su Poliagro cf. Alciph. Ep. III 26,4; Ael. V. H. V 8; vd. anche il commento di Valgiglio 1973, 182s. al passo plutarco). Perciò, secondo il moralista greco, era preferibile vedere un altro intento nella soddisfazione di Odisseo: εἰ δὲ μᾶλλον οἰόμενος ὑποχειρίους ἔξειν διὰ τὴν ἐλπίδα θαρροῦντας καὶ τὸ μέλλον οὐ προσδοκῶντας, λόγον ἔχει τὸ ἠδόμενον αὐτοῦ καὶ θαρροῦν. E Wilamowitz quasi traduce Plutarco, nell'evidente intento di giustificare l'imbarazzante soddisfazione dell'eroe: «freut sich beileibe nicht darüber, daß sie so viel bekommt, das wäre ja schlimmer als Kuppelei, sondern daß die Freier nun durch die Hoffnung festgehalten werden und ihm nicht entgehen können» (1927, 25). Questa linea esegetica ha goduto di notevole successo (cf. ad es. Hennings 1903, 492; Büchner 1940, 141), e recentemente ha indotto a vedere nella scena una dimostrazione dell' ὁμοφροσύνη tra sposi decantata da Odisseo a Nausicaa in *Od.* VI 181ss.: «la prima visione che ha di lei lo sposo travestito è di una Penelope all'opera per abbindolare accortamente i Proci [...]. Questa sua intelligenza conferma che è proprio la moglie ideale per Odisseo. E giacché si assomigliano tanto, ella è trasparente per lui. Odisseo capisce subito cosa sta facendo Penelope, e ne gode, poiché la dissimulazione dei moventi interni è esattamente il tipo di espediente a lui caro e che egli di fatto utilizzerà presto, ai vv. 344-5, dove anche lui avrà in mente cose tutt'affatto “diverse” (ἄλλα) da quelle che manifesterà esteriormente» (Russo 1985, 213 = Russo – Fernández-Galiano – Heubeck 1992, 66s. ad *Od.* XVIII 281-283). Si veda invece *infra*, 49s. l'accento posto da Focke 1943 sulla mentalità utilitaristica del poeta (e dei suoi personaggi) e la n. 104 sulla formula νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινῶ.

²⁷ Lo stesso fraintendimento ci sarebbe, secondo Wilamowitz 1927, 101s., anche in *Od.* II 53, 132s. e 195ss. Merkelbach 1969, 14 obietta però che un simile errore potrebbe interessare anche un poeta molto antico, visto che «die Änderung der Sitte dürfte sehr weit zurückliegen». Sugli ἔδνα cf. anche cap. II.3d.

²⁸ Psicologico: un guerriero che parte per la guerra rassicura la moglie del suo ritorno, non le dà ulteriore angoscia prevedendo il caso della propria morte; sociale: l'amministrazione dei beni dell'eroe assente non spetta alla moglie, ma ai genitori (in specie a Laerte). Credo però che occorra prudenza a voler presumere, senza solidi appigli testuali, la psicologia di un uomo notoriamente caratterizzato dalla sua previdenza, quale Odisseo, nel distacco da una sposa tanto forte e determinata da attenderlo per vent'anni. Opposto è ad es. il giudizio di Stanford 1967, 309 ad *Od.* XVIII 257ss.: «there is a notable realism in this excerpt from a soldier's farewell before leaving for war»: Odisseo, riconoscendo il valore del nemico e la conseguente possibilità d'essere ucciso, ricorda alla moglie le sue responsabilità verso la famiglia e le dà istruzioni per il futuro, compresa l'ipotesi di seconde nozze (eventuali dettagli più intimi di questa sua ultima conversazione col marito – forse paragonabile a quella tra Ettore e Andromaca in *Il.* VI 390ss. – Penelope naturalmente non li rivela agli odiati Proci). Quanto alla gestione del potere a Itaca e alla κυρτεία su Penelope, cf. cap. II, n. 62, e cap. III.3a, in particolare n. 177: ricordiamo che non mancano, tra i critici, sospetti sulla vitalità (e sull'esser in vita) in alcune versioni del mito del personaggio di Laerte, del resto di assai scarsa importanza narrativa, se non nella sospetta 'Continuazione' del canto XXIV (cf. n. 66 e nel cap. II, n. 155).

Sostanzialmente diversa dai predecessori analitici è la prospettiva di **Bethe**, che sembra anzi anticipare teorie neounitarie e neoanalitiche, e perfino oraliste *ante litteram*, nella linea che va da Schadewaldt a Kirk (cf. *infra*)²⁹, in quanto egli, pur lodando l'opera di Kirchhoff e accogliendone l'idea che nell'*Odissea* tre siano i segmenti costitutivi essenziali, ciascuno a sua volta di natura composita (le avventure di Odisseo, il suo ritorno e la sua vendetta a Itaca, il viaggio di Telemaco), ne capovolge nella sostanza il metodo e spesso le conclusioni, perché suggerisce di intraprendere lo studio dell'*Odissea* a partire dal suo attuale assieme per individuarne non solo le parti, ma soprattutto i legami che ora le connettono organicamente³⁰. Lo scopo dichiarato è «meine Hörer zu erwärmen für die Kunst Homers», con il dimostrare appunto che entrambi i poemi omerici costituiscono un'unità, ma che questa «ist aber nicht original, sondern einer längst vorhandenen Vielheit von einem letzten energischen Künstlerwillen aufgeprägt» (1922a, 68). Pertanto, Bethe tende a vedere i personaggi in un'ottica che potremmo definire genealogica, cioè non solo come ci appaiono oggi, ma ricercandone l'origine nella leggenda o nel mito³¹: così, mentre non hanno 'spessore' ad

²⁹ Bethe 1922a, 68: «beide Parteien, die sich mehr als 100 Jahre bitter befehden, haben Recht: sowohl die, welche die beiden Epen zerlegten, wie die, welche ihre Einheitlichkeit verteidigten». Infatti, egli ritiene che *Iliade* ed *Odissea* siano il frutto di redazione compiuta ad Atene verso il 600 a.C. «nach festem Plan und mit staunenswerter Kraft der Komposition [...] nicht ohne starke eigene Zutaten zusammengedichtet und so eine künstlerische Einheit geschaffen».

³⁰ Cf. Bethe 1922b, 4: «welches waren die Gedichte, die der Verfasser unserer Odyssee zusammengearbeitet hat, und wie hat er aus ihnen dies reiche und komplizierte Epos geschaffen? Den Grund hat Kirchhoff mit sicherer Hand gelegt, aber weder seine Lösung befriedigt noch eine seiner Nachfolger. Die Aufgabe muss von vorn begonnen werden. Sie kann einfacher und klarer angefaßt werden, wenn man nicht mit Einzeluntersuchungen beginnt und eine auf die andere verwirrend häuft, sondern vom Ganzen ausgeht, es in seine großen Glieder organisch zerlegt und ihre Verbindungen prüft». Si noti che pressoché con le stesse parole, quarant'anni dopo, Kirk descrive il suo metodo, basato su presupposti oralisti: «I shall concentrate more on the great poems themselves, deliberately choosing as starting-point their internal qualities rather than the known probabilities of an oral tradition» (1962, 159).

³¹ Per i rapporti tra fiaba, mito e leggenda cf. Bethe 1922c (ripresa di una conferenza del 1905), e per il tentativo di individuare l'origine storica della leggenda della guerra di Troia e dei suoi personaggi, anche sotto la suggestione delle scoperte di Schliemann, cf. Bethe 1902 e poi 1927.

esempio le figure dei Proci, inventate tardi, con il fine narrativo di procurare un ostacolo in più alla riaffermazione dell'eroe e di subirne perciò la vendetta³², l'esistenza dei caratteri di Odisseo e Penelope – in origine irrelati tra loro – precederebbe l'*Odissea* e conserverebbe a lungo autonomia da essa. Si tratterebbe infatti di antichissime divinità pre-greche, scadute di rango dopo l'affermazione indoeuropea e reinterpretate attraverso l'incrostazione di sempre nuovi temi novellistici (una lunga lontananza dopo cui il marito trova tutto cambiato nella sua casa, la riconquista della moglie, la prova con l'arco ecc.) e dettagli realistici (il mondo quotidiano e familiare, il legame tra gli sposi e il figlio, il suo intervento accanto al padre ecc.). In tal modo, una dea arcadica di nome Penelope o Panelopa fu trasformata in donna e associata come sposa al suo *Cult-Nachbar* Odisseo, uno di quegli eroi mitologici che, come Eracle o Gesù, riescono a tornare dall'aldilà conquistando l'immortalità³³. La loro personalità si andò poi per secoli arricchendo e umanizzando, mentre la loro storia veniva combinata con altre del ciclo

³² Al problema della mancanza non solo di personalità, ma perfino di nome della maggioranza dei pretendenti, pur tanto importanti nello sviluppo narrativo dell'*Odissea*, sono state suggerite soluzioni diverse: gli analitici hanno spesso sostenuto che il loro numero – originariamente esiguo – sia stato poi accresciuto, probabilmente dall'autore della Telemachia, per meglio rappresentare il dato storico dello scontro tra la famiglia del principe e i nobili (cf. ad es. Schwartz 1924, 251); su questa linea, ma in prospettiva unitaria, Patroni 1950, 498s. e 559s. ritiene che il poeta dell'*Odissea* modificò per nobilitarla un'antica fiaba mediterranea, ove i Proci erano solo sei (da cui deriverebbero i caratteri più delineati: Antinoo, Eurimaco ed Anfinomo), ma poi non sappia meglio identificare l'esorbitante numero aggiuntivo; invece per Kirk 1962, 367, il trattamento come gruppo indistinto e anonimo (analogo a quello dell'equipaggio di Odisseo) sarebbe drammatico, se il poeta non si sforzasse scopertamente di dare a ciascuno individualità. Si direbbe, dall'analogia tra i Proci e i compagni di Odisseo nell'accecamento intellettuale, morale e religioso, accecamento opposto alla prudenza e alla *pietas* dell'eroe (cf. Bona 1966, 30 s., 34, 82, 100ss., 159s. n. 24), che, come la massa anonima dei compagni costituisce lo sfondo per far risaltare contrastivamente la figura di Odisseo, così quella dei pretendenti è – con l'ottusità che ha permesso che fossero menati per il naso per anni – il quadro da cui emerge in rilievo l'astuta Penelope. Sul problema della responsabilità morale dei Proci cf. n. 86.

³³ Cf. Bethe 1927, 169-190: su Odisseo e Penelope come antiche divinità si vedano in particolare pp. 172ss.; il dubbio che Odisseo – eroe in realtà assai più antico della saga troiana, forse pre-greco – fosse in origine un dio è ipotesi piuttosto comune tra gli analitici: cf. già Meyer 1895, 266-268, e poi Wilamowitz 1927, 189; K. Meuli, invece, intravede nella natura composita del personaggio, appunto per la caratteristica dei viaggi nell'aldilà (cf. Nekomanzia, Lotofagi e Feaci), anche l'elemento dello sciamanesimo (*Scythica*, «Hermes» LXX, 1935, 167s.). Sui legami di Penelope con la religione cf. anche cap. IV. 4 e IV.9.

troiano, nel cui ambito vicende e figure assumevano via via nuova profondità: si pensi ad esempio all'importanza del confronto – e del contrasto – tra Penelope e Clitemestra ed Elena, attribuitele nel ciclo come cugine³⁴. Tale processo finì per culminare nell'opera dei tre poeti cui Bethe attribuisce la forma attuale dell'*Odissea*, e i cui diversi gusti e personalità emergerebbero in modo particolarmente perspicuo nel racconto del ritorno di Odisseo³⁵: l'elemento più antico sarebbe proprio la forma semplice, e pur fine, del tema del ricongiungimento dopo tanto tempo dei due sposi³⁶; un autore successivo lo avrebbe poi colorato con elementi realistici e sentimenti forti e tormentati, come la casa piena di rozzi pretendenti e serve infedeli, che oltraggiano Odisseo procurandogli indignazione e furore; un terzo poeta avrebbe accentuato infine i contrasti arricchendo il quadro degli affetti familiari con l'invenzione del personaggio di Telemaco e con 'bozzetti' come quelli di Eumeo ed Argo. Ma questo processo creativo non avrebbe nulla della meccanica giustapposizione di canti autonomi, in quanto «alle diese drei Dichter haben herrliches geschaffen. Nicht möglich, einem den Preis zu

³⁴ Quanto a Clitemestra, si consideri che per Bethe (1922a, 37) l'*Odissea* si presenta come la continuazione degli altri *Nostoi*, dato che – lo notava già Friedrich Schlegel nel 1793 – il suo proemio, a differenza di quello dell'*Iliade*, non nomina il protagonista, quasi presupponesse nel pubblico la conoscenza di narrazioni precedenti. A prescindere dunque dalla controversa questione della datazione e dell'organicità dei passi riferiti alla tragedia di Agamennone nella nostra *Odissea*, mi pare evidente il legame ideale e narrativo tra le vicende delle due coppie (su tale parallelo si soffermano ad esempio Katz 1991 e, in prospettiva comparatistica, Foley 1999, 107s. e 2002a, 166s.). Inoltre Bethe, ritenendo anche i *Kypria* più antichi dell'*Odissea* (1922b, 231), suggerisce il confronto tra Penelope ed Elena: la situazione di Odisseo in tal caso risulta quasi umoristica, se si pensa che nei *Kypria* egli era stato in un primo tempo uno dei pretendenti di Elena, ma aveva poi preferito come sposa Penelope, concessagli per intercessione dello zio Tindareo – che temeva nella scelta di un marito per sua figlia Elena la ribellione armata dei principi 'scartati' – in cambio del consiglio di legarli con quel giuramento di reciproca alleanza, a causa del quale Odisseo stesso fu in séguito costretto a partecipare alla guerra di Troia e a restare a lungo assente da casa, sì da dover affrontare al suo ritorno appunto la situazione da lui scongiurata a Tindareo. Sul confronto tra Penelope, Clitemestra ed Elena si veda anche *infra* il capitolo II *passim*, e in particolare il riepilogo nel § II.5.

³⁵ La teoria dei tre poeti è assai comune tra analitici e neoanalitici, ma pochi mi pare abbiano saputo delineare con altrettanta chiarezza quanta Bethe in cosa consista la presunta differenza tra le loro personalità.

³⁶ Questo tema sembra corrispondere al τέλος aristotelico dell'azione epica (cf. *Poet.* XXIII 1 = 1459 a 17ss.): non a caso gli Alessandrini consideravano l'*Odissea* conclusa al v. 296 del XXIII canto: vd. n. 66. Tuttavia, a diverso τέλος dell'azione, potrebbe corrispondere diversa conclusione del poema: cf. ad esempio le considerazioni di Focke (*infra*, 49s.).

geben. Wohl aber ist deutlich, wie ein fruchtbares poetisches Thema, einmal hingestellt, immer neue Dichter anzieht und aus einfachster Form sich reicher und immer reicher entfaltet wie aus bescheidener Knospe die breitausladende Pracht der Blüte» (1922a, 25)³⁷.

In modo anche più complesso e convincente presenta le fasi dello sviluppo del poema, e in particolare del personaggio di Penelope, **Schwartz**, secondo il quale si possono individuare cinque o sei poeti³⁸, che arricchirono progressivamente la narrazione epica secondo il loro gusto personale e le richieste del pubblico. Per il primo poeta (O)³⁹, Odisseo – che non subiva alcuna magica trasformazione, ma si limitava a un travestimento da povero vecchio – si faceva intenzionalmente riconoscere da Euriclea per via della cicatrice⁴⁰, e tramite la nutrice anche da Penelope, con cui concertava il piano di vendetta contro i Proci, e in specie la gara con l'arco (*Od.* XIX): la regina era perciò dipinta con lo stesso carattere forte e volitivo dell'eroe, dimostrato

³⁷ Si veda anche Bethe 1922b, in particolare il primo capitolo (1-7), introdotto da un paragrafo dal significativo titolo «Die Odyssee einheitliche Composition, aber aus verschiedenen Stücken»; nell'articolo del 1928, 87, egli parla di «Architekturwerk», risultato di un lungo lavoro su forme distinte.

³⁸ Schwartz 1924: al poeta O sarebbe da attribuire la forma più arcaica dei viaggi e del ritorno a casa di Odisseo; poco posteriore e anch'esso databile alla colonizzazione ionica l'ampliamento di K, come antica è pure la rielaborazione di T, che però intende incentrare l'azione non più su Odisseo ma su Telemaco. Più tardi i poeti L e F (forse da identificarsi in un'unica persona), che intervengono in modo ancora creativo rispettivamente sulla prima e sulla seconda parte del poema; di natura unicamente compilativa e meccanica, infine, la redazione di B, responsabile pertanto delle incoerenze del racconto. In ogni caso, i poeti epici non erano denominati individualmente, anche se dev'esser esistito un rapsodo chiamato Omero, divenuto noto in una determinata cerchia quando «ein Teil der Epen schon bleibende Gestalt gewann, aber die Rhapsoden zu dem Vergangenen, das die rezitierten, noch neues hinzufügten» (Schwartz 1940, 9).

³⁹ Cf. Schwartz 1924, 105ss. e 178ss. La storia di O si concludeva, secondo il critico, con l'uccisione di Eurimaco in *Od.* XXII 85.

⁴⁰ Abbiamo già notato (n. 21) l'incoerenza della richiesta di essere accudito da una vecchia schiava: anche secondo Schwartz, dunque, essa rientrerebbe in un piano preordinato di Odisseo. Di conseguenza, i due momenti focali del poema, cioè il riconoscimento presso i Feaci e quello da parte di Penelope, non erano lasciati al caso, ma attribuiti alla volontà e all'intelligenza dell'eroe.

ad esempio in *Od.* XXI 312ss. e 331ss. dalle sue energiche parole ai pretendenti in difesa dello sposo in incognito⁴¹.

Anche il poeta K attribuiva a Penelope determinazione e alto senso della propria dignità regale, che in *Od.* XVIII – da cui occorre escludere le inopportune e grottesche inserzioni del compilatore B⁴² – le fanno rinfacciare ai pretendenti il sovvertimento delle regole tradizionali della richiesta di nozze e pretendere che essa, con l'offerta di doni, ridivenga conforme al suo stato sociale⁴³. Per K, dunque, la regina non ha potuto riconoscere immediatamente Odisseo perché, conformemente al gusto per l'avventuroso e il fantastico con cui il nuovo poeta arricchisce il naturalismo drammatico di O, l'eroe ha fruito dell'aiuto magico di Atena per rendersi inidentificabile; così, l'agnizione da parte di Penelope è rinviata a dopo il massacro dei Proci, ma trova un ostacolo nel carattere riservato e diffidente della donna, che – proprio a causa della miracolosa trasformazione del deforme accattone nel marito, con l'aspetto aitante che aveva da giovane – teme di essere ingannata da un dio⁴⁴, e perciò ricorre allo stratagemma della menzogna sul letto. Il tema ispiratore della poesia di K non è più dunque quello della forza della volontà

⁴¹ Cf. Schwartz 1924, 123, ripreso da Merkelbach 1969, 7ss. Cf. anche n. 57.

⁴² Ad es., secondo Schwartz 1924, 97ss., i vv. 158-181, 214-243: Atena ed Eurinome degradate a ruffiane e l'indecoroso litigio in pubblico di Penelope con Telemaco. Concorda parzialmente Merkelbach 1969, 10, che espunge i vv. 166-205 e 214-243. Si veda *infra* la distinzione di Schadewaldt sui due nuclei tematici (e le due redazioni) compresenti nell'episodio.

⁴³ Cf. Schwartz 1924, 99. Di K sarebbe anche l'idea, in questo episodio, di attribuire ad Atena la volontà di infliggere al suo protetto la terribile prova di rivedere la moglie, ancor più bella di quando l'aveva lasciata, proprio nel momento in cui ella mette in atto la sua raccomandazione prima della partenza, cioè di risposarsi allorché Telemaco avesse raggiunto la maggiore età.

⁴⁴ Cf. le parole di Penelope in *Od.* XXIII 63s. e 222, con cui in particolare giustifica Elena. L'interpretazione è molto suggestiva, ma non ha ottenuto gran seguito nella critica, ben rappresentata in genere da queste parole di Stella 1955, 386: «per la poesia odisseica, Penelope continua invano a cercare nel volto segnato dagli anni l'adorata immagine a cui è rimasta fedele, un Ulisse giovane e bello nel suo ricordo come ai lontani giorni dell'addio»; anche la magica trasformazione compiuta da Atena appartiene «alla favola, non alla poesia», sicché «nella umanissima disincantata ispirazione odisseica a riconoscere Ulisse è la ragione, non il cuore», tramite la prova del letto.

umana, bensì quello della vicendevole nostalgia⁴⁵ dei due sposi, che si desiderano e si accettano reciprocamente non in ciò che furono (e che è irrimediabilmente perduto), ma in ciò che a causa del tempo e delle sofferenze sono divenuti. Il riconoscimento di Penelope è quindi episodio speculare e complementare a quello dell'abbandono, da parte di Odisseo, di Calipso, la quale «beruft sich auf ihre göttliche Schönheit und Unsterblichkeit, vergeblich: Odysseus verlangt nach seiner sterblichen alternden Frau. Penelope rührt der Sieg über die Freier, die verjüngte Erscheinung des Gatten nicht, im Gegenteil, sie fürchtet, ein Gott stehe vor ihr, den sie nicht will. Erst als sie an dem Geheimnis des ehelichen Bettes erkennt, daß der strahlende Sieger, der vermeintliche Gott, ihr Mann, nichts anderes als ihr Mann ist, öffnet sich ihr sprödes Herz der Freude und dem Schmerz des Wiedersehens. Anfang und Ende des Gedichts schließen in strenger Harmonie aneinander» (Schwartz 1924, 222s.)⁴⁶.

Invece, l'intenzione del poeta T di incentrare il poema su Telemaco – e il suo gusto per un'atmosfera quotidiana e domestica, nonché per personaggi più umili e spesso anti-eroici – lo porta a un radicale ridimensionamento dell'importanza e dell'incisività del personaggio di Penelope, che egli rappresenta come una «unentschlossenen, schwachen, tränenreichen Geschöpf» (*ibid.* 254), al cui ἀναγνωρισμός non ha senso di consacrare il culmine dell'azione. Certo, la figura di Telemaco doveva essere già antica,

⁴⁵ Si può immaginare che O e K, ciascuno secondo la sua personale sensibilità, evidenzino diverse attitudini umane idealmente riconducibili all'atmosfera della colonizzazione ionica: O la volontà e la tenacia necessarie all'azione; K la reciproca nostalgia di chi parte e di chi resta.

⁴⁶ Si veda anche *infra*, cap. II, 100s. e relative note. Per l'incontro tra Odisseo e Penelope secondo K cf. pp. 133s.; 217ss. In un altro punto le parole di Penelope riecheggiano contrastivamente quelle di Calipso: quando afferma che gli dèi furono invidiosi (ἀγάσαντο) della possibilità – desiderata tanto da lei quanto da Odisseo – ch'essi vivessero insieme dalla giovinezza alla vecchiaia (*Od.* XXIII 211s.); anche Calipso s'era lamentata dell'invidia degli dèi (*Od.* V 118 σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων), ma nei confronti di un'aspirazione a una vita di coppia che è solo sua, che l'eroe non condivide (cf. *Od.* V 14s., 82ss., 151ss., 219s.), e che si proietta nell'eternità (*Od.* V 136 e 209): cf. Jones 1988, 214 ad *Od.* XXIII 211 e, per altri elementi di confronto tra i personaggi di Penelope, Calipso e Circe, vd. *infra*, capp. III.3a e V.8.

tale da motivare più energicamente il padre al ritorno e alla lotta, ma la sua icastica valorizzazione significava per T farne il principale coadiutore di Odisseo contro i pretendenti, e quindi il primo personaggio a riconoscere l'eroe: l'aiuto di Penelope in tal caso non solo non serviva più, ma rischiava anzi di mettere in ombra il figlio; il suo temporeggiare non era più interpretato come segno di fedeltà al marito, ma come serio ostacolo e danno agli interessi di Telemaco, che non a caso a più riprese le dimostra aperta ostilità, fino a diffidare di lei (ad es. in *Od.* XV 19ss.), poiché al poeta T mai viene «der Gedanke, daß das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn das fruchtbarste und tiefste Motiv für eine Telemachie war» (*ibid.* 254)⁴⁷.

Difficile ricostruire con certezza le successive modifiche del poeta L alla seconda parte del poema, prodotte rifondendo creativamente O con T, e forse desumibili dal discorso di Anfimedonte in *Od.* XXIV 125-185: L sembra riprendere, in risposta ai gusti di un pubblico ormai più ampio di qualche esclusivo gruppo maschile, antichi temi fiabeschi, come quello dello sposo che ritorna proprio quando la moglie ha esaurito la sua ultima astuzia per resistere ai suoi pretendenti, ed è pertanto solo in questo contesto (*Od.* XXIV 128ss.) che si giustifica la storia della tela⁴⁸. Odisseo ridiviene dunque

⁴⁷ Stella 1955, 369 riconduce questo contrasto tra madre e figlio a due diverse concezioni della vita: aperta al futuro e innovatrice quella di Telemaco, nostalgicamente dedita alla memoria del passato e ostile a ogni cambiamento quella di Penelope.

⁴⁸ Si noti su questo punto la modernità della posizione di Schwartz – per quanto riguarda il racconto della tela piuttosto isolata tra gli analitici – che ammette implicitamente la possibilità che anche una parte generalmente considerata recenziore dell'*Odissea* come questa (cf. n. 66) possa conservare tracce di versioni arcaiche e/o alternative del mito: lo seguono ad es. Merkelbach 1969, 7 e Page 1955, 120s., per il quale il tema fiabesco qui accennato è in contraddizione col resto della 'nostra' *Odissea*, in cui è escluso che Odisseo sia arrivato – come i personaggi che gli corrispondono nel folklore – proprio il giorno in cui l'inganno è scoperto e la donna costretta a risposarsi. Convincente mi pare tuttavia la dimostrazione di Wender 1983, 119ss. che gli altri due racconti sulla tela (*Od.* II 96ss. e XIX 141ss.: cf. nn. 5 e 20) non contraddicono la cronologia di quello di Anfimedonte (cf. n. 50): e lo stesso Page osserva che, se si ammette un lungo intervallo tra la scoperta dell'inganno e il ritorno di Odisseo, non si capisce come mai i Proci non abbiano già preteso che la regina ottemperi alle sue promesse, ma se ne siano rimasti tranquillamente nel palazzo a gozzovigliare. Per Büchner 1940, 136 e Wender 1983, 119ss., d'altro canto, anche questo passo ha una precisa funzione narrativa nell'unità del poema, in quanto riprende ancora una volta, e in conclusione, il più famoso inganno

il perno dell'azione, e di conseguenza è rivalutata anche Penelope, in quanto, come per O e K, è «wiederum eine tapfere Frau, die sich mit klug ersonnener, mehr als drei Jahre hindurch durchgeführter List gegen die Freier wehrt und nur durch die Treulosigkeit der Mägde unterliegt» (Schwartz 1924, 272⁴⁹). A lei infatti L attribuisce il merito di aver fornito allo sposo l'occasione per la strage, anche se inconsapevolmente, dato che non lo ha riconosciuto e che, ormai sconvolta e disperata, vede nel certame nuziale solo un'*extrema ratio*⁵⁰.

Le limitatissime capacità creative del rapsodo B lo inducono infine ad accogliere l'immagine della Penelope di T come la «feste Rolle» di una «unerfreuliche, kraft- und blutlose Gestalt», «ohne fürstliche Würde und stets ohne Erfolg» (*ibid.* 88 e 292): così, quando cerca di intervenire, ad esempio per far cambiar argomento – invano! – ai canti di Femio (*Od.* I 336ss.)⁵¹, è ricacciata nelle sue stanze dal figlio⁵², e a causa della sua irrisolutezza, pur sapendo da Medonte dell'agguato teso dai Proci a Telemaco, non tenta di impedirlo (*Od.* IV 675ss.)⁵³. Le sole attività di cui pare capace si direbbero piangere e dormire, soprattutto nei momenti salienti della storia, come durante la strage dei pretendenti (*Od.* XXI 354ss. = I 360ss.): peculiare questo

di Penelope, simbolo di quella fedeltà il cui κλέος è subito dopo celebrato da Agamennone (*Od.* XXIV 194ss.). Cf. anche la tesi di Page, *infra*, 61s. e n. 96.

⁴⁹ Per la vicenda secondo L cf. anche pp. 118s.

⁵⁰ Come si vede, nel ricostruire la versione di L, Schwartz accoglie solo parzialmente il racconto di Anfimedonte, che presuppone, con l'accordo tra i due sposi, il preliminare riconoscimento di Odisseo da parte di Penelope. Va tuttavia ricordato che tale racconto potrebbe costituire semplicemente il 'punto di vista' e per così dire la razionalizzazione dei fatti da parte del pretendente ucciso: cf. ad esempio, tra coloro che difendono il canto XXIV, Wender 1983, 120s.

⁵¹ Frequenti i bronci e i vani brontolii di Penelope: nei confronti delle schiave (*Od.* IV 729ss.), di Euriclea (*Od.* XXIII 1ss.), di Medonte (*Od.* IV 681ss.), di Antinoo (*Od.* XVI 418ss.), di Telemaco (*Od.* XVII 101ss.). E poca dignità le attribuisce B lasciandola in sala durante le gozzoviglie dei pretendenti (*Od.* XX 387ss. e XXI 31ss.): cf. Schwartz 1924, 114 e 123.

⁵² Cf. *Od.* I 356ss.; XVII 48ss.; XXI 350ss. Sulla mancanza di rispetto di Telemaco verso la madre cf. Schwartz 1924, 112 e 292s.

⁵³ Valide obiezioni a questa interpretazione sono apportate da Page 1955, 181s.: Penelope non è affatto inattiva, ma vuole dapprima inviare un messaggio a Laerte perché cerchi di difendere il nipote; essendone però dissuasa da Euriclea, ripiega su una preghiera formale ad Atena. Non molto altro è in suo potere: la sua aperta protesta coi Proci nel canto XVI si dimostra infatti assolutamente inutile (Page respinge l'ipotesi che la scena in *Od.* IV 625ss. sia la copia di quella in *Od.* XVI 409ss.).

trattamento per «die für B charakteristische Penelope, die ins Obermach entfernd wird, um nicht weiter im Wege zu sein» (Schwartz 1924, 137⁵⁴). Tuttavia, per le vicende di Odisseo e Penelope, B – adeguandosi ai gusti di un pubblico cui interessavano ormai assai più la ‘quantità’ e la durata della *performance* epica che le sue qualità logico-strutturali – compila oltre che da T anche da O, K e L, senza saper peraltro eliminare le contraddizioni che scaturivano dal diverso impianto delle storie di questi poeti: ad esempio, nella scena del riconoscimento – che come in K, L e T si verifica d o p o la strage – egli oscilla tra la versione di O, secondo cui l’eroe è trasformato naturalmente dall’invecchiamento e dalle sofferenze (può bastare dunque un bagno – aggiunto da B – alla sua agnizione!), e quella della trasfigurazione magica secondo K, che comportava la prova del letto⁵⁵. Analogamente, B è costretto, pur di rimandare fino all’ultimo questa agnizione, a interrompere la scena progettata da O nell’attuale XIX canto, rendendo Penelope assurdamente distratta proprio nel momento in cui Euriclea ne vuol richiamare l’attenzione⁵⁶; a non attribuire l’idea di indire la gara con l’arco a un piano concertato tra i due sposi, ma a Penelope stessa (*Od.* XIX 570-581)⁵⁷ – proprio dopo che ha ricevuto, oltre a vari segni premonitori, solenni promesse

⁵⁴ Cf. anche *ibid.* 293. Tale atteggiamento di B non sorprende se si accoglie l’ipotesi di Schwartz e altri che questa ultima, tarda redazione dell’*Odisea* sia stata compilata nell’Atene del VI secolo, in cui – come noto – drasticamente ridotto era ormai lo spazio di libertà concesso alle donne.

⁵⁵ Cf. Schwartz 1924, 131ss. e 286s.

⁵⁶ Cf. *ibid.* 109. Per Büchner 1940, 147 non di distrazione da parte di Penelope si tratta, ma di concentrazione nei propri pensieri per trovare un nuovo mezzo (la gara, appunto) per dilazionare le nozze.

⁵⁷ Cf. *ibid.* 111, 115 e 291s. Siccome B compila la scena della gara con l’arco sia da O che da T, ne risulta che in *Od.* XXI 311ss. e 343ss. il presunto mendicante riceve la doppia difesa di Penelope e di Telemaco, col ricordo – secondo il gusto tipico di B – del secco rimbrotto del giovane alla madre e del ritiro di Penelope nelle sue stanze ai vv. 350-358 (= *Od.* I 356-364). Anche per Merkelbach 1969, 8s. e 119, la contaminazione della ‘nostra’ variante del mito (poeta R) con un’altra, in cui Penelope riconosceva Odisseo p r i m a di Telemaco (poeta A), spiega perché alle dure parole della regina in *Od.* XXI 312ss. e 331ss. non segua il logico effetto, cioè che lo straniero ottenga s u b i t o l’arco (come avviene invece dopo l’intervento di Telemaco). Invece, De Jong 2001, 518, accogliendo implicitamente l’idea che il poema sia stato redatto per iscritto, riconosce in *Od.* XXI 311-358 una «‘domino’ form», in cui cioè «a new topic is introduced at the end of a speech, which is then picked up at the beginning of the next speech (A-B-C-C’-D-E-E’-F-G)» (*ibid.* XIII), nei botta e risposta di Penelope, Eurimaco e infine Telemaco.

di un imminente ritorno del marito! – e poi ad Atena (*Od.* XXI 1-4)⁵⁸; a immaginare che Odisseo si riveli, oltre che al figlio, prima ai servi (Euriclea, Eumeo, Filezio) che alla moglie, e si preoccupi di punire le schiave infedeli e ripulire la sala più e prima che di riabbracciare dopo tanti anni la sposa⁵⁹.

Per **Focke**, invece, nel poema vi è, al di là del diseguale valore dei suoi molteplici autori⁶⁰, una forma di unità nel carattere ionico della società e della mentalità rappresentate da Odisseo: «es ist die Entwicklungsgeschichte einer durch Raum und Zeit bestimmten volkhaften Idee, die wir an den Entfaltungen der Odysseusgestalt verfolgen» (1943, 246). In questo quadro, è comunque possibile individuare la differenza tra la personalità del poeta O, propenso alla rappresentazione di personalità eroiche e grandiose, di forti sentimenti, di scene di intenso realismo, e quella di T, pacifico, amante del guadagno e dell'operosità umana, attento all'etichetta, al diritto, ai dati economici e politici, sulla base dei quali i suoi personaggi calcolano e calcolano nella prospettiva del 'cosa avverrà dopo'⁶¹. La sua Penelope è «die tugendsame Gattin, tränenreich, unentschlossen, aber auf standesgemäßes Dekorums stets bedacht. Dem δολόμητις darin ebenbürtig, daß sie mit weibenenhafter Schlaueit sich der zudringlichen Bewerber jahrelang zu

⁵⁸ Voigt 1972, 78 n. 1 obietta a Schwartz che non c'è contraddizione tra i due passi, se si considerano le parole di Penelope in *Od.* XIX 524 ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα non sul piano freddamente logico, ma su quello psicologico di un dubbio radicale (restare o risposarsi), che non può trovare concreta soluzione senza la pressione di Atena. Infatti, «die Menschen Homers "handeln" nicht eigentlich [...], sondern sie reagieren» (106) a una spinta esterna, normalmente rappresentata dall'intervento divino; inoltre, è secondo Voigt elemento essenziale del carattere di Penelope «das Stimmungsvolle der Unentschlossenheit, das Hin- und Her-, das in Gedanken nicht zur Lösung kommt, und sich in unentschiedenem tun fortsetzt (79).

⁵⁹ Cf. Schwartz 1924, 130s.

⁶⁰ Tre o forse due, perché Focke ammette la possibilità che il poeta A, autore dei canti X, XI e XII, ispirati a fiabe popolari, e il poeta O, che associò Odisseo alla guerra di Troia, possano essere la stessa persona in momenti diversi della sua vita (1943, 237ss.).

⁶¹ Cf. Focke 1943, 380: «der O-Dichter mißt mit mythischen, nicht mit gesellschaftlichen Maßen. Eben das aber tut T».

erwehren versteht» (*ibid.* 66s.). Alla regina il poeta T attribuisce così nel canto XVIII il dono divino e per lei sconcertante di un'astuzia assai prossima alla furberia⁶², fatta di attaccamento ai beni materiali (le richieste ai Proci) e utilitarismo, e valutata sul metro del compiacimento di Odisseo che la osserva in incognito⁶³, senza provare nessun dubbio sulla sua fedeltà, d'altronde garantita dall'intervento di Atena.

Ben diversa da questa scaltra Penelope invece quella ideata dal poeta O, in quanto «als echtes Geschöpf des O-Dichters hat diese Königin Blut in den Adern» (Focke 1943, 318)⁶⁴: i suoi sentimenti sono diretti e sinceri, che si tratti della sua prudenza prima di riconoscere nello straniero l'amato marito (e di qui nasce la tensione del loro splendido dialogo nel canto XIX), della sua desolazione all'idea di lasciarne la casa con un nuovo sposo (*Od.* XXI 55ss. e 77ss.), o della sua fierezza nel narrare della propria trovata della tela, accompagnata dalla sua violenta indignazione contro le schiave infedeli (*Od.* XIX 138ss.)⁶⁵.

Dal differente spirito dei due autori derivano due distinte finalità poetiche dell'azione: per O essa consisteva nel ritorno dell'eroe agli affetti familiari e patrî, e in primo luogo dalla moglie, con conseguente sottolineatura del loro reciproco amore e della capacità di entrambi di

⁶² Siccome Penelope riceve inconsapevolmente quest'astuzia da Atena, ne è tanto stupita da scoppiare in un immotivato riso (*Od.* XVIII 163): essa racconta ai pretendenti delle menzogne, che sono per Odisseo che ascolta il segnale del suo stratagemma per ottenere ricchi doni, proprio come ha fatto lui presso i Feaci con l'Intermezzo di *Od.* XI 330-384 (Focke 1943, 309ss.: cf. anche n. 26). Sull'imbarazzo di Penelope come causa del suo riso concordano con Focke ad es. Ameis 1910, 154 e Russo 1985, 204 (= Russo-Fernández-Galiano-Heubeck 1992, 59) *ad l.*; così anche Stanford 1967, 305, che però respinge drasticamente l'ipotesi che la regina menta ai Proci (309 ad *Od.* XVIII 257ss.). Cf. anche *infra*, cap. III. Id

⁶³ Si tratta, è chiaro, di un senso etico diverso dal nostro: «Geld und Besitz sind dem naiven Denken früher Zeit nun einmal überaus wertvolle Dinge» (Merkelbach 1969, 14); «it was the way of wise Greeks to concentrate on whatever matter was in hand. Secondly, Odysseus, like most Greeks, was decidedly acquisitive» (Stanford 1967, 310 *ad Od.* XVIII 281-3: cf. Jones 1988, 164, che rinvia ai passi che dimostrano il «love of material gain» comune ai due sposi). Per un'altra interpretazione vd. *supra* Wilamowitz e n. 26.

⁶⁴ Per i passi su Penelope che Focke attribuisce al poeta O cf. pp. 315ss., 363ss.

⁶⁵ Anche Focke, come Kirchhoff e Wilamowitz, considera questo passo il modello degli altri due racconti sulla tela.

resistere a sofferenze e tentazioni pur di ritrovarsi; per T non si potevano trascurare gli aspetti legittimistici e le regole sociali, che gli imposero di aggiungere dopo *Od.* XXIII 343 una continuazione in cui si realizzasse il regolamento di conti, avvertito come necessario, tra il re e gli ἄριστοι⁶⁶.

A conclusioni simili, quanto alla personalità dei due autori principali⁶⁷, giunge von der Mühl⁶⁸, pur partendo da premesse opposte, vale a dire dalla convinzione che scene ed episodi dei poemi omerici, già irrigiditisi formalmente in epoche di composizione assai lontane tra loro, siano stati assemblati nelle *performances* tradizionali da cantori come il Demodoco dell'*Odissea* in ordine piuttosto libero, senza cura per i richiami interni e per

⁶⁶ Cf. Focke 1943, 373ss. Il valore della 'Continuazione' fu messo in discussione forse già dagli Alessandrini, stando a quanto riferiscono gli scolî ad *Od.* XXIII 296: Ἀριστοφάνης δὲ καὶ Ἀρίσταρχος πέρασ τῆς Ὀδυσσεΐας τοῦτο ποιοῦνται (M, V, Vind. 133); e τοῦτο τέλος τῆς Ὀδυσσεΐας φησὶν Ἀρίσταρχος καὶ Ἀριστοφάνης (H, M, Q), nonché Eust. *Od.* II 308,25ss. In genere si è inteso con πέρασ / τέλος «la fine», suggerendo che esistessero al tempo dei due filologi antichi edizioni prive appunto della fine del XXIII canto e di tutto il XXIV, o qualche indicazione grafica dell' 'innesto' dopo *Od.* XXIII 296, ovvero che fosse ancora conservato il ricordo di tale inserzione come non omerica. Serie obiezioni a questa teoria furono avanzate da Bethe 1928, 81ss. che, sulla scorta del commento di Eustazio (*Od.* II 308,33 εἶποι ἂν οὖν τις, ὅτι Ἀρίσταρχος καὶ Ἀριστοφάνης οἱ ῥηθέντες οὐ τὸ βιβλίον τῆς Ὀδυσσεΐας, ἀλλὰ ἴσως τὰ καίρια ταύτης ἐνταῦθα συντετελέσθαι φασίν), ritiene che il significato di πέρασ / τέλος sia piuttosto «il fine» (*Ziel*) dell'azione, cioè il sospirato ricongiungimento di Odisseo alla sposa. Come spiegare altrimenti i frequenti richiami in t u t t o il poema a quanto segue *Od.* XXIII 296? Al racconto di Odisseo a Penelope delle proprie avventure (*Od.* XXIII 306ss.) accenna Aristotele (*Rhet.* III 16, 1417a12), cui fa riferimento Erbse 1972, 166-244 (in particolare 174s.) per difendere l'unità dell'*Odissea* (forzando però, mi pare, l'interpretazione di Aristot. *Poet.* 17 e 23 = 1455b 15s. e 1459a 17ss.); in prospettiva analitica si veda invece Page 1955, 101ss. e 129, che ritiene la 'Continuazione' un'aggiunta della cosiddetta redazione pisistratea (VI secolo). Il testo del finale pervenutoci comporta in effetti una differenza di stile e di tono e qua e là nell'ultimo canto un'impressione di affastellamento, che possono indurre almeno al sospetto che si tratti di una sorta di 'sintesi' o di 'riedizione' di un'altra composizione.

⁶⁷ La tesi dei due autori ha avuto particolare fortuna tra gli analitici: il più recente avrebbe in sostanza integrato l'*Odissea* di una serie di episodi speculari rispetto a quelli narrati dal poeta più antico. Mi pare però molto pertinente l'obiezione di Reinhardt 1960, 43: «das Wunder ist: es bleibt genau der Raum, den jener zweite Dichter braucht, um das, was ihm am Herzen liegt, hineinzustellen. Wie vorsorglich müßte nicht der ältere so gedichtet haben, daß der jüngere nur sein Anliegen zu dichten brauchte, und der Raum, den ihm sein Vorgänger gelassen, war gefüllt!».

⁶⁸ Pur identificando tra i poeti dell'*Odissea* anche l'autore della *Telemachia* (T), Mühl 1940a, 23s. e 1940b, 768, si sofferma soprattutto sulle due personalità del poeta più antico (A) e dell'ultimo rimaneggiatore (B), i cui interventi sarebbero sintomatici del fatto «daß das Epos im Verfall ist».

l'approfondimento psicologico⁶⁹. Anche per von der Mühl, dunque, nell'*Odissea* esistono almeno due Penelopi: quella dovuta alla «dramatische Spannung seelischer Art» della sobria poesia del *Dichter*, che fa ch'ella ritrovi il marito proprio all'ultimo momento prima di rinunciare alla sua ventennale fedeltà, e che il riconoscimento avvenga dopo tanti ritardi e nella malinconica atmosfera di un'anima pietrificata ed incredula rispetto all'ormai insperata felicità⁷⁰; e l'immagine fiacca e sfocata dovuta al *Rhapsode*, che depista l'attenzione su dettagli secondari e superflui, se non addirittura inopportuni (come la necessità di ripulire la sala del sangue prima del riconoscimento e l'indelicata presenza ad esso di Telemaco, o il resoconto della profezia di Tiresia fatto dall'eroe alla sposa ancor prima di coricarsi con lei), e che ci rappresenta una Penelope che «weint beständig», ma che non dimentica, «listig», di carpire doni ai Proci, atto che non ha senso se davvero ella ha intenzione di seguirne uno e lasciare la casa di Odisseo (1940a, 18ss.).

Riprende tali tesi dei predecessori analitici, insistendo – contro la teoria oralista – sull'esistenza di redazioni scritte anche dei componimenti autonomi che precedettero e costituirono l'*Odissea* che conosciamo, cioè quella della redazione pisistratea, **Merkelbach**⁷¹: le incoerenze nell'azione di Penelope sono dunque anche da lui attribuite al *Bearbeiter* (B), che ha assemblato due redazioni precedenti (R ed A), seguendo per lo svolgimento complessivo la

⁶⁹ Cf. Mühl 1952, 2s. La capacità di coerenza e di profondità psicologica dei poeti – da cui frequentemente dipendono le atetesi suggerite da von der Mühl – è però spesso valutata su criteri estetici moderni e soggettivi, come del resto una volta riconobbe in parte lo stesso critico, quando mise in discussione l'autenticità di *Od.* XXIII 18s.: «dies ist nun freilich ein Geschmacksurteil, also ein persönliches» (1934, 394).

⁷⁰ Questa linea esegetica è – come si è detto – anche quella seguita da Stella 1955.

⁷¹ Cf. Merkelbach 1969, IXss.: citiamo dalla seconda edizione, riveduta ed ampliata di un capitolo finale, ma corrispondente per paginazione alla prima, che è del 1951.

storia raccontata dal più antico poeta R⁷² (per il quale la regina non riconosceva Odisseo che dopo la strage dei Proci grazie al 'segno' del letto), ma arricchendolo con alcuni episodi, come quelli dei canti XVIII e XIX, narrati dal poeta A⁷³, che intendeva competere in creatività e originalità col suo predecessore, immaginando che Euriclea facesse da tramite al ricongiungimento tra Odisseo e Penelope prima del massacro (cioè nella conclusione del canto XIX, che B ha eliminato), e che i due sposi concordassero un piano per estorcere ricchezze ai pretendenti (canto XVIII⁷⁴), prima di eliminarli grazie al famoso arco di Odisseo (canto XXI), per poi celebrare la loro riunione con la festa che a molti è spesso parsa inopportuna nella sua attuale posizione (*Od.* XXIII 130ss.), mentre era la conclusione del poema di A⁷⁵.

Così ciascuno dei due più antichi poeti, a suo modo, rispondeva alla difficoltà nata dall'introduzione in contesto epico-eroico del motivo novellistico del ritorno dello sposo dopo anni d'assenza: «in der Novelle hat die Frau des Verschollenen ihre Einwilligung zur zweiten Ehe bereits gegeben, und nur der Zufall der rechtzeitigen Heimkehr erhält dem Helden die Gattin. Solange man diese Geschichte von Menschen des täglichen Lebens erzählte, traf die Frau kein Tadel für ihren Entschluß, sich wieder zu

⁷² In R Merkelbach 1969, 135ss. crede di individuare 'Omero', lo stesso poeta dell'*Iliade*, vissuto tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII secolo, le cui caratteristiche sarebbero la rappresentazione di un'umanità eroica, l'intenso realismo, l'umorismo, il disprezzo per il popolo e gli umili e lo spiccato senso della giustizia (per le scene che dimostrerebbero quest'ultima caratteristica cf. *ibid.* 88; vd. *infra*, invece, la diversa opinione di Schadewaldt). Il poema di R si concludeva forse subito dopo la bella similitudine di *Od.* XXIII 233-240; il *Bearbeiter* vi aggiunse i tessuti connettivi per collegarlo alla *Telegonia* (*ibid.* 134 e 151).

⁷³ Il poeta A, vissuto nella prima metà del VII secolo, è invece attento alla vita degli umili (sue creature Eumeo, Euriclea, Filezio ed Eurinome, e anche il cane Argo) e dà «ganz neue Werte der Innerlichkeit, der Seelenkenntnis, der Liebe zu allem Lebendigen» (*ibid.* 137: cf. anche 233ss.). Sulla struttura della narrazione secondo R e secondo A cf. *ibid.* 75 e 131ss.; sulla versione di A cf. in particolare *ibid.* 2ss. e 98s.

⁷⁴ In questa prospettiva Merkelbach riprende la tesi, già formulata da Wilamowitz, dell'insincerità del discorso di Penelope ai Proci, da cui deriverebbe la soddisfazione di Odisseo (*ibid.* 11s.).

⁷⁵ Cf. *ibid.* 131ss. Come si vede, la versione di A corrisponde al racconto di Anfimedonte (*Od.* XXIV 167ss.): cf. *ibid.* 7.

vermählen, da sie den Gatten ja für tot halten mußte. Sobald die Geschichte aber ins heroische Epos umgesetzt wurde, mußte auch das Verhalten der Frau nach einem anderen, einem heroischen Maßstab beurteilt werden, denn eine Heroine sollte ihrem Mann bis zum Tod die Treue halten. Penelope durfte also im Epos niemals ihre Einwilligung zur Wiedervermählung geben» (Merkelbach 1969, 219). Mentre R risolveva il problema escludendo *tout court* l'intenzione di Penelope di risposarsi, perché immaginava che la gara con l'arco fosse indetta all'insaputa della madre da Telemaco, l'unico cui Odisseo si fosse rivelato, A invece la rese partecipe dei piani del marito, ideando la *Fußwaschungsszene* del canto XIX e insistendo sul carattere diffidente dell'eroina, col conseguente accrescimento della *Spannung* nel pubblico, curioso di sapere se infine ella avrebbe voluto riconoscere nel mendicante il marito⁷⁶. Per A, infatti, Penelope da principio nutre dei sospetti sullo straniero, dovuti anche alla sua rassomiglianza con Odisseo, e alimentati dal suo discorso (*Od.* XIX 269ss.: si notino in particolare il suggerimento che l'eroe possa arrivare travestito, κρυφῆδόν v. 299, e il solenne giuramento che il suo ritorno sia imminente, vv. 302ss.); poi richiede un primo segno di riconoscimento (gli abiti indossati da Odisseo alla sua partenza da Itaca), ma frustra con la sua diffidenza tutti i tentativi dello sposo di farle capire chi è, finché Euriclea non le mostra un secondo segno, cioè la famosa cicatrice⁷⁷.

Dall'affiancamento delle due versioni nella compilazione del VI secolo deriverebbero tanto le scene 'doppie', come nel caso dell'agnizione

⁷⁶ Cf. *ibid.* 2ss., 122.

⁷⁷ Cf. *ibid.* 98s. Assai discutibile ci sembra l'idea che tali segni comportino maggior «innerliche Bewegung» (99) di quello del letto richiesto nella versione di R, considerata «naivere»: si veda in proposito il bel capitolo di Citati 2002, 266ss., «I segni segreti», che contrappone all'«ingenuità» di Ulisse, il quale crede che a Penelope basti il suo rinnovato aspetto giovanile per riconoscerlo, la «scienza dei segni» della regina, che sa che «il letto racchiude tutti gli aspetti dell'esistenza di Ulisse [...]: ricorda il matrimonio con Penelope, la fecondità della moglie, la casa cresciutagli attorno [...]; fonda natura e cultura» (271: cf. anche Ferrucci, 1974, 110 e 1980, 63s.). Sulla complessità del simbolo del letto cf. anche cap. II, n. 45 e cap. III.2a.

(pienamente realizzata o mancata) di Odisseo da parte della moglie nei canti XXIII e XIX o dell'intervento in suo favore sia di Penelope che di Telemaco nel XXI⁷⁸, quanto le inconcepibili 'distrazioni' di Penelope, quale quella di *Od.* XIX 478s. o – ancor peggio – quella che le impedisce di accorgersi dei tanti segni dell'imminente ritorno del marito; ma, soprattutto, ne risulta un'impressione del tutto deludente per il lettore della personalità dell'eroina, che non sa aspettare prima di cedere alle insistenze dei Proci proprio quell'ultimo giorno che la separa dalla felice riunificazione coniugale: «es ist doch sehr schade, daß dies Musterbild einer guten Frau nicht noch wenigstens einen Tag länger ihrem Mann die Treue gehalten hat; dann wäre ihr Ruhm auf immer gesichert» (Merkelbach 1969, 5 e 11s.)⁷⁹. Il *Bearbeiter* si rende così responsabile di uno slittamento cronologico dell'azione, accresciuta di 'appena' una mezza giornata per coordinare le due storie di R e di A, rovinoso sul piano psicologico ed artistico: quel breve tempo basta appunto perché Penelope dichiari di volersi risposare, senza tuttavia la giustificazione di una menzogna preordinata col marito (come avveniva in A), che ella in effetti – secondo R – riconosce dopo la strage dei pretendenti. Al gusto del compilatore non risale dunque solo la trasformazione di Penelope da energica eroina della sopportazione, degna compagna di Odisseo, in un'indecisa e lamentosa creatura, che non sa esattamente cosa vuole, immersa in una «luce crepuscolare» (*Zwielicht*)⁸⁰: è colpa sua anche l'impressione di immoralità che il comportamento della donna può suscitare⁸¹, da non misurare «mit unseren

⁷⁸ Cf. *ibid.* 1ss.; 8s.; 91ss. Cf. anche n. 57.

⁷⁹ Ci si può chiedere se tale delusione non riguardi che il lettore moderno (o alcuni lettori moderni): per il *Bearbeiter*, invece, stando all'attribuzione delle parti dell'*Odissea* teorizzata da Merkelbach, Penelope ha conseguito un suo κλέος, riconosciutole da Agamennone in *Od.* XXIV 196.

⁸⁰ Cf. *ibid.* 13, 72, 113.

⁸¹ Abbiamo già accennato al giudizio di Wilamowitz 1884, 33s. = 1927, 23ss., che si dichiarava d'accordo con la famigerata opinione formulata nel 1835 da Kayser (*Disputatio De diversa Homericorum carminum origine*), per cui Penelope nel canto XVIII «prope ad meretricias artes descendit», bollata invece da

Maßstäben», ma ricordando che «die Odyssee doch ein Gedicht von der Treue des zurückgebliebenen Weibes ist und [...] diese Treue, die Voraussetzung des Ganzen, bei B aufgehoben scheint» (*ibid.* 14 e 197). Penelope sembra insomma tradire all'ultimo Odisseo, ma è una falsa impressione, dovuta all'incauta manipolazione di materiali epici in sé coerenti e poeticamente riusciti, ma eterogenei, nei quali comunque – o con pochi nitidi tratti come in R, o con più sofisticata penetrazione della psicologia femminile come in A⁸² – sempre emergeva la natura eroica dell'amore e della fedeltà verso l'eroe della sua sposa.

I.2) Penelope e l'imperativo della tradizione: tra analisi ed oralismo

Appare piuttosto mutata, rispetto ai precedenti studi analitici, la prospettiva della *Neu-Analyse* o *Positive-Analyse* di **Schadewaldt**, espressamente rivolta alla ricerca nell'*Iliade* e nell'*Odissea* di un piano architettonico coerente, in cui giocano un ruolo essenziale sia i materiali della tradizione, vere e proprie fonti compiute e fissate anche nell'espressione, e

Schadewaldt 1970, 78 come tipica della «falsche Prüderie des neunzehnten Jahrhunderts». Sia Wilamowitz che Schadewaldt, tuttavia, mi paiono riprendere impropriamente Kayser, perché estrapolano la frase dal suo contesto, che è invece quasi la fonte del ragionamento di Merkelbach: «ac quomodo haec mulier, cuius fides et prudentia in primis rhapsodiis dilaudatur, tam subito consilium potuit inire nubendi proco, quicumque arcum Ulixis tetendisset, eo ipso tempore, quo Ulixes personatus se certo comperisse de prope instante mariti reditu indicaverat? Itaque haud dissimile veri habuerim, fuisse in carmine vetustiori Ulixem prius agnitum a Penelopa eique suasisse illum, ut certamen sagittandi proponeret Procis. Ex ea coniectura facile explicabis, quod Nitzschio scrupulum iniecit: cur Penelopa, dum lavatur Ulixes, etsi adest ipsa, tamen quae ante oculos eius aguntur, omnino non sentiat. Silentium nimirum ei a marito imposito erat». Si tratta, conclude Kayser, di una composizione più tarda, in cui è «plane alius et rerum et personarum habitus» (1881, 41), così come a un poeta recenziore va attribuita l'«indigna suspicione» di cui è oggetto la regina da parte del figlio in *Od.* XV 15ss. (*ibid.* 38, ma con inesatto riferimento al passo).

⁸² Cf. *ibid.* 236: «es ist überhaupt die neue Menschlichkeit, welche die Gestalten von A auszeichnet. Man denke nur an seine eigensten Schöpfungen, an Kalypso und Nausikaa; es ist bezeichnend, daß A gerade in den Frauencharakteren seine größten Wirkungen erzielt».

anzi reale imperativo narrativo per il poeta, sia il nuovo orizzonte spirituale secondo cui furono organicamente riorganizzati dall'ultimo autore⁸³: quello del senso tragico della necessità per l'uomo d'affrontare il dolore e la morte per conseguire dignità e libertà. Nella «durchdacht komponierte Einheit» dell'*Odissea*, però, anche Schadewaldt distingue il carattere di un più antico poeta A, che gli sembra 'ingenuo' nel senso indicato da Schiller (e dal nostro Leopardi), da quello 'sentimentale' del *Bearbeiter* (B)⁸⁴, propenso a razionalizzare il racconto in coerenza soprattutto col suo profondo sentimento della giustizia⁸⁵. I personaggi paiono spesso agire perciò secondo due concezioni inconciliabili: per quella più antica, anche se l'uomo non ne è consapevole, il suo destino e il suo comportamento – comprese le infrazioni ai divieti divini – dipendono da un dio, mentre per quella più problematica di B la piena responsabilità spetta sempre all'individuo⁸⁶. Dal gusto di quest'ultimo poeta per gli aspetti sentimentali e la concatenazione logico-

⁸³ Cf. Schadewaldt 1970, 1ss., 16ss., 58ss., e in particolare 17s.: «die Ilias und Odyssee sind Dichtungen von höchstem Range, und müssen, wenn man seinen Gegenstand nicht verfehlen will, auch als Dichtungen und nicht wie Produkte späterer A b s c h r e i b e r und Zusammenkleisterer betrachtet werden»; i *Liedstoffe* «sind als ein lebendig fließender Strom in sie eingegangen, eingeschmolzen und so um- und neugestaltet worden». Si veda anche il bel paragone tra i poemi omerici e antiche statue, i cui pezzi siano oggi dispersi in luoghi diversi: *ibid.* 60s.

⁸⁴ Il poeta B avrebbe aggiunto alla rigorosa struttura per così dire 'musicale' della *Hauptlinie* narrativa del poeta A – *Heimkehr des Odysseus* – una *Nebenlinie*, costituita precipuamente dalla *Telemachos-Linie*: cf. Schadewaldt 1970, 43ss. e 61. Per l'attribuzione delle parti composte da B, cf. *ibid.* 93ss., 105.

⁸⁵ Cf. *ibid.* 58: «der Dichter B hat diese ursprüngliche Odyssee nicht nur kompositionell geschickt erweitert, sondern Räume, Bereiche darum gelegt, Zeitperspektiven aufgetan, Realitäten des kleinen wie großen Lebens (Gesellschaftliches, Höfisches, Politik) v o r a l l e m a u c h d a s S e e l i s c h e , I n t i m e b e d a c h t und vieles, wo der Vorgänger mit ruhiger Empfänglichkeit nur Seiendes sah und aussprach, so eingerichtet, daß es auch im Sinne einer Zeit bestehen konnte, die von nun an in Dingen des Rechtes und der Religion eine immer mehr fordernde in Hellas wurde». Cf. anche *ibid.* 71ss.; 91s.

⁸⁶ Cf. *ibid.* 55s.; 93ss. Per questo il *Bearbeiter* trasforma i Proci, da giovani nobili gaudenti quali erano in A, in veri e propri criminali, meritevoli dell'atroce vendetta di Odisseo: la tesi è diffusa tra i critici analitici, che però non attribuiscono tutti questo senso della giustizia a un'epoca e a un poeta più recenti (concorda con Schadewaldt Mühl 1940a, 19, mentre per Schwartz 1924, 251 tale sentimento è proprio del poeta T e per Merkelbach 1969, 88 e 137 dell'antichissimo R). Sui Proci cf. anche n. 32.

causale dei fatti⁸⁷ derivano alcune inopportune interruzioni della «lebendige musikalische Gefüge» di A, come le ben note contraddizioni e ambiguità del comportamento di Penelope in *Od.* XVIII 158ss. e nel XXIII canto⁸⁸.

In particolare, nel XVIII la redazione più antica mirava a correlare il tema dell'«effetto della bella donna» (*Wirkung der schönen Frau*) con quello della nostalgia e fedeltà di Penelope al marito, in modo da presentarne il trionfo davanti a Odisseo, presente in sala senza esser riconosciuto: così, l'ammirazione dei pretendenti per Penelope e i ricchi doni che essi le fanno corrispondono a «der altgriechische Gedanke der “Ehre” und “Beehrung”», per il quale Odisseo «sieht in dieser Szene zum erstenmal seit zwanzig Jahren Penelope wieder, sieht sie im Triumph ihrer Schönheit wie Klugheit wie auch in ihrem Leid um ihn» (Schadewaldt 1970, 78: cf. anche *supra*, 50 e n. 63)⁸⁹. Il *Bearbeiter*, però, non colse l'armonia strutturale del testo e vi innestò incongruamente il motivo a lui caro della «madre premurosa» (*besorgten Mutter*) dei vv. 166-168, 175s. e 214-243⁹⁰.

⁸⁷ Si noti che appunto questa capacità di produrre nel testo coerenza interna era negata da Kirchhoff (ma non da tutti i critici analitici: ad es. non da Focke e von der Mühl).

⁸⁸ A questi due passi Schadewaldt 1970 dedica i capp. «Neue Kriterien zur Odyssee-Analyse. Die Wiedererkennung des Odysseus und der Penelope» (58-77), già in «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse» II (1959), e «Die erste Begegnung des Odysseus und der Penelope. (Odyssee 18,158 ff.)» (77s.), già in «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Jahresheft» (1960/1961) 3-5.

⁸⁹ Simile il commento di Hölscher 1967, 30s. (= 1991, 244s.), però da un punto di vista unitario, secondo il quale lo «Zweideutige tieferer Art entsteht mit der Umwandlung des Märchens ins Epos»: «so liegt das Zweideutige des Auftritts etwas komplizierter, als man es in dem Widerspiel von List und Schein fassen würden. Die Überlistung besteht im Objektiven und im faktischen Verlauf des Auftritts, sie ist die Pointe der einfachenerzählbaren Geschichte. In ihre einfachen Umriss ist aber eine epische Situation hineingezeichnet, deren Gehalt die Überlistungsgeschichte übersteigt. Penelope erscheint vor Odysseus, die Königin vor dem Bettler, nach zwanzig Jahren zum erstenmal, nicht als die Trauernde, sondern in aphrodisischem gottgeschenktem Glanz und der Hoheit einer großen Frau. Was einmal List war, ist jetzt Überlegenheit, die Bedrängenden werden zu Dienern königlicher Attraktivität».

⁹⁰ Seguendo il ragionamento di Schadewaldt, si potrebbe pensare che le aggiunte e gli interventi in una composizione più antica sian stati motivati anche dal disagio del poeta più recente – così sensibile secondo il critico al problema della responsabilità personale (cf. pagina precedente e n. 86) – nei confronti di un comportamento che gli appariva non conforme all'assoluta fedeltà di Penelope al marito (e che, come abbiamo visto, provocò gli strali di Wilamowitz e altri), giustificato perciò col materno desiderio di dar consiglio a Telemaco (o di consentirgli, risposandosi ora che è diventato adulto, di prender possesso dei beni

Analogamente, al perfetto equilibrio nel XXIII canto del 'gioco a palla' (*Ballspiel*) secondo cui A aveva costruito la scena del riconoscimento, con la sua oscillazione psicologica tra i due poli dell'attesa (*Erwartung*) e dell'irrigidimento (*Erstarrung*), che inducono Odisseo e sua moglie a realizzare – mediatore Telemaco – un dialogo 'obliquo' (*Übereckgespräch*) e 'di provocazione' (*Reizgespräch*)⁹¹, si sovrappone, interrompendone malamente la tensione, l'intervento di B coi vv. 117-172, volti tra l'altro a

paterni). Che del resto sia lui, qui, il fulcro dei pensieri della madre e la giustificazione della sua inusuale condotta, lo dimostrano anche i vv. 269s., assegnati tuttavia da Schadewaldt al poeta A, ove Penelope dichiara che fu Odisseo a ordinarle di rimaritarsi, se lui non fosse tornato, quando avesse visto *παῖδα γενειήσαντα* (e il tema del 'termine' per le seconde nozze fissato 'quando nostro figlio avrà la barba', è tipico della fiaba, come dimostra Hölscher 1991, 47). L'espressione *παῖδα γενειήσαντα* è peraltro come un *Leitmotiv*, visto che la usa pure Eurinome al v. 176 (attribuito invece da Schadewaldt al *Bearbeiter*), per convincere Penelope ad abbellirsi prima di scendere nella sala. In effetti, come evidenzia Fenik 1974, 116-120, nell'episodio ricorrono due temi, che si intrecciano assieme davanti agli occhi di Odisseo, il quale ne ricava piena soddisfazione (cf. vv. 281-283): il tema della bellezza, che Penelope afferma d'aver perduto e che invece appare agli altri ancora seducente, e quello della maturità, ormai avvenuta, di Telemaco, che la induce a risposarsi. Anche un illustre dantista, Parodi 1923, 29ss., riteneva che qui la moglie sia vinta dalla madre, e che – pur nell'affinità dei due caratteri di Ulisse e Penelope – il poeta scandisca la differenza tra la forza di resistenza attiva di lui e quella passiva di lei, che si muove quasi inconsciamente, come ispirata dalla divinità. E l'intervento di Atena in effetti, quale che sia il numero degli autori del passo, è chiamato credo volutamente a scagionare Penelope da ogni responsabilità (su questo problema si veda *infra*, cap. III.1d), poiché è la dea ad ispirare alla regina l'intenzione di presentarsi tra i pretendenti (vv. 158-162) e ad occuparsi della 'cura di bellezza' (vv. 187-196; cf. cap. II, n. 47) che ella ha rifiutato di far di persona: significativamente, dopo queste due azioni, Atena sembra aver esaurito il suo compito, poiché si allontana (v. 197) e nel resto dell'episodio non compare più. In questi termini si comprende meglio la funzione dell'episodio, volto – dice il poeta – a far leva sui Proci e ad ottenere onore, oltre che dal figlio, *πρὸς πόσιος* (v. 162): tale scopo non può essere che della dea, visto che Penelope non sa ancora che Odisseo è tornato, a meno di ammettere – con alcuni esegeti come Merkelbach (*supra*) e Page (*infra*) – che la frase ci conservi la traccia di una versione diversa del mito, in cui Penelope aveva già riconosciuto il marito. Inoltre, come rileva Jones 1988, 165, c'è una precisa provvidenzialità nell'intervento di Atena (che, «one assumes, knew where would lead»), perché la dichiarazione di Penelope di doversi ormai risposare anticipa l'indizione della gara con l'arco, che è il mezzo per la vendetta dell'eroe. Questa prospettiva convaliderebbe la tesi di Voigt 1972, di cui occorre tuttavia a mio parere almeno per l'*Odissea* attenuare il rigore, per il quale in Omero «der Mensch besitzt noch kein Bewußtsein persönlicher Freiheit und eigener Entscheidung. Daran hängt es auch, daß der Mensch bei Homer nicht wirklich selbst für das, was er getan hat, verantwortlich ist» (103); in particolare le incertezze di Penelope sono risolte sempre e solo «durch die Ereignisse», e non da una qualche netta decisione solo sua (77ss.; cf. anche n. 58). Sull'influenza di Atena sul comportamento di Penelope, cf. anche Murnaghan 1995, che a proposito della scena nel canto XVIII commenta: «Athena's control over female sexuality here takes the form of creating and exploiting a sexual dimension to Penelope's behavior that Penelope herself resists and denies» (71): su questo aspetto, cf. *infra*, cap. III.1d.

⁹¹ Cf. *supra*, n. 17, e anche, a proposito del 'colloquio obliquo e di provocazione', Hölscher 1991, 285: «in questa forma si esprime il fatto che essi [*scil.* Odisseo e Penelope] non si sono ancora trovati – come negli sguardi reciprocamente elusivi. Tale schema di "colloquio trasversale" – la osservammo nel silenzio di Arete e nella comparsa di Penelope dinanzi ai proci – è adatta come nessun'altra a far risuonare attraverso le parole gli accenti più indefiniti».

restituire, grazie al famoso bagno – come rilevava Kirchhoff – il suo vero aspetto ad Odisseo⁹².

Formulando anch'egli osservazioni d'impronta analitica (spesso molto vicine a quelle di Merkelbach), ma più apertamente alla luce di alcune acquisizioni della teoria oralista, **Page** approda a una sorta di unitarismo 'relativo', secondo cui incoerenze e imperfezioni sono spiegabili «in terms of a multiplicity not of authors but of stories» (1955, 3)⁹³, ed è per lo più impossibile stabilire con certezza «how much he [= l'autore] took over more or less unchanged from early tradition», dato che l'*Odissea* è caratterizzata da «the practice of combining various versions of the same folk-tale into one version and of combining various folk-tales into one folk-tale»: perciò «it may be impossible [...] to disentangle the threads once they are woven, except theoretically» (*ibid.* 72 e 3)⁹⁴. Sulla forma del poema influivano d'altra parte le «severe limitations on the structure of the story and the characterization of the persons» (*ibid.* 141s.), dovute tanto all'urgenza della versificazione orale legata alla tecnica mnemonica, quanto ai condizionamenti della tradizione sulle modalità di svolgimento del racconto. L'indole dei personaggi, in particolare, non poteva essere modificata⁹⁵, ed era rappresentata solo a grandi linee: «their thoughts will be (for the most part) expressed in language which

⁹² Cf. Schadewaldt 1970, 58ss., di cui in particolare 65ss.

⁹³ Page ritiene tuttavia probabile l'intervento di una «perfunctory and mechanical editorial activity» su alcune parti del poema, aggiunte o rimaneggiate a posteriori, anche se il poeta le avrebbe forse considerate come incidenti del mestiere e perfino apprezzate: così ad es. *Od.* I 269-296, il canto XI e la 'Continuazione' dopo *Od.* XXIII 296 (*ibid.* 97 e 159). Page non esclude un ruolo rilevante della scrittura, non nella composizione originale, ma piuttosto nella conservazione, fissazione e trasmissione dei due poemi omerici, a spiegarne la considerevole estensione e complessità (*ibid.* 138ss.).

⁹⁴ Sul rapporto tra i poemi omerici e l'antichissima tradizione che li precede, con particolare insistenza sul concetto di *development*, cf. *ibid.* 138ss.

⁹⁵ Cf. *ibid.* 143: i poeti orali «are not free (except [...] to a very limited extent) to invent new characters or to depict traditional characters in a mode contrary to tradition».

is traditional and typical, not specially designed for a given person in a given place; and the thoughts themselves (apart from their expression) will often be traditional and typical, not individual», perché per rappresentare la profondità e la complessità spirituale occorre, secondo Page, una possibilità di pianificazione e di riflessione (si pensi all'esigenza di rimandi a distanza entro il testo), che solo l'uso della scrittura consentirebbe (*ibid.* 142).

Pluralità di miti o di varianti dello stesso mito, dunque, e conformità alla tradizione, anche nella semplificazione standardizzata dei caratteri: questi due elementi concomitanti producevano nel pubblico aspettative da cui dipende probabilmente, per quanto riguarda Penelope, l'assimilazione nel poema di quegli episodi – in origine 'paralleli' e spesso incoerenti rispetto alla versione adottata – che hanno ragione di venir inseriti nello svolgimento complessivo perché «the story gains more in portrayal of character than it loses in consistency of action» (*ibid.* 121). Ne è esempio il racconto della tela, di cui abbiamo presumibilmente la narrazione integrale ed originale nel canto XXIV (secondo Page, come si è visto, in contraddizione col resto della 'nostra' *Odissea*), ma che nei canti II e XIX è riportato comunque, pur in forma incompleta per adeguarlo al contesto e nonostante le incongruenze narrative che provoca, perché è esemplare delle qualità tipiche di Penelope – l'astuzia e la capacità di temporeggiare – e soddisfa al tempo stesso le attese di un pubblico cui era di certo ben noto. Perde in tale prospettiva di senso la domanda su quale dei tre passi che riferiscono questa vicenda sia l' 'originale', poiché se anche è vero che essa avrebbe dovuto essere esclusa dalla trama pervenutaci per l'assurdità della sua collocazione cronologica assai prima del ritorno di Odisseo, si capisce tuttavia anche che il poeta non abbia voluto

rinunciarvi perché costituiva un elemento tradizionalmente consolidato della raffigurazione della protagonista⁹⁶.

D'altra parte, il testo tradito denuncia ancora nella sua struttura la pratica di recitarne gli episodi separatamente, come composizioni autonome dotate di introduzione e conclusione⁹⁷, pratica su cui anche in questo caso influisce l'esistenza di versioni contrastanti del mito, come quella riferita da Anfimedonte nel canto XXIV, che può spiegare le aporie dei canti XVIII e XIX. In particolare, se li immaginiamo come poemi potenzialmente indipendenti rispetto al complesso dell'*Odissea*⁹⁸, il XVIII canto doveva avere una diversa p r e m e s s a, dove la regina aveva già riconosciuto Odisseo⁹⁹ e concertato con lui un piano per abbindolare i Proci; il XIX una diversa c o n c l u s i o n e, in cui ella lo identificava assieme ad Euriclea durante o subito dopo il loro primo colloquio (è quindi presumibile, come già riteneva

⁹⁶ Cf. nn. 5, 20 e 48: per il quadro complessivo della questione rimandiamo a Fernández-Galiano – Heubeck 1986, 349ss. *ad Od.* XXIV 128-146.

⁹⁷ Cf. *ibid.* 63, 72s. e 75s. n. 8.

⁹⁸ Cf. *ibid.* 122ss. Su *Od.* XVIII 158-303 si ricordi il succitato giudizio di Wilamowitz, che a sua volta sospettava un'originaria autonomia anche del canto XIX. Per questi due ipotetici componimenti indipendenti potremmo immaginare una presentazione 'a soggetto', come quelle di Femio (*Od.* I 326s. ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ... λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη) e di Demodoco (*Od.* VIII 75 νεῖκος Ὀδυσσεύς καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος, *Od.* VIII 267 ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος ἐϋστεφάνου τ' Ἀφροδίτης, e, su richiesta di Odisseo, *Od.* VIII 492s. ἵππου κόσμον ... δουρατέου): ad esempio 'Penelope inganna i pretendenti ottenendo ricchi doni' e 'Penelope riconosce Odisseo e assieme pianificano la vendetta'. In prospettiva unitaria, si vedano ad esempio le considerazioni di Powell 1991, 226ss., che conclude che «the *Odyssey* is itself a congeries of what in ordinary conditions of performance might have constituted separate tales», che l'aedo poteva o formulare in «a “whole story”, like the jocular “Ares and Aphrodite”», o «when dealing with saga, “pick up” (ἐνθεν ἐλών: 8.500) from some particular point within “the whole”», dato anche che «the whole of a saga as we think of it, e.g. “The War at Troy”, could not exist [...] as a separate song; songs are defined by theme (e.g. “The Wrath of Akhilleus”)» (226 e 228).

⁹⁹ Quando? Page suggerisce l'ipotesi che in una qualche versione dei fatti, alternativa alla nostra, a Odisseo travestito corrispondesse il personaggio di Teoclimeno (cui nei canti XV e XVII pare attribuita importanza incongrua rispetto alla sua attuale modesta funzione narrativa: si vedano però il riassunto della questione e le conclusioni di Fenik 1974, 233-244), presentato a Penelope da Telemaco in *Od.* XVII 96 (Page 1955, 83ss.; cf. anche *infra*, cap. III.2b e III.5, sul riconoscimento di Odisseo da parte di Penelope). Dopo l'analisi di *Od.* XVIII 206ss., Page conclude: «the scene is not organically connected with our *Odyssey*; it has been added to a context already substantially complete [...]; the earlier part of this alien scene has been largely modified, by a relatively late poet, in order to adapt it to its new surroundings». L'ipotesi di Page è parzialmente ripresa da Lord 1964, 174 = 2005, 267s.

Merkelbach, che gli eventi narrativi avessero ordine reciprocamente inverso: quelli del XIX canto prima di quelli del XVIII).

Le contraddizioni nel comportamento di Penelope sarebbero quindi da attribuirsi alle tracce rimaste nella nostra *Odissea* di varianti del mito¹⁰⁰ in cui ella riconosceva l'eroe non dopo l'uccisione dei pretendenti, ma forse sin dal primo incontro, in cui concordavano l'azione assieme (con o senza Telemaco?): la sua rassegnazione era dunque simulata e perciò non contrastava coi segni dell'imminente ritorno dello sposo¹⁰¹, perché le nuove nozze le servivano solo come pretesto per indire la gara con l'arco (ecco perché la regina insisteva tanto a farvi partecipare lo sconosciuto!¹⁰²), strumento come si è visto necessario all'eroe per la sua vendetta. In questa luce si giustifica meglio l'idea che Penelope, comparando tra i Proci, ottenga

¹⁰⁰ Oltre alla variante qui discussa, Page ipotizza che resti traccia di una versione ancora differente del mito, in cui non si trattava l'assedio dei Proci, come non lo fa Anticlea, descrivendo al figlio la situazione a Itaca in *Od.* XI 181ss. (un canto, come è noto, controverso: forse ricavato da un poema autonomo dall'*Odissea*). Agli esegeti che obiettano che la madre di Odisseo non sa dei pretendenti perché essi hanno cominciato il loro corteggiamento dopo la sua morte (e del resto, il viaggio agli inferi di Odisseo si svolge prima dei sette anni trascorsi presso Calipso!), Page ribatte ironicamente che allora Anticlea non può sapere nemmeno delle attività di Telemaco che ne presuppongono la maturità, ma che soprattutto non si capisce quale «conceivable motive could induce the poet to describe so fully a state of affairs which Odysseus will find *not* to exist when he returns home», né perché egli chieda di nuovo alla madre le stesse notizie su cui lo ha appena informato Tiresia (1955, 40s.).

¹⁰¹ Di questi segni Page 1955, 123 propone un elenco: Telemaco ha appena informato Penelope di aver saputo nel suo viaggio che Odisseo è ancora vivo; il profeta Teoclimeno le ha assicurato che anzi è vicino, forse già ad Itaca; il presunto mendicante le ha detto che l'eroe è nei paraggi e le ha solennemente giurato che arriverà presto; Penelope stessa ha fatto un sogno premonitore del ritorno e della vendetta dello sposo. L'ipotesi che Penelope nel canto XVIII menta ai Proci (cf. *supra*, n. 62) è stata formulata anche in prospettiva unitaria, senza cioè il presupposto di un accordo tra lei ed Odisseo, da Büchner 1940, 139ss.

¹⁰² Cf. Page 1955, 128. Al nesso tra la scena di *Od.* XVIII 158ss. e la decisione di Penelope di indire il certame nuziale in *Od.* XIX 571ss. (e XXI 1ss.) si possono dare anche altre interpretazioni: a) la prova proposta da Penelope è pressoché insuperabile, ed è dunque una finzione dilatoria, come il suo discorso nel canto XVIII (Büchner 1940, 147); b) la regina agisce in assoluta obbedienza alle ultime indicazioni ricevute dal marito, e «her loyalty to the memory of Odysseus, which drives her to take this hateful decision ([*Od.* XVIII] 260-271), is truly heroic» (Jones 1988, 165); c) le due azioni sono ispirate da Atena secondo un piano provvidenziale (cf. nn. 58 e 90; cap. III.1d) che si sovrappone, informandolo, a quello di Penelope, come dimostra, mi pare, il fatto che in entrambi i casi il vero fine (ottenere onore πρὸς πόσιος in *Od.* XVIII 162 e offrire l'arco come φόνου ἀρχήν in *Od.* XXI 4) è ignoto a Penelope e può dunque essere attribuito solo alla dea.

maggior stima da parte del figlio e del marito (*Od.* XVIII 160-162)¹⁰³, il quale ha motivo di apprezzarla solo se sa (e non solo ipotizza!) – a séguito di accordi con lei già presi – che dietro alle «parole di miele» di Penelope *ῥόος δέ οἱ ἄλλα μενοίνα* (v. 283)¹⁰⁴. In realtà però «we are concerned with what is, not what might have been» (Page 1955, 123), e ciò che leggiamo è una scena – per Page – assurda, in cui si presuppone che Odisseo sia contento di udire come prime parole di sua moglie la promessa di sposare un altro, e che lo sia perché crede che Penelope menta, mentre nel nostro contesto «there is no indication that she does not mean what she says», e quindi il lettore / ascoltatore non può che ritenere tale promessa sincera (*ibid.* 124ss.: citazione a p. 125)¹⁰⁵.

Anche nel XIX canto tanto Odisseo quanto Penelope agiscono, presumibilmente in conseguenza all'utilizzo parziale di una variante del mito, in modo apparentemente del tutto irrazionale (proprio loro!): l'eroe 'dimentica' di avere la famosa cicatrice e chiede di essere accudito dall'unica persona che a palazzo può ricordarsene e riconoscerlo; la regina annuncia improvvisamente, giusto dopo aver narrato il suo sogno premonitore e aver ricevuto conferma dallo sconosciuto che esso annuncia l'imminente ritorno

¹⁰³ Cf. nota precedente. Secondo una simile versione dei fatti, quest'idea si può attribuire non solo e necessariamente ad Atena (cf. n. 90), ma anche a Penelope stessa: così ad es. Merkelbach 1969, 12 (cf. anche n. 62).

¹⁰⁴ Per Jones 1988, 164, invece, questa formula corrisponde qui all'«Odysseus' interpretation of her action [...] for the sake of it is exactly what Odysseus *would* think anyway» alla luce delle parole dettate da Atena in *Od.* XIII 379-381, e non significa necessariamente che davvero Penelope stia mentendo ai Proci (ella potrebbe tentar di sfruttare a proprio vantaggio la necessità di risposarsi). Secondo Lateiner 1995, 88 n. 7, l'espressione costituisce, specie in XVIII 283, «a spiritual trademark of her [di Penelope] bifurcated social roles and personal emotions». Del valore della formula in *Od.* II 92 si è già trattato (cf. in particolare la discussione dell'esegesi di Kirchhoff).

¹⁰⁵ Jones 1988, 164s. aggiunge che anzi, letto nel complesso dell'*Odissea*, l'episodio non lasci dubbi sul fatto che Penelope pensi davvero a nuove nozze (cf. *Od.* XIX 571-581).

dello sposo, di voler indire un certame nuziale¹⁰⁶. Certo, la prima incoerenza narrativa è più vistosa, e qualche critico l'ha spiegata con l'intenzione del poeta¹⁰⁷ (ben diversa da quelle del personaggio) di aumentare nel pubblico la *suspense* dell'attesa del se e quando Odisseo sarà riconosciuto da Penelope: e questo è innegabilmente il risultato ottenuto, «but it leaves entirely open the question whether his use of this motif in this manner indicates that he is adapting to his own purpose a scene in which the recognition by Eurycleia did lead to the recognition by Penelope» (Page 1955, 135 n. 29). Indizi, non prove, per rispondere alla questione sono forniti, secondo Page, appunto dalle ulteriori incoerenze del comportamento di Penelope nello stesso canto XIX, soprattutto se messe in relazione con le tracce nei canti XVIII e XXIV di un'altra versione del riconoscimento di Odisseo da parte della moglie¹⁰⁸.

Come si vede, a differenza di altri critici analitici, soprattutto di lingua tedesca, che si mostrano ignari o indifferenti rispetto alle suggestioni della teoria oralista, sia in Schadewaldt (con l'importanza da lui attribuita ai materiali della tradizione, quale imperativo categorico per il poeta sul piano tanto dei contenuti quanto dell'espressione), che soprattutto in Page, assistiamo all'assunzione di alcuni principi dell'oralismo, strumentalizzati però, ci pare, a sostegno di esegesi di stampo analitico dei passi controversi dell'*Odissea* (e in particolare di quelli relativi a Penelope)¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Quest'azione si spiegherebbe naturalmente se, nella presunta versione 'originale' da cui deriverebbe il nostro passo, essa fosse stata preceduta dal riconoscimento di Odisseo da parte della moglie (dopo l'interpretazione del sogno?) e facesse perciò parte del loro comune piano contro i Proci.

¹⁰⁷ Ad es. Focke 1943, 329 e Mühlh 1940a, 18, cui Merkelbach 1969, 4 n. 1 obietta che però in tal modo «Odysseus, der Kluge, ziemlich unbedacht handelt». Per Hölscher 1939, 69ss. si tratta di una «typische Situation»: «ihr Sinn ist nicht, die Enthüllung herbeizuführen, sondern vielmehr das Verborgene, das soeben sich zu verraten droht, von neuem in Mißtrauen, Nichtbeachtung und Zweifel einzuhüllen» (71).

¹⁰⁸ Cf. Page 1955, 135 n. 31.

¹⁰⁹ Osserva argutamente Austin 1975, 3 che la teoria della composizione orale è spesso diventata «the new way to be an Analyst», visto che «the old way of being an Analyst was to argue that Homeric times were too primitive to produce anything but an assemblage of folk lays, superficial in concept, crude in execution and value. The new mode was to ascribe the assemblage to a single composer, but one limited to simple

Ad ogni modo, il rilievo assegnato nelle teorie finora ricordate ai punti di sutura tra i diversi tessuti che costituiscono il poema produce, in fin dei conti, l'effetto di motivare l'apparente ambiguità del carattere di Penelope non con una precisa intenzione poetica di conferir ricchezza e profondità, ma piuttosto con l'inadeguatezza artistica dell'ultimo autore o con le particolari circostanze in cui egli compose la sua opera.

paratactic thoughts and endless repetitions of those simple thoughts, all strung together in simple paratactic metrical units».

Capitolo II

La scuola anglo-americana:

le teorie di Milman Parry e gli epiteti di Penelope

«Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile [...] e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sôrta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il *fiat* creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale»

(Giovanni Verga, *L'amante di Gramigna*, in *Vita dei campi*, 1880)

Capitolo II. La scuola anglo-americana: le teorie di Milman Parry e gli epiteti di Penelope

II.1) Il problema delle modalità d'analisi della poesia orale: dal concetto di *iterata* di Hermann a quello di *formula* di Parry

Il presupposto della critica analitica è, come s'è visto, che le incongruenze dei poemi omerici dipendano in sostanza dalla mano dell'ultimo autore, che avrebbe assemblato le redazioni scritte di poeti più antichi sullo stesso tema (cf. cap. I.1), ovvero raccolto e steso lui stesso in forma scritta i materiali di una precedente tradizione orale (cf. cap. I.2). Vale la pena, a questo proposito, di ricordare l'intuizione di Hermann che, partendo dal presupposto che «est autem recte legere scriptorem, ita legere, ut eum sic intelligamus, uti ipse intelligi voluit» (*Ad Iliadem* 75), si sforzò di cogliere il fluire sostanzialmente unitario della poesia omerica, pur ammettendo al tempo stesso le sue discontinuità linguistiche e narrative. Ciò naturalmente gli impose di cercare una spiegazione alle incoerenze dell'intreccio e alle ripetizioni, spiegazione in cui, allo stato embrionale, sembra di ritrovare alcune delle più importanti osservazioni di Milman Parry, basate invece – sulla comparazione tra la poesia omerica e la poesia orale che è ancora possibile studiare 'dal vivo', come quella balcanica.

Hermann aveva infatti notato che i poemi omerici sono concepiti in modo da non attrarre l'attenzione su termini specifici, anche quando questi risultino desueti, e suggeriva pertanto di guardare l'*Iliade* e l'*Odissea* nel loro insieme, con *lectio perpetua* e *continua*, che «neque interpelletur aliis negotiis, ne elabatur animo rursus quod comprehenderit, diffluatque atque evanescat illa quam concipere studeamus imago» (*Ad Odysseam* 81)¹. Dalla constatazione che i poemi omerici «plana et perspicua esse, ut sequi

¹ Ma si leggano per intero le due Prefazioni ai poemi omerici, per le finalità che Hermann attribuiva alla loro lettura.

recitantem commode possint audientes, nec moretur eos aliquid, avertatque attentionem a proxime succedentibus», il filologo tedesco aveva allora dedotto che «non ad legendum, sed ad audiendum facta esse carmina illa» (*De Iteratis* 11). Nel quadro delle *performances* orali, quindi, egli spiegava alcune particolarità dello stile omerico: «ne opus quidem fuisse litteris, ut conderetur carmina, quae et memoria retineri facillime a poeta possent, et, si quid excidisset, paratam haberent ad supplendum materiam amplissimam», materia di cui fanno parte gli *iterata*, che possono essere evitati solo «ab illis, qui scripto carmina sua expoliverunt» (*ibid.* 13).

Col suo ragionamento, Hermann sembra conciliare dunque – con oltre un secolo di anticipo rispetto alla maggioranza degli studiosi – teoria analitica e teoria oralista, con tre osservazioni di fondamentale rilievo sulle ragioni delle ripetizioni di versi o di passi interi² nell'ambito dello stesso poema o dell'intero *corpus* epico: I) l'importanza della tradizione orale nella costituzione dei poemi pervenutici («vix enim dubitari potest, quin quaedam horum exemplorum ab iis profecta sint, qui diversa carmina in unum coniungentes haec duo quae nunc habemus magna poemata condiderunt», *ibid.* 14); II) il condizionamento linguistico sul materiale narrativo, derivante dall'uso dell'esametro («omnia enim, quae in antiquis fabulis inveniuntur nomina, quoniam ab antiquis poetis accepta sunt, convenientia esse versui heroico oportet», *ibid.* 23); III) l'uso di cantare come autonome alcune parti del poema davanti a uditori diversi

² Hermann, *De Iteratis* 19s.: «omnino triplex iteratorum genus est, quae sunt verae iterationes, factae ab uno poeta in eodem carmine propterea, quod alia substituere vel exilis diligentiae vel pravi iudicii fuisset; alterum, quae videntur iterationes esse, sed non sunt, quum quis poeta vel alius poetae vel suis ipsius ex alio carmine versibus utitur; tertium denique, quae iterationes quidem sunt, verum illae non ab ipsis poetis, sed ab aliis profectae, qui ex diversis carminibus Iliadem et Odysseam componentes nunc servarunt quae ex uno carmine in aliud erant translata, nunc ipsi, ut hiantia conglutinent, lacunas ex aliis locis compleverunt. Atque illius quidem generis, quod positum est in utendis alienis, plura haberemus exempla, si alia ad nostram aetatem pervenissent antiquissimorum poetarum carmina».

(«si eiusdem poetae sunt, nihil impediēbat quin alio tempore et coram aliis auditoribus recitaret quae his nova viderentur», *ibid.* 19), come si può supporre che avvenisse ad esempio per il reiterato racconto delle avventure ‘cretesi’ del mendicante-Odisseo prima ad Eumeo e poi, nei canti successivi, con poche variazioni, ai Proci e a Penelope (cf. *Od.* XIV 199ss., XVII 419ss., XIX 172ss.).

Le intuizioni di Hermann rimangono però isolate e per così dire incompiute fino a quando Milman Parry non orienta il suo interesse, al di là della personalità dell’autore o degli autori dell’*Iliade* e dell’*Odissea*, soprattutto al rapporto tra i modi espressivi, lo ‘stile’, dell’epica omerica e la società in cui tale poesia, ritenuta per origine e per strutture essenziali orale, si è sviluppata. Da tale presupposto consegue la revisione sia del concetto di ‘poeta’ *tout court*, sia delle modalità di composizione e memorizzazione orali, assai diverse da quelle usuali per la letteratura scritta. Su canoni esegetici del tutto differenti da quelli tradizionali va dunque fondata la valutazione dell’*epos* omerico come poesia orale, specialmente in riferimento alla rappresentazione dei caratteri, e soprattutto di Penelope.

La teoria di Parry sembra lasciare peraltro poco spazio alla possibilità che ci sia stata un’elaborazione psicologicamente complessa dei personaggi dell’*Iliade* e dell’*Odissea*, e i ‘parryisti’ hanno teso ad irrigidire in modo perfino dottrinario le sue osservazioni, sempre associate invece a un vivo senso della poesia omerica, a rischio – come osserva Adam Parry – di dichiarare impossibile lo studio delle due opere come strutture coerenti e di incorrere, con definizioni unicamente ‘negative’ della poesia orale, nel semplicismo esegetico³. Eppure, l’elemento più innovativo e duraturo negli

³ Nota infatti Adam Parry: «freed from the shadow of Multiple Authorship, the critic now finds his way darkened by the all-embracing Tradition and by the alleged rules of oral style. If he now tries to present an

studi del fondatore della scuola oralista è proprio l'insistenza sulla necessità di comprendere entro canoni estetici diversi dai nostri l'arte – e dunque in fin dei conti anche l'unicità d'ispirazione – di Omero⁴: come sarà ripetuto e chiarito anche dai successori di Parry, lo stile formulare non va affatto inteso come limitazione delle capacità creative del poeta, ma anzi – diremmo – come una sorta di *langue* o socioletto, cui egli attinge per realizzare una propria *parole* (idioletto), costituita però non tanto da ogni singolo termine, quanto da ogni «group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea» (Parry 1930, 80 = 1971a, 272: si tratta della nota definizione parryiana di *formula*). Il confronto con la poesia slava, infatti, induce all'osservazione che il poeta orale, anche quando riproduce il canto di un collega, utilizza sempre un personale repertorio di versi⁵; e del resto, al cantore la tradizione offre una varietà di formule che, nella loro libera ricombinazione e nella possibilità di nuove formazioni analogiche⁶, si presenta come pressoché infinita⁷. Tuttavia, come abbiamo

interpretation of the *Iliad* or the *Odyssey* involving the relation between one passage and another, he will have to fear the objection that the oral poet plans no such coherent structures, and that the occurrence of the passages in question is due to the fortuitous operation of the Tradition. It thus turns out that Parry's own sensitivity to the quality of Homeric poetry led ultimately to the erection of barriers to the understanding of the Homeric poems» (1971b, LIV: cf. anche LVIs.).

⁴ Cf. ad es. Parry 1930, 76 (= 1971a, 269): «our hope will [...] be [...], after finding all the elements of the poems which bear upon that feature, to draw from them when we can, but from them only, a new idea of poetic artistry».

⁵ Cf. Parry 1971a, 442 (dall'opera incompiuta *Ćor Huso: A Study of Southslavic Song*, cui lo studioso lavorò tra il 1933 e il 1935); le stesse osservazioni sono state fatte in séguito anche da altri comparatisti, e in particolare da Lord, discepolo ed assistente di Parry. Ciò naturalmente contrasta con l'affermazione dei primi scritti parryiani che lo stile tradizionale sia collettivo e inibisca la libertà di scelta del poeta (cf. Parry 1928a, 25ss. = 1971a, 21ss.; cf. anche n. 9), e sembra anzi portare alla conclusione opposta, che cioè ogni cantore ha il proprio sistema di formule, che ne costituisce una sorta di linguaggio personale. Peraltro, nelle sue ultime ricerche, Parry stesso evidenziava quanto fosse diversa l'uniformità stilistica dei poemi omerici e di alcuni *Inni* rispetto alla varietà di stile dei cantori slavi, e la spiegava o attribuendo tali opere a uno stesso autore, oppure ammettendo che in Grecia fosse esistita per secoli un'organizzazione professionale di aedi, che aveva elaborato un linguaggio codificato estremamente conservativo, probabilmente anche in funzione della complessità metrica del verso in uso, l'esametro: cf. Parry 1932, 47 (= Parry 1971a, 361); inoltre 1971a, 444s. (da *Ćor Huso*).

⁶ Sulle quasi infinite possibilità di combinazione di formule, cf. Parry 1930, 78 (= 1971a, 270); sulle potenzialità innovative dell'analogia, pur entro l'alveo dello stile tradizionale, cf. Parry 1928a, 85; 1930, 132

visto già aveva intuito Hermann, nello stile narrativo «no phrase, by its wording, stands out by itself to seize the attention of the hearers, and so stop the rapid movement of the thought» (Parry 1930, 124 = 1971a, 306)⁸, anche se, d'altro canto, l'intensità poetica scaturisce dall'uso e dalla posizione delle formule nel contesto di un pensiero, cui è appunto la ricchezza del linguaggio formulare a conferire complessità e al tempo stesso essenzialità⁹. L'arte del poeta orale, dunque, non consiste nell'originalità dei contenuti e nell'individualità dello stile, ma nell'uso sapiente della tradizione, di modo che ogni mito, ogni scena, ogni espressione, riacquistino agli orecchi del pubblico, durante la recitazione, nuovo fascino e nuovo vigore¹⁰. Nella *performance* orale, però, il canto risulta estemporaneo e per così dire proteiforme, in quanto il poeta non ha tempo per riflettere, ma si adatta costantemente alla situazione e agli umori del suo pubblico, sicché non è mai in grado di ripetersi alla lettera¹¹. Di qui nasce un'obiezione all'applicabilità della teoria oralista ai poemi omerici, dato che noi li leggiamo nella

e 145; 1932, 19 e 23 (= 1971a, 68; 312 e 323; 339 e 342). L'analogia era anche lo strumento, per il poeta e il suo pubblico, per interpretare parole ormai obsolete, il cui significato era perciò dimenticato: cf. Parry 1928b, 244 (= 1971a, 248).

⁷ Così sintetizza Havelock 1963, 92s.: «his overall artistry thus consists of an endless distribution of variables where, however, variation is held within strict limits and the verbal possibilities, while extensive, are in the last resort finite».

⁸ L'attenzione degli ascoltatori è infatti rivolta al procedere della narrazione nel suo complesso, non a singole espressioni, che per giunta – data l'arcaicità e l'artificialità della lingua epica – essi possono anche non capire: cf. Parry 1928a, 171s.; 1928b, 246; 1932, 16 (= 1971a, 137; 249; 337).

⁹ Sul rapporto tra la ricchezza del linguaggio formulare – frutto del genio di generazioni di poeti (cf. Parry 1928b, 242s.; 1930, 78 e 134; 1932, 7 = 1971a, 246s.; 270 e 314s.; 330) – e quella del pensiero omerico, cf. Parry 1930, 125s. (= 1971a, 306s.). Benché il critico affermi che la metrica, e di conseguenza il fluire delle formule, influenzano il pensiero omerico (cf. 1930, 146; 1932, 5s. = 1971a, 323; 328s.), è significativo che egli insista anche sul fatto che la lingua formulare non costituisce affatto una limitazione alla libertà di pensiero, ma semmai una facilitazione rispetto al vero condizionamento, da ricercarsi piuttosto nella «difficulty of expressing ideas in hexameters» (1930, 132 = 1971a, 312).

¹⁰ Perciò il poeta migliore è quello che ha più vasta e approfondita conoscenza sia del linguaggio che dei contenuti della tradizione (il che, superato ormai certo romanticismo estetico, non mi pare differire affatto dalla concezione affermatasi nelle civiltà della scrittura): senza significato, in tale prospettiva, i nostri concetti di 'plagio' e 'originalità'. Cf. Parry 1928a, 181; 1930, 146s.; 1932, 12ss.; 1936, 358s. = 1971a, 144; 324; 334ss.; 406s.; e infine 442 (da *Cor Huso*).

¹¹ Alla fluidità della narrazione si oppone dunque la fissità conservativa della dizione: cf. Parry 1932, 9, 15 e 43 (= 1971a, 331, 336 e 358).

forma canonica del testo scritto, obiezione cui lo stesso Parry cercò di rispondere negli appunti che la morte prematura nel 1935 non gli consentì di completare: «the clearer it seems to me that the *Iliad* and the *Odyssey* are very exactly, as we have them, each one of them the rounded and finished work of a single singer; though whether they are both the work of *one* singer I do not yet know. I even figure to myself, just now, the moment when the author of the *Odyssey* sat and dictated his song, while another, with writing materials, wrote it down verse by verse» (Parry 1971a, 451, da Ćor Huso)¹². In questi termini, come si vede, la prospettiva cambia, perché i poemi omerici appaiono non più totalmente soggetti alle leggi della *performance* orale, ma quasi punto di confluenza della tradizione orale in un testo scritto, tramite la mediazione di un poeta geniale¹³.

Pertanto, nel pensiero manifestamente in progresso di Parry (che nello studio della poesia orale non si occupa dello specifico dei personaggi), non è

¹² Con questa affermazione, Parry modificava il suo punto di vista del 1932, 46s. (= 1971a, 360s.), di una tradizione orale dei poemi omerici, da cui discenderebbero le varianti testuali note agli Alessandrini: e in effetti, come rileva Austin 1975, 257 n. 16, «it must seem to many thoughtful readers that Parry near the end of his life was approaching conclusions almost the very opposite of those he formulated in his first French thesis».

¹³ Milman Parry, come nota Adam Parry, non ha in effetti dimostrato che Omero fosse un poeta orale, ma che il suo stile non è individuale, ma tipico della poesia orale/tradizionale (vd. Parry 1966, 211): perciò, possiamo supporre che i poemi omerici siano stati concepiti in una civiltà in cui la tradizione orale era ancora viva, ma debbano all'uso della scrittura «both their large-scale coherence and their subtlety, qualities in which no known oral poem has begun to equal them» (1971b, n. 1 p. LXI; cf. anche Parry 1966, 182ss. e in particolare 215s.). Questa è la tesi anche di B. B. Powell, che si spinge a sostenere che l'alfabeto greco sia stato inventato proprio per consentire la trasmissione dei poemi omerici e osserva che «both Homer and Gilgamesh are filled with unusual words, elaborate and intricate metaphors, and refinements of parallelism, and such similarities between oral and written styles must be explained on the precedence of oral style, which written composition imitates»; tuttavia, «as texts, our *Iliad* and *Odyssey* are rudely long, far too long to have been composed in performance before a live audience. Their complexity and length must have arisen from the circumstances of their recording by dictation and the unknowable motives of their recorder. Although composed in performance, they are unlike any oral poem that any one ever heard. Their natures are inseparable from the process and the technology by which they became texts» (2002, 87 e 190, ma cf. anche pp. 112-119, 125-133, 138-145, 188-196; vd. anche Powell 1991, 221-233 e, per un quadro riassuntivo, Powell 1997 e 2006, 39-54). Austin 1975, 22s., d'altro canto, sottolinea l'*impasse* storico di immaginare che alla fine della tradizione orale emerga il più grande dei poeti orali, Omero, proprio mentre sorge, alla nascita della scrittura, il migliore degli scribi, capace di quell'operazione di transcodifica, che Lord 1964, 124ss. ha dimostrato essere terribilmente ardua anche con le moderne tecnologie.

in fin dei conti esclusa in modo assoluto la possibilità di esaminare le modalità di composizione orale in parallelo a quelle della composizione scritta, a noi più familiari. Il campo di studio e d'individuazione dei moduli che compongono i tessuti dell'arte tradizionale, ad esempio, si va continuamente allargando, dall'epiteto, alla formula (in definizioni sempre più ampie¹⁴), al tema¹⁵, mentre il confronto con la poesia slava rende più chiaro al critico il rapporto tra talento personale del poeta e condizioni sociali in cui egli opera: «the oral song is made up on the one hand of the essential theme, which may in itself be a bare enough thing, and on another hand of the traditional oral material which furnishes its elaboration [...]. The good or bad song is due [...] to the singer's narrative ability, which is in turn limited by the quality of the tradition, which is to say, by the quality of the themes which make the texture of his song» (Parry 1971a, 461, da *Ćor Huso*).

II.2) Penelope per epiteti: gli epiteti segnalati da Milman Parry

Milman Parry dedicò un'unica, breve postilla a Penelope, ma da questa e dalle altre osservazioni sullo stile formulare si può trarre ispirazione per esaminarne l'impiego riguardo al nostro personaggio, ed eventualmente per

¹⁴ Nota Adam Parry che le osservazioni sulle formazioni analogiche in Parry 1930 «suggest that patterns of grammar, word-length, and pure sound are themselves 'formulaic' [...]. It suggests a greater flexibility for the epic language, but a flexibility always controlled by the tradition» (1971b, XXXII: cf. anche p. XXXIII n. 1 per un *excursus* sulle definizioni di *formula* di altri oralisti). In realtà, il modello parryano comporta due difficoltà, cui non è mai stata data risposta davvero soddisfacente: «(1) how to integrate into the model of composition the many expressions which were not formulas in the sense Parry had defined, and (2) how to describe exactly what a formula *is* (as opposed to defining a class of expressions in the text which the scholar wished to study)» (Hainsworth 1993, 2).

¹⁵ Il concetto di tema, centrale nell'ultima riflessione di Parry (cf. 1971b, XLIs.) e poi ripreso e approfondito da Lord (cf. *infra*), sembra includere quello di *typische Scene* elaborato negli stessi anni – su diversa base metodologica e concettuale – da W. Arend, cui Parry dedicò appunto una recensione, dove suggeriva l'interdipendenza tra tali «fixed action-patterns» e le formule (Parry 1936, 358 = 1971a, 406): a questo argomento dedichiamo il cap. III.

discutere alcune conclusioni dello studioso. Nel suo primo saggio egli riserva un capitolo agli epiteti¹⁶ e alle formule nome-epiteto delle eroine, rilevando che, come nel caso di quelli degli eroi – che sono, dato il soggetto dei poemi omerici, più numerosi – si può notare sia lo sviluppo degli epiteti generici a spese di quelli distintivi, sia, secondo il principio di ‘economia’ del sistema formulare, la quasi totale assenza di più epiteti generici tra loro equivalenti¹⁷. Così, tra le formule nome-epiteto, vi sono serie in cui l’epiteto è associato a nomi propri diversi, ma dallo stesso valore metrico, in quanto «the fixed epithet in Homer is invariably used without relevance to the immediate action whatever it may be, and [...] the generic epithet does not define any characteristic that distinguishes one hero from another, but only the characteristic that makes him a hero» (Parry 1928a, 147 = 1971a, 118).

¹⁶ Ci atteniamo (anche nelle pagine che seguono) alla definizione di Parry 1928a, 24 n. 1 (= 1971a, 20 n. 1): «*epithet* can be defined as a qualifying word added to a substantive without the intermediary of the copula. Thus it is not necessarily an adjective: it can also be a substantive (ἄναξ, βασιλεύς) or even a complete expression (εἰρὴν κρείων, βοῆν ἄγαθός)». Lo studioso distingue l’*epiteto particolare*, che riguarda l’azione immediata, ma che col tempo tende a divenire generico e *fissato*, da quello *ornamentale*, che non ha rapporto con le parole del passo in cui ricorre, nonché l’*epiteto generico* da quello *distintivo*, di cui il primo indica una di quelle qualità che appunto genericamente distinguono l’eroe dagli uomini comuni (ad es. δῖος), mentre il secondo si riferisce proprio a un particolare personaggio (ad es. πολύμητις ο πολύτλας per Odisseo; cf. Parry 1928a, 25, 181s., 196 = 1971a, 21, 145, 156). Dopo Parry, vari critici hanno cercato di trasferire il maggior numero possibile di epiteti dalla categoria degli *ornamentali* a quella dei *particolarizzati*, e in effetti attenuerei il rigore dell’affermazione che «we must recognize the principle that an epithet used in a given noun-epithet formula cannot sometimes be ornamental, sometimes particularized: it must always be either the one or the other» (Parry 1928a, 196 = 1971a, 156). Mi atterro piuttosto alla posizione di Austin 1975, 79s., secondo cui «we can continue to build on Parry’s foundation, but only after disabusing ourselves of the idea of a distinction between specialized and ornamental epithets, or between significant and insignificant repetitions. All repetitions are formulas by Parry’s definition. His schemata can reveal the pattern behind the repetitions but cannot of themselves distinguish between one kind of repetition meant to exert full semantic weight and another meant merely to complete a hexameter verse. With Parry’s schemata in mind, if we turn back to context we find the patterns to be richer, more varied and intricate than this original schemata could suggest [...]. A grammar of Homeric poetics can be written, but not if we suppose that Homer is, either wholly or substantially, a victim of his metrical formulas» (cf. anche, *infra*, 113s.).

¹⁷ Cf. Parry 1928a, 118ss. (= 1971a, 97s.). La sola donna in Omero ad avere epiteti distintivi propri sarebbe, secondo Parry, Elena. Sul principio di ‘economia’ cf. ad es. Parry 1930, 86 (= 1971a, 276s.): «the thrift of a system lies in the degree in which it is free of phrases which, having the same metrical value and expressing the same idea, could replace one another [...]. There are, in only few cases, more than one such formula for a single character».

Tra gli esempi di epiteti generici di eroine, Parry ne indica tre di rilievo per la nostra indagine, *περίφρων*, *δῖα γυναικῶν* e *ἰκέλη χρυσέη* Ἐφροδίτη, ma solo per il primo ricorda che si riferisce *anche* a Penelope: ci pare però che il dato statistico vada considerato in modo un po' più articolato. Infatti, se è vero che questi epiteti sono adoperati per più personaggi (*περίφρων* coi nomi di Egialea, Euriclea e Penelope e in riferimento ad Arete; *δῖα γυναικῶν* per Alceste, Elena, Euriclea e Penelope¹⁸; *ἰκέλη χρυσέη* Ἐφροδίτη da solo per Briseide e Cassandra, e nella forma 'arricchita' Ἄρτεμιδι *ἰκέλη ἠὲ χρυσῆ* Ἐφροδίτη per Penelope), non vanno sottovalutate le modalità e le proporzioni d'uso¹⁹, che ci possono far supporre un valore connotativo in rapporto a Penelope.

¹⁸ In questi due casi, Parry non segnala che tre personaggi, ma ne indica i nomi, evidenziandone l'equivalenza metrica, unicamente per *περίφρων*: è presumibile che la 'dimenticanza' di Arete dipenda dal fatto che solo qui (*Od.* XI 345) l'aggettivo, pur nella consueta posizione metrica subito prima della clausola, non è adoperato nella formula nome-epiteto, vale a dire seguito dal nome proprio della regina, ma in funzione attributiva o forse meglio predicativa – si potrebbe tradurre perciò anche con un avverbio – rispetto a *βασιλεια*, che invece precede, quasi a suggerire nella saggezza del discorso di Arete la ragione per cui occorre obbedirle: *μυθεῖται βασιλεια περίφρων· ἀλλὰ πίθεσθε* (e sull'associazione di *περίφρων* a espressioni di dire si veda più avanti). Per quanto riguarda invece *δῖα γυναικῶν*, solo per Alceste ed Euriclea è usato un'unica volta, e in entrambe le occasioni all'epiteto segue un intero verso dedicato al nome dell'eroina e a quello di suo padre (*Il.* II 714s.; *Od.* XX 147s.); tuttavia, la frequenza nell'*Odissea* di tale epiteto in riferimento a Penelope induce ad esempio Dee 2000, 365 ad attribuire erroneamente a lei anche *Od.* XX 147. Va però rilevato che per Alceste, Euriclea ed Elena *δῖα γυναικῶν* è sempre associato al nome proprio dell'eroina, mentre nel caso di Penelope questa formula lo sostituisce addirittura, e quindi, a rigore, non corrisponde pienamente alla definizione parryiana di epiteto (cf. n. 16). Anche per *ἰκέλη χρυσέη* Ἐφροδίτη Parry allude a due soli personaggi (evidentemente, Briseide e Cassandra: *Il.* XIX 282 e XXIV 699), ma non tiene conto – coerentemente con la propria tesi – delle possibilità di variazione della formula che stiamo per esaminare.

¹⁹ Elemento indispensabile per un'analisi corretta, come sottolinea Whallon, è infatti anche quello della *f r e q u e n z a* dell'associazione di un epiteto al nome di uno specifico personaggio: ad esempio, «since *ἄναξ ἀνδρῶν* is used, in the *Iliad*, nine times as often for Agamemnon as for the sum of other men, and forty-four times as often for him as for any one of them, our initial assumption ought to be that the title is his» (1969, 30: ma su questo epiteto, si vedano anche le fini considerazioni di Parry 1972, 3). Lo studio di tale frequenza presuppone tuttavia la necessità di prender in considerazione anche il *c o n t e s t o* delle espressioni formulari, per accertare se davvero esse dipendano unicamente dalla convenienza metrica, visto che nella complessità del mondo rappresentato dall'*Odissea* «the epithet usage reflects this variety, sometimes in striking ways. The formulaic system exists but operates effectively for certain characters and certain grammatical cases only, for other infrequently or not at all. There are metrical formulas but we find them restricted to certain situations; for other situations the poet must resort to other expressions» (Austin 1975, 25). Per la lista degli epiteti riferiti a Penelope e delle loro occorrenze rimandiamo, pur avendovi

Esamiamo in primo luogo la *f r e q u e n z a* con cui gli epiteti segnalati da Parry sono adoperati in riferimento a diverse eroine:

- **διὰ γυναικῶν**, apparentemente il più generico, qualifica una sola volta i nomi di Alceste e di Euriclea (*Il.* 2,714; *Od.* XX 147); cinque, di cui due nell'*Odissea*, quello di Elena (*Il.* III 171, 228, 423²⁰; *Od.* IV 305 e XV 106); mentre si riferisce a Penelope ben otto volte (*Od.* I 332, XVI 414, XVIII 208 e 302, XX 60, XXI 42 e 63, XXIII 302: indicandola sempre, come si è detto alla n. 18, per antonomasia, senza cioè il suo nome proprio);
- **ἰκέλη χρυσέη Ἐφεστιάη** nell'*Iliade* è riferito a due donne, Briseide e Cassandra (XIX 282 e XXIV 699), la cui bellezza ha procurato contese e morte tra gli uomini e infelicità e lutto a loro stesse²¹; il confronto di una mortale con una dea, però, compare più volte anche nell'*Odissea*, ma in forme leggermente variate: della figlia di Elena è detto Ἐρμιόνην, ἧ εἶδος ἔχε

rilevato varie inesattezze, a Dee 2000, 362-369 (che però, tra l'altro, elenca come 'epiteti' tutti i sostantivi e gli aggettivi riferiti a un personaggio, indipendentemente dalla loro funzione sintattica).

²⁰ Si noti che le ricorrenze di διὰ γυναικῶν in rapporto a Elena nell'*Iliade* si concentrano nel canto III, che sancisce il trionfo della sua bellezza, per la quale duellano i suoi due mariti, Paride e Menelao, che affascina gli anziani troiani e che è infine forse in relazione col suo rapporto privilegiato con Afrodite. Sono versi formulari quasi uguali – con la variazione di un'unica parola – *Il.* III 171 e 228, che introducono il discorso diretto di Elena.

²¹ Com'è noto, Briseide καλλιπάρηος è l'oggetto della rovinosa contesa tra Agamennone ed Achille, che provocherà indirettamente, tra tante altre sciagure, anche la morte di Patroclo, l'unico – come riconosce lei stessa pochi versi dopo la nostra formula in *Il.* XIX 282 (cf. vv. 287ss.) – a consolarla dopo il massacro del marito e della famiglia a opera di Achille, promettendole delle nozze legittime col Pelide, che non potranno tuttavia compiersi (appunto per la morte di Patroclo, e in seguito per quella di Achille). A Cassandra, la più bella delle figlie di Priamo (*Il.* XIII 365), Omero non attribuisce ancora, come invece nelle narrazioni più tarde, le celebri doti profetiche cui nessuno presta fede (ottenute, si sa, da Apollo, a vendetta di una ripulsa amorosa della fanciulla), ma rappresenta la morte di Otrioneo, venuto a combattere coi Troiani pur di averla in sposa (*Il.* XIII 363ss.); comunque, il tragico destino di Cassandra, legato appunto alla sua avvenenza (dalla violenza subita davanti al simulacro di Atena ad opera di Aiace Oileo allo sciagurato concubinato con Agamennone), ha largamente ispirato la letteratura post-omerica fino ai giorni nostri, dall'*Agamennone* eschileo alla *Cassandra* di Christa Wolf. Si noti che, nell'*Iliade*, il contesto in cui ciascuno di questi due personaggi è detto ἰκέλη χρυσέη Ἐφεστιάη è molto simile: cioè quando Briseide inizia il lamento funebre per Patroclo e quando Cassandra invita il popolo a compiere quello per Ettore, la cui salma lei per prima ha visto riportata in città sul carro di Priamo.

χρυσῆς Ἐφροδίτης (IV 14), mentre ad Artemide sono paragonate Elena (IV 122 Ἄρτεμιδι χρυσηλακάτω ἔϊκυῖα) e Nausicaa (VI 151s. Ἄρτεμιδί σε ἐγώ γε, Διὸς κούρη μέγαλοιο, / εἶδός τε μέγεθός τε φυὴν τ' ἄγχιστα εἶσκω: ma il poeta ha già anticipato il complimento di Odisseo con una bella similitudine tra Nausicaa e Artemide ai vv. 102-109 di questo stesso canto); però solo Penelope è equiparata ad entrambe le dee (XVII 37 = XIX 54 Ἄρτεμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῆ Ἐφροδίτη);

- **περίφρων**, infine, è associato una volta a Egialea e, nella particolare funzione esaminata in nota (cf. n. 18), ad Arete (*Il.* V 412; *Od.* XI 345), quattro ad Euriclea (*Od.* XIX 357 e 491, XX 134, XXI 381), e – con possibilità di declinazione anche al dativo – cinquanta a Penelope²².

Anche le frequenze relative nell'uso di questi epiteti in rapporto alle occorrenze dei personaggi sembrano orientare a riconoscere – almeno a δῖα γυναικῶν e περίφρων – valore connotativo rispetto a Penelope: limitandoci a considerare le occorrenze totali dei loro nomi propri (con o senza altri epiteti), osserveremo che nell'*Odissea* quello di Penelope è ripetuto complessivamente 83 volte²³, quello di Euriclea 25 e quello di Nausicaa 11; Elena è nominata 39 volte nell'*Iliade* e 20 nell'*Odissea*;

²² Al nominativo: *Od.* I 329, IV 787, 808, 830, V 216, XI 446, XIV 373, XVI 409, 435, XVII 36, 100, 162, 492, 498, 528, 553, 585, XVIII 177, 245, 250, 285, XIX 53, 59, 89, 103, 123, 308, 349, 375, 508, 559, 588, XX 388, XXI 311, 321, 330, XXIII 10, 58, 80, 104, 173, 256, 285, XXIV 404; al dativo: *Od.* XV 41, 314, XVI 329, XVII 562, XVIII 159, XXI 2.

²³ Molto più numerosi sono, naturalmente, i riferimenti a Penelope tramite nomi comuni, pronomi o in formule vocative: oltre – come s'è detto – alle 8 volte in cui l'eroina è detta δῖα γυναικῶν, ella è ad esempio γυνή, nel senso generico o di moglie di Odisseo, 32 volte, e altrettante sua 'sposa' (5 ἄκοιτις, 2 παράκοιτις, 2 ἄλοχος, 2 δάμαρ, 2 νύμφη. Solo due di queste occorrenze sono accompagnate dal nome proprio: *Od.* XXI 158 e XXIV 294). Penelope è inoltre 'figlia' di Icaro 13 volte (cf. n. 33) e di Euriclea 4 (sempre κούρη nel primo caso; τέκνον o τέκος nel secondo); 'madre' di Telemaco 51 volte; βασιλεία 12 volte e δέσποινα 7; viene invece richiamata come δαιμονίη 2 volte e come σχητλίη 1.

Cassandra due nel primo poema e una nel secondo, Briseide è ricordata nell'*Iliade* 13 volte; Alcesti, Ermione ed Egialea compaiono solo nei passi citati²⁴. Confrontando questi dati con le occorrenze di ognuno degli epiteti in questione, abbiamo ricavato le tre tabelle che seguono:

δῖα γυναικῶν riferito a:	(numero di occorrenze nell'<i>Iliade</i>)	(numero di occorrenze nell'<i>Odissea</i>)	totale delle occorrenze del nome del personaggio:	proporzione tra uso della formula e del nome proprio:
Alcesti	1		1	100%
Euriclea		1	25	4%
Elena	3	2	59	8,47%
Penelope		8	83	9,63%

paragone con dee riferito a:	(numero di occorrenze nell'<i>Iliade</i>)	(numero di occorrenze nell'<i>Odissea</i>)	totale delle occorrenze del nome del personaggio:	proporzione tra uso della formula e del nome proprio:
Briseide	1		13	7,69%
Cassandra	1		3	33,33%
Ermione		1	1	100%
Elena		1	59	1,69%
Nausicaa		1	11	9,09%
Penelope		2	83	2,40%

²⁴ Escludiamo dall'esame Arete, perché, come s'è detto nella n. 18, nel suo caso περίφρων non sembra avere valore di epiteto.

περίφρων riferito a:	(numero di occorrenze nell'<i>Iliade</i>)	(numero di occorrenze nell'<i>Odissea</i>)	totale delle occorrenze del nome del personaggio:	proporzione tra uso della formula e del nome proprio:
Egialea	1		1	100%
Euriclea		4	25	16%
Penelope		50	83	60,24%

Dato uno sguardo d'insieme, vanno fatte alcune precisazioni. In primo luogo, in ognuna delle tre tabelle compare un personaggio cui l'epiteto sembra applicarsi nel 100% dei casi (Alceste, Ermione, Egialea), ma questo dato non può essere considerato significativo, visto che si tratta anche delle uniche occorrenze di tali personaggi nei poemi omerici: la loro marginalità giustifica dunque l'uso, probabilmente ornamentale (anche se non totalmente ingiustificato, come vedremo nel caso di Ermione: cf. *infra*, 94), di epiteti che possono aver invece assunto valore caratterizzante per personaggi maggiori (cf. le osservazioni di Whallon 1961 riportate *infra*). Altrettanto poco rilevanti sembrano le occorrenze isolate dell'epiteto in riferimento a un personaggio, anche dove appaiono percentualmente consistenti: è il caso in particolare della seconda tabella, in cui il confronto con dee si applica per una sola volta a diverse eroine – tutte peraltro di celebre bellezza – ma è ripetuto, e si ricordi in forma 'intensificata' dal rimando a due divinità e non soltanto a una, esclusivamente per Penelope, benché la frequenza relativa nel suo caso risulti molto bassa. Quanto alla prima tabella, inoltre, va sottolineato il valore particolare di $\delta\iota\alpha\ \gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\omega\tilde{\nu}$ riferito a Penelope, poiché – come s'è detto – la formula è usata per antonomasia in sostituzione del nome proprio, e non accanto ad esso. Data poi l'assimilabilità sul piano semantico di questo epiteto

a un paragone con divinità (cf. *infra*, 90ss.), si potrebbero affiancare i dati delle prime due tabelle, rilevando che solo due personaggi compaiono in entrambe: Elena e Penelope, due figure che richiedono «a careful selection of epithets that not only would be appropriate but would distinguish them from other women and from each other [...]. When an epithet became permanent by some close association with the matter, it could proliferate into synonyms, and could influence the creation of further scenes and descriptions. The concurrent evolution of matter and language thus caused them to become ever more intimately and indissolubly related to each other» (Whallon 1961, 138). E non c'è dubbio che l'eccezionale bellezza di Elena e Penelope le differenzi dalle altre eroine, giocando un ruolo determinante nello svolgersi del loro opposto destino in relazione al desiderio maschile da loro suscitato e alle sue drammatiche conseguenze: tuttavia, è proprio nella terza tabella che riscontriamo l'elemento discriminante che identifica Penelope rispetto ad Elena. Infatti, la frequenza relativa di περίφρων conferma anche statisticamente l'evidenza che si tratti dell'epiteto distintivo di Penelope (vd. *infra*, 101), germinato in serie parallele (vd. *infra*, § II.3b «Epiteti riferiti a intelligenza e perfezione (spirituale?)», 118ss.), che segnala l'esemplarità del suo comportamento rispetto non solo a quello di Elena, ma anche a quello di Clitemestra e delle donne in generale, come ribadisce più volte dagli inferi Agamennone²⁵. L'epiteto περίφρων è usato peraltro pure per Euriclea, che

²⁵ Si ricordi *Od.* XI 441-446 e 455s., coll'alternarsi di contraddizioni logiche, dovute all'opposizione in Agamennone tra l'intuizione (o preveggenza?) della virtù morale di Penelope e la comprensibile misoginia indotagli dal comportamento di sua moglie Clitemestra (i vv. 454-456 furono sospettati sin dall'antichità, ma per la loro difesa e alcune indicazioni bibliografiche cf. Heubeck 1983, 294s.): τῶ νῦν μὴ ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἤπιος εἶναι / μηδ' οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὄν κ' εὖ εἰδῆς, / ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι. / ἀλλ' οὐ σοὶ γ', Ὀδυσσεῦ, φόνοσ ἔσσειται ἔκ γε γυναικός· / λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μῆδεα οἶδε / κούρη Ἰκαρίοιο, π ε ρ ἰ φ ρ ω ν Πηγελόπεια / ... / κρύβδην, μηδ' ἀναφανδά, φίλην ἐς πατρίδα γαίαν / νῆα κατισχέμεναι, ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν. Un secondo, analogo elogio di Penelope è pronunciato da Agamennone alla fine del poema (*Od.* XXIV 192ss.), per il quale vd. in questo capitolo pp. 125ss.

ritroviamo anche tra i personaggi che fruiscono, con Penelope, della formula $\delta\tilde{\iota}\alpha \gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\tilde{\omega}\nu$: la contiguità nel contesto della narrazione tra la balia e la sposa di Odisseo, le due donne che gli restano fedeli nei vent'anni della sua assenza, e al tempo stesso la secondarietà sul piano diegetico di Euriclea, sembrano confermare che tale coincidenza rifletta «the search of the minstrel for a formula adapted to a minor warrior or other minor figure may have resulted in convenient reliance upon a formula developed specifically to suit a certain major personage» (Whallon 1961, 140; vd. anche in questo capitolo pp. 87s. e 101s.).

Altro dato interessante è che almeno due di questi epiteti ricordati da Parry sembrano tendere a costituire, con altre formule, ‘sistemi’²⁶ specifici per alcune azioni di Penelope racchiuse nella misura dell’esametro (o di due esametri), come:

- il fatto di mostrarsi ai Proci:

$$\left. \begin{array}{l} \eta \delta' \\ \alpha\lambda\lambda' \end{array} \right\} \text{ ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο } \left| \delta\tilde{\iota}\alpha \gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\tilde{\omega}\nu^{27}, \right.$$

²⁶ Cf. Parry 1930, 85 (= 1971a, 275): «We may say that any group of two or more such like formulas make up a system, and the system may be defined in turn as a group of phrases which have the same metrical value and which are enough alike in thought and words to leave no doubt that the poet who used them knew them not only as single formulas, but also as formulas of a certain type».

²⁷ *Od.* I 332, XVI 414, XVIII 208, XXI 63: la metà delle ricorrenze di $\delta\tilde{\iota}\alpha \gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\tilde{\omega}\nu$ per Penelope.

- l'atto di apparire, uscendo dalle sue stanze private (in analogia all'espressione precedente, che suggerisce quasi l'epifania di una divinità), espresso in due versi che costituiscono un *clustering*²⁸:

ἦ δ' ἔεν ἐκ θαλάμοιο περίφρων Πηνελόπεια,
 Ἄρτεμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσηῇ Ἀφροδίτῃ²⁹,

- l'azione di parlare:

a) τὴν δ' τὸν δ'	ἡμείβετ' ἔπειτα	} περίφρων Πηνελόπεια ³⁰ ,
b) τὴν δ' τὸν δ'	αὖτε προσέειπε	
c) τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε		

²⁸ Per il concetto di *clustering*, cf. Hainsworth 1993, 27s.: si tratta di «repeated lines which occur nowhere else in the poem» e che «recur after a short interval and do not occur again». Secondo il filologo inglese, la ragione di queste ripetizioni è psicologica, dato che «what the singer has sung remains for some time near the surface of his mind [...]. There is evidence here that the stock of formulas, that is, the number of available formulas, fluctuates according to the themes and diction the singer has used in the immediate past».

²⁹ L'assoluta eguaglianza di *Od.* XVII 36s. e XIX 53s., unici passi in cui compare l'espressione, farebbe pensare più a un'unica espressione formulare che a un 'sistema' vero e proprio (si noti comunque l'associazione con l'epiteto περίφρων Πηνελόπεια), se non fosse che nell'*Odissea* anche altri paragoni tra donne e dee sono associati al 'modulo' narrativo dell'apparizione: così per Elena, che come Penelope si presenta uscendo dai propri appartamenti (IV 121s. εἰ κ' δ' Ἑλένη θαλάμοιο θυώδεος ὑπορόφοιο / ἦ λυθεῖν Ἄρτεμιδι χρυσηλακάτω ἔϊκυῖα), e per Nausicaa, che si staglia sulla spiaggia sola (dopo la fuga delle ancelle: VI 139 οἴη) e maestosa (VI 141 στῆ δ' ἄντα σχομένη), davanti agli occhi di Odisseo, il quale – chissà se sincero o sottilmente lusingatore (ma il precedente paragone con Artemide sulla bocca del poeta stesso farebbe propendere per la prima ipotesi) – si inginocchia e le chiede se ella sia dea o mortale (VI 149).

³⁰ a) *Od.* IV 808, XVIII 250, XIX 123, XXIII 80; b) IV 830, XVII 162, 498, 528, 585, XVIII 177, XIX 308, 349, 559, 588, XXI 311, 330, XXIII 10, 58, 104, 173, 256, 285; c) XVII 100, XIX 103, 508.

- L'atto di ascoltare, sapere o ricevere un messaggio:

ἦ δ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησε	}	περίφρων Πηνελόπεια ³¹
τοῦ δ' ὡς οὖν ἤκουσε		
ὥς φάτο, τοῦ δ' ἤκουσε		
ἦ ἤδη σάφα οἶδε		

ἀγγελίην ἐρέοντα	}	περίφρονι Πηνελοπέει ³² .
ἀγγελίην εἶποιμι		

- La formula περίφρων/-ονι Πηνελόπεια/-ῆ si trova infine frequentemente associata a quella patronimica 'distintiva' dell'eroina, che altrove ne sostituisce il nome, a costituire un intero esametro:

κούρη / -ῆ Ἰκαρίοιο, περίφρων / -ονι Πηνελόπεια / -ῆ³³.

³¹ *Od.* XVI 409, XVII 492, XIX 89, XXIV 404.

³² *Od.* XV 41 e XVI 329 per la prima formula, XV 314 per la seconda: anche in questo caso, la prossimità tra i tre passi può far ipotizzare un fenomeno di *clustering* (cf. n. 28).

³³ *Od.* I 329, XI 446, XVI 435, XVII 562, XVIII 159, 245, 285, XIX 375, XX 388, XXI 2, 321. Troviamo solo κούρη / -ῆ Ἰκαρίοιο, sempre naturalmente in *incipit* di verso, al posto del nome di Penelope in *Od.* IV 840 e XVIII 188, mentre in XXIV 195 (dove si noti la forma del genitivo Ἰκαρίου) è apposizione; un'unica volta (che non vedo segnalata in Dee 2000) la posizione metrica è diversa e il nome del padre è a sua volta arricchito di un epiteto, in un verso dal ritmo lento e solenne per la prevalenza degli spondei (*Od.* XIX 546 θάρσει, Ἰκαρίου κούρη τηλεκλειτοῖο). Non ha invece il valore di epiteto che vi attribuisce Dee 2000, 365 l'espressione di *Od.* II 53, dove non c'è legame sintattico tra Ἰκαρίου e θύγατρα, che d'altronde non è affatto «qualifying word» di un sostantivo (cf. n. 16), ma complemento (oggetto) indispensabile nella proposizione.

Tenendo conto anche di questi ‘sistemi’, esaminiamo ora il c o n t e s t o in cui si trovano gli epiteti che compaiono nella lista di Parry, per cercare di stabilirne in modo il più possibile esatto il s i g n i f i c a t o e se assumano un qualche v a l o r e c o n n o t a t i v o rispetto ai personaggi, e in particolare a Penelope³⁴:

- **δῖα γυναικῶν**, quasi corrispondente femminile del comunissimo δῖος, non ne consente la stessa flessibilità di posizione nell’esametro³⁵, ma si presta invece perfettamente a costituire la clausola degli ultimi due piedi, ove si trova sistematicamente sia nell’*Iliade* che nell’*Odissea*. Quanto al significato, Vivante 1982, 128s. cataloga δῖος (assieme ai composti δίφιλος, διοτρεφής, διογενής) tra gli epiteti che è difficile o impossibile classificare secondo un valore concettuale di qualità, perché «what stands out are not qualities as such but features, attitudes, dispositions arrested in solid form»: l’essere ‘divino’ (o forse meglio ‘eminente’) non è tanto appunto una qualità, dunque, ma un intrinseco stato di affinità tra eroi e dèi³⁶. Per la forma femminile, si può però

³⁴ Amory Parry 1973 ritiene che spesso nascano fraintendimenti sul significato dei termini omerici, perché interpretati non sulla scorta del loro valore originario, ma di quello acquisito in seguito nel greco classico (o peggio, sulle illazioni etimologiche – spesso infondate – dei commenti antichi), e che perciò «it is only by examining all the relevant passages that one can assess accurately the range of meanings possessed by a word»; pensa però – con atteggiamento forse un po’ *naïve* – che «the original meaning of a word is commonly the one that is the easiest to ascertain: the simplest, the most concrete, and usually the most frequent» (*ibid.* 6). Esaminando le espressioni formulari riferite a Penelope, la nostra impressione è appunto che, non solo «Homer’s tradition was so rich, and his own skill so great, that it can plausibly be argued that in his songs even the ornamental epithets are appropriate to the character and subject which they adorn» (*ibid.* 4), ma che anzi la genialità del poeta consistesse proprio, tra l’altro, nella capacità di risemantizzare, coerentemente col contesto e con l’‘atmosfera’ dell’episodio, anche l’epiteto più comune ereditato dalla tradizione (cioè dai suoi ‘ipotesti’), riferendolo – soprattutto se ripetutamente – a un determinato personaggio (quindi, con un uso differente da quello degli epiteti dei nomi comuni: cf. Whallon 1969, 65 e nostra n. 71), analogamente a ciò che è stato osservato nei fenomeni di intertestualità, per i quali rimandiamo alla n. 155.

³⁵ Su δῖος quale epiteto ‘generico’ utilissimo per costituire la necessaria misura metrica assieme a nomi isoprosodici, cf. Parry 1928a, 105s. = 1971a, 84 e la nostra n. 16.

³⁶ Analogo il concetto espresso da Parry 1928a, 147 = 1971a, 118, che abbiamo riportato a p. 78. La radice di δῖος è *dei- (cf. sanscr. *dīva-*; micen. *diujo, diwija*; lat. *dīvus*), presente anche nel nome di Zeus, dio del cielo e della luce. In Omero e nei tragici l’aggettivo ha impiego troppo circoscritto, anche se in qualche misura

osservare che ne esistono sostanzialmente tre varianti: quella comunissima, riferita a personaggi, luoghi o oggetti, del semplice $\delta\iota\alpha$; quella riservata alle dee $\delta\iota\alpha\ \theta\epsilon\acute{\alpha}\omega\nu$ (trentatré occorrenze nei due poemi)³⁷, e infine quella in questione, nettamente più rara e caratterizzante solo un numero ristretto di eroine, che dovremo presupporre insigni su tutte le altre. Nel gruppo dei quattro personaggi definiti $\delta\iota\alpha\ \gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\omega\tilde{\nu}$, allora, la sorpresa non è certo di trovare Elena e Penelope, il cui stesso destino eccezionale – in gran parte legato alla loro bellezza – induce ad associarle a divinità (e, in effetti, entrambe sembrano esser state oggetto di culti locali: per Penelope, cf. cap. IV.9), ma piuttosto due figure minori come Alceste ed Euriclea (ma vd. le osservazioni a p. 83). Nel caso di quest’ultima, anzi, l’epiteto appare nel contesto particolarmente inappropriato e quasi comico, visto che lei, ‘la sublime tra le donne’, sta dando in quel momento ordini alle schiave: spazzare e lavare per terra, stendere le coperte sui seggi, rigovernare le tavole e andar ad attingere l’acqua (*Od.* XX 149-154). D’altra parte, l’aver trovato Euriclea anche nella lista dei personaggi che fruiscono di un epiteto – questo sì caratterizzante proprio di Penelope – quale $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}\phi\rho\omega\nu$, non può che indurci al sospetto – come già accennato – che il poeta, pur disponendo per la vecchia balia di due epiteti distintivi, ($\phi\acute{\iota}\lambda\eta$) $\tau\rho\omicron\phi\acute{o}\varsigma$ e il patronimico $\text{᾽}\Omega\pi\omicron\varsigma\ \theta\upsilon\gamma\acute{\alpha}\tau\eta\rho\ \Pi\epsilon\iota\sigma\eta\nu\omicron\rho\acute{\iota}\delta\alpha\omicron$, abbia voluto assimilare alla sua padrona la più fedele delle domestiche della famiglia di Odisseo, e quindi nobilitarne le mansioni di sovrintendente della casa³⁸ con la formula altisonante di *Od.* XX 147s. (si noti

espressivo, ed è di impiego formulare: «brillant» se detto dell’etere, dell’aurora, del mare; «divin, protégé de Zeus» riferito a persone (Chantraine, *DELG* 285s.).

³⁷ Secondo Chantraine, *DELG* 285s., $\delta\iota\alpha\ \theta\epsilon\acute{\alpha}\omega\nu$ è formula modellata su $\delta\iota\alpha\ \gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\omega\tilde{\nu}$, «déesse parmi les femmes».

³⁸ Si ricordi tuttavia che Euriclea è molto di più che una semplice schiava, ma per Odisseo piuttosto quasi la madre sostitutiva, altrettanto legata a lui da un rapporto fors’anche carnale: Laerte la aveva comprata per una cifra considerevole, ma non aveva avuto il coraggio di farne – secondo l’uso – la propria concubina, per rispetto alla moglie legittima Anticlea (*Od.* I 430ss.); tuttavia, della sua autorevolezza e dell’onore in cui era

il patronimico!), forse anche a causa, nel corso dello sviluppo della tradizione epica, di una «failure of the language to become as much elaborated and expanded as the matter» (Whallon 1961, 140). Per quanto riguarda Elena, la varietà di situazioni in cui è detta δῖα γυναικῶν (cf. anche n. 20)³⁹ non pare rinviare a un valore connotativo dell'epiteto che, come nel caso di Alceste (ma con in aggiunta l'elemento della centralità della figura di Elena nella saga omerica), sarebbe dunque per lei solo ornamentale. Esso, d'altra parte, sembra applicarsi a Penelope prevalentemente attraverso il sistema formulare già segnalato (ἢ δ'ἄλλ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο δῖα γυναικῶν), che si

tenuta nella famiglia è prova il fatto che fu lei, e non Anticlea o Laerte, a proporre ad Autolico, nonno di Odisseo, di dar un nome al neonato (*Od.* XIX 401ss.). Euriclea era stata infatti la balia sia di Odisseo che di Telemaco, come suggerisce l'epiteto, ricorrente 15 volte nel poema, di τροφός che, unito al nome proprio, si trova sempre alla fine dell'esametro (*Od.* II 361, IV 742, XVII 31, XIX 15 e 21, XXI 380, XXII 391, 394, 419, 480, 485 e 492, XXIII 25, 39 e 69), e che può essere usato anche in funzione predicativa (XIX 489) e per antonomasia al posto del nome (XXIII 289): Laerte le aveva dunque concesso di aver un figlio da qualcun altro? Il verbo τρέφειν ha in realtà significato molto generico, sicché nell'*Odissea* non solo chi allatta τρέφει qualcuno (lo hanno fatto Euriclea, presumibilmente ormai matura, con Telemaco, o la schiava di Nausicaa e la vecchia sicula? cf. I 435, VII 12, XXIV 389), ma ad esempio anche Calipso ἔτρεφεν Odisseo naufrago (V 135, VII 256, XXIII 335); e, oltre alla madre, anche il padre può τρέφειν i figli (cf. XI 67, XIV 141, XV 365, XXIII 325). Una sola allusione nel poema fa pensare che Odisseo fosse davvero figlio di latte di Euriclea: egli le dice μάλα, ... σὺ δὲ μ' ἔτρεφες ἀντή / τῷ σῶ ἐπὶ μαζῶν (XIX 482s.). E della speciale natura del sentimento che la lega all'eroe è prova anche il fatto che ella è il primo essere umano a riconoscere Odisseo spontaneamente, senza bisogno dell'intervento sovranaturale che ha favorito Telemaco: dico 'essere umano', perché in realtà la nutrice è stata preceduta dal vecchio cane Argo, emblema come lei di una fedeltà incondizionata e che non si estingue col tempo, e che riconosce l'essere amato con l'istinto e non con la ragione (come invece fa, almeno apparentemente, Penelope). Euriclea, perciò, conosce i progetti reconditi sia di Odisseo che di Telemaco, celati invece a Penelope (*Od.* II 349ss. e XIX 467ss.: senza contare il sospetto di alcuni critici che l'eroe abbia provocato intenzionalmente l'incontro con la vegliarda: cf. cap. I, 38, 45, 66 e nn. 21, 40), e può inoltre indicare al padrone i segreti del palazzo e chi tra le schiave meriti una punizione (*Od.* XIX 497s. e XXII 417ss.).

³⁹ L'epiteto è attribuito ad Elena quando parla con Priamo (*Il.* III 171 e 228), quando entra nel talamo di Paride (*Il.* III 423), quando si corica accanto a Menelao (*Od.* IV 305: quasi il contrappasso dell'occorrenza precedente!) e quando porta un peplo a Telemaco per la sua futura sposa (*Od.* XV 106). Mi pare ci sia un sottilissimo legame tra i cinque passi, ma non azzarderei – data la labilità del collegamento – l'ipotesi che esso sia intenzionale: nel dialogo con Priamo, i due discorsi di Elena introdotti dai vv. 171 e 228 comportano la nota del rimpianto per il suo comportamento scandaloso e per la vergogna gettata sulla propria famiglia (*Il.* III 173ss. – si noti il v. 180 – e 241s.), e lo scandalo consiste appunto nell'aver avuto contemporaneamente due mariti legittimi (cf. *Il.* III 423 e *Od.* IV 305); dunque, proprio il matrimonio è al centro dei pensieri dell'eroina, anche quando deve far un regalo a un ospite (*Od.* XV 125ss.). E, in fondo, è appunto alle sue doppie nozze, con le loro tragiche conseguenze, che è consegnata la fama immortale di Elena (cf. le sue parole in *Il.* VI 355-358), detta forse perciò δῖα γυναικῶν.

potrebbe ampliare con alcuni altri versi che pure descrivono il movimento della δῖα γυναικῶν in entrata o in uscita dalle sue stanze private: cf.

Il. III 423 (Elena) ἦ δ' εἰς ὑπόροφον θάλαμον κίε δῖα γυναικῶν

Od. XVIII 302 ἦ μὲν ἔπειτ' ἀνέβαιν' ὑπερώϊα δῖα γυναικῶν

Od. XXI 42 ἦ δ' ὅτε δὴ θάλαμον τὸν ἀφίκετο δῖα γυναικῶν.

Si noti in particolare la similarità di quest'ultimo verso con gli altri più comuni del sistema di cui si è parlato, dato che la variazione è solo a livello del modulo μνηστῆρας (– ~) / θάλαμον τὸν (~~): è chiaro che non è possibile sapere se ci sia stata una formula 'madre' di tutte le altre e tanto meno quale fosse; ci sembra tuttavia ipotizzabile che il poeta dell'*Odissea* (sia che fosse lo stesso dell'*Iliade*, sia che se ne servisse come modello) si possa esser trovato a disporre di un sistema formulare, in cui la comoda clausola metrica δῖα γυναικῶν era anche finalizzata a conferire dignità epica a un'azione di per sé piuttosto comune, quasi a voler suggerire l'incedere maestoso dell'eroina, evidenziato appunto in momenti particolarmente drammatici, come il rientro di Penelope nei suoi appartamenti coi doni dei pretendenti, che attestano che ella ha infine accettato di risposarsi (*Od. XVIII 302*), o la sua dolorosa decisione di andar a prender l'arco per la gara nuziale (*Od. XXI 42*)⁴⁰. Ma entro tale sistema, Omero sembra tendere a un'ulteriore 'specializzazione' del verso formulare che, quattro volte sulle sei in cui si

⁴⁰ Scena che non a caso si conclude col pianto scorato di Penelope (*Od. XXI 55ss.*), come lacrime e disperazione precedono un altro passo in cui ella è δῖα γυναικῶν: la preghiera ad Artemide di farla morire piuttosto che costringerla a sposare un uomo inferiore a Odisseo, dopo che la decisione della gara è ormai stata presa (*Od. XX 60*: ma si vedano anche i versi precedenti e successivi). Secondo Nagy 1979, 194s., in questa preghiera abbiamo un tema tipico: quello del turbine divino che rapisce i mortali e offre loro «not only preservation but also sex and death»: in un certo senso, dunque, Penelope nel canto XX si augura non solo di morire, ma anche di accedere alla condizione di immortalità (dall'analogia con la divinità di δῖα γυναικῶν all'identificazione!), conseguita da chi è stato rapito dagli dèi, come le Pandaridi (*Od. XX 66ss.*).

descrive un movimento di Penelope e sulle otto complessive in cui ella è δῖα γυναικῶν, rappresenta il suo comparire davanti ai Proci. Questo tipo di scena segue un preciso *pattern*⁴¹, ma quello che più ci interessa è che normalmente provoca delle vistose reazioni di natura erotica tra i pretendenti (cf. *Od.* I 365s., XVIII 212s.⁴²): quasi che, da un lato, il poeta volesse giustificare, con l'eccezionalità della protagonista, un comportamento piuttosto sorprendente dei suoi spasimanti, se si pensa alla differenza di età, per la quale Penelope dovrebbe esser ormai una donna matura che ha di fronte dei giovanotti pressappoco coetanei di suo figlio⁴³; e che, dall'altro, Omero intendesse evidenziare l'incolmabile distanza tra l'aura dell'eroina, dignitosa e imperscrutabile, e la volgare sensualità dei Proci, gaudenti e ghiottoni.

In che cosa consiste infine l'analogia tra Penelope e una divinità, suggerita da δῖα γυναικῶν? Nell'avvenenza che procura attrazione amorosa, certo, ma anche – e forse soprattutto – nella nobile maestosità, che incute la reverenza e il rispetto dovuti a una r e g i n a : due qualità che l'accomunano forse alle sue due principali rivali, Calipso e Circe, cui è sistematicamente attribuita la formula corrispondente δῖα θεάων⁴⁴. Penelope δῖα γυναικῶν,

⁴¹ Cf. cap. III.1

⁴² Osserva ad esempio Russo 1985, 208s. ad *Od.* XVIII 212, che questo passo è unico, perché in Omero il cedimento delle ginocchia dipende normalmente da una ferita mortale o da una terribile paura: solo qui esso è l'effetto dell'*eros* (che però è chiamato già da Hes. *Th.* 120s. λυσιμελής), a testimoniare la possente attrazione sessuale esercitata da Penelope.

⁴³ Eurimaco ha mangiato da piccolo sulle ginocchia di Odisseo e Antinoo ha visto da bambino l'eroe già ἀνήρ (cf. *Od.* XVI 442ss. e XXI 94s.). È ovvio che, dati i vantaggi politici ed economici ottenibili dal matrimonio con Penelope (cf. ad es. Mossé 1988, 22-25), il corteggiamento dei Proci non dev'essere del tutto disinteressato; tuttavia, il loro desiderio sessuale non è testimoniato solo dai loro complimenti (come quelli dell'ipocrita adulatore Eurimaco: cf. *Od.* XVIII 245ss.), ma anche e soprattutto dalla voce 'oggettiva' del poeta, che ne descrive le reazioni sul piano di una precisa 'patologia' amorosa, largamente testimoniata anche dalla poesia successiva (e perfino dalla trattatistica medica antica): si veda ad es. Bonanno 1990, 147-181.

⁴⁴ Tredici volte per Calipso: *Od.* I 14; V 78, 85, 116, 159, 180, 192, 202, 242, 246, 258, 276; IX 29; otto per Circe: *Od.* X 400, 455, 487, 503; XII 20, 115, 143, 155 (in totale, 21 delle 26 occorrenze complessive dell'epiteto nel poema). Per Penelope, Calipso e Circe, inoltre, il problema del rapporto gerarchico col proprio compagno si pone in termini simili: come è infatti chiaro dal discorso di Calipso (*Od.* V 117-129), mentre gli dèi possono avere rapporti con donne mortali, visto che ciò, in una mentalità patriarcale, non contraddice la preminenza del maschio sulla femmina, per la stessa ragione alle dee non è consentito

dunque, perché appartenente a un'umanità eroica, ben distinta da quella comune: Penelope regina e degna sposa di un re. Un'ultima volta nel poema, infatti, ella riceve questo epiteto: quando, riunita infine nell'abbraccio coniugale al marito, nel talamo che sancisce gli antichi diritti dell'eroe sulla moglie e sul regno⁴⁵, gli racconta le sofferenze causate dai pretendenti (*Od.* XXIII 302), ed egli, da parte sua, le proprie peripezie. È il momento di definitiva conferma di un'affinità perfetta tra due anime gemelle, che non possono addormentarsi prima di aver condiviso ogni passata esperienza ed emozione (*Od.* XXIII 308s.); è l'estrema dimostrazione di quell'ὁμοφροσύνη, bene supremo nella coppia, che Odisseo un tempo aveva augurato a Nausicaa (*Od.* V 180ss.): e la perfetta specularità dei due sposi si riflette anche negli epiteti, perché, come Penelope è qui δία γυναικῶν, così Odisseo è διογενής

prendere come marito un mortale, almeno senza gravi conseguenze per lui (cf. Pomeroy 1978, 11). Analogamente, nel poema è costantemente evidenziata la superiorità fisica, morale, intellettuale e sociale di Penelope sui Proci, tanto è vero che essi sembrano piuttosto reticenti all'idea di chiederla regolarmente in sposa al nobilissimo padre Icaro (*Od.* II 52-54, XVIII 275-280): ci si può infatti chiedere se i loro titoli e le loro ricchezze siano all'altezza della moglie (vedova?) di un re, eroe famoso, come Odisseo, per giunta figlia del fratello di Tindaro, ex-sovrano della potentissima Sparta. Dunque, se Penelope sposasse uno dei Proci, dovrebbe necessariamente scegliere un uomo non solo socialmente inferiore, ma che per di più ella non può né stimare né rispettare, sia per il comportamento incivile e indecoroso da lui tenuto nella sua casa, sia per l'inettitudine e la stoltezza dimostrata lasciandosi ingannare da lei per ben tre anni con la beffa della tela. Per questo, Penelope cerca di selezionare un marito che si dimostri degno di almeno una qualità di Odisseo, con la prova di abilità e vigore dell'arco che, non per nulla, nessuno dei Proci riesce a superare, che Telemaco *potrebbe* compiere se il padre non gli facesse cenno di desistere, e di cui infine si dimostra all'altezza solo l'eroe, in quella che si può considerare la prima tappa della 'riconquista' della sposa (seguiranno l'eliminazione fisica dei rivali e la suprema prova intellettuale della bugia di Penelope sul letto).

⁴⁵ Vd. cap. I, n. 77; cf. inoltre Frontisi Ducroux-Vernant 1998, 224s.; Vernant 2001, 136s., che conclude: «l'inalterabilità del piede del letto nuziale è espressione dell'immutabilità del segreto condiviso da entrambi: la virtù di Penelope, l'identità di Ulisse. Nello stesso tempo, il letto in cui Penelope e Ulisse si ricongiungono è anche quello che conferma e consacra l'eroe nelle sue funzioni di re di Itaca. Il letto in cui dormono il re e la regina è radicato nel più profondo della terra di Itaca. Rappresenta i diritti legittimi della coppia a regnare su questa terra e a essere un re e una regina di giustizia, in rapporto con la fecondità del suolo e delle greggi. Ma ancora, tale segno segreto, che loro sono i soli a condividere e a ricordare malgrado gli anni trascorsi, evoca ciò che li lega e fa di loro una coppia: la *homophrosyne*, la concordia, la comunione di pensiero [...]. Ed è proprio questo che il letto nuziale rappresenta»; analogamente, secondo Mossé 1988, 25, condividere il letto della regina significa diventare il padrone di Itaca, perché ella «possiede [...] nella sua persona una parte del potere che distingue il re dagli altri nobili, ed è anche in grado di trasmetterlo. Tale potere [...] è essenzialmente di carattere religioso». Sull'estrema complessità del simbolo del letto ritorneremo – come già accennato – nel cap. III.2a.

(*Od.* XXIII 306)⁴⁶. Il paragone con gli dèi acquista allora uno specifico significato: «le corps grec, aux temps anciens, se donne à voir sur le mode d'un blason faisant apparaître, en traits emblématiques, les multiples “valeurs” – de vie, de beauté, de pouvoir – dont un individu se trouve pourvu, dont il est titulaire e qui proclament sa *timé*: sa dignité et son rang [...]. Le corps revêt la forme d'une sorte de tableau héraldique où s'inscrit et se déchiffre le statut social et personnel de chacun: [...] sa place dans une échelle de “perfection” qui s'élève jusque vers les dieux campés en son sommet et dont les humains se répartissent, à divers niveaux, les étages inférieurs» (Vernant 1989, 20s.⁴⁷).

- Ἄρτεμιδι ἱκέλη ἢ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ è apparentemente una formula quasi sinonimica della precedente, anche per il contesto in cui ricorre, che – s'è detto – è quello di un'apparizione davanti a qualcuno, ma colpisce il fatto che: a) nonostante possa fungere quasi da esegesi di δῖα γυναικῶν, non vi sia mai associata; b) sia invece sempre preceduta da un altro epiteto caratteristico della nostra eroina, περίφρων; c) sia molto rara (le due sole occorrenze indicate sopra); d) sia riservata, nel doppio paragone ad Afrodite e Artemide, alla sola Penelope. Sembrerebbe di conseguenza di poterne trarre due

⁴⁶ Anche in un altro momento del poema (in cui ancora una volta Penelope è δῖα γυναικῶν) si verifica un perfetto scambio spirituale tra i due sposi, in questo caso però a livello inconscio, cioè nei sogni: cf. *Od.* XX 54-94, in particolare vv. 88-90 e 92-94.

⁴⁷ Per l'argomento qui in questione, suggeriamo però di leggere l'intero primo capitolo di Vernant 1989 («Mortels et immortels, le corps divin», pp. 7-39), che evidenzia come gli dèi, appunto per mettere in piena luce le qualità dei loro protetti, spesso intervengono per 'abbellirli', come fa ripetutamente Atena con Odisseo (davanti a Nausicaa, a Telemaco e alla stessa Penelope: *Od.* VI 229ss., XVI 172ss., XXIII 156ss.) e, come abbiamo visto nel cap. I, n. 90, con Penelope dinanzi ai Proci (e al marito che la rivede per la prima volta dopo vent'anni, senza farsi riconoscere) in *Od.* XVIII 187ss. (Vernant 1989, 23ss.). Analogamente, la dea può intervenire per nascondere il valore di Odisseo, facendolo apparire più vecchio e laido: cf. *Od.* XIII 397ss. Tuttavia, «non que l'individu, dans ce cas, ait changé de corps. Affreux ou splendide, c'est toujours le même que conserve Ulysse. Mais l'identité corporelle se prête à ces mutations subites, ces changements d'apparence [...], sans cesser d'être le même, monter ou descendre dans la hiérarchie des valeurs de vie» (*ibid.* 25).

conclusioni preliminari: il binomio di qualità suggerite in questo caso per Penelope è intelligenza + divina bellezza (e non solo quest'ultima); tale bellezza ha una natura particolare, che distingue Penelope da altre eroine paragonate a dee. Ma in quali occasioni, nelle sue comparse fuori del gineceo, l'avvenenza della regina di Itaca si presenta – a livello di epiteti – associata alla saggezza? Non davanti ai Proci, ove di solito è solo $\delta\acute{\iota}\alpha \gamma\upsilon\nu\nu\alpha\iota\kappa\acute{\omega}\nu$ (e la sua astuzia si ricava piuttosto dal suo comportamento), ma una volta al rientro del figlio Telemaco – atteso con tanta inquietudine – dal viaggio di cui non era stata informata (*Od.* XVII 36s.), e una seconda al primo incontro 'in privato'⁴⁸ con Odisseo, che potrà così apprezzarne – da solo a sola – oltre alle qualità fisiche anche quelle intellettuali e morali (*Od.* XIX 53s.). Insomma, si direbbe che il poeta adoperi la coppia di versi formulari di XVII 36s. e XIX 53s. unicamente in occasione di due eventi comparabili, anche per il presumibile reciproco impatto emotivo sui personaggi, quali il ritorno del figlio e quello del marito da pericolose spedizioni, e che egli 'guardi' Penelope dal punto di vista dei suoi cari che la ritrovano ad aspettarli: e si noti che la somiglianza con gli dèi e l'intelligenza sono caratteristiche di famiglia, che accomunano tutti e tre i personaggi (e perfino Laerte)⁴⁹. Dunque, Penelope è vista da Telemaco e da Odisseo pari ad Artemide ed Afrodite, ma questo confronto – come altri con divinità – è istituito soltanto sul piano dell'avvenenza⁵⁰? Le due dee sono, certo, paradigmi per antomasia di due tipi diversi di bellezza, quella verginale e quella sensuale; tuttavia – è evidente – rimandano anche a caratteri

⁴⁸ Ce n'era stato un altro, nel canto XVIII, durante la visita di Penelope nella sala, in cui si trova anche Odisseo travestito da mendicante: ma, apparentemente, la moglie non lo riconosce e non si accorge della sua presenza. Egli ha tuttavia già modo di apprezzare la bellezza e l'astuzia della sua sposa (vv. 161s., 190-196, 281-283: cf. cap. I, n. 26).

⁴⁹ Si vedano, per il paragone cogli dèi, ad es. le tabelle di Amory Parry 1973, 218-223, e per l'intelligenza Whallon 1961, 123-128; Austin 1975, 39s., 74-78.

⁵⁰ Cf. Amory Parry 1973, 18 n. 1 e 64 n. 1: «comparisons between men and gods are regularly of the body, usually of beauty and size». Cf. anche 1994a, 21.

psicologici e morali: «Penelope è stata una casta immagine di Artemide durante i vent'anni dell'assenza di Odisseo, ma ella è al tempo stesso oggetto di desiderio sessuale, ovvero un'immagine di Afrodite, ogni volta che appare dinanzi ai Proci. Quindi la doppia comparazione [...] è perfettamente appropriata»⁵¹. Nell'*Iliade*, come si accennava, il rapporto privilegiato con Afrodite – che si tratti tanto di una semplice rassomiglianza, come nel caso di Briseide e Cassandra, quanto di una speciale predilezione della dea per una mortale, quale Elena – pare aver conseguenze davvero rovinose per l'interessata e per chi la ama o desidera. E, in effetti, Afrodite non appartiene all'ultima generazione degli dèi olimpici restauratori dell'ordine – benché tra loro sia poi stata accolta – ma piuttosto a quella dei figli di Urano, dal cui membro mutilato ella è nata⁵²: divinità inquietanti e notturne, che in parte ne costituiscono il corteggio (si pensi all'ambigua figura di Eros), e cui ella assomiglia nella sua tendenza a provocare caos nelle vicende umane⁵³. Nell'atmosfera, e anche nella religiosità dell'*Odissea*, però, qualcosa sembra essere cambiato: Elena non si ribella più ad Afrodite, chiamandola δαιμόνιη

⁵¹ Russo 1985, 160 ad *Od.* XVII 37, che affianca la nostra similitudine a quella, altrettanto calzante, di Nausicaa con Artemide, ripetuta come si è detto due volte, in *Od.* VI 102ss. e 151s., e che mi pare implicitamente ripresa anche dal confronto della fanciulla con un fusto di palma visto da Odisseo a Delo (VI 162ss.), dato che l'olivo e la palma da datteri sono dedicati a Leto / Lat / Latona, madre appunto di Artemide ed Apollo (al quale a sua volta, come è noto, è sacra Delo): cf. Graves, *Miti* §§ 14/a, 14/2, 22/7. Quanto invece ai valori rappresentati dal corpo – tanto umano quanto divino – cf. n. 47 e p. 92; vd. anche Vernant 1989, 37, che nota che gli dèi, oltre a un nome proprio, hanno appunto per distinguerli «un corps, c'est-à-dire un ensemble de traits repérables qui les font reconnaître en les différenciant des autres puissances surnaturelles auxquelles ils sont associés».

⁵² Almeno secondo Esiodo (*Th.* 188ss.); Omero la definisce invece figlia di Dione e Zeus (*Il.* V 370; *Od.* VIII 308). E forse è proprio Omero a dotare questa dea dalle antiche origini orientali (siriane?) di un «Greek pedigree fitting for one whom the poet thought worthy of inclusion among the Olympian family», rigettando il «barbarous tale» esiodeo (Guthrie 1975, 904), anche se è assai probabile che il pubblico conoscesse anche la versione 'alternativa' sulle origini e sulla possente e temibile natura di Afrodite, e ne intuisse le tragiche conseguenze sugli esseri umani sotto la sua influenza.

⁵³ Cf. Vernant 2001, 44s. Le qualità di Afrodite – e in particolare le menzogne e gli inganni, *exapatat* – sono non a caso trasferite nella prima donna, Pandora, ideata dagli dèi come massima punizione per il genere umano: cf. ancora Vernant 2001, 63, e anche Pomeroy 1978, 8.

(*Il. III* 399ss.), si è pacificata con la propria natura e col suo senso di colpa⁵⁴; anzi: è paragonata alla morigerata Artemide (*Od. IV* 122), e il confronto con la dea della bellezza è piuttosto trasferito, per via ereditaria, sull'incolpevole figlia Ermione (*Od. IV* 14)⁵⁵. D'altronde, Afrodite – l'unica adultera tra le dee! – è piuttosto oggetto, ormai, di storielle piccanti e irriverenti come quella narrata da Demodoco (*Od. VIII* 266-366), che dubito però (nonostante l'affermazione omerica al v. 368) possa rasserenare particolarmente il povero Odisseo, un vero Efesto nella costruzione abilissima di zattere e letti⁵⁶, ma ormai da troppo tempo lontano da una moglie desiderabile e astuta come Afrodite. Dunque, il confronto con questa sola dea implica suggestioni non tutte positive: possedere la sua seducente bellezza può esser molto pericoloso per una donna e/o per il suo sposo, se suscita negli altri uomini – ad esempio in Achille, Agamennone, Aiace Oileo, Paride o nei Proci – violente brame sessuali; il carattere di Cipride è frivolo ed ingannatore, come quello delle sue protette Elena e Pandora, anche se questa scaltrezza e capacità di mentire può pur esser adoperata quale arma di difesa contro i corteggiatori importuni e contro gli impostori, come fa invece Penelope. Comunque, per evitare qualsiasi ombra, nel caso di Penelope al paragone con Afrodite si affianca

⁵⁴ Cf. Citati 2002, 112s.

⁵⁵ Va rimarcato, del resto, che Elena, che pure condivide le qualità fisiche e in parte psicologiche di Afrodite, nei poemi omerici non è mai a lei paragonata: è opinione di molti, d'altronde, che ella non sia che un'ipostasi della dea (o di un'ancora più antica 'Grande Madre', o anche di una divinità lunare), degradata a essere umano: cf. ad es. Graves, *Miti* § 62/3; Hirvonen 1968, 118ss.; Thomson 1954, 505ss.; sulla razionalizzazione dell'originario mito di significato mistico-religioso in un racconto folklorico o di fantasia cf. Carpenter 1962, 23s.

⁵⁶ Si noti che anche nel racconto di Demodoco la focalizzazione – che tuttavia dimostra l'infedeltà, non la fedeltà della sposa – è sull'ingegnoso letto-trappola costruito dal marito tradito (vv. 273-282), che si allontana premeditatamente di casa per cogliere sul fatto i due adulteri (vv. 283s.). Mentre però il letto di Odisseo radica i due sposi legittimi alla terra di Itaca in un legame, oltre che di amore, di stima e di onore (cf. n. 45 e cap. I, n. 77), quello di Efesto serra, ormai contro la loro volontà, i due amanti e li espone al riso generale (vv. 326, 343): quello che sulla terra sarebbe tragedia (ricordiamo il triangolo Agamennone – Clitemestra – Egisto), sull'Olimpo è farsa, *pochade*. Sulle associazioni tra Odisseo ed Efesto, e i loro reciproci letti, cf. Zeitlin 1995, 129ss. e 131ss.

quello con Artemide: le due dee sono spesso in contrasto nel mito⁵⁷, anche se nell'ambito delle cerimonie nuziali svolgono, almeno in età classica, funzioni complementari. Infatti, Artemide presiede ai riti di passaggio che rendono γυνή una παρθένος, mentre Afrodite garantisce la necessaria intesa sessuale tra i due sposi, da cui dipende la fertilità della coppia⁵⁸: e Penelope sembra collocarsi, col suo ambiguo statuto nuziale, appunto tra i due regni, perché la sua presunta vedovanza la ha ricondotta alla condizione di παρθένος⁵⁹, ma la mancanza di prove certe della morte di Odisseo non la priva ancora dei diritti e dei doveri di una γυνή. La lunga assenza del marito la ha dunque riportata alla condizione di una casta Artemide? Ma era poi davvero casta, in origine, Artemide? Anche se su questo punto gli studiosi dell'evoluzione della religione ellenica, soprattutto d'ispirazione storico-antropologica, bachofeniana o femminista, hanno qualche dubbio⁶⁰, almeno un fatto era

⁵⁷ Si pensi agli amari casi di Ippolito e Atalanta, entrambi votatisi alla castità e ad Artemide, e crudelmente puniti da Afrodite.

⁵⁸ Cf. Bruit Zaidman 1994, 403-408.

⁵⁹ Cf. Sissa 1987, 142s.: «le rituel montre l'équivalence de la *parthenos* et de la *veuve* si elles sont chastes», perché «rien, dans le corps d'une femme dévoilée et visitée par un sexe d'homme, n'a été irrémédiablement perdu»; infatti, *parthenos* non designa una condizione fisica, ma uno statuto socio-giuridico, che viene interrotto col matrimonio. A simboleggiare la propria condizione, Penelope in pubblico velata, cioè con «la même parure qui matérialise l'ambiguïté entre pudeur et seduction» (*ibid.* 117): sul velo di Penelope cf. anche cap. III.1c e cap. IV.5-6; vd. inoltre Cairns 1996 e Haack 1959. Sul valore rituale della volontà di Penelope di presentarsi come una *nymphe* o una *parthenos* si fonda invece l'interpretazione di Papadopoulou Belmehdi, per la quale rimandiamo al cap. V.8: ricordiamo però qui che, ponendosi sotto la protezione di Artemide, dato il suo nuovo stato di 'donna da marito', Penelope può fruire della protezione di questa terribile divinità, com'è noto impietosa nei confronti di coloro che attentino con la violenza alla castità delle sue seguaci (Papadopoulou Belmehdi 1994, 125).

⁶⁰ Cf. ad es. Pomeroy 1978, 7: «è probabile che l'Artemide della Grecia classica si fosse evoluta dal concetto di una dea madre primitiva, e sia essa che la sorella Atena erano considerate vergini perché non si erano mai sottomesse a un matrimonio monogamico. Anzi, come conviene alle dee madri, esse avevano goduto numerosi compagni. Il fatto che non si sposassero, tuttavia, fu erroneamente interpretato come verginità dalle successive generazioni di uomini che associavano la perdita della verginità esclusivamente al matrimonio monogamico» (sul concetto di verginità, meglio però Sissa 1987 alla nota precedente). Cf. anche Graves, *Miti* §§ 14/3 e 22/1, su Artemide come originaria «Afrodite orgiastica» accompagnata da un paredro; Guthrie 1975, 871 e 902s., sul rapporto tra la grande dea cretese (o Artemide) e il suo consorte, che era forse il dio detto 'Signore degli animali' (cui risalirebbero i personaggi di Adone o di Attis, e forse di Ippolito); mentre, per una prospettiva che includa i dubbi e le contraddizioni sulla questione, cf. Loraux 1994a, 32-41, e su Artemide in particolare p. 35. Anche Afrodite è stata ricollegata all'antichissima Signora delle Fiere (si pensi al suo potere sulla rigenerazione della natura, celebrato ad esempio da Lucr. I 1-40) o Dea Bianca, da cui avrebbe del resto origine il culto di gran parte delle divinità femminili greche, pur svilite nella loro autorità in

certamente ben chiaro agli ascoltatori di Omero: Artemide è, con Atena ed Estia, una delle tre dee (vergini?) che rifiutano il contatto erotico, al punto che anche solo guardarla di nascosto nuda può costare molto caro, come all'infelice Atteone. Così, a ben vedere, anche in un altro aspetto, oltre a quello di presiedere a diverse funzioni femminili nel matrimonio, Artemide ed Afrodite si assomigliano: l'una sul versante di un'ostinata illibatezza⁶¹, l'altra su quello di una disinibita sessualità, entrambe rivendicano la propria autonomia dal potere maschile. Penelope fruisce solo parzialmente di questo privilegio, e unicamente in ragione di un vuoto di potere provocato dalla lunga assenza del marito, alla cui autorità, tuttavia, ella sembra sottomettersi infine più per amore che per dovere sociale, e che pare addirittura in parte condividere⁶².

età più tarda (per effetto del patriarcato?): cf. ad es. Graves, *Miti*, «Introduzione», *passim* e § 18/1; Guthrie 1975, 869s.; Harrison 1908, 307ss.; Hirvonen 1968, 66-74 (si noti che la trattazione su Artemide e Afrodite è qui inserita nel capitolo «Matriarchal Survivals»); sui rapporti tra la dea della vegetazione, Elena e Penelope cf. in particolare Mactoux 1975, 203ss.; si veda anche Guthrie 1975, 884, sulle figure femminili, in età classica considerate semplici eroine o ninfe (Pasifae, Arianna, Fedra, Dictinna, Britomarti, Elena ecc.), che erano invece in origine immagini o aspetti dell'antichissima suprema divinità femminile cretese. Penelope e Odisseo sono inoltre stati spesso ricondotti ad antiche divinità astrali (il sole e la luna), forse venerate originariamente in Arcadia: cf. ad es. Meyer 1895, 264s.; Jobs 1962, II 1196s. e 1252 (s.vv. *Odysseus* e *Penelope*); vd. inoltre cap. I, 41 e n. 33; cap. IV.4 e IV.9.

⁶¹ Cf. Pomeroy 1978, 7: «in ogni modo, sia come dea madre che come vergine, Artemide rimane padrona di se stessa; il fatto che non abbia un legame permanente con una figura maschile in un rapporto monogamico è la chiave di volta della sua indipendenza».

⁶² Osserva Mossé 1988, 22s. che in Omero le donne non solo potevano essere «oggetti di desiderio» da parte dei loro sposi, e non unicamente «segno tangibile di un'alleanza tra due famiglie», ma «godevano dell'affetto dei loro mariti, e quando questi detenevano il potere regale, partecipavano in una certa misura a questa regalità», che era «un potere di natura essenzialmente religiosa». Non stupisce, perciò, che lo stesso Odisseo, prima di partire, abbia affidato a Penelope la gestione della casa, e quindi del patrimonio familiare, oltre che la cura dei parenti (*Od.* XVIII 267-270), e che Eumeo confermi appunto l'importanza dei rapporti tra la padrona e i servi (*Od.* XV 374-379). La regina avrebbe però dovuto rinunciare a tali responsabilità quando Telemaco fosse divenuto uomo, ma – siccome il racconto si svolge appunto nel momento cruciale del passaggio dall'adolescenza alla maturità del giovane – Penelope sembra non rendersi conto del cambiamento della situazione e resta perciò assai turbata dalle reiterate ribellioni del figlio (*Od.* I 356-361, XVIII 227-232, XXI 344-355). D'altra parte, sia lei stessa che alla fine Agamennone riconoscono che il suo κλέος e quello di Odisseo sono indissolubilmente legati assieme, quasi da un unico destino (*Od.* XVIII 254s., XXIV 191-198). In ogni caso, siccome né Telemaco né Icaro o i fratelli di Penelope sembrano detenere un effettivo predominio sulle sue decisioni personali, la dimostrazione più significativa dell'autorità della regina e della sua indipendenza dal potere maschile è il fatto che sia lei a decidere se, quando e a quali condizioni risposarsi, indicando la gara con l'arco (*Od.* XIX 572ss., XXI 1ss.). Non solo: è soprattutto dal suo riconoscimento che dipende la possibilità per Odisseo di ristabilire legalmente la propria supremazia su Itaca,

Riepilogando, dinanzi a Telemaco e ad Odisseo, Penelope appare una sorta di sintesi delle caratteristiche – che io ritengo suggerite a livello inconscio pure al pubblico – di Artemide ed Afrodite. Ella è dunque non solo, quale agli occhi degli sciocchi pretendenti, una donna bella come una dea (che sia la dea più sensuale o quella più casta), ma anche in altro è, per chi la conosce davvero, simile p r o p r i o a quelle due divinità cui è raffrontata: lo è per il fatto che finora si è dimostrata capace di vivere senza il sostegno di un uomo, dato il suo ambiguo ‘stato civile’, a metà tra le competenze di Artemide e quelle di Afrodite in campo matrimoniale; per l’intangibilità del suo corpo da parte di esseri inferiori – i Proci – che saranno sterminati dal marito legittimo; ed è infine come la dea dei raggiri nel suo essere περίφρων, con la ‘correzione’, rispetto al carattere di Afrodite, della castità di Artemide, che fa sì che la sua astuzia sia utilizzata per ingannare non lo sposo, ma chi attenta al suo matrimonio con lui.

Il paragone, con le sue implicazioni, dunque, non per nulla è messo in relazione col punto di vista delle due persone che più amano Penelope, il figlio e, specialmente, il marito, anche se forse con sfumature diverse, data la differenza dei loro sentimenti verso di lei.

Telemaco, com’è noto, ha un rapporto assai contrastato con la madre: spesso si dimostra estremamente infastidito dal suo comportamento, quasi avesse una sorta di ‘complesso di Elettra’, e giunge perfino a dubitare della reale lealtà di Penelope, come dimostra il sogno all’inizio del XV canto, che

e questo riconoscimento avviene sulla base – come si sa – di un astuto test, ma è seguito da una dimostrazione di amore da parte di Penelope (peraltro pienamente ricambiato: cf. *Od.* XXIII 231s.), sottolineata da una bellissima similitudine, che ci ricorda ancora una volta la perfetta consonanza spirituale tra i due sposi (*Od.* XXIII 205-208 e 233-240). E Odisseo, dopo la notte d’amore, uscendo di casa, non solo dichiara di condividere con lei ogni bene, ma le suggerisce anche il comportamento per salvare la situazione (*Od.* XXIII 354-365). Non va dimenticato, del resto, che – una volta morti tutti i Proci – Penelope ha conseguito una nuova libertà d’azione (o per lo meno la possibilità di influenzare pesantemente il figlio, se rimanesse sola con lui alla reggia), ma vi rinuncia spontaneamente consentendo allo straniero di ristabilire ufficialmente la propria identità e di riprendere le proprie prerogative regali.

lo induce a rientrare precipitosamente ad Itaca (vv. 15-26: cf. nn. 93 e 101). Ed è appunto al suo ritorno che, rincontrando la madre, ella gli sembra «somigliante ad Artemide e all'aurea Afrodite», quando gli getta le braccia al collo e lo accoglie intenerita fino alle lacrime, dopo tanta paura d'averlo per sempre perduto (vv. 38-43). La scena non manca di una certa ambiguità, dovuta soprattutto alla risposta piuttosto sbrigativa di Telemaco alle domande di Penelope, risposta che la lascia infatti senza parole (vv. 46ss. e 57): la vista della madre lo ha forse a tal punto commosso ch'egli cerca di rimandare le spiegazioni, temendo di cedere all'emozione come un bambino (vv. 46s.)? In tal caso, egli potrebbe esser turbato anche dal dubbio che i suoi sospetti fossero ingiusti, cioè quasi da un senso di colpa: perciò riconosce in Penelope, oltre alla bellezza sensuale di Afrodite, l'aspetto casto di Artemide. Oppure, al vederla, egli non fa che reiterare la propria diffidenza? Secondo Papadopoulou Belmehdi 1994, 130, infatti, «quand le fils rencontrera à nouveau la mère, il sera donc enclin à la voir à travers un "paraître" rituellement pertinent: il ne sait pas si elle est plus proche d'Aphrodite ou si elle en est restée à la phase d'Artémis».

Francamente, questa tesi non pare davvero convincente, ma in ogni caso gli ipotetici dubbi espressi dalla similitudine sulla presunta ambiguità di comportamento di Penelope non paiono certo poter sussistere nel punto di vista di Odisseo, quando, nel canto XIX, la moglie gli appare alla luce dei bracieri, in tutto l'incanto del primo incontro da solo a sola. Non dimentichiamo che egli per Penelope (e per Itaca) ha rinunciato all'amore di una dea, Calipso (e, in fondo, anche a quello di Circe), pur dichiarando espressamente che mai vero confronto può darsi tra la bellezza di una dea e quella di una donna mortale (*Od.* V 215-218). Il punto è, come ben sottolinea

l'eroe, che l'opposizione tra il corpo umano e quello divino non si dà soltanto sul piano della *quantità* (di dimensione, forza, bellezza), ma soprattutto su quello della *qualità*, in quanto si tratta di contrasto tra perituro e imperituro, mortale e immortale⁶³. La sola bellezza di Penelope, che tra l'altro Odisseo immaginerà quanto meno un po' sfiorita, dopo vent'anni⁶⁴, non può dunque costituire l'unica ragione per voler tornare, rinunciando appunto alla possibilità di sottrarsi ai limiti dell'umano che Calipso gli offre, purché resti con lei: non solo egli ha compreso quale trappola di solitudine e oblio si nasconde dietro le promesse della dea⁶⁵; ma ha anche intuito – dopo sette anni di convivenza con lei – che la distanza che li separa non è solo di natura fisica, ma soprattutto intellettuale⁶⁶, mentre tra lui e Penelope esiste una

⁶³ Cf. Vernant 1989, 14ss. e 28ss., che aggiunge a queste contrapposizioni anche quella tra luce e buio; però, mentre gli dèi sono pura luce, il buio assoluto è rappresentato dai morti, e gli uomini durante la loro vita si trovano in una condizione intermedia: «le corps des dieux brille d'un éclat si intense qu'aucun oeil humain ne le peut supporter. Sa splendeur aveugle. Son rayonnement le dérobe à la vue par excès de clarté comme l'obscurité rend invisible par défaut de lumière [...]. Les hommes vivent dans un monde moyen, partagé de jour et de nuit [...]. Le paradoxe du corps divin est que, pour apparaître aux mortels, il doit cesser d'être lui-même» (*ibid.* 32).

⁶⁴ Si ricordi l'acuto commento di Schwartz 1924, 222s., da noi riportato nel cap. I, 45 e n. 46.

⁶⁵ Cf. *Od.* V 81ss., 100ss., 140ss., 151ss., 219s., VII 244ss., IX 25ss.: Calipso (come Circe) vive in un'isola disabitata e lontana dalle rotte umane; un luogo da cui non filtra alcuna notizia di Odisseo (*Od.* II 215ss. e 233s.), che rischia così di restarvi indeterminatamente, privo per sempre del κλέος tra gli uomini, cui ogni eroe omerico tiene al di sopra d'ogni cosa (nonostante la sorprendente replica di Achille alle parole di Odisseo che affermano questo principio: cf. *Od.* XI 482ss., ma poi anche i vv. 538ss. Sul rapporto tra κλέος/τιμή e memorabilità cf. ad es. Vernant 1989, 41ss.). A ciò si aggiunga, come abbiamo visto alla n. 44, l'incresciosa (e infamante) condizione dell'eroe, amante subordinato a una divinità femminile. Commenta acutamente Citati 2002, 128s.: «Calipso desidera Ulisse. Vuole cancellare la solitudine, che la possiede, in una perfetta solitudine amorosa», ma in cambio lui «deve perdere la memoria [...]: essere niente, dopo essere stato tutte le figure [...], provando l'angosciosa beatitudine di non essere nessuno e di non avere nome»; e aggiunge Ferrucci 1974, 94: «il miraggio dell'immortalità nasconde un tranello: quel sorriso immutabile assomiglia alla fissità del demente», rivela la breve distanza tra divino e bestiale.

⁶⁶ La differenza fisica è ben evidenziata dalla diversa qualità dei cibi che Odisseo e Calipso consumano a tavola (*Od.* V 195ss.: cf. Vernant 2001, 95s.); quella intellettuale dalla diffidenza dell'eroe (*Od.* V 173ss.), che teme sia Calipso che Circe e le chiama infatti δεινὴ θεός (VII 246 e 255, X 136, XI 8, XII 150 e 449: si noti che la formula, usata solo nell'*Odissea*, un'unica volta si riferisce a un'altra dea, cioè Atena, in VII 41); egli perciò, al momento della partenza, non ha una parola o uno sguardo all'indietro per la persona con cui ha convissuto coniugalmente per sette anni e per la sua splendida isola (*Od.* V 263ss.). Nagy 1979, 197ss. e 202s., rileva la somiglianza – dichiarata da Calipso stessa (*Od.* V 121-124) – tra la ninfa e la terribile divinità femminile θυγάτηρ Διός (originariamente Eos, poi sostituita o alternata con Afrodite e Artemide) che, rapendo i mortali, procura loro l'immortalità uccidendoli, come avvenne ad esempio ad Orione, trasformato nella stella che Odisseo vede – presagio ominoso di ciò che avrebbe potuto accadergli se avesse accettato l'offerta di Calipso – allontanandosi da Oigia (*Od.* V 271-275).

specularità perfetta, che non consiste solo nella comune natura mortale, ma piuttosto nella complicità che scaturisce dal condividere astuzia, prudenza, riservatezza e il senso della dignità della propria condizione, che è anche consapevolezza che «la sofferenza è il passaporto dell'umanità» (Ferrucci 1974, 95)⁶⁷. Il paragone tra corpo umano e corpo divino, in conclusione, ci mostra «comment fonctionne ce système symbolique, comment le code corporel permet de penser la relation de l'homme et du dieu sous la double figure du même et de l'autre, du proche et du lointain, du contact et de la séparation, en marquant, entre les pôles de l'humain et du divin, ce qui les associe par un jeu de similitudes, de rapprochements, de chevauchements et ce qui les dissocie par effets de contraste, d'opposition, d'incompatibilité, d'exclusion réciproque» (Vernant 1989, 13).

- L'assoluta prevalenza dei riferimenti a Penelope di 'περίφρων' non lascia a mio parere dubbi sul fatto che si tratti di un epiteto distintivo dell'eroina (cf. nn. 19 e 22), e che l'associazione al nome di Euriclea – come già accennato – si debba semplicemente al riutilizzo per un personaggio minore e forse creato più tardi rispetto alla parte essenziale del mito, di una formula ormai consolidata, che la tradizione già comunemente attribuiva a una figura più importante, tanto più che Euriclea e Penelope sono saldamente collegate dal

⁶⁷ Si confrontino le parole con cui Odisseo conferma la sua volontà di tornare ad Itaca, vale a dire al mondo umano (*Od.* V 218-224 ἢ μὲν γὰρ βροτός ἐστι, σὺ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ. / ἀλλὰ καὶ ὧς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἡμᾶτα πάντα / οἴκαδ' ἑλθέμενοι καὶ νόστιμον ἡμᾶρ ἰδέσθαι. / εἰ δ' αὖ τις ραῖρησι θεῶν ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ, / τλήσομαι ἐν στήθεσσιν ἔχων ταλαπενθέα θυμόν· / ἤδη γὰρ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα / κύμασι καὶ πολέμῳ μετὰ καὶ τόδε τοῖσι γενέσθω), con quelle di Penelope, quando apprende dal marito appena tornato le nuove sofferenze che li attendono, e che sono le ultime parole dette nel poema direttamente dalla regina (*Od.* XXIII 286s. εἰ μὲν δὴ γῆράς γε θεοὶ τελέουσιν ἄρειον, / ἐλπωρή τοι ἔπειτα κακῶν ὑπάλυξιν ἔσεσθαι): quasi a inquadrare le estremità dell'*Odissea*, e per bocca dei due protagonisti, nello stesso *Leitmotiv*. Su questo parallelismo cf. anche pp. 132s. e n. 114.

contesto narrativo (cf. pp. 82ss., con le osservazioni di Whallon 1961)⁶⁸. Inoltre, i tre nomi in clausola (Ἀδρηστίνη, Εὐρύκλεια, Πηνελόπεια), con cui περίφρων costituisce formula nella seconda parte dell'esametro⁶⁹, sono sì isometrici – tanto da poter costituire la clausola degli ultimi due piedi – ma non isoprosodici, dato che il quinto *biceps* è costituito per i primi due nomi da una sillaba lunga (quinto piede = spondeo) e per Penelope da due brevi (quinto piede = dattilo). Ma, osserva Maas, in Omero «il quinto *biceps*, cioè il decimo elemento, è monosillabico soltanto una volta ogni 50 versi circa» (1976, 79 § 83): anche sul piano metrico, dunque, parrebbe che fosse il nome di Penelope, e non gli altri due, a costituire la norma per 'colmare' gli ultimi due piedi, richiedendo – secondo il ragionamento di Parry – dopo la cesura 'del terzo trocheo' il 'riempitivo' di un epiteto costituito da una breve e due lunghe, come appunto περίφρων. Riportiamo a mo' di esempio un verso formulare:

τὴν δ' αὖτε προσέειπε || περίφρων| Πηνελόπεια
 1 2 | 3 ½ 4 | 5 ½ || 6 | 7 8 | 9 ½ 10 | 11 12
 I | II | III | IV | V | VI piede.

Tuttavia, anche uno studioso poco disposto ad ammettere connessioni tra contesto e significato degli epiteti, come Vivante 1982, 130, riconosce che περίφρων, assieme agli epiteti di Odisseo πολύτλας, ταλασίφρων, πολύμητις, πολυμήχανος, costituisce un'eccezione alla regola che «the

⁶⁸ Si consideri, tuttavia, anche il contesto dei quattro riferimenti dell'epiteto ad Euriclea, tutti implicanti una sorta di richiamo alla sua saggezza: quando esso è usato da altri personaggi, al vocativo, per darle un incarico (in XIX 357 quello affidatole da Penelope di lavare lo sconosciuto che si rivelerà Odisseo; in XXI 381 quello di Eumeo di chiudere le porte della sala prima del massacro dei Proci e di impedire alle donne di accedervi), si tratta delle azioni di Euriclea più importanti sul piano narrativo; quando invece è adoperato dal poeta (XIX 491 e XX 134), è associato ad espressioni di 'dire' come quelle già elencate per Penelope (p. 84), su cui ci soffermeremo ancora a breve.

⁶⁹ Si ricordi che «the epithet system is strongly oriented towards the end of the verse» (Austin 1975, 37).

name, the epithet confer existential weight, without conditioning the dramatic and moral values of the action», visto che invece «an inward dimension is here uncovered and embodied in a man» (e, aggiungerei, ‘in una donna’), anche al di là del significato specifico del termine, che finisce anzi per alludere all’intero carattere del personaggio, sicché ad esempio la nostra formula è «a solid instance of what Penelope happens to be, rather than any such qualification as “prudent”, “chaste”, “faithful”». Contrariamente a quanto pensava Parry (cf. n. 17), di conseguenza, non è (solo) Elena tra le eroine a disporre di epiteti distintivi, ma proprio Penelope, perché è a lei che pressoché esclusivamente sono riservati i due quasi sinonimi περίφρων ed ἐχέφρων (su cui vd. *infra*), «the most highly individual epithets, for no other woman in the Homeric poems is by any epithet comparably distinguished for cleverness or sagacity» (Whallon 1961, 127).

Il significato di περίφρων è piuttosto trasparente, dato il suo chiaro rapporto etimologico con φρήν, con in aggiunta l’intensificazione di περί, che secondo LSJ⁹ 1367 in composizione conserva tutti i significati della preposizione («all round», «about», «above», «before»), ma in generale comporta «a strengthening of the simple notion, *beyond measure, very, exceedingly*»⁷⁰. Pertanto LSJ⁹ 1393 traduce «very thoughtful, very careful», in accordo con la precisazione del *ThGL* VI 977 s.v.: «Prudens, Sapiens. Vel potius, Valde prudens, sapiens», e coi lessicografi antichi (cf. Hesych. π 1947

⁷⁰ Cf. anche Chantraine, *DELG* 886 s.v. περί: «exprime l’idée d’entourer complètement et même par-dessus, d’où les emplois exprimant la supériorité», come dimostra anche il senso di «depasser» in πέρᾱ e πείρω. Non convince l’esegesi di Papadopoulou Belmehdi 1994, 186ss. che vede in περί l’indicazione di una dismisura caratteristica dell’eroina: «les composés en *peri-* affluent dans la configuration de Pénélope, pour mieux souligner, me semble-t-il l’opacité du personnage et l’illisibilité de son action» (190s.). La filologa francese interpreta perciò περίφρων come «distant dans sa ruse», a designare soprattutto «l’arrogance, le mépris, le comportement d’isolement» (*ibid.* 187), come nel verbo περιφρονέω (che tuttavia non significa affatto solo «disprezzare»: cf. LSJ⁹ 1393 s.v.); perciò, nell’*Odissea* non περίφρων sarebbe il complimento, ma piuttosto ἐπίφρων e i derivati di ἐπιφρονέω: si vedano però le osservazioni di Vivante alla n. 87.

σωφρονέστατος, ἢ περισσῶς φρονῶν, συνετώτατος, Phot. π 424,26 e *Suda* π 1345 περισσόφρων). Per Felson-Rubin (1994, 6, 17, 150 n. 2), al valore intensivo va sommato anche quello di «all-around», intendendo l'epiteto come «thinking all around» o «circumspect», a suggerire la capacità di Penelope «to preview her options, at intermittent moments of illumination, despite her ignorance as to which alternative will obtain». Il nesso περίφρων Πηνελόπεια, nome che la filologa associa a πήνη, il telaio (ma sull'etimologia di 'Penelope' vd. *infra* il cap. IV.9), suggerirebbe dunque che «she is the sort of character who actively weaves her life story», con allusione quindi anche all'inganno della tela e ai possibili altri ancora da tramarsi contro i Proci, come la gara con l'arco, che l'eroina considererebbe insormontabile per tutti, eccetto Odisseo⁷¹. L'ipotesi, data poi l'incertezza sull'etimologia del nome 'Penelope', pare piuttosto azzardata, e preferiamo ancora una volta esaminare l'uso di περίφρων nel dettaglio delle sue ricorrenze nel contesto. Tuttavia, data la sua frequenza, prima di tentare un commento, ci è sembrato utile proporre innanzitutto alcune tabelle di riepilogo, ispirate a quelle di Austin 1975, 53s., che hanno – com'egli suggerisce – due principali obiettivi: individuare se ci sono «recognizable

⁷¹ Cf. Whallon 1961, 128. Posto in questi termini, il problema presuppone però due alternative: è il contesto che giustifica l'epiteto, o è l'epiteto che produce il contesto? Hölscher 1991, 239, ad esempio, mette περίφρων in relazione in primo luogo col passo dell'*Illiade*, in cui si immagina la reazione disperata dell'«assennata figlia di Adrasto», se venisse a sapere della morte del suo sposo (V 412ss.): «il poeta dell'Odissea ha preso l'epiteto da quest'unico passo dell'*Illiade* – e non dal repertorio di formule – e lo ha elevato per primo a formula». Secondo Whallon 1969, 65, invece, «it would seem that the poet was not oblivious to the epithets but at times immediately justified them or expanded upon them», fino al punto di essere «induced to create and retain episodes fulfilling the epithets of his chief figures», naturalmente a patto che l'epiteto fosse distintivo di uno specifico personaggio (*ibid.* 66): la formula περίφρων Πηνελόπεια potrebbe in tal caso esser stata anche preesistente alla storia della tela, inventata dal poeta quasi a sua esegesi paretimologica (cf. anche Whallon 1961, 136ss. e nostra n. 34). D'altra parte, il fatto che molti epiteti risultino perfettamente appropriati – sul piano sia semantico sia metrico – al personaggio cui sono attribuiti può far porre il quesito in termini ancora più generali: è l'epiteto che si adatta al personaggio, o è il nome del personaggio ad essere inventato in funzione dell'epiteto (o di uno specifico episodio: περίφρων- πήνη- Πηνελόπεια)? Su questo problema, cf. Parry 1972, 4s.

patterns» nell'impiego della formula e se ci sono differenze in quello fattone dal poeta, a seconda li adoperi come narratore o per bocca dei suoi personaggi⁷². Così, la tabella A) schematizza l'uso di περίφρων in unione con altre espressioni formulari o da solo; la B) riassume la sua distribuzione rispetto alla *persona loquens* che lo utilizza (i diversi personaggi o il narratore); la C) e la D), infine, assommando dati delle due precedenti, si concentrano sullo specifico dell'unione del nostro sintagma nome-epiteto con altre espressioni formulari a costituire interi esametri (cf. pp. 83ss.), sempre distinguendone l'impiego per *persona loquens*. Tutte le tabelle evidenziano anche la ripartizione secondo il caso grammaticale:

περίφρων Πηνελόπεια: TABELLA A)

	nom.	gen.	dat.	acc.	voc.	totale:
da solo:	7					7 (14%)
+ κούρη Ἰκαρίοιο	4		3		4	11 (22%)
+ formule = 'dire'	25					25 (50%)
+ formule = 'sentire', 'sapere', 'essere informati'	4		3			7 (14%)
totale:	40 (80%)	0	6 (12%)	0	4 (8%)	50

⁷² Cf. Austin 1975, 40, che aggiunge anche il terzo obiettivo di precisare se esistono distinzioni tra i personaggi cui gli epiteti sono attribuiti, da noi già perseguito *supra* coi cenni all'uso metrico di περίφρων e alla sua attribuzione ad Euriclea.

In questa prima tabella osserviamo in primo luogo l'assoluta predominanza del nominativo⁷³ sugli altri casi e la frequenza del vocativo, dovuta al fatto che «to adress a character by name alone is an abrupt practice which Homer generally avoid», mentre il sistema formulare risulta assai meno elastico nei casi obliqui, dove «the repetition of formulas reflects the repetition of identical sentences» (Austin 1975, 37): infatti, il dativo compare unicamente col patronimico e nei già segnalati versi formulari iniziati con ἀγγελίην ἐρέοντα / ἀγγελίην εἶποιμι. La formula non si presenta mai invece all'accusativo (che sarebbe peraltro isometrico rispetto al dativo) e al genitivo. In secondo luogo, notiamo la significativa prevalenza dell'espressione in versi che si riferiscono ad un'attività 'intellettuale' di Penelope, come parlare o essere informata (complessivamente il 64% delle ricorrenze!). Si tratta di versi completamente formulari, è vero, ma «context may play its part after all, not in demanding a new epithet for every occasion, but at least in the choice to use or not to use the epithet formula», tanto più che il sistema formulare che associa l'intelligenza all'atto di parlare riguarda tutta la famiglia di Odisseo, visto che in tali occasioni egli è sempre πολύμητις, Telemaco πεπνυμένος e Penelope περίφρων: «three members of the family and each has one epithet formula emphasizing intelligence which introduces their speeches – there is more than meter at work here» (Austin 1975, 39s.). Oltre a questo tipo di versi formulari, abbiamo quello κούρη/-η Ἰκαρίοιο, περίφρων/-ονι Πηνελόπεια/-η, col quale la ricorrenza di περίφρων in versi formulari raggiunge l'86%; dato dunque che, come s'è

⁷³ Cf. Vivante 1982, 167: «if these epithets are much more frequent in the nominative case, the reason is that when a character is presented as subject, he is most often central to the field of vision and thus most likely to have an epithet. The epithet's meaning is here neither particularized nor ornamental; it is concrete; it embodies, it centralizes the hero». Ritengo tuttavia – a differenza di Vivante – che la necessità e la modalità della 'centralizzazione' di un eroe si giustifichi in molti casi in relazione al contesto.

detto, la flessibilità nell'ambito della declinazione si verifica unicamente in queste formule fisse, περίφρων Πηνελόπεια 'da solo' è usato unicamente al nominativo.

Prendiamo ora in considerazione la distribuzione, secondo la *persona loquens*, di questo sintagma nome-epiteto in generale (Tabella B) e poi in particolare nei casi in cui esso è associato ad altre espressioni formulari, a costituire interi versi (Tabelle C e D):

περίφρων Πηνελόπεια (detto da): TABELLA B)

	nom.	gen.	dat.	acc.	voc.	totale:
narratore (Omero)	34		3			37 (74%)
Odisseo	1		2			3 (6%)
Eurimaco					3	3 (6%)
Eumeo	2					2 (4%)
Agamennone	1					1 (2%)
Antinoo					1	1 (2%)
Atena			1			1 (2%)
Euriclea	1					1 (2%)
Dolio	1					1(2%)
Telemaco						0

In questa tabella ci limitiamo per il momento a rimarcare che, come «name-epithet formulas for Odysseus in the *Odyssey* are to a significant degree the property of the poet, not of his characters», così anche per Penelope «the majority of the name-epithet formulas are used by the poet himself» (Austin 1975, 48s., che però limita il suo discorso al personaggio di Odisseo): il 74% delle ricorrenze totali. A grande distanza, in questa sorta di ‘corsa all’epiteto’, il narratore – come c’è da aspettarsi – è seguito da Odisseo ed Eurimaco: forse il fatto è solo casuale, ma si tratta proprio del marito di Penelope e del suo principale rivale, sia per il tono scopertamente adulatorio con cui egli si rivolge sempre a Penelope (cf. *Od.* XVI 435ss., XVIII 245ss.), sia perché – almeno secondo Atena – è il favorito tra i pretendenti da parte della famiglia della regina (*Od.* XV 16ss.). Ho voluto aggiungere alla tabella anche un personaggio che non attribuisce mai a Penelope l’epiteto di περίφρων: sorprendentemente, infatti, si tratta del figlio Telemaco, che del resto neanche per il padre usa mai le espressioni distintive πολύμητις, πολύτλας, πολυμήχανος⁷⁴.

Vediamo poi come sono distribuiti tra i personaggi le espressioni che si riferiscono alle azioni di parlare o di essere informata da parte di Penelope: riportando i versi per intero, non riteniamo qui necessario distinguere in quale caso compaia la formula nome-epiteto.

⁷⁴ Cf. Austin 1975, 50.

Formule esprimenti un'azione + περίφρων Πηνελόπεια (detto da):

TABELLA C)

	narratore (Omero)	Dolio	Atena	Odisseo
al nom. dopo formule = 'dire' (τὴν δ' / τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα, τὴν δ' / τὸν δ' αὖτε προσέειπε, τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε)	25 (tutte le ricorrenze: cf. n. 30)			
al nom. dopo formule = 'ascoltare' / 'sapere' (ἢ δ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησε, τοῦ δ' ὡς οὖν ἤκουσε, ὡς φάτο, τοῦ δ' ἤκουσε ε ἢ ἤδη σάφα οἶδε)	3 (XVI 409, XVII 492, XIX 89)	1 (XXIV 404)		
al dat. dopo formule = 'dare un messaggio' (ἀγγελίην ἐρέοντα, ἀγγελίην εἶποιμι)	1 (XVI 329)		1 (XV 41)	1 (XV 314)
totale:	29 (90% ca.)	1 (3% ca.)	1 (3% ca.)	1 (3% ca.)

Anche in questo caso, la maggioranza assoluta delle occorrenze di tali versi formulari si trova sulle labbra del narratore, come del resto è ovvio, dato il loro valore appunto narrativo. Al nominativo, unica eccezione è costituita da ἢ ἤδη σάφα οἶδε, detto dal vecchio (e un po' importuno) servo Dolio: la frase non ha però valore dichiarativo, ma di interrogativa indiretta. Meno omogenea, invece, la distribuzione delle espressioni al dativo: colpisce che però, pur a distanza di centinaia di versi, la formula ἀγγελίην ἐρέοντα, usata da Atena e dal narratore, si riferisca esattamente alla stessa informazione che Penelope deve ricevere (il ritorno di Telemaco), ma non sia adoperata in

uguale contesto formulare, mentre la variazione di ἀγγελίην εἶποιμι (si noti la prima persona) si trova in un discorso di Odisseo, che viene così ad essere al tempo stesso soggetto e oggetto della notizia (che è ancora vivo) da dare a sua moglie.

Esaminiamo infine la distribuzione, nei discorsi dei personaggi, del verso formulare composto dal patronimico di Penelope + περίφρων Πηνελόπεια:

κούρη Ἰκαρίοιο + περίφρων Πηνελόπεια (detto da):

TABELLA D)

	nom.	dat.	voc.	gen. e acc.	totale:
narratore (Omero)	2	2			4 (36% ca.)
Eurimaco			3		3 (27% ca.)
Agamennone	1				1 (9% ca.)
Antinoo			1		1 (9% ca.)
Euriclea	1				1 (9% ca.)
Odisseo		1			1 (9% ca.)
totale:	4 (36% ca.)	3 (27% ca.)	4 (36% ca.)	0	11

La circonlocuzione formulare interamente dedicata a dire ‘Penelope’ risulta particolarmente altisonante: infatti, in una società come quella omerica, la cui unità di base non è tanto l’individuo quanto la famiglia, cui è legato indissolubilmente il concetto di onore e di gloria eterna, grande valore ha per un personaggio il suo patronimico, perché «the characteristics of a person are in large measure the qualities of his ancestors and descendants» e «immortal survival is impossible for the individual but may be realized by the family» (Whallon 1961, 129). Appunto per il valore enfatico di questo verso formulare, non ci sorprende la constatazione che esso comprenda tutte le occorrenze di περίφρων Πηνελόπεια al vocativo (pari percentualmente a quelle al nominativo), e che per giunta esse si trovino – forse con un tocco di ironia – sempre in bocca ai due più eminenti Proci, anche se l’espressione è usata tre volte più spesso dal viscido e mellifluo Eurimaco che dal brutale Antinoo (*Od.* XVI 435, XVIII 245, XXI 321 per il primo e XVIII 285 per il secondo: si notino le due ricorrenze nel canto XVIII, quello dell’apparizione in sala di Penelope, che dà occasione ai pretendenti di farle direttamente la corte). La stessa frequenza di questo verso, ma in nominativo e dativo, si riscontra anche nelle parole del narratore: si tratta sempre di momenti molto solenni, come la prima comparsa in scena di Penelope in I 329, la sua statuaria presenza nella sala (o presso la sala?) in XX 388 e le due volte ch’ella viene ispirata ad azioni di essenziale importanza narrativa nientedimeno che da Atena (XVIII 159 e XXI 2). Anche utilizzato da altri personaggi, il verso formulare sembra suggerire il loro atteggiamento di rispetto per l’eroina: quello di Agamennone quando parla di lei e la contrappone alla perfidia di tutte le altre donne (XI 446), o quello di Euriclea o di Odisseo travestito, quando sono chiamati a reagire a un suo ordine (XVII

562, XIX 375). L'impiego di κούρη Ἰκαρίοιο da solo pare confermare queste ipotesi: benché più raro e meno impressivo, esso scandisce ancora l'azione di Atena su Penelope in IV 840⁷⁵ e XVIII 188, e ribadisce il giudizio di Agamennone in XXIV 195.

Qualche altra considerazione possiamo infine trarre dal confronto tra questi dati: la tabella B) mostrava come il narratore utilizzasse la formula περίφρων Πηνελόπεια 37 volte (il 74% del totale), ma quante sono effettivamente quelle in cui essa non si trova in contesto strettamente formulare? Se sottraiamo i versi riportati alle tabelle C) e D) (i 25 dei verbi di 'dire', i 3+1 di quelli di 'ascoltare', 'essere informata' e i 4 del doppio sintagma col patronimico), e se togliamo anche i già esaminati XVII 36 e XIX 53, in unione con Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῆ Ἀφροδίτη (cf. *supra*, 92ss.), non restano che 2 occorrenze, sempre al nominativo (appena il 5% del totale). E in entrambi i casi, l'epiteto forse non è solo ornamentale: in IV 787, infatti, troviamo Penelope nell'atto di pensare, preoccupata per Telemaco (cf. vv. 789s. ὄρμαίνουσιν...); mentre in XIX 59 (in stretta relazione con XIX 53 sopraccitato) ella si prepara a vagliare lo straniero, in quello che sarà un vero e proprio incontro di intelligenze.

Quanto ai personaggi, se togliamo dai dati censiti nella tabella B) quelli delle tabelle C) e D), ci accorgiamo che solo Odisseo ed Eumeo adoperano περίφρων Πηνελόπεια in versi non formulari (V 216, XIV 373, XVII 553). Le parole di Odisseo soprattutto sembrano significative: egli definisce sua moglie περίφρων nel nevralgico momento del confronto con Calipso (cf. *supra*, 99ss.), cioè mentre ribadisce che la propria ὁμοφροσύνη con Penelope

⁷⁵ Si noti che in questo passo non stona che Penelope sia chiamata 'figlia di Icario': infatti, Atena le ha appena inviato in sogno la sorella a consolarla, e per questo ella si desta profondamente commossa. Anche in un altro sogno di Penelope compare la formula patronimica: nelle parole dell'aquila-Odisseo in XIX 546 (cf. n. 33).

non dipende tanto dalla sua bellezza quanto dalla sua saggezza. Eumeo usa invece due volte l'epiteto in contesti che si riferiscono al desiderio di Penelope di ricevere notizie: più che qualunque altra sua qualità, è qui dunque in gioco la sua intelligenza.

La nostra analisi, come si vede, induce a interrogarsi sui limiti del sistema proposto da Parry⁷⁶, che può «only describe the phenomena, not account for them», vale a dire «cannot inform us as to the reasons for the choice between one word and another», sicché la distinzione tra l'uso ornamentale e particolarizzato degli epiteti risulta sempre più sfuggente. Infatti, conclude Austin, «even in our prosaic and egalitarian society a man has a variety of names and titles, each with its proper function and occasion. To forget a man's name may be a faux pas, but to use one of his variant names in the wrong way is an intentional insult [...]. Is a word repeated only two or three times less ornamental than one repeated fifty times?». Si può dunque ipotizzare che, nel loro contesto, i «patterns» appaiano «richer, more varied and intricate than his original schemata could suggest» (Austin 1975, 64s. e 79: si veda anche n. 16). Perciò, prospettiamo un esame di altri epiteti di Penelope non presi in considerazione da Parry, e infine dell'uso del suo nome senza epiteti, nella convinzione che – perfino per chi legge l'*Odissea* in traduzione – essi possano esercitare una suggestione (spesso probabilmente

⁷⁶ Risulta infatti evidente che, anche accogliendo l'accennata affermazione generale di Parry che gli epiteti degli eroi omerici sono usati per il loro valore elogiativo ed onorifico, senza riguardo al contesto, non v'è d'altronde dubbio che alcune delle qualità dei personaggi principali siano in diretto e ineludibile rapporto con la narrazione: così appunto, come abbiamo accennato, la bellezza di Penelope – come quella di Elena – provoca infine conflitto e massacro, o analogamente la sua intelligenza (e fedeltà) giustifica l'inaudita possibilità che una donna sola e senza appoggio maschile resista a un lungo assedio e salvi per anni i beni e il trono del marito assente.

inconscia) nel modo di raffigurarsi il carattere della nostra eroina, e quindi di ripresentarlo a propria volta ai lettori.

II.3) Altri epiteti di Penelope

II.3a) Epiteti relativi all'aspetto fisico

- *Od.* XI 117 e XIII 378 ἀντιθέην ἄλοχον: l'aggettivo ἀντίθεος⁷⁷ nei poemi omerici è molto comune (30 ricorrenze nell'*Iliade* e 32 nell'*Odissea*⁷⁸), ma – come rimarca in nota Amory Parry 1973, 186 – Penelope è l'unica eroina omerica a fruirne. Vivante 1982, 128 ritiene che, a differenza di δῖος, δίφιλος, διοτρεφής, διογενής (su cui *supra*, 86ss.), ἀντίθεος, θεοείκελος, ἰσόθεος ecc. amplino il concetto di una relazione tra dèi ed eroi «into a sense of resemblance [...]. This is not to say that these epithets do not suggest admiration or wonder; but this is implicit in a sense of a natural status, and the

⁷⁷ Cf. Chantraine, *DELG* 92 s.v. ἄντα (da *ant- = «en face»): ἀντί in composti nominali, come appunto ἀντίθεος, oppure ἀντίπαις, ἀντίδουλος, o l'omerico ἀντιάνειρος (detto delle Amazzoni in *Il.* III 189 e VI 186), significa «égal à».

⁷⁸ Nei due poemi, però, di ἀντίθεος è fatto un utilizzo piuttosto diverso: nell'*Iliade* esso compare all'incirca con la stessa frequenza in tutte le posizioni metriche dell'esametro (*incipit*, parte centrale e clausola), quasi sempre unito a un nome proprio, anche in iperbato (cf. XII 408, XVI 421, XXIII 837), e solo due volte associato a un nome comune, comunque quale apposizione di un nome proprio (XI 322 e XVI 865); di Odisseo è detto un'unica volta (XI 140). Nell'*Odissea*, ovviamente, i riferimenti all'eroe sono molto più numerosi: 9 col nome proprio (I 21, II 17, IV 741 con iperbato tra nome e attributo, VI 331, XIII 126, XIX 456, XX 369, XXI 254, XXII 291) e due con un nome comune che vi allude (XIV 40, XV 90), vale a dire un terzo delle ricorrenze complessive. Lievemente più raro in questo poema è l'uso dell'attributo in iperbato rispetto al nome (il citato IV 741 e VI 241), mentre assai più frequente che nell'*Iliade* la sua associazione a un nome comune, in particolare ἔταροι, grazie anche alla comoda clausola metrica σὺν ἀντιθέοισ' ἐτάροισιν (IV 571, XI 371, XIV 247, XVII 54, XIX 216, XXIV 300). Si noti però che, oltre all' ἀντιθέην ἄλοχον Penelope, nell'*Odissea* sono ἀντίθεοι una volta perfino i μνηστῆρες (XIV 18): in conclusione, l'aggettivo è associato a un nome comune complessivamente 11 volte, quindi per un terzo delle ricorrenze totali. Anche quanto alla metrica, l'*Odissea* sembra adoperare la formula in modo meno libero dell'*Iliade*: 12 ricorrenze in *incipit* di verso e 17 in clausola; solo tre, invece, di cui le due riferite a Penelope, in posizione centrale. Per l'elenco delle ricorrenze di questo aggettivo nei due poemi, con indicazione dei referenti e dei locutori cf. Amory Parry 1973, 183ss.

epithets is not allowed to become a common expression of praise». Anche qui, come negli altri paragoni esaminati con divinità (cf. *supra*, 90ss. e note), l'epiteto indica bellezza fisica, che «never plainly implies godlike in mind or morals»⁷⁹. Tuttavia, ancora una volta il contesto ci suggerisce per Penelope un uso contrastivo dell'espressione, pur incastonata nel *clustering* μνώμενοι ἀντιθέην ἄλοχον καὶ ἔδνα διδόντες, verso formulare che ricorre solo in questi due passi (cf. n. 28): l'eroina è ricordata come ἄλοχον, sposa legittima⁸⁰, di Odisseo e lodata per la sua eccezionale bellezza⁸¹, ma con l'epiteto in inusuale posizione al centro del verso (cf. n. 78), quasi ella si trovasse anche linguisticamente in mezzo all'assedio dei pretendenti (μνώμενοι) coi loro doni (ἔδνα διδόντες). Non a caso, perché il verso, sia in XI 117 che in XIII 378, la ricorda ad Odisseo nella desiderabilità che può accendere la sua gelosia, proprio nel momento in cui egli ascolta la profezia (nel primo caso di Tiresia, nel secondo di Atena) della situazione che troverà a palazzo, e in particolare delle nuove pene e dei nuovi pericoli che dovrà affrontare: ἄνδρας ὑπερφιάλους, appunto, che gli divorano i beni e che

⁷⁹ Amory Parry 1973, 18 n. 1, che appunto così spiega la sorprendente attribuzione della formula anche ai Proci, cui abbiamo accennato nella nota precedente.

⁸⁰ In tale senso è sempre usato ἄλοχος (da *sm- = 'insieme', ridotto in ἀ- copulativo, e λόχος: cf. Chantraine, *DELG* 634 s.v. λέχεται) che, spesso accompagnato dall'attributo κουριδίη, letteralmente significa 'colei che condivide il letto'. ἄλοχος implica un tono di rispetto che lo distingue da ἄκοιτις / παράκοιτις, che hanno analoga formazione etimologica (ἀ- copulativo o παρά + κοίτη: cf. Chantraine, *DELG* 48 s.v. ἄκοιτις), ma connotazione affettiva, e che possono indicare tanto la 'sposa legittima' quanto la 'concubina'. Questi termini, per la loro differenza prosodica, hanno comunque – è ovvio – diverso utilizzo metrico: ἄλοχος è passibile di grande duttilità nell'esametro, eccetto in clausola dove può ricorrere solo al genitivo in -οιο e al dativo plurale (~~x; negli altri casi ~x); ἄκοιτις / παράκοιτις si trovano al contrario solo in clausola, costituendone perfettamente l'ultimo piede (~x o ~x). La sposa legittima è chiamata da Omero anche δάμαρ, termine arcaico, raro e poetico (dalla stessa radice *d^om- di δόμος, la 'casa': cf. Chantraine, *DELG* 250 s.v.), sempre accompagnato dal nome del marito; in concorrenza con ἄλοχος e δάμαρ, troviamo inoltre il più generico γυνή (che però in *Il.* XXIV 497 è riferito alle concubine di Priamo), che diventerà la parola usuale dopo Omero per designare la donna sposata, opposta all'ἑτάιρα (Chantraine, *DELG* 242 s.v.).

⁸¹ I due aspetti, l'avvenenza e il legame coniugale con Odisseo, non sono affatto indipendenti, come dichiara Penelope stessa, ribattendo ai complimenti di Eurimaco nel XVIII canto con l'affermazione che ἄρετή e bellezza si sono spente in lei quando il marito è partito (vv. 251ss.): «la gloria di Penelope ha bisogno di guardarsi e riflettersi in quella del suo sposo» (Frontisi Ducroux-ernant 1998, 205).

attentano alla castità di sua moglie. Ella si oppone, nella sua maestosa bellezza e nel suo contegno – come quando viene chiamata δῖα γυναικῶν οἴῳ Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἢ χρυσοῖ Ἀφροδίτῃ – agli inetti crapuloni che la corteggiano: Odisseo non avrà difficoltà a sgominarli (XI 118-20) e, del resto, per ben tre anni la stessa regina ha saputo tenerli a bada (XIII 379-381).

- *Od.* XXIII 232 ἄλοχον θυμαρέα (~/-³-/⁴~/): siamo al momento culminante del riconoscimento di Odisseo da parte di Penelope. L'inganno del letto ha provato a lei d'aver dinanzi davvero il marito, e ad Odisseo fino a che punto sua moglie è astuta e fedele: nella specularità tra i due sposi del pianto di consolazione e nell'abbraccio reciproco (vv. 207s. e 231s.) si scioglie la terribile tensione del canto, ed è solo allora che Odisseo può esser certo che Penelope non è dura di cuore (vv. 97, 100, 103, 167, 168, 172)⁸², ma al contrario appunto θυμαρής. E forse non per caso questa formula ricorre solo un'altra volta nei poemi omerici, quando Achille così definisce Briseide, portatagli via da Agamennone (*Il.* IX 336), affermando il proprio affetto per lei⁸³. L'etimologia da θυμός e ἀραρίσκω rende chiaro il significato: «suiting

⁸² Sulla 'durezza di cuore' di Penelope si vedano *infra* gli epiteti trattati al § b³).

⁸³ Ricordiamo che Briseide è uno dei pochi personaggi a condividere con Penelope la similitudine con la bellezza di una divinità: cf. pp. 77s. Si noti poi come nell'*Iliade* a Briseide, che è in realtà solo la concubina (παλλαγή) di Achille, sembri riconosciuto lo statuto di sua sposa legittima (ἄλοχος, appunto), cui anche la donna mostra di aver ambito (*Il.* XIX 298, su cui vd. n. 21). L'eroe stesso, appunto in *Il.* IX 340-343, dichiara polemicamente: ἦ μοῦνοι φιλέουσ' ἄλόχους μερόπων ἀνθρώπων / Ἀτρεΐδαι; ἐπεὶ ὅς τις ἀνήρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων / τὴν αὐτοῦ φιλεῖ καὶ κήδεται, ὡς καὶ ἐγὼ τὴν / ἐκ θυμοῦ φίλεον δουρικτητὴν περ' ἐοῦσαν (su questi versi vd. anche *infra* p. 119). Ed Eustazio commenta (*Il.* II 724,16s.): τὴν παλλακὴν ἄλοχον εἶπεν ἀξάνων τὴν τοῦ βασιλέως ἀδικίαν, καὶ οὐχ' ἀπλῶς ἄλοχον, ἀλλὰ καὶ θυμήρη. In effetti, elevando Briseide al rango di sposa legittima, Achille istituisce un preciso parallelismo tra l'offesa da lui subita ad opera di Agamennone e quella che Menelao, fratello di Agamennone, ha subito col ratto di Elena. D'altra parte, le tre ricorrenze di παλλακίς nei poemi omerici (*Il.* IX 449 e 452; *Od.* XIV 203; cf. LSJ⁹ 1293) implicano sempre la contrapposizione con un' ἄκοιτις / ἄλοχος, che però Achille non ha: il suo atteggiamento verso Briseide appare comunque strumentale alla lite con Agamennone, perché, pur contrapponendola implicitamente a una delle figlie dell'Atride, ch'egli rifiuta di prender in moglie (*Il.* IX 388ss.: si noti il paragone con Afrodite), non prevede che sia lei, una volta tornato a Ftia, la sua μνηστὴν ἄλοχον, ἐικυῖαν ἄκοιτιν (v. 399), ma una donna greca (*Il.* IX 394ss.). Il

the heart, i.e. well-pleasing, delightful» (LSJ⁹ 809; cf. anche *sch. A Il. IX* 336c = Erbse II 468,5-9; Eust. *Il. II* 724,16ss. e Chantraine, *DELG* 446 s.v. θυμός⁸⁴). Il suo valore è dunque intermedio tra la piacevolezza fisica e la dolcezza di carattere: una virtù che accomuna Briseide e Penelope agli occhi dei loro consorti, rendendole desiderabili non come puro oggetto di attrazione erotica (come lo è ad esempio Elena), ma proprio nel momento drammatico in cui l'eroe avverte tutto il *pathos* della perdita (per Achille) o del ritrovamento (per Odisseo), *pathos* che nel passo odissiaco è sottolineato anche da una seconda formula, riferita al carattere di Penelope e che discuteremo a breve (cf. pp. 126s.), κεδνὰ ἰδυῖαν.

Nella sottile rete di richiami ai personaggi dell'*Iliade*, in conclusione, si direbbe che la bellezza di Penelope abbia come referenti – ovviamente – soprattutto Elena (δῖα γυναικῶν) e Briseide (ἰκέλη χρυσῆ Ἀφροδίτη, ἄλοχον θυμαρέα), per le quali, come per la regina di Itaca, si ha lo scontro tra il marito legittimo (o presentato come tale, nel caso di Achille) e uno o più usurpatori. Tra le due eroine iliadiche, tuttavia, pare che il poeta dell'*Odissea* punti al confronto di Penelope in particolare con Briseide⁸⁵, e che lo proponga

tema delle 'ambizioni uxorie' della *paelex* Briseide è poi sviluppato, nel suo drammatico alternarsi di autoillusioni e disinganno e dal punto di vista di Briseide stessa, da Ovidio (*Her.* III): cf. Ragusa 2003, 204-209.

⁸⁴ Per gli scolî dell'*Iliade*, data la complessità della loro tradizione, indichiamo in forma abbreviata, oltre che i codici da cui sono tratti, anche i dati dell'edizione di riferimento (cf. bibliografia); per quelli dell'*Odissea*, invece, si cita sempre dall'edizione canonica di Dindorf. Quanto a θυμός, com'è noto, esso è il principio della vita, dei pensieri e dei sentimenti, in particolare quelli più intensi, come le passioni: l'etimologia è più probabilmente da θύω = 'slanciarsi con furore' (lat. *furo*), che dalla radice di θυμιάω = 'far fumare' e del lat. *fūmus* (cf. Chantraine, *DELG* 446; LSJ⁹ 810).

⁸⁵ Come rileva Arthur 1981, del resto, Briseide ed Elena rappresentano due tipologie femminili opposte: la donna sottomessa alla volontà maschile, Briseide; la donna che sottomette gli uomini e che diviene perciò forza sovvertitrice dell'ordine e distruttiva, Elena. Il parallelismo tra Penelope e Briseide non sfugge ai poeti latini: Tibullo avvicina le due eroine come modelli esemplari di *fides* in II 9,3-16, per concludere nostalgicamente che *tunc igitur veris gaudebat Graecia natis, / tunc etiam felix inter et arma pudor* (vv. 17s.); Ovidio, oltre a dedicare una delle *Heroides* a Penelope e una a Briseide (I e III: vd. Ragusa 2003),

su due piani: il primo è quello del parallelismo tra i protagonisti dei due poemi, Achille e Odisseo, che, pur nella radicale differenza di carattere, dimostrano analogo affetto – e con simili parole – verso le loro ἄλοχοι, da cui vengono separati contro la loro volontà. Il secondo piano quello dell'incolpevolezza nei confronti del compagno (cf. *Il.* I 348, XIX 297ss.), anche se la condizione di schiava di Briseide le impedisce qualsiasi possibilità d'intervento sul proprio destino e, lasciandola sullo sfondo dell'interesse del narratore, ci consente di intuirne solo fuggevolmente (in particolare appunto grazie al compianto su Patroclo nel canto XIX) i sentimenti e il dramma umano⁸⁶.

II.3b) Epiteti riferiti a intelligenza e perfezione (spirituale?): la moglie di Odisseo

- A περίφρων Πηνελόπεια corrisponde per metrica, etimologia e significato approssimativo, ἐχέφρων Πηνελόπεια⁸⁷, anch'esso sempre in

costruisce un parallelismo 'a tre' tra Elena, Briseide e Penelope come soggetto dei poemi omerici in *Tr.* II 371-376:

⁸⁶ Il desiderio di Briseide di accedere nuovamente, dopo l'uccisione del primo marito, alla posizione di moglie legittima, riscattandosi dallo stato di mero oggetto di scambio, motiva la sua fedeltà ad Achille, che si esprime in quel ἀέκουσα che ne descrive il sentimento al momento in cui ne lascia la tenda (*Il.* I 348). Ella, d'altra parte, non ha e non può avere responsabilità personale nell'eventuale unione con Agamennone (che peraltro giura solennemente di non avere abusato di lei: cf. *Il.* IX 132ss. e XIX 258ss.), a differenza di Elena che ha seguito volontariamente Paride e si è disonorata (cf. *Il.* III 174s. 242; *Od.* XXIII 218ss.), o di Penelope che mette invece in atto ogni accorgimento per resistere ai Proci.

⁸⁷ Tuttavia, περίφρων o ἐχέφρων, benché isometrici (nom: ~-; dat. / acc.: ~~~), non sono intercambiabili, dato che περίφρων è usato dopo vocale ed evita lo iato, mentre ἐχέφρων ricorre o dopo dittonghi (con *correptio epica*), oppure dopo consonante (sull'uso dei sinonimi in Omero, cf. ad es. Haisworth 1993, 13-15). Come si vede, l'esistenza di queste due formule, pur così simili, relative a Penelope risponde al principio generale di 'economia' enunciato da Parry, per cui normalmente i personaggi omerici non sono designati da più di una sintagma nome-epiteto nello stesso caso grammaticale e con lo stesso valore metrico (1928a, 20; 1930, 86s. = 1971a, 17; 277). D'altra parte, osserva Vivante 1982, 103, περίφρων ed ἐχέφρων appartengono al gruppo di aggettivi indicanti saggezza o astuzia (con πολύφρων, πολύμητις, πολύβουλος, μητίετα), impiegati comunemente come epiteti di un personaggio, ma difficilmente in funzione predicativa: infatti – a parte l'eccezione di Arete in *Od.* XI 345, da noi discussa alla n. 18 e che Vivante sembra

clausola, passibile di declinazione all'accusativo e al dativo e, come epiteto, usato esclusivamente per Penelope⁸⁸, ma mai ripetutamente abbinato a una stessa formula. Lessici antichi e scolî chiosano ἐχέφρων con συνετός, φρόνιμος, σόφρων, ed Esichio ne riconduce l'etimologia a ἔχων φρένας⁸⁹, ma azzarderemmo l'ipotesi che il contesto delle due ricorrenze omeriche in cui non è usato come epiteto (nell'ultimo piede dell'esametro) faccia quasi pensare a un tipo particolare di 'assennatezza', quella connessa col rapporto coniugale (o forse in genere familiare), e dunque la più appropriata appunto anche a definire formularmente Penelope⁹⁰: così, Achille dichiara, come s'è visto (cf. n. 83), a proposito del suo amore per Briseide, che ὅς τις ἀνήρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων / τὴν αὐτοῦ φιλεῖ καὶ κήδεταί (Il. IX 341s.), e Atena loda Odisseo in quanto ἐπητής... καὶ ἀγχίνοος καὶ ἐχέφρων, perché egli preferisce, prima di far sapere che è tornato, mettere alla prova la moglie (*Od.*

dimenticare – περίφρων è adoperato solo come epiteto, mentre ἐχέφρων ha valore predicativo unicamente in coordinazione con altri aggettivi (cf. *Il.* IX 341 e *Od.* XIII 332, esaminati nel testo). Altri aggettivi, invece, pure riferiti all'intelligenza, come ad esempio ἐπίφρων, non sono mai usati come epiteti, ma solo come predicativi o come attributi di valore enfatico: ora, sempre secondo Vivante 1982, 101, in Omero la distinzione tra aggettivi usati come attributi e aggettivi usati come predicati è di solito assai netta, e per giunta «in the case of human attributes, Homer does not usually use the same adjective both as an appellative (that is, as attribute of a common noun like “man”, “woman”, “servant”) and as personal attribute with a proper name». Ne consegue che, in riferimento a persone, «epithets differ from ordinary adjectives in that the latter are used (1) with emphasis, (2) as predicate, (3) with appellative (“man”, “woman”, etc.) rather than with a proper name» (*ibid.* 213 n. 4 al cap. 17). Improbabile dunque lo scambio tra ἐχέφρων ed ἐπίφρων, come quello attestato in *Od.* XIX 326 (ἐπίφρονα: ἐχέφρονα), dove l'aggettivo – in funzione attributiva – accompagna il nome comune μήτιν.

⁸⁸ *Od.* IV 111, XIII 406, XVI 130, 458, XVII 390, XXIV 198, 294. La suggestione ritmica ed etimologica delle due formule in questione può aver ispirato al poeta, in *Od.* XVIII 324, la sostituzione, con diverso senso, di ἐνὶ φρεσὶ all'aggettivo. Echefrone è anche il nome di uno dei figli di Nestore (*Od.* III 413, 439).

⁸⁹ Cf. Hesych. ε 2566 e 7624; Phot. ε 2495 Th.; *Suda* ε 3998; *sch.* D *Il.* IX 341 (Heyne I 422). Per il termine qui in questione cf. anche Eust. *Od.* I 135,37s., il quale osserva che Ἐχέφρων (il nome proprio) ἐκαλεῖτο παρὰ τὸ ἔχειν φρόνησιν. Il *ThGL* III 2602 lo traduce con «Animi compos, Cordatus, Prudens»; cf. LSJ⁹ 747: «sensible, prudent».

⁹⁰ Cf. la traduzione di Voss, *Odyssee* «keusche» (IV 111, XVI 458) e «züchtige» (XIII 406); Murray 1946a-b «constant»; Dufour-Raison 1965 «fidèle» (IV 111, XVI 458); Lattimore 1965 «temperate» (IV 111, ma «prudent» in XXIV 198 e «circumspect» in tutti gli altri passi); Calzecchi-Onesti 1982 «fedele» (*Od.* XVI 458, XVII 390 e XXIV 198). Questo tipo di interpretazione è però energicamente rigettato da Amory Parry 1973, 142, che sostiene che «without any particular reference to her marital fidelity [...], it is clear that ἐχέφρων has primarily an intellectual connotation».

XIII 332: si vedano anche i versi seguenti), detta del resto ἐχέφρονα Πηνελόπειαν dalla dea stessa pochi versi dopo (v. 406). Si direbbe anzi, stando al commento di Eustazio a questo passo (*Od.* II 51,15ss. ἀγχίνους δὲ διαφέρει ἐχέφρονος, ὡς καὶ ἀγχίνοια φρονήσεως. ἡ μὲν γὰρ σκέψις ἐστὶ τοῦ δέοντος ἐν βραχεῖ χρόνῳ ἀγχινοοῦσα, τουτέστιν ἐγγὺς καὶ ἐν ὀλιγίστῳ χρόνῳ, ἡ δὲ φρόνησις οὐ τοιαύτη, ἀλλ' ἔχει παράτασιν), che ἐχέφρων si riferisca alla qualità di quel tipo particolare di intelligenza condivisa da Odisseo e Penelope, cioè alla capacità di pianificare in previsione di un effetto futuro, mentre περίφρων, secondo le esegesi tanto antiche quanto moderne, può alludere, come s'è detto (cf. *supra*, 103s.), piuttosto all'elemento dell'intensità intellettuale.

In tal senso, non si può escludere in quest'aggettivo un valore pregnante della radice di ἔχω, come suggerisce Winkler, paragonando ἐχέφρων a ἐχέθυμος, detto da Efesto di Afrodite, che «is beautiful but does not hold in her feelings» (*Od.* VIII 320): così, il prefisso ἐχε- significherebbe «not just “having” a good mind but as “restraining” one’s speech and thoughts». Pertanto, «Athena praises Odysseus for being “close-minded” (*ankhinoos*) and “mentally restrained” (*eckephrôn*, 13.332), that is, he always has his wits about him, reveals nothing to anyone without cause, and suspects in others a deviousness that might be equal to his own»; inoltre, come epiteto di Penelope, ἐχέφρων alluderebbe allora ai suoi «strategic caution and self-control» (Winkler 1990, 136s.).

Tuttavia, proprio ammettendo tale significato implicito in ἐχε-, si può ammettere anche un'altra spiegazione per il nostro attributo, che forse «not only attests to her intelligence and perspicacity but also includes a capacity to remain steadfast in the *noos*, keeping her husband always in mind», visto che

per i Greci «fidelity is less an affair of the heart than the mind (*noos*), and infidelity is [...] equated with changing that *noos* or failing to remember» (Zeitlin 1995, 151 n. 57).

Rispetto a περίφρων, l'epiteto ἐχέφρων è adoperato dal narratore con la stessa frequenza dei suoi personaggi: esso è attribuito a Penelope una volta da Menelao (IV 111), una da Atena (XIII 406), una da Telemaco (XVI 130), una da Eumeo (XVII 390), una da Agamennone (XXIV 198), una da Laerte (XXIV 294: per un commento più approfondito di questo verso vd. *infra*, 148ss.) e, infine, una dal narratore (XVI 458). In gran parte di queste occorrenze, colpisce il fatto che Penelope sia associata al mondo degli affetti domestici e ai suoi familiari (figlio, marito, suoceri, servitori fedeli: cf. IV 111s., XIII 405s., XVII 390s., XXIV 195ss. e 292ss.), mentre nelle parole di Telemaco in XVI 130ss. risuona l'attenzione all'inquietudine materna per la sua sorte. Solo in bocca al narratore l'epiteto non si direbbe comportare sfumature: tuttavia, ci si può chiedere se qui egli non lo riferisca all'opinione di Eumeo sulla sua padrona, cui certo – se ne fosse informato – andrebbe a parlare, esultante e fiducioso, del ritorno di Odisseo (XVI 457ss.).

- L'intelligenza di Penelope è anche più volte ribadita con la perifrasi alla fine di esametro **πινυτή περ ἑοῦσα** (XX 131, XXI 103 e, al dativo, XXIII 361: forse ancora un altro caso di *clustering*, vd. n. 28), e l'aggettivo – che pare caratteristico del personaggio⁹¹ – ricorre anche nell'elogio di

⁹¹ L'aggettivo πινυτός, infatti, nei poemi omerici non è riferito ad alcun altro personaggio femminile (al maschile, invece, in *Od.* I 229 e IV 211, ma sempre con uso assai generico; invece il sostantivo πινυτή compare in *Il.* VII 289, *Od.* XX 71 e 228). Eustazio (*Od.* II 235,21s.) commenta καὶ ὅρα ὡς πρὸ ὀλίγων μὲν πινυτή Πηνελόπη ἐλέγετο, τουτέστι μετέχουσα φρονήσεως, νῦν δὲ πινυτή αὐτὴ ἢ φρόνησις. In effetti, πινυτός, che LSJ⁹ 1406 traduce appunto con «prudent, discreet» (cf. anche Hesych. π 2321-2325 e *Suda* π 1626), si riconduce alla radice πενυ-/πνῦ- di πέπνυμαι = 'esser in pieno possesso

Agamennone nella prima *Nekyia* (XI 445), seguito da un altisonante verso formulare (il v. 446), che abbiamo già esaminato:

λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μήδεα οἶδε
κούρη Ἴκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια.

In questi due versi l'accento insiste sull'intelligenza e l'assennatezza di Penelope (πινυτή, εὖ φρεσὶ μήδεα οἶδε, περίφρων), quasi che Agamennone volesse correggere e farsi perdonare il pesante avvertimento contro le donne e le loro malizie dei vv. 441ss., ripreso però anche dopo (vv. 456s.), in cui egli ripete il *Leitmotiv* che lo ossessiona anche negli inferi: il tradimento di sua moglie Clitemestra, in contrasto con la lealtà di Penelope.

Non meno ambiguo il tono di πινυτή περ ἑοῦσα in bocca a Telemaco, in *Od.* XX 131 e XXI 103: nel primo caso, esso è nettamente dispregiativo, perché la particella περ⁹² assume senz'altro valore concessivo (= καίπερ), viste le malevole dichiarazioni dei versi seguenti⁹³; nel secondo, non possiamo essere sicuri se περ abbia valore concessivo o rafforzativo, dato che qui Telemaco parla della μήτηρ ... φίλη con apparente rimpianto per la sua decisione di risposarsi, ne fa l'elogio e partecipa anche lui alla gara, nella

delle proprie facoltà', 'essere sensato' (vd. Chantraine, *DELG* 883 e *LSJ*⁹ 1363 s.v. πέπνυμαι). Sulla peculiarità della coppia πινυτός/πινυτή rispetto al sistema morfologico greco si veda Frisk 1966, 367-377.

⁹² Cf. *ThGL* VI 752s.; *LSJ*⁹ 1364. Questa particella, probabilmente forma accorciata di περί, ha, oltre al valore concessivo, quello rafforzativo (= *omnino*; cf. περί, περισσῶς), che è comune appunto nell'epica (cf. Chantraine, *DELG* 886 s.v. περί: cf. n. 70).

⁹³ Cf. *Od.* XX 131-133 τοιαύτη γὰρ ἐμῆ μήτηρ, πινυτή περ ἑοῦσα· / ἐμπλήγδην ἕτερόν γε τίει μερόπων ἀνθρώπων / χείρονα, τὸν δέ τ' ἄρειον ἄτιμήσασ' ἀποπέμπει. La crescente ostilità di Telemaco verso Penelope (cui abbiamo ripetutamente accennato) scaturisce presumibilmente dal travaglio emotivo dovuto alla sua emancipazione, nel diventare adulto, dalla figura di riferimento familiare, che finora non ha potuto essere che la madre. Egli, tuttavia, nonostante le ripetute recriminazioni, non vorrebbe veramente allontanarla da casa e nutre per lei profondo rispetto e affetto, come dimostra il suo tentativo di 'vincerla' nella gara con l'arco (*Od.* XXI 113ss.) e in particolare l'epiteto qui da lui usato, πότνια μήτηρ (v. 115: su questo epiteto, cf. anche cap. IV, n. 133).

speranza di evitare che ella lasci la sua casa (XXI 103ss.). Vuol dunque enfatizzarne e lodarne l'intelligenza, o metter in dubbio la saggezza del suo proposito?

Ma l'incertezza sull'uso che Penelope può fare di tale sua virtù, in qualche modo suggerita dalle parole di Agamennone e di Telemaco, è definitivamente sciolta dall'ultima ricorrenza della formula, pronunciata – dopo il lieto fine tra i due sposi – dallo stesso Odisseo, che dimostra la sua piena fiducia nella moglie, al momento di lasciarla per incontrare Laerte e affrontare i parenti dei Proci uccisi (XXIII 361ss.), dicendole: σοὶ δέ, γύναι, τόδ' ἐπιτέλλω πινυτή περ ἑούση. Tuttavia, l'incertezza è ora risolta sul piano narrativo, ma non su quello grammaticale: perché, anche qui, la nostra formula può significare sia «a te che sei tanto saggia», che «benché tu comunque sia già di per te stessa saggia»⁹⁴.

- Non frequente ma forse espressiva, inoltre, l'attribuzione a Penelope di ἀμύμων, che pure è termine molto comune (65 occorrenze nell'*Iliade* e 50 nell'*Odissea*). Si tratta di uno degli aggettivi, piuttosto rari, che possono essere adoperati sia come epiteti che in funzione predicativa, senza

⁹⁴ Tuttavia, è ovvio che occorre tener conto anche della formularità di πινυτή περ ἑούσα, e in particolare del suo indubbio valore concessivo in *Od.* XX 131, che potrebbe dunque essere quello dominante anche nelle altre due occorrenze: cf. Fernández-Galiano – Heubeck 1986, 161 ad *Od.* XXI 103 e 327 ad *Od.* XXIII 361, col commento che «con la sfumatura concessiva [...], Odisseo in qualche modo si scusa di assegnare un compito alla moglie, che avrebbe saputo fare bene da sola in base alla propria intelligenza». Molti traduttori preferiscono per i tre passi il valore concessivo: così Voss, *Odyssee*, Pindemonte, *Odissea* (= XX 171, XXI 128 e XXIII 465 «benché sì saggia»); Leconte de Lisle 1867; Romagnoli 1926; Murray 1946b; Lattimore 1965 («though... sensible» in XX 131 e XXI 103, «though you have your own understanding in XXIII 361»); Privitera 1991 («benché giudiziosa» nei canti XX e XXI, «pur così saggia» nel XXIII); Cetrangolo 1997 (= XX 154, XXI 113, XXIII 381). Senso rafforzativo abbiamo invece in Bérard 1924c; Weiher 1990 (ma nel canto XX con sfumatura concessiva); differenziano infine la traduzione a seconda dei passi Butler, *Odyssey*, Dufour-Raison 1965 e Calzecchi Onesti 1982 (valore concessivo nei canti XX e XXIII, rafforzativo nel XXI); Schadewaldt 1958, Jünger 1981 e Lawrence 1991 (valore concessivo nel canto XX, ma asseverativo nel XXI e XXIII); Ciani 1994, infine, propone tre diverse sfumature («che prima era saggia» in XX 131, «sebbene sia saggia» in XXI 103, «che sei così saggia» in XXIII 361).

apprezzabile variazione di significato: per gli eroi omerici, ricorre quale titolo onorifico di valore sociale, come suggerisce Chantraine, e si riferisce ad una «native perfection in people or things», presente naturalmente e senza accezione morale, pur prestandosi ad implicazioni etiche (Vivante 1982, 106ss.)⁹⁵. In *Od.* XXIV 194, Agamennone, tessendo l'elogio di Penelope, la definisce ἀμύμονι Πηνελοπείη (in clausola): si tratta dell'unico passo in cui ἀμύμων è direttamente legato nome dell'eroina. Nel passo esiste però una variante secondaria ἐχέφρονι, che produrrebbe una sorta di *glossierende Synonymie* con ἀγαθαὶ φρένες (ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι/ἐχέφρονι Πηνελοπείη), ma che forse è stata suggerita dalla presenza di tale formula, sempre al dativo, poco prima (v. 198). Tuttavia, ἀμύμονι ci sembra preferibile, visto che Agamennone potrebbe voler alludere proprio a quell'innata eccellenza, che ha permesso a Penelope di procurare onore (v. 196 κλέος) a se stessa e agli uomini delle due stirpi a lei legate in parentela, suo padre Icaro (cf. κούρη Ἰκαρίοιο immediatamente dopo il nostro epiteto, al v. 195), da cui ha ereditato appunto tale 'perfezione', e ἄνῆρ κουρίδιος, che ella non ha dimenticato (v. 195), o peggio tradito

⁹⁵ Cf. Chantraine, *DELG* 79: questo epiteto epico è formato da ἀ- privativo + il tema di μῶμαρ/μῶμος (con alternanza del suffisso -μων/-μαρ), con la variante μῶμαρ, μυμαρίζει testimoniata da Hesych. μ 1867-1868, e significa perciò «irreproachable». Il termine è stato studiato in particolare da Amory Parry 1973, 91s. (sull'uso per Penelope cf. pp. 130ss.), che ne esclude però il rapporto etimologico con μῶμος e l'attinenza con qualità morali, ritenendo invece che il suo significato originale fosse 'fisicamente bello', in seguito generalizzato in 'bello = valoroso, eccellente'. Tuttavia, la studiosa finisce per concedere che esso «modifying nouns that denote people in personal or family relations refers primarily to appearance, just as it does when it modifies proper names, but it is also true that the overtones of "good" are not always ruled out» (p. 138). Anche LSJ⁹ 87 precisa che in Omero l'aggettivo non implica virtù e non è usato per gli dèi, mentre *ThGL* I/2 174 traduce «eum, in quo nihil culpae reprehendique potest, nihil derideri et subsannari», quindi non solo «Inculpatus», ma anche «Laudabilis», «Laudatissimus», «Celeber», «Praeclarus» (cf. anche Hesych. α 3845). Quanto ad ἀμύμων in passi significativi dell'*Odisea*, cf. Heubeck-West 1981, 189 ad *Od.* I 29 (la controversa attribuzione ad Egisto, perno del libro di Amory Parry); Hainsworth 1982, 240 e 258 ad *Od.* VII 303 e VIII 117 (= Heubeck-West-Hainsworth 1988, 77, 338, 354); Heubeck-Hoekstra 1989, 166 ad *Od.* XIII 43s.; Russo 1985, 244 ad *Od.* XIX 332 e Fernández-Galiano-Heubeck 1986, 274 e 343 ad *Od.* XXII 459 e XXIV 80 (= Russo-Fernández-Galiano-Heubeck 1992, 93, 300, 369).

come la Τυνδαρέου κούρη Clitemestra (v. 199), e a cui ha garantito – è sottinteso ma ovvio – anche la certezza di una discendenza non contaminata dall’adulterio. Ci parrebbe, dunque, che i due epiteti del v. 194 e del v. 198, pur metricamente intercambiabili, siano selezionati con particolare puntualità espressiva⁹⁶. Infatti, se Agamennone dice ἀμύμονι, ad indicare una virtù d’ordine naturale, quando parla di Penelope in rapporto ai suoi familiari maschi, con ἐχέφρωνι si riferisce invece alla dote intellettuale di cui sul piano formulare l’eroina ha l’esclusiva, per ricordare che questa sua qualità a) renderà a lei (e ad Odisseo suo sposo) eterna fama, grazie al canto creato in suo onore dagli immortali, ben diverso dalla στυγερῆ ... ἄοιδή meritata da Clitemestra (vv. 197s. e 200); b) la contrappone appunto alla cugina, che κακὰ μὴ σατὸ ἔργα contro il marito legittimo (v. 199)⁹⁷.

Con le sue parole, l’Atride ci conferma inoltre che si è avverato l’augurio che Odisseo aveva pronunciato per sé davanti ai Feaci (*Od.* XIII 42), di ritrovare ad Itaca una ἀμύμονα ... ἄκοιτιν (ἀμύμονα in funzione predicativa: ed è ovvio che al marito non interessi di ritrovarla solo... intelligente o bella!⁹⁸): la degna ἀμύμονος ἀνδρὸς ἄκοιτις, quindi, come

⁹⁶ Di altra opinione Amory Parry 1973, 287s., che considera lo scambio tra i due epiteti possibile.

⁹⁷ In parte di diverso avviso è Amory Parry 1973, 143 (ma cf. anche le pagine precedenti): «the separate attributes are then indicated by the two verbal phrases, ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν and ὡς εὖ μέμνητ’, and by the two epithets, ἀμύμονι and ἐχέφρωνι. The verbal phrases between them cover her marital fidelity to Odysseus and her moral uprightness which made her refrain from murder as well as adultery, and ἐχέφρων refers to her intelligence. If these were not present, then it would be necessary to stretch ἀμύμων to cover the intangible qualities whose fame will be imperishable. But as it is, her possession of these qualities is made more significant if we give ἀμύμων its normal meaning and make it refer to her beauty, since without the beauty which subjected her to temptation, her loyalty to Odysseus would not be so praiseworthy. Moreover, ἄρετή in Homer regularly includes some reference to excellence of physical endowment».

⁹⁸ Amory Parry 1973, 130ss., invece, esclude tanto il valore predicativo dell’aggettivo in questo passo, quanto il riferimento a un dubbio di Odisseo sulla fedeltà della sposa, e ritiene dunque che l’epiteto indichi solo la bellezza di Penelope. Ma è appunto l’ammissione della studiosa, che Penelope sia sistematicamente contrapposta a Clitemestra, che mi pare rendere debole l’affermazione che «since beauty is included as one

riconosce perfino Eurimaco (*Od.* XXI 325)⁹⁹. D'altra parte, anche un'altra occorrenza di ἀμύμων fa sospettare un gioco di riecheggiamenti tra qualità di personaggi simili o opposti: infatti, se l'anti-modello rispetto a Penelope è Clitemestra, il suo modello iliadico è Andromaca, e l'espressione ἀμύμονα... ἄκοιτιν è riservata nei poemi omerici unicamente a queste due eroine¹⁰⁰. Per di più, celeberrimo – presumibilmente anche per il pubblico dell'*Odissea* – è il passo in cui così è definita Andromaca (*Il.* VI 374), un passo associabile a quello dell'*Odissea*: come Ettore, infatti, tornando a casa non trova la sua ἀμύμονα ... ἄκοιτιν, così Odisseo lontano spera invece al suo ritorno di ritrovare la propria¹⁰¹. Anche ammettendo allora che «there is no reason to suppose that ἀμύμων has any bearing on Andromache's chastity» (Amory Parry 1973, 132¹⁰²), resta a mio parere il fatto che per Penelope esso si trova incastonato in allusioni alle altre due eroine, Andromaca e Clitemestra, che implicano un paragone di natura morale, non fisica, col risultato – nel

of Penelope's qualities as a wife, it remains a matter of individual judgement whether we choose "beautiful" or "good" for ἀμύμων» (p. 137).

⁹⁹ L'aggettivo ἀμύμων, osserva Vivante 1982, 200, ricorre col nome di Odisseo solo al genitivo, e quasi sempre in correlazione ad elementi che riguardano il suo carattere o il suo ruolo (come il suo focolare, *Od.* XIV 159, XVII 156, XIX 304, o la sua famosa ferita, XIX 456): in *Od.* XXI 325, dunque, ci pare non a caso rievocato appunto il suo ruolo di marito di Penelope, proprio nel momento cruciale in cui i Proci gareggiano – e col suo arco – per sostituirlo in tale funzione. Quanto invece a Penelope, tale aggettivo le è riferito solo altre due volte: quando Atena in sogno mette in guardia Telemaco rispetto all' ἀμύμονα μητέρα (*Od.* XV 15: qui è però difficile interpretare l'epiteto altrimenti che come *fixed* – valga per la bellezza o per la virtù – a meno di non attribuirgli valore ironico, ma cf. anche n. 101), e quando Odisseo, nelle vesti di un mendicante, la paragona ad un βασιλεὺς ἀμύμων (*Od.* XIX 109).

¹⁰⁰ Cf. lo schema di Amory Parry 1973, 177. Per ἄκοιτις cf. n. 80: se ne noti per questi due passi il possibile valore affettivo.

¹⁰¹ La stessa analogia si ha, come osserva Amory Parry 1973, 132, in *Od.* XV 15 (cf. n. 99), in cui le parole di Atena non sono che l'esteriorizzazione dei timori inconsci di Telemaco (su questo tipo di procedimento narrativo, cf. cap. III.1d), di non ritrovare in casa, al suo ritorno da Lacedemone, la madre (anche se MacKay 1958, 126 osserva che è «hard to ascribe to that source [cioè i sospetti di Telemaco] the precise detail of [...] warning of the suitors' ambush»). Sui sentimenti di Telemaco per Penelope e l'uso di alcuni epiteti, vd. n. 93 e *infra* il § II.3c).

¹⁰² La convinzione che il paragone tra Andromaca e Penelope sia di natura unicamente fisica è ribadita da Amory Parry 1973 anche a pp. 137s.

caso di Penelope – di un vero e proprio ‘risvegliamento connotativo’ di un epiteto d’uso comunemente generico / ornamentale.

- Oltre a $\delta\acute{\iota}\alpha$ $\gamma\upsilon\nu\alpha\iota\kappa\omega\acute{\nu}$ e $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}\phi\rho\omega\nu$, Penelope condivide con Euriclea la formula $\kappa\epsilon\delta\nu\acute{\alpha}$ $\acute{\iota}\delta\upsilon\acute{\iota}\alpha$ (per Penelope: XX 57, XXIII 182 e 232; per Euriclea: I 428 e XIX 346: si tratta delle uniche 5 occorrenze nei poemi omerici). Anche in questo caso, tuttavia, mi pare che essa fosse in origine destinata a Penelope, e solo per associazione attribuita anche alla balia (cf. pp. 83 e 87s.), perché – a differenza che nei due passi su quest’ultima – il riferimento alla padrona costituisce un vero e proprio *pattern* metrico:

XX 57 λυσιμελῆς, ἄλορχος δ’ ἄρ’ ἐπέγρετο | κεδνὰ ἰδυῖα
 XXIII 182 ὀχθήσας ἄλορχον προσεφώνεε | κεδνὰ ἰδυῖαν
 XXIII 232 κλαῖε δ’ ἔχων ἄλορχον θυμαρέα, | κεδνὰ ἰδυῖαν
 I | II | III | IV | V | VI piede.

Quanto al significato, la spiegazione antica propende per un’espressione sinonimica di $\sigma\upsilon\nu\epsilon\tau\acute{o}\varsigma$: $\sigma\acute{\omega}\phi\rho\omega\nu$ ἢ $\phi\rho\acute{\nu}\omicron\nu\iota\mu\omicron\varsigma$ ¹⁰³, mentre i

¹⁰³ Cf. Phot. κ 513 Th.; *Suda* κ 1226; Hesych. κ 1977 chiosa direttamente la forma del neutro plurale, forse proprio sulla base delle occorrenze omeriche; si noti inoltre la relazione istituita da Eust. *Od.* II 205,4ss. con un altro epiteto a noi ben noto: ἡ $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}\phi\rho\omega\nu$ $\text{E}\delta\rho\acute{\upsilon}\kappa\lambda\epsilon\iota\alpha$, $\gamma\rho\eta\acute{\upsilon}\varsigma$ $\pi\upsilon\kappa\iota\nu\acute{\alpha}$ $\phi\rho\epsilon\sigma\acute{\iota}$ $\mu\eta\delta\epsilon\alpha$ ἔχουσα, ὃ $\tau\alpha\upsilon\tau\acute{\omicron}\nu$ ἐστὶ $\tau\hat{\omega}$, $\kappa\epsilon\delta\nu\acute{\alpha}$ $\epsilon\acute{\iota}\delta\upsilon\acute{\iota}\alpha$. Cf. anche Eust. *Od.* I 64,24ss., che rileva come l’aggettivo possa essere attribuito tanto alla schiava quanto alla sposa, ne ricava l’etimologia καὶ $\sigma\upsilon\sigma\tau\omicron\lambda\grave{\eta}$ καὶ $\sigma\upsilon\gamma\kappa\omicron\pi\grave{\eta}$ da κῆδω (così anche LSJ⁹ 933s.) e conclude che ὃ $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\omicron\iota\chi\acute{\omicron}\nu$ ἐστὶ $\tau\hat{\omega}$, $\pi\upsilon\kappa\iota\nu\acute{\alpha}$ καὶ $\pi\epsilon\pi\nu\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha$ $\mu\eta\delta\epsilon\alpha$ εἰδέναι. L’etimologia di $\kappa\epsilon\delta\nu\acute{o}\varsigma$ è in realtà controversa: Boisacq, *DELG* 425 ne propone tre possibili, connettendo l’aggettivo con a) il lat. *cēdō* (davanti a cui si cede, ci si ritira); b) l’irl. *cet* = ‘permesso’; c) il dor., ma difficile sul piano fonetico, $\kappa\acute{\alpha}\delta\omicron\varsigma$ ο $\kappa\acute{\alpha}\delta\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ (= κηδ-); Schulze 1934, 698 pensa che alla stessa radice, implicante il valore di «ordnen», appartengano, oltre a $\kappa\epsilon\delta\nu\acute{o}\varsigma$, $\kappa\acute{o}\sigma\mu\omicron\varsigma$ (*κοδ-σμος) e i nomi di Cassandra, Codro (padre di Μέδων) e Cadmo (sposo di Armonia); Frisk, *GEW* I 808 e Chantraine, *DELG* 508 sembrano preferire l’etimologia eustaziana da κῆδομαι. Da quest’ultima esegesi (ma in fondo anche da quella di Schulze) deriverebbe il significato di «soigneux, sérieux, sage», ma in senso vago (cf. Chantraine), che ben si adatta ai due riferimenti ad Euriclea, rappresentata nel I canto mentre appunto si occupa quasi maternamente di Telemaco, e nella nevralgica scena del XIX, quando è proprio la sua *s o l l e c i t u d i n e* verso il mendicante che le consente di riconoscere in lui Odisseo. In realtà, tanto le possibili etimologie,

moderni accentuano l'aspetto della fedeltà su quello dell'intelligenza¹⁰⁴. Sul piano semantico, in ogni caso, qualcosa mi pare si possa ricavare dal fatto che la formula è sempre adoperata dal narratore, che sembra quasi scandire un movimento dialettico (tesi-antitesi-sintesi) nei sentimenti di Odisseo e di sua moglie: in XX 57 ella è definita κεδνὰ ἰδυῖα proprio quando sembra essersi ristabilita una 'corrispondenza di amorosi sensi' (forse anche a séguito del colloquio del canto XIX), per la quale ognuno dei due sposi, pur ancor separati, ha l'impressione di aver accanto l'altro (vv. 88-90 e 92-94); in XXIII 182 e 232 troviamo i due momenti contrapposti del dubbio assoluto (Odisseo ὀχθήσας verso l'ἄλοχος κεδνὰ ἰδυῖα, perché crede che abbia spostato il letto simbolo della fedeltà coniugale) e della definitiva conferma di un amore reciproco, che nasce dalla perfetta concordia spirituale (Odisseo e Penelope piangono abbracciati assieme, ciascuno infine persuaso di aver ritrovato davvero l'altro come lo ricordava).

quanto soprattutto la chiosa antica con σόφρων, sembrano autorizzare ad ammettere tre accezioni per la formula κεδνὰ ἰδυῖα: 1) «solerte», «diligente» e forse perfino «zelante», in particolare se riferito a una schiava come Euriclea; 2) «savio», «equilibrato»; 3) «fedele» (cf. nota seguente), o forse, con valore gerundivo da κήδομαι, come suggerisce *ThGL* IV 1401, «dignus cuius cura geratur, in pretio habendo» e quindi «venerandus».

¹⁰⁴ *ThGL* IV 1401 ricorda l'attribuzione nei poeti dell'epiteto appunto ad ἄλοχος (cf. *Od.* I 432 e XXII 223; Hes. *Th.* 608), e commenta: «lat. proba mulier, casta: quod prudentiam castitas comitari debet. Dicitur item aliquid κεδνόν quod est probum, honestum: ut ἄλοχος κεδνὰ ἰδυῖα [...], quae et uno verbo κεδνή. Sunt tamen qui et hic κεδνά exp. συνετά»; LSJ⁹ 934 rende κεδνὰ ἰδυῖα con «true-hearted»; Boisacq, *DELG* 425 con «femme fidèle». Tra i traduttori: 1) fanno riferimento alla fedeltà, sia per Euriclea che per Penelope Pindemonte, *Odissea* (che lo traduce solo in I 548, XIX 421 con «onesta» e in XXIII 293 con «valorosa»); Butler, *Odyssey* (in modo però generico: «good» in I 428, «respectable» in XIX 346, ««admirable» in XX 57; «faithful» in XXIII 232); Murray 1946a-b; Lattimore 1965 («virtuous» e per Euriclea «devoted»); Calzecchi Onesti 1982 (tuttavia, «la saggia, fedele» in I 428); Lawrence 1991; Ciani 1994 (come Calzecchi Onesti 1982 in I 428); Cetrangolo 1997; 2) sottolineano la saggezza o la sollecitudine Leconte de Lisle 1867; Romagnoli 1926, («di mente assennata» per Euriclea e «sollecita» o «saggia» per Penelope); Schadewaldt 1958 («die Sorgsames/Sorgliches wußte»); Jünger 1981 (però «sorglich und von treuer Gesinnung» in *Od.* XIX); Weiher 1990; Privitera 1991 (ma «fidata e buona» in I 428); 3) tendono infine a differenziare la saggezza di Euriclea dalla fedeltà di Penelope (nelle occorrenze del canto XXIII) Voss, *Odysee*, Bérard 1924a-c e Dufour-Raison 1965.

- *Od.* XVII 152; XIX 165, 262, 336, 583 ὦ γυναῖ αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος: delle cinque ricorrenze della formula (un *clustering*, su cui vd. n. 28), che impiega un intero esametro, ben quattro (cioè tutte quelle del canto XIX:) sono poste in bocca allo stesso Odisseo, travestito da mendicante, durante il primo colloquio con la moglie¹⁰⁵. Si tratta chiaramente di un'espressione altisonante e di profondo rispetto, perché la venerabilità della regina è associata al nome, completo di patronimico, del marito¹⁰⁶, da cui dipende la sua condizione prestigiosa, almeno per quanto riguarda la regalità. Peraltro, l'aggettivo αἰδοίη, benché piuttosto comune¹⁰⁷, non compare in riferimento a Penelope, al di fuori di questo verso formulare, che un'unica altra volta, e di nuovo detto da Odisseo, il quale in *Od.* XVIII 314 la definisce con tono deferente, ma davanti alle schiave, αἰδοίη βασίλεια. Nel dialogo del canto XIX, però, l'eroe non le si rivolge subito con la formula piena ed elevata dell'intero verso formulare (il suo primo intervento si apre semplicemente con ὦ γυναῖ, al v. 107), ma lo fa – si direbbe – solo quando si sente di dimostrare il proprio compiacimento verso di lei e di riconoscerle ancora il pieno diritto d'essere giustamente chiamata sua sposa. Il verso ricorre, dunque, nelle parole di Odisseo, dopo che Penelope gli ha dimostrato la propria fedeltà, dichiarando d'aver perduto ogni bene con la partenza del marito (vv. 124ss.) e rievocando il tentativo di ingannare i pretendenti con la tela (vv. 137ss.). Egli lo ripete poi ancora, con accento onorifico e consolatorio, ma non quando gli sono richiesti da Penelope dei

¹⁰⁵ La quinta occorrenza, in *Od.* XVII 152, introduce la profezia di Teoclimeno, volta a rassicurare Penelope.

¹⁰⁶ Cf. le considerazioni di Whallon 1961 sulla funzione dei patronimici, riportate a p. 111.

¹⁰⁷ Nove ricorrenze al femminile e cinque al maschile nell'*Iliade*, in cui l'uso appare più vario, riferito a personaggi di alto lignaggio o a dee (Teti ed Era); nell'*Odisea* è l'epiteto comunemente usato invece per ospiti e supplici (tredici ricorrenze al maschile: anche quando associato a Hermes o Odisseo, come in V 88, VIII 22, XI 360, XIV 234 e XIX 254, essi compaiono in condizione appunto di ospiti), o in un verso formulare sulla dispensiera (I 139, IV 55, VII 175, X 371, XV 138, XVII 94, XVII 259), o infine per alcune spose, come quella di Nestore, quelle della famiglia di Eolo ed Arete (III 381 e 451, X 11, VIII 420).

‘segni’ che le provino che ha davvero conosciuto Odisseo (e appunto solo dopo averli ricevuti, ella si decide a promettergli «ἐν μεγάροισιν ἔμοῖσι φίλος τ’ ἔσῃ αἰδοῦός τε», v. 254), bensì quando la regina rifiuta mestamente di credere alle rassicurazioni sull’imminente ritorno del suo sposo, pur continuando al tempo stesso a ribadire la propria dedizione alla sua memoria (vv. 257ss., 312ss., 579ss.).

- *Od.* XXI 158 γῆμαι Πηνελόπειαν, Ὀδυσσῆος παράκοιτιν: in questo caso, è opportuno riportare l’intero esametro, per evidenziarne la particolare struttura, che pare sancire anche sul piano linguistico un paradosso narrativo. Chi parla è l’aruspice Leode, la cui moderazione rispetto ad altri pretendenti (cf. *Od.* XXI 146s.) farà in séguito apparire Odisseo particolarmente crudele verso di lui al momento della vendetta (*Od.* XXII 310ss.); egli rinuncia, dopo un vano tentativo, a tendere l’arco e involontariamente dichiara la colpa dei Proci rispetto alla famiglia dell’eroe¹⁰⁸: desiderano sposare la moglie di un altro (che per giunta è in quel momento presente in incognito)! Si noti il chiasmo per cui i nomi propri di Penelope e Odisseo sono non solo accostati, ma per così dire congiunti e messi in rilievo da quella «specie di inarcatura» che è la cesura¹⁰⁹, mentre γῆμαι e παράκοιτιν, le due parole di stessa area semantica che sanciscono l’empio paradosso, sono come contrapposte alle

¹⁰⁸ Tale colpa è poi chiaramente enunciata dallo stesso Odisseo appunto quando rifiuta di risparmiare Leode: i Proci hanno sperato ch’egli non tornasse per prenderne la moglie e contaminarne la stirpe, generando figli con lei (cf. *Od.* XXII 323s.).

¹⁰⁹ Traina-Bernardi Perini 1995, 270s. e 273s.: nella cesura «l’intersezione fra piano ritmico e piano semantico si risolve, di per sé, in una reciproca e salda connessione: la parola che finisce in arsi determina una sospensione ritmica che richiede di essere colmata e, per così dire, appagata dalla tesi successiva»; quindi, «la cesura non è di per sé una pausa bensì, essenzialmente, un luogo ritmico di particolare spicco, un punto di riferimento per l’orecchio intento a cogliere il flusso dei metri realizzato dalle parole». Non sarà dunque casuale, forse, che le due parole γῆμαι Πηνελόπειαν, che esprimono il desiderio irrealizzabile e colpevole dei Proci, siano invece nettamente separate dalla dieresi (il cui effetto è «all’opposto della cesura, di isolare ritmicamente le singole unità semantiche» cf. *ibid.* 271), mentre le cesure scandiscono ciò che non è separabile: Πηνελόπειαν Ὀδυσσῆος παράκοιτιν.

estremità del verso. Ed è questa l'unica volta nel poema che a Penelope è attribuito l'epiteto Ὀδυσσῆος παράκοιτις¹¹⁰, per così dire specularne per senso, ordine sintagmatico e posizione metrica a κούρη Ἰκαρίοιο.

II.3c) Epiteti riferiti alla durezza e alla forza morale di Penelope

Penelope è nell'*Odissea* la figura che, più di qualunque altra, provoca, con la sua ostinazione e soprattutto con l'opaca imperscrutabilità dei suoi pensieri, l'exasperazione e financo la collera di tutti coloro che le stanno intorno: il più delle volte, come abbiamo visto, irrita Telemaco, vuoi a causa del patrimonio dilapidato dai pretendenti in attesa di risposte chiare, ch'ella caparbiamente evita di dare (I 249ss., XVI 126ss., XIX 159 e 534), vuoi per il rifiuto di riconoscere subito Odisseo (cf. XXIII 97ss.); con non minor fastidio reagiscono anche i Proci alle sue dilazioni e ai suoi sotterfugi (II 88ss., XIX 155, XXIV 125ss.); perfino la buona Euriclea ed Odisseo finiscono con lo spazientirsi alla sua cocciuta incredulità sul ritorno del marito (cf. XXIII 70ss. e 166ss.), al di là di tutte le prove che hanno ormai convinto gli altri personaggi. Eppure, questo rigore, che viene scambiato tanto facilmente per rigidità, è proprio la qualità che ha consentito a Penelope di resistere ai dubbi e alle lusinghe durante l'abbandono ventennale; è una qualità probabilmente conseguita con pena e fatica, tra le mille delusioni dei racconti mendaci ed interessati degli avventurieri di passaggio (cf. XIV 124ss., XXIII 215ss.); ed è infine la virtù che – dietro lo scudo dell'intelligenza – più la accomuna ad Odisseo, come lei capace della resistenza ad oltranza agli insulti della vita, nella sola speranza di riconquistare il bene perduto, bene che – essendo

¹¹⁰ Su παράκοιτις cf. n. 80.

costituito dai sentimenti per l'individuo unico e irripetibile che si è amato – non può essere scambiato con alcun altro, né di natura umana né di natura divina¹¹¹.

Anche questa specularità, nel dolore e nella capacità di sopportazione, tra i caratteri di Penelope ed Odisseo¹¹² si riflette nel sistema formulare, che – quanto alla 'durezza' di Penelope – presenta una notevole continuità tematica non a caso nel canto XXIII, di nevralgica importanza per la comprensione della personalità dell'eroina¹¹³:

- *Od. XXIII 15 πολυπενθέα θυμὸν ἔχουσαν*: così describe il proprio stato d'animo Penelope stessa, irritata con Euriclea che l'ha svegliata per raccontarle quelle ch'ella ritiene delle sciocchezze (che cioè Odisseo è tornato e ha ucciso tutti i Proci). L'eroina ricorda così, con un solo aggettivo, le tante lacrime che le abbiamo visto versare (cf. n. 40) per il destino che a lei e al suo sposo, secondo le sue stesse parole, hanno riservato gli dèi:

... θεοὶ δ' ὄπαζον οἷζύν,
οἱ νῶϊν ἀγάσαντο παρ' ἀλλήλοισι μένοντε
ἦβης ταρπήναι καὶ γήραος οὐδὸν ἰκέσθαι

¹¹¹ Come abbiamo già accennato, Odisseo ha avuto possibilità di scelta tra Penelope e altri amori, mortali (Nausicaa) o immortali (Calipso, Circe); Penelope, d'altra parte, ha rifiutato l'amore umano dei suoi pretendenti, e ha temuto di esser ingannata da un dio, che si celasse dietro le spoglie dell'uccisore dei Proci (cf. *Od. XXIII* 63ss., 81ss., 222ss.). Il parallelismo è così spiegato da Papadopoulou Belmehdi 1994, 106: «dans ses rencontres féminines, Ulysse retrouve la vie nymphique, brusquement interrompue par son départ pour Troie. Il vit de son côté une expérience qui correspond aux fiançailles multiples de Pénélope» (sul tema 'ninfale' cf. cap. V.8).

¹¹² Abbiamo già segnalato – a proposito degli epiteti di Penelope ed Odisseo – i parallelismi δῖα γυναικῶν / δῖος e διογενής (pp. 86ss.); περίφρων / πολύμητις (pp. 102 e 106); ἀντιθέη / ἀντίθεος (p. 114 e n. 78); ἐχέφρων (p. 119), ἀμύμων (p. 123 e n. 99): i due personaggi sono poi accomunati, come si è ripetutamente accennato, dai numerosi epiteti riferiti all'intelligenza (per Odisseo, si possono aggiungere a πολύμητις ad es. πολύτροπος, πολυμήχανος, πολύφρων, ποικιλομήτης: cf. ad es. Austin 1975, 26ss.).

¹¹³ Agli epiteti riferiti alla 'forza' di Penelope che stiamo per esaminare, vanno aggiunte anche altre espressioni formulati, come χειρὶ παχείῃ (XXI 6) e τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην / ἰοδόκον (XXI 59s.), esaminate nel cap. III.1b.

(*Od.* XXIII 210ss.: cf. anche IV 722ss., XVIII 256 e 273, XIX 512ss.).

L'aggettivo πολυπενθής ricorre nell'*Odissea* solo un'altra volta, ed è riferito da Eumeo, che ancora non l'ha riconosciuto, ad Odisseo per il suo misero aspetto di vecchio mendicante (XIV 386)¹¹⁴. Il significato, secondo la trasparente composizione della parola, è «Multum lugens, Quem crebrae calamitates luctu afficiunt, Miser» (*ThGL* VI 1406; cf. anche LSJ⁹ 1441), ma è difficile stabilire se πολυ- indichi qui la varietà o l'intensità del dolore¹¹⁵. In ogni caso, questo epiteto corrisponde semanticamente ad alcuni altri, distintivi di Odisseo, come πολύτλας e πολυτλήμων: alle sofferenze dell'eroe sballottato tra mostri e marosi, corrispondono quelle della sua sposa, consumata nell'estenuante attesa.

Tuttavia, proprio l'espressione formulare πολυπενθέα θυμὸν ἔχουσαν si presta al riecheggiamento polemico in bocca a Telemaco:

- *Od.* XXIII 97 μήτηρ ἐμή, δύσμητηρ, ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα: come si vede, la clausola ricalca quella di XXIII 15, con la sola variazione dell'aggettivo che, seppur di non chiara etimologia¹¹⁶, si riconduce senz'altro

¹¹⁴ L'unica altra occorrenza omerica è in *Il.* IX 563 (l'alcione). Si tratta di uno dei composti in πολυ-, riferiti a persone e con valore etico, particolarmente comuni nell'*Odissea*, specialmente attribuiti al suo protagonista e ai personaggi del suo *entourage*: «it may be deduced that common usage before and in Homer's time used these personal πολυ- terms widely and freely, while Homer, when he was not taking over traditional names, drastically restricted their use to two highly significant cases, both, as it happens, connected with Odysseus» (Stanford 1950, 109). Si confronti l'espressione usata da Odisseo in un contesto analogo a quello di *Od.* XXIII 210ss. (cf. n. 67): ἔχων ταλαπενθέα θυμὸν (*Od.* V 222).

¹¹⁵ Per questo tipo di composti cf. Stanford 1950, 109 n. 1, che dichiara: «even when translated "much" in English, πολυ- terms, I think, almost always imply, especially in active compounds, variety», e ciò a differenza del tipo in μεγα-, sicché abbiamo ad esempio μεγάλθυμος, ma non *πολύθυμος. Tuttavia, anche se alcuni composti omerici in πολυ- indicano senza dubbio il numero (ad es. πολύαρνι *Il.* II 106, πολύρρηνος *Il.* IX 154 e 296, *Od.* XI 257, πολυβούτης *Il.* IX 154 e 296, e πολύδωρος, che discuteremo a breve), molti altri, soprattutto nell'*Odissea*, sono di senso più ambiguo e mi pare abbiano invece come connotazione prevalente quella dell'intensità (cf. πολύμητις, πολυμήχανος, πολύτλας, πολύτροπος): vd. Chantraine, *DELG* 927 s.v. πολύς.

¹¹⁶ Chantraine, *DELG* 97 suggerisce il collegamento tra ἀπηνής e πρηνής, προσηνής, σαφηνής, e, senza convinzione, un'etimologia da *ἦνος/*ἄνος, che si ritroverebbe nel sanscr. *ānas- = 'viso' (quindi, con

a una connotazione negativa, suggerita del resto già dal neologismo vocativo δύσμητερ¹¹⁷. Un'indicazione sul valore attribuito da Omero ad ἀπηνής si può ricavare dall'esame dei passi, non molto numerosi, in cui il termine ricorre: in genere, esso è attribuito di θυμός o di νόος¹¹⁸, in particolare nella formula θυμός υπερφίαλος καὶ ἀπηνής (*Il.* XV 94 e XXIII 611), in cui si noti l'associazione all'aggettivo υπερφίαλος, «overbearing, overweening, arrogant» (LSJ⁹ 1870), comunemente attribuito nell'*Iliade* ai Troiani (5 occorrenze sulle 10 totali) e nell'*Odissea* ai Proci (17 occorrenze sulle 26 totali)¹¹⁹. Inoltre, troviamo ἀπηνής νόος associato al verbo ὑβρίζειν in riferimento al comportamento di Eurimaco (*Od.* XVIII 381); l'aggettivo è per giunta attribuito sia ad Agamennone da Achille, al momento in cui gli viene tolta Briseide (*Il.* I 340), sia al μῦθος κρατερός di Poseidone, che rivendica i propri diritti contro Zeus (*Il.* XV 202), sia infine da Patroclo al νόος di Achille, che rifiuta di aiutare in battaglia i compagni (*Il.* XVI 35). Quello di cui forse Telemaco vuol accusare sua madre, dunque, non è tanto di esser insensibile al ritorno del padre, ma piuttosto di trattarlo con sussiego ed alterigia. D'altra parte, è Penelope stessa a suggerirci che la natura dell'individuo ἀπηνής si oppone a quella dell'ἀμύμων (su cui cf. *supra* pp. 123ss.) o ἔσθλός, e che gli antitetici comportamenti che ne scaturiscono si manifestano in particolare davanti agli ξεῖνοι, che diffondono la buona fama

ἀπο- = 'di viso sfavorevole?'); altrettanto dubbia è la proposta di Frisk, *GEW* I 121, che richiama il got. *ansts* = «Gunst». Sul significato, però, c'è concordia: «Immitis, Inclemens, Saevus, Crudelis» (*ThGL* I/2 1313); «ungentle, rough, hard» (LSJ⁹ 188); «rude», «hostile» (Chantraine, *l.c.*).

¹¹⁷ Cf. Eust. *Od.* II 297,45s. διὸ εἰπὼν 'δύσμητερ' ἠρμήνευσεν ἐπαγαγὼν 'ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα'.

¹¹⁸ Cf. *Il.* XV 94, XVI 3, XXIII 484e 611; *Od.* XVIII 381, XXIII 97 e 230.

¹¹⁹ Una volta anche ai Ciclopi: *Od.* IX 106. Tuttavia, in origine, il vocabolo sembra aver significato semplicemente 'potente' (cf. *Od.* XXI 289), come si ricava dalle ricorrenze dell'avverbio corrispondente e dal senso non negativo che compare in autori più tardi: cf. LSJ⁹ 1870. Sul tema dell'ὑβρις in rapporto ad alcuni epiteti omerici cf. il nostro articolo *L'impossibile perdono del nemico nella letteratura classica. La pietà, la riconciliazione e l'ira in Achille, Odisseo ed Enea*, «GriseldaOnline» IV (2004/2005) www.griseldaonline.it, e in particolare l'ipertesto *Hýbris. Le statistiche dell'arroganza*.

del loro ospite (cf. *Od.* XIX 329-334), evidentemente ricavata grazie a un atteggiamento generoso e non superbo (a differenza di quello mostrato appunto dai Proci: cf. ad es. *Od.* XVII 376ss., 446ss., 462s., XX 299s., 374ss., XXI 286ss.). Che l'impressione data dalla regina dinanzi al mendicante vittorioso sui Proci, il quale pretende d'esser Odisseo, sia di superbia, lo confermano le parole di Odisseo e in seguito la replica di Penelope stessa (XXIII 115s. e 174: cf. il commento di Wilamowitz, **cap. I, pp. 34**):

νῦν δ' ὅτι ῥυπόω, κακὰ δὲ χροῖ εἵματα εἶμαι,
τοῦνεκ' ἀτιμάζει με καὶ οὐ πώ φησι τὸν εἶναι.

δαιμόνι', οὐ γάρ τι μεγαλίζομαι οὐδ' ἀθερίζω ...

Penelope non aveva in realtà risposto subito a tale accusa di Odisseo, tanto da lasciargli forse credere che fosse sufficiente ripresentarsi a lei pulito e ben vestito (il famoso bagno invisibile agli analitici! Cf. cap. I, 31 e 59s. e nn. 9, 16), per esser infine riaccolto. Per questo l'eroe è spiazzato dal fatto ch'ella apparentemente non voglia cambiar atteggiamento neppure dopo la trasformazione del suo aspetto (si noti al v. 166 δαιμονίη, che Fernández-Galiano – Heubeck 1986, 302 *ad l.* propongono di rendere «donna incomprensibile», e che nel v. 174 riportato sopra Penelope ribatte alla lettera), mentre lei riconosce sì la rinnovata rassomiglianza con il suo sposo partito vent'anni prima (vv. 175s.), ma – tendendogli il trabocchetto del letto – implicitamente mostra di considerarla una prova insufficiente per una piena e soddisfacente agnizione¹²⁰. C'è, quindi, una «palese somiglianza fra questa

¹²⁰ Per questo, osservano Fernández-Galiano – Heubeck 1986, 304s. ad *Od.* XXIII 174-176, «le parole di Penelope si possono capire solo se si tiene conto della cosiddetta “digressione” (vv. 117-72)».

sua prudenza e quella che ha procurato a Odisseo in talune circostanze l'approvazione e l'elogio di alcune divinità» (Allione 1963, 100, ma si veda in generale il commento a questo canto, pp. 99-111), come quando egli ha rifiutato di credere alla disinteressata generosità di Calipso (*Od.* V 173ss.). In nome appunto di tale comune prudenza, Penelope può chiedere la comprensione del marito, una volta che lo ha riconosciuto con sicurezza (*Od.* XXIII 209ss.): egli, che è così saggio (μάλιστα ἀνθρώπων πέπνυσο, vv. 209s.), deve capire che lei si è difesa da possibili truffatori (vv. 215ss.), ma che ora il suo cuore (θυμόν, ἀπηνέα περ μάλ' ἐόντα, v. 230), è stato persuaso¹²¹. Penelope raccoglie in tal modo il duro rimprovero del figlio, giustificando e spiegando le ragioni di quella sua inflessibilità che appariva superbia. D'altro canto, Odisseo aveva precedentemente dimostrato, con un sorriso (v. 111)¹²², di comprendere ed apprezzare l'atteggiamento reticente della moglie, e aveva anche ripetuto, forse, le parole di Telemaco con un tono diverso, di «ammirato riconoscimento dell'eccezionale prudenza della sposa» (Allione 1963, 108).

- In effetti, in alcune espressioni di Telemaco, ma soprattutto in quelle di Odisseo, si può avvertire un'ambiguità tra valore negativo (esplicito) e positivo (implicito) delle formule riferite a Penelope¹²³. Sia Telemaco che Odisseo affermano, ad esempio, che solo Penelope, tra tutte le donne, poteva

¹²¹ Si noti che, delle quattro ricordate occorrenze di ἀπηνής nell'*Odissea* (XVIII 381, XIX 329, XXIII 97 e 230), ben tre riguardano appunto Penelope, e che la loro prossimità nel corso del poema fa pensare a un fenomeno di *clustering* (cf. n. 28).

¹²² Su questo sorriso di Odisseo, cf. Levine 1984, 7-9.

¹²³ Cf. Allione 1963, 108, che esamina – oltre ai termini da noi proposti – anche δαιμόνιος, dal significato di «ciò che è eccezionale, fuor del comune sia in senso positivo, sia in senso negativo», e κῆρ ἀτέραμνον (v. 167), corrispondente a ἀπηνέα θυμόν detto da Telemaco, che, «ricollegandosi a τείρω (consumare, infiacchire, sopraffare), può evidentemente indicare anche una ammirevole dote dell'animo: "Singolare donna, a te gli abitanti dell'Olimpo diedero inflessibile cuore più che alle deboli donne non diano"».

restar davanti allo sposo ritornato *τετληότι θυμῶ* (XXIII 100 e 168): però l'espressione non ha mai, negli altri passi in cui ricorre (è formulare solo nell'*Odissea*), senso negativo, ma implica anzi una virtù, attribuita il più sovente appunto a Penelope (4 occorrenze su 9 complessive¹²⁴), virtù di cui parla Odisseo ad Anfinomo in XVIII 134s., a proposito dell'essere umano che

ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ λυγρὰ θεοὶ μάκαρες τελέωσι,
καὶ τὰ φέρει ἀεκαζόμενος τετληότι θυμῶ.

Nel suo discorso, Odisseo evidenzia la fragilità umana (vv. 130s.), della quale occorre esser consapevoli anche quando si è in posizione di forza, per non incorrere nel peccato di superbia (cf. *ἀτάσθαλα* vv. 139 e 143, *ἀθεμίστιος* v. 141, *ἀτιμάζοντας* v. 144): l'espressione *τετληότι θυμῶ*, dunque, si inquadra nel motivo più generale dell'invito alla *σωφροσύνη* (cf. v. 142 ὃ γε σιγῆ δῶρα θεῶν ἔχοι, ὅττι διδοίεν), intesa come risposta al timore umano di fronte all'insensatezza del numinoso¹²⁵.

Di questa necessità di saper far fronte agli assalti della mala sorte e alle avversità in vista di un fine preciso danno esempio sia Menelao, per estorcere le informazioni di Proteo (IV 447 e 459), sia lo stesso Odisseo, aggrappato sotto all'ariete per sfuggire a Polifemo (IX 435), o insultato dai Proci nella sua propria casa (XXIV 163). E del resto, non è forse Odisseo l'eroe per eccellenza *πολύτλας* e *πολυτλήμων*, dalla stessa radice di **τλάω*, come *τετληός*? Ancora una volta, dunque, una caratteristica di Penelope, dietro l'apparenza sfavorevole, cela una rassomiglianza con quelle di Odisseo, e

¹²⁴ Oltre ai passi qui ricordati, questa clausola è riferita a Penelope in XI 181 e XVI 37, sempre a proposito della sua resistenza alla solitudine e al corteggiamento dei Proci.

¹²⁵ Si tratta in particolare – com'è noto – del *Leitmotiv* dell'*Aiace* sofocleo, condensato nel monito di Atena ai vv. 127ss. Sulla questione cf. ad es. Stanford 1954, 106ss. e il nostro art. cit. nella n. 119.

rivela l'eguale eroismo della sua sposa, sia pure nella diversa sfera concessale dal sesso e dalla posizione sociale: la sua resistenza si esplica perciò in ambito domestico, nei confronti di qualunque forza esterna cerchi di impedire la sua attesa di Odisseo, e non – ovviamente – nel campo aperto del combattimento con mostri e nemici. Così, anche «il figlio, senza saperlo, celebra la sua virtù», la stessa che ha consentito al suo sposo di superare ogni prova per tornare a casa, quel 'cuore' che «ha permesso a Penelope [...] di resistere alle disgrazie e di sopportare, restando fedele al suo sposo» (Frontisi Ducroux-Vernant 1998, 221).

- Dell'ambiguità delle parole rivolte da Odisseo a Penelope, abbiamo un altro esempio nell'espressione τῆ γε σιδήρεον ἐν φρεσὶν ἦτορ (*Od.* XXIII 172), che sostituisce quella usata da Telemaco al v. 103 σοὶ δ' αἰεὶ κραδίη στερεωτέρη ἐστὶ λίθοιο. Il giovane tende ad assolutizzare ingenerosamente l'accusa (αἰεὶ)¹²⁶, ed usa una locuzione unica in Omero, sostanzialmente univoca: la pietra è per eccellenza refrattaria e ben suggerisce in metafora chi è caparbiamente indifferente agli stimoli; per questo la trasformazione in pietra è elemento simbolico importante nel mito di Niobe (cf. *Il.* XXIV 611 e 617) e, in séguito, λίθος passa ad indicare in greco gli stupidi (LSJ⁹ 1049). Diverso, e ambivalente, è invece il valore della metafora del «cuore di ferro»: a tale qualità si fa riferimento nell'*Odissea* per tre soli personaggi, che forse non a caso costituiscono l'essenziale 'triangolo amoroso' in cui Odisseo fa la sua scelta di vita (Odisseo stesso, Penelope e Calipso). Nella prima occorrenza, con questa espressione è sintetizzato l'eccezionale *self control*

¹²⁶ Secondo Marquardt 1985, 39, la durezza della reprimenda di Telemaco nei confronti di Penelope, in questa occasione, si può spiegare solo ipotizzando nel giovane «the belief that here, at last, was proof that Penelope, despite her tears, did not love his father as she had claimed to do these many years», opinione che dimostrerebbe «the gulf of misunderstanding between them».

dell'eroe (IV 293), pochi versi prima esemplificato dall'episodio del cavallo di legno (vv. 271ss.). Poi, invece, il tropo è usato da Calipso, la *δολόεσσα ... δεινή θεός* (VII 245s.), di cui Odisseo non si fida e di cui rifiuta di divenire lo sposo avvertendo la radicale differenza tra le loro due nature (V 172ss. e 219ss.): ella nega di avere *θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι σιδήρεος*, ma si dichiara al contrario *ἐλεήμων* (V 191), mostrandoci come in questo caso la metafora alluda alla spietatezza e all'insensibilità. Si mescolano invece il complimento all'eroe per il suo straordinario vigore e la sua capacità di resistere, ma anche la riprovazione per la sua indifferenza alla maggior debolezza dei suoi compagni, nelle parole di Euriloco in XII 279ss. (v. 280 *ἦ ῥά νυ σοί γε σιδήρεα πάντα τέτυκται*). Come si vede, l'immagine è polisemica, perché può indicare tanto l'ammirevole qualità – tutta umana – della forza e della perseveranza, quanto l'impietosa freddezza. Perciò, «le parole dell'eroe potrebbero [...] esprimere rimprovero [per Penelope] come quelle di Telemaco, ma possono anche esprimere profonda ammirazione accordandosi bene, in tal caso, con le precedenti parole di intelligente comprensione accompagnate dal sorriso (vv. 111sgg.)» (Allione 1963, 108)¹²⁷. E se il poeta ha davvero voluto che Odisseo riconosca implicitamente, in *Od.* XXIII 166ss., la somiglianza del carattere di Penelope col suo, in particolare nell'intelligente diffidenza e nella 'ferrea' resistenza alle pene ma anche alle tentazioni inviate dagli dèi, c'è forse una sorta di ironia nel fatto

¹²⁷ Il gioco di epiteti attribuiti a Odisseo e Penelope – in particolare in questo passo dell'*Odissea* – è 'raccontato' con la consueta, acuta capacità di penetrazione negli intimi valori del mito, da Calasso, *Nozze* 415s.: «in quel momento di muta tensione furono vicini e nemici come non mai. Erano due "cuori di ferro", due esseri arroccati nella mente, che usavano la forza e la bellezza come armi occasionali, ma tornavano subito nella loro acropoli invisibile. Solitari per lunga abitudine, riluttavano a riconoscere qualcuno con cui spartire il proprio monologo. *Periphron*, *echéphron* è Penelope; *polýmētis* è Odisseo; parole in cui si accenna che, per entrambi, il primato è della mente. In quanto tessitura di accorto controllo, per Penelope; di continua e molteplice invenzione, per Odisseo. La loro complicità, prima che nella carne, era nell'intelligenza. Ma l'intelligenza è isolata e diffidente: così, prima ancora di riconoscersi, si scontrarono».

che Calipso, che ovviamente non può condividere tale virtù tutta umana che accomuna Odisseo e Penelope, ripudi appunto il simbolo del «cuore di ferro»¹²⁸.

Per qualità di natura, ma anche per merito di un intenso sforzo di volontà – volontà di opporre la propria memoria al fluire implacabile del tempo sulla vita sua e di Odisseo – dunque, Penelope corrisponde al ritratto della moglie ideale, tracciato assai più tardi da Plutarco nei *Conjugalia praecepta* (*Mor.* 139f-140a): ὥσπερ ἐσόπτρου κατεσκευασμένου χρυσῶ καὶ λίθοις ὄφελος οὐδέν ἐστιν, εἰ μὴ δείκνυσι τὴν μορφήν ὁμοίαν, οὕτως οὐδὲ πλουσίας γαμετῆς ὄνησις, εἰ μὴ παρέχει τὸν βίον ὅμοιον τῷ ἀνδρὶ καὶ σύμφωνον τὸ ἦθος. εἰ χαίροντος μὲν εἰκόνα σκυθρωπὴν ἀποδίδωσι τὸ ἔσοπτρον, ἀχθομένου δὲ καὶ σκυθρωπάζοντος ἰλαρὰν καὶ σεσηρῦαν, ἡμαρτημένον ἐστὶ καὶ φαῦλον ... δεῖ δέ, ὥσπερ οἱ γεωμέτραι λέγουσι τὰς γραμμὰς καὶ τὰς ἐπιφανείας οὐ κινεῖσθαι καθ' ἑαυτὰς ἀλλὰ συγκινεῖσθαι τοῖς σώμασιν, οὕτω τὴν γυναῖκα μηδὲν ἴδιον πάθος ἔχειν, ἀλλὰ κοινωνεῖν τῷ ἀνδρὶ καὶ σπουδῆς καὶ παιδιᾶς καὶ συννοίας καὶ γέλωτος. Tuttavia, in quella sua inflessibilità, che provoca l'incomprensione di Euriclea, di Telemaco e – chissà – fors'anche di Odisseo stesso, sembra di avvertire in Penelope una sorta di resistenza a esser puro riflesso, principio solo passivo, «materia a cui l'uomo impone la forma» (Frontisi Ducroux-Vernant 1998, 106), tanto più che senza il suo avallo e il suo amore – tutt'altro che *anteros*, «amore di ritorno» – il reinserimento di Odisseo nell'ambiente sociale e familiare di Itaca rimarrebbe monco e dubbio. Infatti, se è vero che «è

¹²⁸ Su Calipso e Penelope cf. anche pp. 99ss. e nn. 65s. Anche nell'*Iliade* l'epiteto del 'cuore di ferro' sembra creare legami e tensioni sia tra i personaggi, che tra i locutori: è infatti adoperato solo per Priamo e per Achille, accomunati – secondo il giudizio di quest'ultimo (XXIV 525-549) – dalla miseria della condizione umana, lo ζῶειν ἀχνύμενοι (v. 526). A Priamo lo rivolgono Ecuba ed Achille stesso, entrambi in riferimento al suo coraggio nell'andar a cercare il corpo di Ettore presso il terribile nemico (XXIV 205 e 521); ad Achille – tragica ironia! – lo ha rinfacciato, ma ovviamente nel senso deteriore, Ettore morente (*Il.* XXIII 177).

Penelope che riflette al suo sposo l'immagine dell'uomo che è tornato a essere quando facendo ritorno a Itaca per raggiungerla scopre in lei, nello specchio dei suoi occhi e del suo passato, che egli è sempre se stesso: Ulisse in persona» (Frontisi Ducroux-Vernant 1998, 226), è vero anche che ciò non può avvenire al di fuori della volontà di Penelope¹²⁹.

- I rimproveri di Telemaco e di Odisseo scaturiscono, come si è accennato, dal comportamento impassibile di Penelope di fronte al marito reduce e vittorioso, seduto davanti all'ἰφθίμη παράκοιτις¹³⁰ (*Od.* XXIII 92, in *incipit*), formula cui corrisponde, nell'*Iliade*, ἰφθίμη ἄλοχος (V 415 e XIX 116; in *Od.* XII 452 questa formula si riferisce, senza nome proprio, ad Arete). L'aggettivo ἰφθιμος è, a differenza di ἀμύμων, uno di quelli di senso generico raramente usati in funzione predicativa: suggerisce «sense of excellence» (forza, coraggio, ma per le donne anche avvenenza), ed è spesso associato a nomi che indicano «a basic human function, a basic human identity» (figlio/-a, padre/madre, sposo/-a ecc.)¹³¹. Nell'*Odissea* esso,

¹²⁹ Il tema della forza interiore di Penelope dinanzi a Ulisse, povero naufrago della vita, ha avuto fortuna soprattutto nella prima metà del '900, quando è stato svolto, ad esempio da Savinio e da Calzini, in termini umoristici e parodici, giocati sullo straniamento che nasce dall'ironico contrasto tra il mito classico e il suo 'scoronamento' a livello della realtà contemporanea: cf. cap. IV.11.

¹³⁰ Altri epiteti di παράκοιτις sono: αἰδοίη (di Era: *Il.* XXI 479; della moglie di Nestore: *Od.* III 381 e 451), ἐύζωνος (della moglie di Meleagro: *Il.* IX 590); θαλαρής (di Elena: *Il.* III 53); κυδρή (di Era: *Il.* XVIII 184; di Letò e della futura moglie di Telemaco: *Od.* XI 580 e XV 26); spesso è accompagnato da un possessivo, come σῆ / ἧ (di Era: *Il.* IV 60, XVIII 365; XIV 346), o preceduto dal genitivo del nome del marito (cf. *Od.* IV 228, XI 298 e 305; con ἄκοιτις *Od.* XI 266).

¹³¹ Vivante 1982, 103 e 128s.: egli porta questo e altri epiteti a dimostrazione della teoria che «what stands out are not qualities as such but features, attitudes, dispositions arrested in solid form», che perciò tali epiteti «present various ways of bringing out the full positive presence of characters and people», e che tuttavia, se volessimo usarli per caratterizzare un eroe, «the resulting characterization would be intolerably vague and stale» (128s.). L'aggettivo ἰφθιμος è di etimologia oscura, perché l'assenza in Omero del τ iniziale fa escludere il rapporto con ἴς, ἴφι e non è chiaro se il suffisso sia -μος, -ῖμος o -θῖμος (cf. Chantraine, *DELG* 473, LSJ⁹ 845; Hoekstra 1984, 262 ad *Od.* XV 364 = Heubeck-Hoekstra 1989, 255; Lowenstam 1993, 31). Pertanto, non è sicuro neppure il significato, che per *ThGL* IV 727 è «Generosus», «Fortis», «Animosus», ma anche «Viribus potens» e «Robustus»; per LSJ⁹ 845 «stout», «strong», e per donne «comely», «stately»; analogamente, nel suo commento, Ameis (1910, 1922 e 1928) suggerisce in *Od.* X 106,

curiosamente, è associato sia alla sorella di Penelope (che si chiama proprio Iftima: IV 797) che a quella di Odisseo (qui però ἰφθίμη è epiteto: XV 364)¹³², ma – quel che è più significativo – soprattutto a personaggi come la figlia del feroce re dei Lestrigoni e il suo popolo (X 106 e 119), i temibili dèi Proteo ed Ade (IV 365, X 534 e XI 47), o l'autorevole Arete (XII 452)¹³³.

XII 452 e XV 364 «stark». Vivante 1982, 129 conclude che ἰφθίμος, oltre alla forza e al coraggio, come ἄλκιμος, si riferisce in più anche alla bellezza; Lowenstam 1993, 31 n. 46, invece, ritiene che si tratti di una «artificial distinction according to gender», e che dunque «there is no reason for the feminine to possess a different meaning. Thus, since *no* evidence supports the translation of “comely, goodly”, the proper translation of ἰφθίμη is “strong”» (*ibid.* 31).

¹³² Lowenstam 1993, 32 suggerisce che tale parallelo non sia casuale, quasi che la connotazione della ‘forza’ di Penelope si rifletta anche sulla cognata e sulla sorella: «it would be very interesting aspect of Penelope’s characterization if her sister were named Strong» (*ibid.* n. 50).

¹³³ In riferimento a donne, nell’*Odisea*, va aggiunto ai passi indicati solo XI 287, l’unico caso in cui – a mio parere – l’epiteto potrebbe riguardare la bellezza, visto che qui l’ ἰφθίμη Πηρώ è definita θαύμα βροτοῖσι, e pertanto richiesta in moglie da numerosi pretendenti (va ricordato, tuttavia, che ci troviamo in una delle parti più controverse del poema, il cosiddetto *Catalogo delle eroine*, da molti sospettato, per la sua fattura esiodea, di essere un’aggiunta post-omerica). In *Od.* XV 364, Eumeo non intende presumibilmente alludere all’aspetto di Ctimene, ma piuttosto alla sua autorità, visto che dichiara che ella fu per lui una sorta di tutrice (sempre che qui l’epiteto non sia, secondo la prospettiva parryiana, solo ornamentale e generico); certo inappropriato un riferimento all’avvenenza della principessa lestrigone, di Arete o della stessa Penelope negli altri passi in cui ricorre ἰφθίμη (*Od.* X 106, XII 452, XVI 332 e XXIII 92). Osserva tuttavia Amory Parry 1973, 23 n. 1 e 92, che «ἰφθίμος means “mighty”» e che la traduzione in riferimento a donne con «stately», «goodly» è ammissibile perché «it is manifest that Homeric heroes and the Greeks in general admired Amazonian women», visto che «strength was an essential ingredient in the Greek ideal of beauty, male or female». In ogni caso, spesso i traduttori – mentre rendono più icasticamente l’epiteto se riferito a Proteo o Ade («gagliardo», «valido» «possente», «prepotente», «invincibile» ecc.: cf. Pindemonte, *Odisea*, Bérard 1924a-b, Romagnoli 1926, Dufour-Raison 1965, Lattimore 1965; Jünger 1981, Calzecchi Onesti 1982, Weiher 1990, Lawrence 1991, Privitera 1991, Cetrangolo 1997 ecc. Lo tralascia, evidentemente considerandolo un puro esornativo, Butler, *Odyssey*) – quando ἰφθίμη è attribuito a donne, lo interpretano in modo piuttosto indefinito: cf. ad esempio la versione di Pindemonte, *Odisea* «real» (X 106 = v. 137), «casta» (?) (XII 452 = v. 589), «egregia» (XV 364 = v. 452), o «preclara» (XXIII 92 = v. 119), ma che lo tralascia in XI 287 e XVI 332. Analogamente, Leconte de Lisle 1867 traduce sempre «illustre», eccetto che a proposito dei Lestrigoni e della loro principessa per cui rende con «robustes»; così Schadewaldt 1958 distingue Penelope, Arete («treffliche») e Ctimene («stattliche») da tutte le altre occorrenze («starke»); Dufour-Raison 1965 traduce «géante» et «vaillants» nel canto X, «belle» in XV 364 e «illustre» in tutte le altre occorrenze; Murray 1946a, 352s. n. 1 osserva infatti che in X 106 («goodly») il senso può essere «stalwart» o «huge», ma che altrove, specie se riferito a Penelope, occorre interpretare l’epiteto in modo più generico, e usa perciò in tutti gli altri passi «noble»; anche Bérard 1924b-c diversifica solo in X 106 con «une géante», mentre altrove ricorre a «vaillante» (XI 287, XII 452, XVI 332, XXIII 92) o a «grande» (XV 364); lo segue Romagnoli 1926 con «gigante» (X 106), «prode» (XI 287, XV 364) o «animosa» (XVI 332: non è chiaro invece come arrivi a «saggia» in XII 452, o perché lo ometta in XXIII 92); Calzecchi-Onesti 1982, infine, oscilla entro l’assieme sinonimico di «gagliarda» (X 106, XI 287), «forte» (XII 452, XVI 332, XXIII 92) e «fiorente» (XV 364). Minuziosa, direi, è la ‘classica’ traduzione di Voss, *Odyssee*, che sottolinea il lignaggio con «edel», «hohe» in XII 452, XVI 332 e XXIII 92, la virtù con «tugendreiche» in XV 364, l’inquietante possanza con «rüstig» in X 106 e 119 (e «grau» in IV 365; «schreckliche Macht» in X 534 e XI 47). Molto puntuale è anche la versione di Privitera 1991: «nobile» in X 106, XII 452 e XXIII 92, «avvenente» in XI 287, o genericamente «valente» in XV 364 e XVI 332; al solito sulla sua scia sono tanto la

Come si vede, nel canto XXIII non inopportuna è la scelta di questo epiteto, che richiama probabilmente, anche nel momento del dubbio supremo (cf. vv. 93ss.), l'eroica forza d'animo che ha permesso alla regina di attendere e resistere per vent'anni. Solo in un altro passo del poema l'aggettivo è riferito a Penelope, che è detta ἰφθίμη βασίλεια – come lo è Arete, l'unica altra donna a godere forse di un'autorità politica – al termine della sua angosciosa attesa del ritorno di Telemaco, in un verso che comporta quasi un ossimoro, appunto, tra l' ἰφθίμη βασίλεια e il suo τέρεν ... δάκρυον (*Od.* XVI 332), vale a dire tra i due elementi del suo carattere – ferma perseveranza e disperato scoramento – che ne costituiscono la cifra più controversa e in fin dei conti più umana.

II.3d) Epiteti e convenzioni sociali

- *Od.* XI 177 μνηστῆς ἀλόχου: chiaro il rapporto etimologico con μνάομαι e coi ben noti μνηστῆρες; si tratta dunque propriamente della sposa «wooded and won» e quindi «wedded» (LSJ⁹ 1140)¹³⁴, vale a dire della sposa legittima,

versione di Ciani 1994 («nobile» in X 106, XII 452 e XXIII 92; «bellissima» in XI 287 e XV 364; «gloriosa» in XVI 332), quanto quella di Cetrangolo 1997 («nobile» in X 106 = v. 125 e XXIII 92 = v. 102; «insigne» in XII 452 = v. 523; «mirabile» in XI 287 = v. 331; Cetrangolo non traduce l'epiteto in XV 364 e XVI 332, probabilmente perché lo sente qui come un puro riempitivo). Tuttavia, in questo caso, la traduzione più convincente mi pare quella di Lattimore 1951 («strong» in *Il.* V 415 e «mighty» in *Il.* XIX 116) e 1965: gloriose principesse e regine, quali Arete, Però e Penelope, sono dette «majestic» (XI 287, XII 452, XXIII 92), o «magnificent» (XVI 332), o almeno «stately» nel caso di Ctimene (XV 364); sono invece «powerful» il terribile dio Ade e i violenti Lestrigoni (X 106, 119, 534 e XI 47), come è «mighty» Proteo (IV 365).

¹³⁴ Cf. Chantraine, *DELG* 702s. s.v. μνάομαι: questo presente (da *mnā-/ *men-: cf. lat. *meminī*) è alternativo a μιμνήσκω, con la cui forma mediale condivide il significato di 'aver in testa', 'pensare a'. Nel medio-passivo si sviluppa poi, con la perdita però del rapporto semantico con μιμνήσκω, l'accezione specializzata di 'cercare una donna come moglie' (cf. ad es. *Od.* VI 34, XIV 91), come nel lat. *mentionem facere*. Per il significato dell'epiteto, cf. Hesych. μ 1511 μνηστή· ἢ κατὰ μνηστειάν γαμηθεῖσα. ἢ ἢ ἐκ παρθενείας μείνασα νῆστις (*sic*: ma meglio – come osserva Theodoridis ad Phot. μ 488 Th. – della forma †μνηστης†, evidentemente corrotta, trasmessa dalla tradizione Σ: cf. anche *Suda* μ 1167), ἤγουν ἀπείρανδρος. Diversa interpretazione propone invece Thieme 1980, 134ss., che evidenzia il valore pregnante di μνάομαι, considerato denominativo da *μνᾱ- = «Frau» (cf. pp. 128ss.): «eine Jungfrau, Witwe

distinta dalle concubine, perché non semplicemente comprata o vinta in guerra, ma regolarmente corteggiata presso la famiglia del padre e conquistata attraverso una gara nuziale, come quella proposta da Penelope ai Proci, e grazie all'offerta di ricchi doni (cf. *infra* le nn. 141-146 a πολύδωρος). Nell'*Iliade* la formula ricorre quattro volte: a proposito delle nuore di Priamo (VI 246), dell'ipotetica futura sposa di Achille (IX 399), di quella di Meleagro (IX 556) e di quella di Ifidamante, in un passo che è quasi la chiosa del termine: μνηστῆς ἀλόχου ..., / κουριδίης, ἧς οὐ τι χάριν ἴδε, πολλὰ δ' ἔδωκε· / πρῶθ' ἑκατὸν βούς δῶκεν, ἔπειτα δὲ χίλι' ὑπέστη / αἶγας ὀμοῦ καὶ οἷς, τὰ οἱ ἄσπετα ποιμαίνοντο (XI 242-245). Del valore sociale di una moglie così ottenuta e della stima da parte del marito danno dimostrazione le parole di Achille, che si rappresenta come ideale di vita alternativo a quello del combattimento per la gloria appunto un matrimonio degno di lui con una μνηστῆ ἄλοχος e la fruizione dei beni paterni (cf. IX 394-400): parole che, sul piano morale, non mancarono di colpire i commentatori antichi¹³⁵. Nell'*Odissea* la formula ricorre solo due volte, che sembrano ancora una volta stabilire un confronto tra Penelope e Clitemestra:

oder gar die Ehefrau eines andern 'heiß begehren', das heißt: sie für sich und für immer besitzen, mit ihr die Ehe eingehen wollen, mag auch diese Ehe der sittlichen Beurteilung 'schändlich', ein στυγερός γάμος [...], erscheinen»; e da questo valore discenderebbe in seguito quello di «[bei ihrem Vater] um sie zu werben» (134). Ora, siccome in Omero – secondo Thieme – μνᾶε- non significa mai «[offiziell] werben», e tanto meno «durch Werbung zur Ehe gewinnen», i suoi composti, nel caso di Egisto, dei Proci e dei pretendenti di Nausicaa, farebbero riferimento non tanto al desiderio che nasce dalla passione amorosa, ma alla brama di potere conseguibile unendosi a una donna altolocata. Così, μνηστῆ dovrebbe significare «heiß begehrt», «umworben, umbuhlt», e perderebbe di pregnanza nell'unione formulare con ἄλοχος, finendo col significare al più genericamente «geliebte», con accenno alla «Sphäre des Gefühls», a differenza di κουριδίη e εἰκυῖα, che appartengono alla «Sphäre des Rechts und der Sitte» (pp. 137s.). In realtà, non mi pare che le occorrenze delle parole con questa radice confermino tale esegesi contro quella tradizionale: ad esempio, la formula per cui i Proci sono μνώμενοι ἀντιθέην ἄλοχον καὶ ἔδνα διδόντες (*Od.* XI 117, XIII 378), al di fuori del contesto di una regolare candidatura matrimoniale (su cui cf. nn. 141, 143s., 146), implicherebbe una grave offesa per una regina, di cui essi vorrebbero allora ottenere con doni i favori, come si fa con una concubina o una cortigiana. Si può tuttavia almeno ammettere che nel tema μνᾶε- il concetto dell'ardente desiderio compaia come accezione secondaria (cf. *infra* πολυμνήστη).

¹³⁵ Cf. Eust. *Il.* II 740,16ss. e *sch.* **TA** (BCE^{3E}⁴) *Il.* IX 399b-c (Erbse II 484,79-88) e *sch.* **Gen.** *Il.* IX 399 (Nicole I 120,23s.), in cui tra l'altro si specifica che la sposa offerta ad Achille da Agamennone non può essere detta μνηστῆ perché δῶρον δίδοται, ma non ne riceve (cf. nn. 144 e 146).

così, in I 35s. Αἴγισθος ὑπὲρ μόνον Ἀτρεΐδαο / γῆμα ἄλοχον
 μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα. Si noti, come nel già esaminato
 XXI 158, il paradosso di γῆμαι ἄλοχος μνηστή di qualcun altro, con in
 più il sacrilego atto di ucciderlo al ritorno: un rischio che, com'è noto, corre
 seriamente anche Odisseo. Infatti, questa è la sua massima preoccupazione,
 tanto che, sceso agli inferi, nonostante Tiresia gli abbia già predetto la
 situazione che troverà a Itaca e la sua vittoria sui pretendenti, μνώμενοι
 ἀντιθέην ἄλοχον καὶ ἔδνα διδόντες (XI 117: ma cf. anche 115-120), egli
 insiste ancora con la madre per ottenere risposta al dubbio μνηστής
 ἀλόχοιο βουλήν τε νόον τε, / ἡὲ μένει παρὰ παιδί καὶ ἔμπεδα πάντα
 φυλάσσει, / ἦ ἤδη μιν ἔγημεν Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος (XI 177-179): e
 la madre, che lo comprende, risponde in ordine inverso alle sue domande,
 cominciando appunto da questa, ch'egli ha invece lasciato per ultima (cf. vv.
 181-183).

- Alla stessa radice di μνηστή appartiene anche l'epiteto **πολυμνήστη**, che ricorre in Omero solo tre volte nell'*Odissea*, di cui due ad indicare proprio la **πολυμνήστη βασίλεια Penelope** (IV 770 e XXIII 149: in clausola)¹³⁶. Il

¹³⁶ La terza occorrenza è in XIV 64, quando Eumeo annovera il sogno di una moglie tra i desideri in cui il suo padrone, essendo assente, non ha potuto accontentarlo: non si tratta in realtà di un uso «abbastanza fantasioso ed arrogante» di πολυμνήστη in bocca al povero porcaio (cf. Hoekstra 1984, 198s. *ad l.*), ma – appunto in un contesto presumibilmente tradizionale, come suggerisce Hoekstra (cf. ad es. Hes. *Op.* 405) – del mezzo per formulare un giudizio di valore 'economico' sulla donna, assimilata all'οἶκος e al κλῆρος, con cui il duro lavoro del servo avrebbe dovuto esser ricompensato. Una sposa «molto corteggiata», o forse meglio «corteggiata da molti», si ottiene evidentemente – tanto con doni nuziali, quanto come una vera e propria merce di scambio – a caro prezzo (cf. Bérard 1924b «de grand prix»), e rappresenta dunque parte della ricompensa che dimostra al servo l'apprezzamento del suo padrone e sancisce la lealtà dei loro rapporti (sul valore dei doni nella cultura greca, e in particolare nel quadro del contratto matrimoniale cf. nn. 142, 144 e 146). D'altra parte, si può anche concordare con Ameis 1910, 31 *ad l.* sul fatto che «der Dichter läßt eben auch hier der Hirten im Stile des Heldenepos sprechen». Alcuni traduttori differenziano la versione dell'epiteto in questo passo, rispetto a quando è riferito a Penelope (cf. n. 138): cf. ad es. Leconte de Lisle 1867: «desirable»; Butler, *Odyssey*: «good looking» (ma non lo traduce nelle altre due occorrenze); Romagnoli 1926: «di garbo»; Dufour-Raison 1965: «séduisante»; Lawrence 1991 (p. 195): «prudent»; Ciani

contesto è affine, perché in entrambi i casi è avanzata l'ipotesi che l'eroina si appresti al matrimonio, ipotesi prontamente smentita dal verso formulare ὧς ἄρα τις εἶπεσκε, τὰ δ' οὐκ ἴσαν, ὧς ἐτέτυκτο (IV 772 = XXIII 152), che al di fuori di queste due occorrenze compare solo un'unica altra volta nei poemi omerici¹³⁷. Quanto al significato, però, sono possibili due interpretazioni, a seconda che, per la radice *mnā-/*men-, si faccia riferimento al valore primario di 'aver in mente' (cf. μιμνήσκω), o all'accezione specializzata 'voler prendere in moglie' (cf. μνάομαι: vd. n. 134). Già gli antichi non erano concordi: Hesych. π 2892 chiosa πολυμνήστη con ἀγαθὴν, σώφρονα, mentre gli scolî oscillano tra le due sfumature di senso preferite oggi dai moderni¹³⁸: a) ὑπὸ πολλῶν μεμνηστευμένη (*Od.* IV 770); b) τὴν μάλιστα μνήστην (*sic!*), κυρίως ἐπὶ Πηνελόπης (*Od.* XXIII 149). Il riferimento alle nuove nozze di Penelope, sia in *Od.* IV 770 che in XXIII 149, ci fa scartare l'esegesi esichiana, che appare troppo sfocata e generica rispetto al contesto; d'altra parte, gli scolî non sembrano voler

1994: «di grande bellezza»; Cetrangolo 1997 (= XIV 70): «gentile»; non di vera importanza semantica la distinzione di Voss, *Odyssee* tra «liebenswertig» (XIV 64) e «schön» (IV 770 e XXIII 149). Altri, invece, insistono qui sul numero dei pretendenti («ambita da molti»), rispetto all'intensità del desiderio («tanto bramata»): cf. Jünger 1981, 205; Calzecchi Onesti 1982, Privitera 1991.

¹³⁷ *Od.* XIII 170: si noti che in tutte e tre i passi tale insipienza si presenta sotto un segno ominoso, che riguarda o il destino dei Proci o quello dei Feaci (lasciato com'è noto in sospeso dal poeta nel XIII canto).

¹³⁸ I lessicografi moderni distinguono la forma omerica πολυμνήστη da πολύμνηστος, di valore sia attivo che passivo («multum memor» o «multum memoratus»): cf. *ThGL* VI 1399, che traduce invece πολυμνήστη «Multis ambita, Cujus multi sunt aut fuerunt μνηστῆρες, Proci»; LSJ⁹ 1440 «much-wooed»; Chantraine, *DELG* 702 (s.v. μιμνήσκω) «très courtisée». Le traduzioni, quando l'epiteto è attribuito a Penelope, sono in generale concordi sull'interpretazione di «molto vagheggiata», «bramata» e simili (vd. n. 136): cf. Pindemonte, *Odissea* (= IV 970s., XIV 77s., XXIII 186s.), Bérard 1924a-c; Romagnoli 1926; Dufour-Raison 1965; Lattimore 1965; Calzecchi Onesti 1982; Privitera 1991; Lawrence 1991 (pp. 67 e 308); Ciani 1994; Cetrangolo 1997 (= VI 861 e XXIII 162); fanno invece riferimento al numero dei pretendenti Leconte de Lisle 1867; Murray 1946a-b; Weiher 1990 in IV 770 e XIV 64. In tedesco, peraltro, il termine «vielumworbene» (cf. ad es. Schadewaldt 1958; Rupé-Weiß 1980; Jünger 1981, 70 e 343; Weiher 1990, per XXIII 149) rende in verità entrambe le sfumature, grazie alla forma intensiva *viel-* (= *sehr*: cf. Duden 1999, 4323 s.v. *viel*, IIb) e al prefisso *um-* = «intorno» (cf. *umworben sein* = 'aver molti ammiratori'): la preposizione *um*, del resto, comporta anche una specializzazione del semplice *werben* (= «sich hin und her bewegen, geschäftig sein», «sich um etwas, jemanden bemühen, zu erreichen, erlagen suchen»), nell'espressione *er wirbt um sie* = «sucht sie zur Frau zu gewinnen (cf. Pfeifer 1993, 1556s. e Duden 1999, 4499 s.v. *werben*).

prospettare in realtà una spiegazione diversa per ognuno dei due passi, né ci pare che si possa optare con certezza per una delle loro due proposte, vale a dire stabilire esattamente se il valore di πολυ- si riferisca qui al numero dei pretendenti o all'intensità del desiderio di sposare Penelope (cf. n. 115). Al di là di quanto poteva percepire il pubblico antico durante una *performance* orale, tuttavia, azzardiamo una suggestione per la ricezione del testo, pur riconoscendo la soggettività e le conseguenti perplessità che una siffatta lettura 'tra le righe' può suscitare¹³⁹: nel canto IV non stonerebbe allora che l'anonimo Proco faccia riferimento alla brama che ha animato il (suo) corteggiamento di Penelope, visto che – come rilevano gli scolî ed Eustazio¹⁴⁰ – egli scambia, come i suoi compagni, i desideri con la realtà:

ἦ μάλα δὴ γάμον ἄμμι πολυμνήστη βασίλεια / ἀρτύει.

Nel canto XXIII, invece, può apparire più calzante l'interpretazione «corteggiata da molti», se l'epiteto mette in risalto – nelle ipotesi della gente ignara, fuori del palazzo – il fortunato (τις) che, tra tanti, ha sposato la regina,

ἦ μάλα δὴ τις ἔγημε πολυμνήστην βασίλειαν.

¹³⁹ Ricordo come Renzi 1991, 26 risponde, a proposito dell'anagramma leopardiano «Silvia / salivi», alla domanda «*ma Leopardi sapeva di aver messo queste cose che il critico trova?*»: «no, ma ci sono lo stesso. Il poeta gioca con la lingua, e questa lo tradisce e gli fa mettere nelle parole quello che nemmeno lui sa. Questo deposito inconscio è una fonte di forte suggestione poetica». Resta naturalmente il problema di provare scientificamente, cioè – secondo la nota definizione di Popper – con limiti imposti dalle condizioni di falsificabilità, quanto la poesia suggerisce per lo più a livello puramente intuitivo, visto che invece di solito «dato un fenomeno obiettivamente constatato (presenza di un procedimento, sua distribuzione, assenza d'un procedimento della lingua comune), non vengono presentate possibili connessioni, e discusso, con argomenti, quale sia possibile, quale impossibile; e, se più di una è possibile, quale è preferibile» (cf. Renzi 1991, 34). Concordiamo però con Renzi 1991, sul fatto che «l'esigenza del rigore [...] va temperata con una ricerca che ci dica, in modo plausibile, delle cose interessanti, anche se sono solo delle mezze verità» (36).

¹⁴⁰ Cf. *sch. PQ Od. IV 770* ἄκρως τὰς δόξας τῶν ἀνθρώπων διελέγχει. πάντα γὰρ ἐλπίζουσι πρὸς τὰς ἐπιθυμίας, ὃ γὰρ βούλεται τις, τοῦτο καὶ οἶεται. Analogo il commento di Eust. *Od. I 192,5s.*

- *Od.* XXIV 294 ἄλοχος πολύδωρος (~/-²~/-³~): per Penelope è un *unicum*, ma è significativo che nell'*Iliade* lo stesso epiteto – sempre al nominativo e nella stessa posizione metrica – sia attribuito solo ad Andromaca (*Il.* VI 394 e XXII 88), il personaggio del poema più somigliante alla regina di Itaca per l'attaccamento allo sposo. L'aggettivo significa letteralmente «dai ricchi doni», ma su cosa si intenda per «doni» gli esegeti sin dall'antichità non sono concordi: per alcuni, i δῶρα sarebbero gli ἔδνα¹⁴¹ (quindi πολύδωρος = πολυέδνος)¹⁴², che i pretendenti offrivano alla famiglia della fanciulla da maritare; per altri, si tratterebbe della προίξ, cioè la 'dote' che la sposa portava al marito (πολύδωρος = πολύπροικος)¹⁴³. Quale che

¹⁴¹ Sull'antico uso degli ἔδνα cf. cap. I, 39 e n. 27. Varie le ipotesi degli studiosi su come gli ἔδνα si distinguessero dai δῶρα: Finley 1981, 293 n. 43 (= 1955) ammette di essere tentato di considerarli sinonimi, anche se δῶρα in *Od.* XVIII 279 sembra riferirsi ai doni offerti alla donna stessa, mentre in genere gli ἔδνα sono quelli scambiati tra il suo κύριος e il futuro sposo (vd. *infra*); Lacey 1966 precisa il significato tecnico della parola ἔδνα nell'ambito di un contratto matrimoniale di natura esogamica, per il quale essi erano consegnati solo nel caso che la sposa lasciasse la casa paterna per trasferirsi in quella del marito (o del suocero: residenza patrivilocale, come appunto quella di Penelope ad Itaca). Invece, l'assai più generico δῶρα può riferirsi tanto a un'offerta del pretendente alla donna o a suo padre per convincerli ad accettare i suoi ἔδνα, cioè a selezionarlo per le nozze (cf. i regali che Penelope riceve nel canto XVIII), quanto ai doni di accompagnamento della sposa nella sua nuova dimora, che dimostrano la benevolenza e la soddisfazione del suo tutore per il nuovo legame parentale che sta per crearsi (ad es. di Telemaco per le eventuali nuove nozze della madre in *Od.* XX 342): di qui appunto l'epiteto πολύδωρος. Pertanto, mentre venivano accettati i δῶρα di tutti i pretendenti e non erano passibili di restituzione, gli ἔδνα erano scambiati unicamente tra il κύριος e il prescelto, e potevano esser richiesti indietro in caso di rottura del patto nuziale (come ammette Telemaco in *Od.* II 132s., nel caso Penelope sia rinviata riluttante da Icaro). Gli ἔδνα non possono che essere i doni dello sposo al tutore della donna sia per Vernant 1974, 70, sia per Perynisakis 1991, sia infine per Leduc 1994, 255-261, che rimanda, per la dimostrazione che essi «hanno le gambe», cioè sono mandrie di bovini e ovini, a A. L. Di Lello Finuoli, *Donne e matrimonio nella Grecia Arcaica (Hes. Op. 405-406)*, «SMEA» XXV (1994) 275-302 (ma cf. già Finley 1981, 293 n. 41): perciò, mentre gli ἔδνα corrispondono a una ricchezza mobile e «virile», che rappresenta l'auspicio di fertilità per la coppia, i δῶρα sono piuttosto κειμήλια, oggetti preziosi, «segno concreto» dell'alleanza di due «case» (cf. n. 146).

¹⁴² Cf. gli scolî **DA**^{im} *Il.* VI 394a,6 (Erbse II 197,6); **Gen.** *Il.* VI 394 (Nicole II 77,2s.); **A** *Il.* XXII 88a (Erbse V 286,89s.); nonché Hesych. π 2846.

¹⁴³ Cf. *sch.* **Gen.** *Il.* VI 394 (Nicole I 102,25s.); Eust. *Il.* IV 569,15ss., cui rimanda, concordando, *ThGL* VI 1379; cf. anche LSJ⁹ 1438. Propongono entrambe le spiegazioni: *sch.* **D** *Il.* VI 394 (Heyne I 322); *sch.* **Gen.** *Il.* XXII 88 (Nicole II, 196,21s.); *sch.* **QV** *Od.* XXIV 294. Ameis 1928, 171 ad *Od.* XXIV 294 propende in questo passo per il significato di 'dote'; Fernández-Galiano – Heubeck 1986, 373 ad *Od.* XXIV 294 (= Russo – Fernández-Galiano – Heubeck 1992, 394) per quello di ἔδνα; invece, seguendo il ragionamento riportato nella n. 141, Lacey 1966, 58 n. 19 esclude che πολύδωρος significhi propriamente πολυέδνος (o tantomeno πολύπροικος, visto che l'uso ai tempi omerici di una vera e propria dote non è neanche preso in considerazione), anche se è assai probabile che una ragazza che riceveva molti δῶρα fosse stata ottenuta con

fosse l'esatta realtà sociale degli usi matrimoniali al tempo di Omero, sempre che i suoi poemi possano essere considerati fonti storicamente attendibili – questioni entrambe estremamente controverse¹⁴⁴ – è oggi comunque in genere

ricchi ἔδνα. Va in effetti osservato che, in Omero, non esiste una parola specifica per 'dote' (mai φερνή; προίξ solo in *Od.* XIII 15 e XVII 413 come 'dono', senza relazione al matrimonio), anche se non mancano, soprattutto nell'*Iliade*, i riferimenti ad essa (cf. Finley 1981, 290 n. 16). Tra i traduttori che, in *Od.* XXIV 294, interpretano πολύδωρος = πολυέδνος cf. Bérard 1924c («sa femme, qui lui coûta tant de présents»), Schadewaldt 1958 («die teuer erworbene Gattin»), Dufour-Raison 1965 («qui lui coûta si cher»), Privitera 1991 («la moglie, ottenuta con molti regali»), Ciani 1994 («la sposa per cui offrì tanti doni»); tra quelli invece che rendono l'epiteto come = πολύπροικος cf. Pindemonte, *Odisea* (= vv. 375s. «la dotata [...] d'or»), Leconte de Lisle 1867 («si richement dotée»), Butler, *Odyssey* («richly-dowered»), Lattimore 1965 («bountiful», e per l'*Iliade* «generous»), Weiher 1990 («mit reichlicher Mitgift»), Lawrence 1991 («well-dowered»). Incerto appare Murray 1946b, che traduce «wooded with many gifts», ma aggiunge in nota (423 n. 1) la possibilità di «richly-dowered»; piuttosto generica la traduzione di Rupé-Weiß 1980, sia nell'*Iliade* («begüterte Gattin») che nell'*Odisea* («reiches Gemahl»), fondata su quella ancora più vaga di Voss, *Odyssee e Ilias* «edles Weib»; lascia infine l'ambiguità Calzecchi-Onesti 1982 con «molti doni» (o, traducendo l'*Iliade*, «ricchi doni»).

¹⁴⁴ Il problema, notoriamente, è in primo luogo che, nella loro stratificazione, i poemi omerici sembrano accennare a costumi – oltre al matrimonio, i funerali, l'uso dei metalli, le tecniche di combattimento ecc. – di solito non coesistenti presso lo stesso gruppo storico-sociale, tanto da poter apparire «artificial confluences of historical practices» (Snodgrass 1974, 124). Così, troviamo cenni sia alla sposa concessa al futuro marito come 'dono grazioso' in cambio di una prestazione (o di ricche offerte) al κύριος di lei; sia a doni rimessibile dal padre (la dote?), sia forse – secondo Snodgrass 1974 – alla dote indiretta (con cui lo sposo paga il diritto di proprietà sulla coppia); inoltre, la residenza della coppia è ora patrivirilocale (matrimonio esogamico o da nuora, come appunto quello di Odisseo e Penelope), ora presso il padre della sposa, ma in tal caso senza ἔδνα (matrimonio da genero, come quello che Alcinoo propone ad Odisseo con Nausicaa: cf. Leduc 1994. Si veda anche, nel cap. IV.4 e IV.7, la questione del rapporto tra Icaro e Odisseo, al tempo delle sue nozze con Penelope). Per giunta, non mancano ambiguità linguistiche: ad esempio, nell'*Odisea* ci sono due passi in cui il poeta non sembra riferire ἔδνα ai doni del genero (come è invece di solito: cf. *Od.* VI 159, VIII 318, XI 117, XIII 378, XV 18, XVI 391, XXI 161), ma alla dote offerta dalla famiglia della donna allo sposo (I 276-278; II 195-197, dove I 277s. = II 196s. οἱ δὲ γάμον τεύξουσιν καὶ ἄρτυνέουσιν ἔδνα / πολλὰ μάλ', ὅσσα ἔουκε φίλης ἐπὶ παιδὸς ἔπεσθαι, in cui ben difficilmente οἱ δὲ potrebbe riferirsi ai Proci. Cf. anche II 53, col commento di Heubeck-West 1981, 249: qui ἐδνώσαιτο potrebbe significare sia «concedere una dote» che «richiedere doni nuziali»). Tra gli antichi, Riano espungeva il v. 278 del I canto (cf. *sch. HM Od.* I 270: però non sappiamo se l'atetesi riguardasse anche *Od.* II 197), forse per rendere ammissibile che gli ἔδνα provengano dai Proci; tuttavia, va ricordato che il discorso di Atena-Mente in *Od.* I 253ss. è sospettato, a causa delle sue incongruenze, di essere aggiunta maldestra e tardiva (cf. ad es. Page 1955, 52ss., che lo ritiene in parte ricostruito sul II canto, che a sua volta risalirebbe – appunto per l'anomala concezione degli ἔδνα – a una fase di composizione del poema più recente, o sarebbe stato concepito come canto autonomo dagli altri). Per Finley 1955 (seguito da Lacey 1966) anche qui gli ἔδνα sono i doni scambiati reciprocamente tra suocero e genero; invece, per Perynisakis 1991, 301 la corretta interpretazione del passo dipende dal valore di ἄρτυνέουσιν, sicché egli traduce «her father will pronounce his will to marry off his daughter and so will declare the proper / due ἔδνα» (e analogamente, in *Od.* II 53 il verbo significherebbe «declare his daughter's wooing [...] and receive offers»); mentre per Snodgrass 1974, 120 la parola «cover every possible form of marriage prestation – bride-price, dowry, indirect dowry». Appunto in questi passi controversi, alcuni hanno visto riflesso il passaggio dall'uso antico di 'acquistare' la sposa a quello classico della dote: così ad es. Hirvonen 1968, 141-146 ritiene ormai obsoleta ai tempi di Omero l'offerta di doni nuziali da parte del pretendente (che del resto i Proci non avrebbero alcuna intenzione di far a Penelope), legata alla pratica matriarcale di installarsi in casa del padre della sposa; interpreta perciò ἔδνα διδόναι semplicemente come «courting». Questa tesi ci pare però per più motivi inaccettabile: 1) l'erroneità – evidenziata da Finley 1955 –

accolta, sia pure con notevole varietà di posizioni, l'idea di Finley 1955 della reciprocità nello scambio di doni tra ἀγαθοί¹⁴⁵ anche nell'ambito dell'accordo tra il κύριος della sposa e l'uomo scelto tra i pretendenti come futuro marito, in segno di reciproca stima, ma anche come dimostrazione del proprio onore e prestigio: è quindi ovvio che la ricchezza degli ἔδνα trovasse riscontro nell'eminenza delle due famiglie¹⁴⁶. Ora, è presumibile che δῶρα adeguati al rango principesco (come quelli promessi da Telemaco in *Od.* XX 342) debbano accompagnare o abbiano accompagnato Andromaca e Penelope¹⁴⁷, entrambe dichiaratamente degne di ricchi ἔδνα (cf. *Il.* XXII 471s. μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἐκτωρ / ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα¹⁴⁸; *Od.* XIX 528s. ἦ ἤδη ἄμ' ἔπωμαι, Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος / μνᾶται

del concetto di 'vendita' della moglie legittima nel mondo greco (cf. n. 146); 2) il fatto – però controverso: cf. n. 144 – che del sistema della dote «è vano cercare le tracce in Omero; piuttosto il costume impone al pretendente di raccomandarsi alla famiglia con doni (o servizi)» (Heubeck-West 1981, 224 ad *Od.* I 277s., ma cf. anche pp. 223ss. ad *Od.* I 275-278 per i dubbi che il passo suscita); 3) la constatazione che nei poemi omerici coesistono varie possibilità di residenza della coppia, che sembrano scandire l'instaurarsi di diverse relazioni sociali tra le due famiglie, e che comunque coi doni nuziali lo sposo rivendicava – al contrario di quanto afferma Hirvonen – il diritto alla dimora patrivirilocale (cf. soprattutto Lacey 1966; Leduc 1994; Mossé 1988, 14-31, 153-159).

¹⁴⁵ Ciò corrispondeva a un elemento tipico della mentalità greca: si pensi ad esempio al celeberrimo episodio di Glauco e Diomede in *Il.* VI 119-236, in cui, al ricordo di un antico legame di ospitalità tra le loro due famiglie, sancito a suo tempo da una reciproca offerta di doni preziosi (vv. 218-221), segue lo scambio delle armature dei due eroi (vv. 230-236), sia pure con la *pointe* quasi umoristica sull'eccessiva disparità di valore delle due panoplie. Cf. Finley 1981, 241 (= 1955): «*Xeineia* and *hedna*, I suggest, were precisely comparable; the one meant gifts accompanying guest-friendship, the other the gifts accompanying marriage, and the same word could be used regardless of the direction in which the gifts travelled».

¹⁴⁶ Finley rifiuta dunque l'idea del matrimonio come una 'vendita' della sposa, che era anzi considerata come il 'dono' più prezioso per consolidare l'alleanza tra le due famiglie. Leduc 1994, 257s. conclude che questa formula matrimoniale – lo scambio di doni – vuol dire appunto «che la sposa non è uno scarto», e «i *dōra*, i *doni stupendi*, sono quindi il "segno concreto" dell'alleanza tra due *case*, dell'integrazione della sposa nella *casa* dello sposo e della legittimità dei figli che essa gli darà. Sono, conseguentemente, essi che stabiliscono una distinzione assoluta tra la sposa data come dono grazioso, la concubina comprata e la prigioniera ottenuta come bottino dopo la battaglia» (cf. anche Vernant 1974, 68ss.).

¹⁴⁷ Diversa l'interpretazione di Whallon 1961, 139 per il significato dell'epiteto rispetto alle due eroine: «A lay about the marriage of Andromache might have shown that she brought a rich dowry and could therefore be called *bounteous* (πολύδωρος) – although not in the same sense as the epithet is used for Penelope, whose dowry is many times consumed by suitors who woo her while her husband still lives».

¹⁴⁸ I traduttori dell'*Iliade*, tuttavia, per πολύδωρος, oscillano tra i due significati: ad es. «payée (da parte di Ettore) de si riches / de tant de présents» (Mazon 1967a e 1963); o «ricca di gran dote» (Monti, *Iliade*, ma ad *Il.* XXII 88 genericamente «illustre»); «bounteous» (Murray 1924 e 1925); «che gli aveva / che ti ha portato una ricca dote» (Paduano 1997).

ἐνὶ μεγάροισι, πορῶν ἀπερείσια ἔδνα, e cf. *Od.* XVIII 275-303¹⁴⁹), ma d'altra parte è anche probabile che il 'valore' della sposa (e dei suoi ἔδνα) aumentasse in rapporto non solo alla sua nobiltà, ma pure alle sue doti personali¹⁵⁰, quasi che πολύδωρος alluda per paronomasia al significato del nome della prima donna (e sposa), Pandora, anche se la critica non è riuscita a stabilire se «significa colei che dona tutto o colei che è donata da tutti gli dei. [...] Questa controversia etimologica forse rivela ciò che vi è di intangibile nel dispositivo matrimoniale ellenico: la sposa è un dono grazioso e arriva nella casa dello sposo *polydoros* / *portando doni graziosi*»¹⁵¹. In conclusione, la parola πολύδωρος ci pare profondamente polisemica, rimandando da un canto a una realtà sociale (lo scambio di doni, che attesta l'importanza della moglie legittima agli occhi sia della sua famiglia d'origine che di quella in cui entra col matrimonio), dall'altro a quella umana ed affettiva, come rileva Perysinakis: «the meaning of the adjective seems to depend on the speaker's focus, and I think it refers mainly to the bride herself. It seems to me that in

¹⁴⁹ Di questa scena del canto XVIII si è già parlato per i dubbi che ha suscitato negli studiosi analitici.

¹⁵⁰ Cf. *sch. b* (BCE³E⁴) T^{il} *Il.* XXII 88b (Erbse V 286,91s.) πολύδωρος δὲ ἡ εὐμορφος· περὶ γὰρ τούτων πολλὰ δίδονται ἔδνα (con rimando a *Il.* XXII 472); Eust. *Il.* II 339,16s. ὅτι πολύδωρον ἄλοχον τὴν Ἄνδρομάχην λέγει ὡς πολύπρουν, ἐπίθετον τοῦτο θέμενος αὐτῇ πρέπον περικαλλεῖ γυναικὶ καὶ ἐξ εὐγενῶν καὶ πλουτούντων καταγομένη καὶ οἶων τε δῶρα προικῶα πολλὰ δίδοναι φίλῃ θυγατρὶ. Oltre alla bellezza, alcuni commenti antichi alludono anche a qualità psicologiche, che renderebbero πολύδωρος quasi sinonimo di ἠπιόδωρος, spiegato in *sch. D Gen. Il.* VI 251 (Heyne I 313; Nicole II 74,19s.) come ἤπια καὶ πρῶα, τουτέστι πραῦντικά, δωρουμένη κατὰ τὴν παιδοτροφίαν ἢ λαβοῦσα, ὡς πολύδωρος. Sul maggior valore degli ἔδνα in rapporto a bellezza, nobiltà, abilità e intelligenza della sposa cf. anche Lacey 1968, 41.

¹⁵¹ Leduc 1994, 247. A questa associazione – mediata dal nome proprio Polidoro, che però non sul piano socio-economico è 'ricco di doni', ma ἐκ φύσεως – fa riferimento più volte Eustazio: *Il.* II 339,18ss. τὸ μέντοι κύριον ὁ Πολύδωρος ἄλλον τρόπον οὕτω καλεῖται, ὡς πολλὰ δῶρα λαβὼν ἐκ φύσεως κατὰ τὴν περιδομένην Πανδώραν. καὶ ἐνταῦθα μὲν ἀόριστα τὰ δῶρα, ἐν δὲ τῷ "γυναῖκες ἀλφειβοῖαι" εἰδοπεποιήται (si noti che *alphesiboia* è quasi l'antonimo di *polydoros*, perché si riferisce agli *hedna* in bestiame procurati al padre: cf. Finley 1981, 293 n. 41), *Il.* III 829,24ss. τὸ δὲ "Πολυδῶρη" φερώνυμος κλήσις. ἀπερείσια γὰρ ἔλαβεν ἔδνα. ὁ δὲ γε Πριαμίδης Πολύδωρος διὰ τὰ ἐκ φύσεως δῶρα οὕτως ὠνομάσθη καθὰ καὶ ἡ παρὰ τῷ Ἡσιόδῳ Πανδώρα, *Il.* IV 428, 13ss. ὄρα δὲ ὅτι καὶ ἐνταῦθα κοινὸν ἐπίθετον ἐξιδιώθη πρὸς κύριον ὄνομα. πολύδωρος μὲν γὰρ προερρέθη που γυνὴ καθ' ὁμοίτητα τῆς μυθικῆς Πανδώρας, ἐνταῦθα δὲ Πριαμίδης οὗτος Πολύδωρος ἐκ δῶρων φύσεως παρονομασθεῖς, ἄπερ ἀλλαγῶν θεόσδοτα ὁ Πάρις εἶπεν. Ἰστέον δὲ ὅτι δῶρον κοινῶς μὲν τὸ δίδόμενον, ἔστι δὲ καὶ κύριον ὄνομα. Su Pandora cf. anche *supra*, n. 53.

these cases we have the passive possessive meaning of the world: wife who has been granted many qualifications, of many gifts, much-gifted, bountiful, i.e. gifts here are used in a metaphorical sense»¹⁵². Se davvero la discriminante tra i due possibili campi semantici è nella focalizzazione dei tre passi in cui ricorre πολύδωρος, occorrerà tener conto del loro contesto, sempre di caratura altamente emotiva: in *Il.* VI 394 vediamo (con lo sguardo onnisciente e pietoso del poeta o con quello inquieto e amoroso di Ettore? Si confrontino i versi successivi, dedicati ad Astianatte) ἄλοχος πολύδωρος che si precipita (θέουσα) incontro al marito, angosciata per il futuro (δάκρυ χέουσα v. 405)¹⁵³; in *Il.* XXII 88 Ecuba, per indurre Ettore a salvarsi entro alle mura, gli ricorda le due donne che più lo amano e che, però, non potranno rendergli – se il suo cadavere cade in mano al nemico – adeguati onori funebri: colei che lo ha partorito e allattato (vv. 87 e 82s.) e ἄλοχος πολύδωρος, alludendo con l'epiteto – possiamo supporre – a qualcosa di ben più prezioso e affettivamente importante per il marito delle ricchezze da Andromaca portate nei forzieri domestici¹⁵⁴. E proprio queste parole riecheggiano nel discorso di Laerte in *Od.* XXIV 294, in cui credo sia appunto la ricorrenza – unica nel poema – della formula iliadica riservata ad Andromaca a veicolare la rete dei richiami interni¹⁵⁵: la comune disperazione

¹⁵² Perysinakis 1991, 302 n. 19, con richiamo anche ai nomi propri Polidora / -o e Pandora (cf. nota precedente). Troppo spesso arbitraria la traduzione di Romagnoli 1926, per stabilire se in tale direzione egli interpreti l'epiteto, quando rende «la sua saggia moglie».

¹⁵³ Certo, ne sono subito dopo ricordati il genitore potente e il matrimonio con l'eroe (vv. 395-398), ma il richiamo genealogico sembra fatto – più che a ricordare un sontuoso matrimonio (di cui, a parte l'epiteto, non c'è cenno) – in funzione della memoria tragica, pochi versi dopo (vv. 413ss.), della morte appunto del padre e di tutta la famiglia, sicché l'«appartenenza» (ἔχετο, v. 398) a Ettore assume il valore di un amore assoluto, che congloba e assorbe tutti gli altri affetti precedenti e ormai perduti (vv. 429ss.), e che si riflette specularmente, punto per punto, nelle parole di lui (vv. 450ss.): di qui, mi pare, la gravidanza nel contesto di πολύδωρος.

¹⁵⁴ Ovviamente, rifiuterà di riconoscere tale valore allusivo a πολύδωρος chi lo ritiene epiteto solo ornamentale.

¹⁵⁵ La rarità di questo epiteto nei poemi omerici e il contesto delle sue ricorrenze, l'esemplarità dei due passi celeberrimi dell'*Iliade*, le somiglianze in particolare tra quello di *Il.* XXII e quello di *Od.* XXIV, legate assai

dei due anziani genitori all'idea della fine dei figli, l'idea dell'impossibilità per i familiari di render i dovuti onori funebri alla salma, quella del suo abbandono e della violazione ad opera di animali (i cani degli Achei nel caso di Ettore; più opportunamente, data la presunta morte in viaggio, pesci, uccelli e bestie selvagge per Odisseo). Nel discorso di Laerte, però, è dedicato maggior spazio che in quello di Ecuba al pensiero della moglie dell'eroe (*Od.* XXIV 294-296, contro solo il v. 88 di *Il.* XXII)¹⁵⁶, cui il vecchio si riferisce con un intero esametro, costituito da due formule il cui reciproco significato sembra rafforzarsi e completarsi nel chiasmo di un sintagma unico nel poema:

più alla tipicità della 'scena' che al ripetersi delle stesse formule, mi farebbero escludere, stando alla definizione di Pasquali 1968, 275 ss., che quella di *Od.* XXIV 294 sia una reminiscenza inconsapevole (o il meccanico ritorno di una formula ornamentale), ovvero un'imitazione, che l'imitatore vuole lasciare 'coperta': avremmo allora un'allusione che, per sortire l'effetto desiderato, deve essere riconosciuta dal destinatario, da intendersi non come un decodificatore, ma come il 'terzo' della 'conversazione' letteraria con autore e testo (e mi pare che, anche nell'ambito di una dizione orale, appunto l'esemplarità del modello iliadico, per un pubblico cui esso doveva esser ben noto, renda non inaccettabile tale ipotesi). Tale riconoscimento funziona sempre «come un incremento di senso [...]. Il poeta passa attraverso la dimensione della memoria per arrivare a produrre il testo nuovo» (Conte-Barchiesi 1989, p. 84), sicché, se non viene colta la dialogicità interna della parola poetica, il significato globale tende ad essere frainteso e stravolto (cf. Segre 1982, 15-28). Occorrerebbe d'altro canto poter individuare con certezza l'intenzionalità dell'autore, anche se oggi, nell'ambito dell'intertestualità, si tende a privilegiare il concetto di *finis operis* su quello di *finis operantis* (cf. Conte 1985, 115; Conte-Barchiesi 1989, 87ss.; Bonanno 1990, 22ss. e 27ss.): i testi vengono così a costituire una 'costellazione', «entro cui il vecchio elemento è assunto con funzione diversa» (Conte-Barchiesi 1989, p. 85) e l'atmosfera dell'ipertesto si somma a quella dell'ipotesto, strumentalizzato e risemantizzato nel nuovo 'sistema' in cui viene a trovarsi (cf. anche Curi 1991, 10). Nel nostro caso però, un'ulteriore problema è costituito dal fatto che, come già detto (cf. cap. I, n. 66), il canto XXIV è considerato da alcuni aggiunta post-omerica, di composizione internamente non omogenea e di cui quindi sarebbe difficile stabilire – parte per parte – le finalità: tuttavia, a difesa del passo in questione, si può osservare che il riconoscimento di Laerte è preparato da altri luoghi del poema e che completa, con quelli di Penelope e Telemaco, cui non è poeticamente inferiore, il quadro del reinserimento di Odisseo nella sua famiglia (cf. Fernández-Galiano-Heubeck 1986, 358s. ad *Od.* XXIV 205-412 e l'introduzione di Heubeck al canto, con bibliografia essenziale sulla *vexata quaestio*, *ibid.* XXXIX-XLI; ai dubbi sul brano avevamo già accennato nel cap. I, n. 28). Pertanto, non disdirebbe alla ricerca di *pathos*, per render l'episodio non meno incisivo dell'agnizione da parte di Penelope nel canto XXIII, l'accenno a uno dei passi più drammatici dell'*Iliade*: non si tratterebbe dunque – secondo la terminologia proposta da Labate 1991, 41 ss. – dell'uso di un *topos*, inteso come fenomeno irrigidito della *langue*, ma di vera allusività, cioè appunto del volontario, pur se coperto, arricchimento dell'atmosfera dell'ipertesto col richiamo a quella affine dell'ipotesto (cf. anche Bonanno 1990, 15), benché qui l'assenza di indicatori grafici e di un effettivo scarto tra codici di citante e citato presupponesse verosimilmente, per individuare l'allusione, fattori con-testuali come la competenza intertestuale del lettore (cf. Mortara Garavelli 1985, 63ss.).

¹⁵⁶ Le parole di Ecuba sono certo più rapide e incalzanti, e devono risultare sinteticamente convincenti perché i minuti che separano Ettore dal momento supremo sono contati, e poi sarebbe stato psicologicamente inopportuno che il pensiero della madre si soffermasse troppo in questa occasione sulla nuora. Per Laerte, invece, l'irreparabile è ormai compiuto ed egli si è chiuso in un disperato vagheggiamento del passato; tuttavia, è rimarchevole l'attenzione che mostra per Penelope, accomunandola al proprio dolore.

(οὐδ') ἄλοχος πολύδωρος, ἐχέφρων Πηνελόπεια.

Il nome comune e quello proprio, così, incorniciano i due attributi che – oseremmo dire – racchiudono la natura del personaggio: donna di un valore che non si limita a beni materiali, dati o ricevuti che siano, ma che la rende degna, poiché è e sempre sarà ἐχέφρων, dell'amore ventennale del marito, che per lei ha rinunciato perfino ai 'doni' immortali di due dee.

II.4) Penelope senza epiteti

Come osserva Austin 1975, 58, il nome di Penelope ricorre accompagnato da un epiteto circa il doppio delle volte in cui è invece da solo (58 a 25)¹⁵⁷, anche se, come abbiamo visto, «the ratio is the result of repetition of whole lines»¹⁵⁸. Al genitivo, non abbiamo mai epiteto (cf. *Od.* II 275, XVIII 324, XIX 376); all'accusativo è nettamente più frequente il nome senza epiteto che con (proporzione di sette a uno); negli altri casi il nome da solo è meno comune (al nominativo nove volte; al vocativo – come c'è da aspettarsi: cf. p. 106 – soltanto due volte; al dativo quattro volte). Inoltre, l'assenza di epiteto si direbbe orientata verso la clausola finale (16 occorrenze sulle 25 totali)¹⁵⁹.

Rispetto ai personaggi, è il narratore a far maggior uso del nome di Penelope senza epiteto (14 occorrenze), anche se alcune volte si tratta di

¹⁵⁷ Per tre volte, al posto dell'epiteto, troviamo accanto al nome di Penelope l'aggettivo ἀντή (*Od.* XVI 303, XIX 376, XXII 425), che è ovviamente incompatibile sul piano semantico con un epiteto.

¹⁵⁸ Per altri nomi, come quello di Odisseo, avviene il contrario, tanto da far affermare ad Austin 1975, 39 che «since the epithet formulas are considerably less common than the occurrences of the simple name, we could follow Parry's reasoning to argue that they are, in fact, specialized instances, not the norm».

¹⁵⁹ Anche questo fatto, stando ai calcoli di Austin 1975, 38 sul nome di Odisseo, risulta piuttosto originale: «the formulas cluster [is] at the end but the name alone predominates near the beginning, where the system seems to be tenuous».

formule, come quelle delle clausole *προσηύδα Πηνελόπεια / μετηύδα Πηνελόπεια* (IV 680, 721, XVII 575, XVIII 244). Tra i personaggi, potrebbe non esser casuale il fatto che l'assenza di epiteto per Penelope si riscontri in particolare sulle labbra di Atena (I 223, II 274, IV 804), che è forse tenuta nell'eloquio ad adoperare minor riguardo, riferendosi alla regina di Itaca, rispetto agli esseri umani, soprattutto se vincolati dall'etichetta o dalla soggezione¹⁶⁰.

Nella narrazione, comunque, l'epiteto sembra assente soprattutto quando il ritmo dell'azione si fa più spedito, e non si vuole 'marcare' la presenza del personaggio¹⁶¹: «the phrase with epithet naturally arrests the occurrence, and no less naturally the phrase without epithet passes on without stop to the general drift of the passage». Perciò, «the epithet is absent rather than present when persons are mentioned as terms of direction or approach or any interest affecting them in any way» (Vivante 1982, 95s.). Così, ad esempio, il nome di Penelope ricorre da solo quando l'accento di Atena insiste sulla progenitura di Telemaco, ma non su sua madre in particolare (I 223, II 274), o nel susseguirsi snello e incisivo di momenti tra uno starnuto benaugurate di Telemaco e il riso di Penelope (XVII 542), o ancora quando – vibrante di emozione e di frenesia – Euriclea vuole svegliare la padrona per annunciarle che Odisseo è tornato e ha sterminato i Proci (XXIII 5).

Concordiamo dunque con Vivante 1982 nella convinzione che, quanto agli epiteti, «there is a poetic reason for their presence and absence; there is a poetic logic at work», di modo che «epithets arrest the evidence of things; or, by their very absence, let it vanish in the drift of events. Self-contained

¹⁶⁰ Gli altri personaggi che nominano Penelope senza epiteto sono: Antinoo (II 121), Eumeo (XIV 172), Euriclea (XIX 375 e XXII 425 con αὐτή; cf. n. 157; XXIII 5), Odisseo (XVI 303 con αὐτή, XVII 569, XXII 482).

¹⁶¹ Cf. Vivante 1982, 16: «the epithets, rather than describing, enhance the presence of what is there».

images stand out, but only insofar as they do not obstruct the flow which binds sentence to sentence and passage to passage» (98s. e 100).

II.5) Conclusioni

Nonostante nell'esame degli epiteti riferiti a Penelope sia risultata evidente l'utilità metrica di ogni formula, a seconda delle diverse parti dell'esametro in cui le troviamo adoperate, e non rara la possibilità di fenomeni di richiamo automatico nella memoria del poeta di espressioni usate dappresso (*clustering*), tuttavia non meno significativa ci è parsa la varietà del linguaggio formulare, e al tempo stesso l'oculatezza del suo impiego in funzione della rappresentazione del carattere di Penelope, nello specifico di ogni momento dell'azione narrativa¹⁶². Tale oculatezza sembra confermata in alcuni casi dalla rarità del nesso formulare, per cui più facile è stabilire corrispondenze e proporre confronti, e in altri casi dal modo puntuale e calzante con cui gli epiteti più comuni si inseriscono nel contesto. Non ci sentiamo perciò di sottoscrivere l'affermazione di Milman Parry che «the use of the fixed epithet, that it is, of the ornamental as opposed to the particularized epithet, is entirely dependent on its convenience in versification» (1928a, 27 = 1971a, 22), in quanto la distinzione tra epiteto 'fisso' ed 'ornamentale' non può essere tracciata, per lo meno in rapporto ai personaggi – diverso, per lo più, è il discorso per gli oggetti inanimati – troppo nettamente, senza esaminare ogni singola ricorrenza nel contesto (cf. il caso trattato sopra di ἀμύμων in *Od.* XXIV 194). E tale tipo di analisi, nello

¹⁶² Cf. Parry 1972, 4: «the demonstration of the metrical convenience of the epithets, together with our natural experience that they do have meaning, may lead us to admire the convergence of these phenomena: but not to deny the one in favour of the other».

specifico della nostra indagine su Penelope, ha dimostrato il principio più generale che l'epiteto «will be semantically superfluous in a particular context [...], but significant in a less formalized context [...]; an epithet that is neutral in most contexts acquires force when sense and context chime together» (Hainsworth 1993, 21). Condividiamo perciò l'opinione di Amory Parry 1973, 5, che «as soon as one turns to the poems and looks up all the contexts for the phrases in one of these formulaic systems, one is equally impressed by how precise and subtle, and by how severely restricted in meaning, Homer's words usually are; even the commonest words and the most obviously formulaic phrases are significant and exactly definable».

Per quanto poi riguarda il modo in cui si è andata delineando la figura di Penelope attraverso i suoi epiteti, ne abbiamo ricavato un'immagine tutt'altro che 'tradizionale e tipica', come sulla scorta di Parry riteneva Page (cf. *supra*, cap. I, 60): al contrario, emerge qui un'umanità non meno sfaccettata e drammatica di quella di Odisseo cui, sposa perfetta, perfettamente ella si adatta. In questo ritratto, l'attributo della bellezza non è semplicemente logora ripetizione di un banale tema favoloso, e neppure soltanto elemento narrativo che giustifica la modalità eccezionale del corteggiamento di Penelope, ma è anche qualità per così dire 'interiorizzata' nella maestà del portamento e nel sacro sgomento che ella incute ai Proci. Tuttavia, quest'avvenenza eccezionale non provoca i disastri di quella di Elena, perché si associa a un'ancor più straordinaria dedizione al marito e determinazione a ritrovarlo, pur tra gli inganni di un mondo misterioso e per lo più ostile. E tuttavia, «it is remarkable that no such epithets as “chaste” or “faithful” is ever applied to Penelope there. Not even by calling her “wise”, “prudent”, or “careful” would we do her justice. Her broader, more

comprehensive epithets (*periphron*, *ekhephron*) melt with her name: what we see is her earnest, pensive image, restrained by no compulsive morality but contained, rather, within its purity of form» (Vivante 1985, 113).

In realtà, in Penelope l'amore per Odisseo e il senso morale sembrano intrecciarsi fino a fondersi con la sua intelligenza, che è forse perfino superiore a quella dell'eroe, se è in fondo lei a riuscire a trarlo in inganno a proposito del letto: il suo ingegno, tuttavia, è usata in funzione della salvaguardia del matrimonio e non, come quello di Clitemestra, per la rovina del marito. Pertanto Penelope, pur partecipando delle qualità caratteristiche delle due cugine – la bellezza di Elena, l'astuzia di Clitemestra – è paragonata, tramite appunto l'uso accorto degli epiteti dell'*Iliade*, ai due modelli di mitezza e amor coniugale che l'altro poema aveva trasmesso, Briseide ed Andromaca, e attraverso quest'ultima in particolare a quel mondo di affetti familiari, che distingue dagli altri eroi Ettore e Odisseo e che «contributes largely to their being human, sympathetic figures» (Perkell 1981, 358)¹⁶³.

¹⁶³ Appunto per il loro rapporto con le donne differisce, secondo la studiosa, il carattere di Ettore e Odisseo da quello, ad esempio, di Enea, e di conseguenza l'ideologia del poema virgiliano rispetto a quelli omerici: Enea, infatti, subordina sempre a un fine politico, da lui dichiarato superiore, le sue relazioni con le donne (Creusa, Didone, Lavinia), e di conseguenza, «while in Hector and Odysseus there is a convergence of personal and political goals, in Aeneas the personal and political are experienced as mutually exclusive». Ciò rifletterebbe «an incomplete humanity in Aeneas and in the *pietas* which he exemplifies [...]», fatto che suggerirebbe dunque al lettore, in ultima analisi, l'interrogativo «what place is left in Aeneas' spirit and in his empire for those humane values which would legitimize his conquest and the losses it required?» (Perkell 1981, 358, 370, 372).

Capitolo III

Penelope e il ‘cantore di storie’:

Märchen e folktales

«Potendo si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null’altro potrebbe rendere. Quando ripetiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, un fatto sintetico e comprensivo, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale [...].

Siamo convinti che una grande rivelazione può uscire soltanto dalla testarda insistenza su una stessa difficoltà [...]. Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest’oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo visto mai»

(Cesare Pavese, *Avvertenza*, in *Dialoghi con Leucò*, 1953)

Penelope e il 'cantore di storie': *Märchen* e *folktales*

Premessa: temi, scene tipiche, *Märchen* e *folktales*

Le ultime ricerche di Milman Parry, come si è accennato (cap. II.1, 75 e n. 15), comportarono un ampliamento dell'orizzonte di interesse, dagli epiteti, alle formule, ai temi, che sembrano da identificare con le scene tipiche di cui tratta Walter Arend. Infatti, come queste ultime sono considerate da Parry «actions which tend to recur in the *Iliad* and in the *Odyssey*, and which, each time they do recur, are told with many of the same details and many of the same words» (1936, 357 = 1971a, 404), così anche i temi sono definiti «fixed action-patterns», interdipendenti rispetto alle formule (*ibid.* 358 = 406)¹. Tuttavia, ogni poeta orale dà, di questi 'moduli' narrativi, la propria versione, tanto più ricca, dettagliata e appropriata al contesto, quanto più egli è esperto e abile². L'azione del cantore – non diversamente da quella di Penelope al telaio – consiste dunque nella capacità di intrecciare i fili dei temi tramandatigli dalla tradizione (cf. *Od.* VIII 499 ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαίνε δ' αἰδότην), per comporre – rifacendola di nuovo in ogni *performance* – l'unità di tutta una storia³. Questo significa che, dal punto di vista della teoria orale, nessuna parte dei poemi omerici «has a unity in his own», e che «when his time is at an end, the singer breaks off his narrative at only one of the points of progression in the narrative. Since the narrative is continually progressive such points are abundant» (Parry 1971a, 461)⁴.

¹ Cf. ad es. Cantilena 1985, 289: «la formula porta avanti il racconto, convogliando un particolare nucleo tematico; e il tema è [...] la "struttura profonda" della formula».

² La bellezza del canto dipende dall'abilità narrativa del cantore, che però è fortemente influenzata dalla qualità della tradizione, a sua volta vincolata alle condizioni sociali in cui si è sviluppata (Parry 1971a, 461).

³ Cf. Lord 1985, 50: «the reality is that singers do not remember a *text* at all from one performance to another [...]: they remember the elements of the *story*. They create the text each time they tell the story».

⁴ Questa, però, è una delle affermazioni più contestate, in particolare da parte dei 'neonanalitici', se applicata ai poemi omerici: infatti, come osserva ad esempio Adam Parry, anche se Milman Parry ha aperto la strada

In séguito, Lord puntualizzò la distinzione tra formula, scena tipica e tema: essa consiste nel diverso impiego della memoria del poeta, dato che solo la formula – inevitabilmente condizionata da considerazioni metriche – viene memorizzata alla lettera (*memorize*) e ripetuta parola per parola; il tema, invece, è sì «a recurrent element of narration or description in traditional oral poetry», che ha la funzione di «aid his [del cantore] memory and, what is just as important, leave him free to concentrate on the general complex structure of his story» (1951, 73 e 80), ma è ricordato solo nelle sue linee generali (*remember*), anche se si distingue dalla scena tipica, perché questa «does not involve any degree of verbal correspondence, whereas the theme requires a major degree of verbal correspondence» (1985, 44)⁵.

D'altro canto, un aiuto considerevole per *remember* è il nesso precostituito che lega assieme le storie tradizionali, come quella dei viaggi lontani di un eroe e quella del suo νόστος difficoltoso. Da più esempi⁶, infatti, si può evincere l'esistenza «nel mito greco di una struttura di viaggio che possiamo schematizzare in questo modo: un condottiero (per ragioni

per dimostrare che lo stile omerico ha tratti tipici della poesia orale, non ci sono certezze sul modo preciso in cui l'*Iliade* e l'*Odissea* vi si rapportino: «that the style is traditional and therefore *oral* (for composition in performance and not dependent on the use of the written word) may be taken as proved: it is not necessarily proved that our *Iliad* and *Odyssey* were composed orally» (Parry 1966, 178 n. 4; cf. anche *supra*, cap. II.1, 74 n. 13). Inoltre, «a succession of scenes so comprehensively evaluating the human situation [...] in a dramatic trajectory [...] requires an artistic construct of the highest order [...]. Such a construct could only be the design of a single mind» (*ibid.* 193). E in effetti, «the poet shows a profound capacity to think in terms of l o n g - r a n g e t h e m e d e v e l o p m e n t , and he displays an apparently inexhaustible resourcefulness in v a r y i n g a n d e l a b o r a t i n g his type situations. He gets something new out of them every time. The repeated use of standard material is what links Homer to other heroic/oral poetry; his amazing skill in this technique is what sets him apart» (Fenik 1974, 140s.).

⁵ Più generica la definizione di formula e tema data dallo stesso Lord 1964, 4 e 68s. = 2005, 50 e 133s. Sulla natura del procedimento di memorizzazione orale cf. anche Lord 1964, 36 = 2005, 92s.

⁶ Oltre al mito di Odisseo, si pensi a quello di Giasone e degli Argonauti, o ai tormentati νόστοι – di cui l'*Odissea* presenta una sintesi – di Agamennone e Menelao (cf. III 255-312; IV 80-112, 351-586). Anche il mito di Edipo rientra – all'insaputa del protagonista – nella tematica del νόστος, benché con alcune essenziali variazioni, visto ch'egli è ritornato in patria senza saperlo, cioè – a differenza di Odisseo – senza conoscere la propria vera identità: perciò, «Odisseo ed Edipo di fatto si contrappongono [...]. Odisseo sa, Edipo non sa: non conoscere la propria storia è non conoscere se stessi e compiere azioni sbagliate, fonte di una tragedia immane» (Montanari 2001, 47).

diverse: necessità, opportunità, libera scelta) parte dalla patria verso un'altra meta con uno scopo di conquista; compie la lotta richiesta e ottiene con successo la conquista; poi parte per ritornare, riesce ad arrivare alla patria superando gli ostacoli, ma il ritorno è infelice, la sua assenza ha lasciato spazio a situazioni che rendono il suo ritorno tragico e disastroso. Sono schemi narrativi ben noti, che nel grande quadro del mito antico trovano i loro modelli strutturali e letterari» (Montanari 2001, 39).

Il pubblico conosce i dettagli del racconto e si compiace di confrontarli con la versione offerta durante la *performance* dal cantore, anche quando questi li omette o li trasforma: ciò significa che il cantore è condizionato dall'aspettativa da parte degli ascoltatori di un racconto ragionevolmente stabile⁷. In ogni caso, «his memory is not of any single previous telling but of an undefined entity which is his experience of all previous tellings that would enter into the remembering process, especially since remembering and creating and recreating are all tied together in the act of telling, which is really never retelling but always telling» (Lord 1985, 57).

In questi termini, va formulato il concetto generativo per cui «the poet was equally in control of all the details of the myth, that they were in fact equally recreated at the moment of singing with the same amount of mythic background and the same element of spontaneity [...]. There was no fixed form of the myth from which the oral bards (or, for that matter, the fifth century tragedians) departed, any more than there were fixed phrases of fixed themes. All these existed in the minds of the bearers of the tradition in the abstract form of general ideas, which the poets realized when and in the

⁷ Cf. Lord 2005, 51 (= 1964, 4): «il cantore di storie è al tempo stesso la tradizione e un creatore individuale [...]. Il poeta orale non compie alcun tentativo consapevole di rompere le frasi e gli episodi ricevuti dalla tradizione; egli è costretto dalla rapidità della composizione impostagli dall'esecuzione a usare questi elementi tradizionali».

particular ways in which they needed them, thereby enriching the tradition by making available to it their own associative pathways, their own experiments in usage and meaning» (Nagler 1974, 25). Ne consegue che «a type scene is not essentially a fixed sequence [...], nor even a fixed pattern for the progressive selection of fixed or variable elements [...], but an inherited preverbal Gestalt for the spontaneous generation of a “family” of meaningful details» (*ibid.* 81s.).

In questo modo, il poeta può attingere ai materiali della tradizione, riadattandoli, per narrare fatti recenti, come sembrano fare nell'*Odissea* Femio e Demodoco: «they are both original and traditional poets. The subject – the Trojan War and the Nostoi – is new; it has just happened» (Malkin 1998, 52 n. 65)

L'*epos*, quindi, è frutto al tempo stesso di una lunga e composita tradizione popolare e della capacità individuale dei diversi cantori di trasmetterlo e arricchirlo nel momento specifico della *performance*. Esso così veicola, nella rete dei valori collettivi, anche specifici significati simbolici: ad esempio, confrontando l'*Iliade* con altri canti incentrati sul tema dell'assedio (cui è in parte assimilabile anche l'*Odissea*⁸), Lord 1985 riscontra che la successione dei *main patterns* (assedio della città, cattura di una sposa, devastazione, assenza e ritorno) raffigura l'armonico rinnovamento della vita nella continuità e nella successione (mentre, viceversa, l'assedio fallito rappresenta la morte)⁹. Per quanto riguarda il nostro tema specifico, Penelope, si noti che in questo tipo di storie la città spesso è rappresentata come un giardino dell'Eden, al cui centro è l'albero della vita – come il letto-olivo è il

⁸ Cf. ad es. Ferrucci 1974 e 1998.

⁹ Cf. Dupont 2006, 51: «spesso a noi lettori del XX secolo lo sviluppo del racconto appare incoerente e discontinuo. Perché il racconto organizza in una sequenza le figure di una cultura e non gli episodi di un'avventura».

fulcro della reggia di Itaca – albero che talora è simbolizzato dalla regina stessa: si capisce, allora, perché, sul piano metaforico, la violazione del letto sembri corrispondere per Odisseo all’infedeltà di Penelope (*Od.* XXIII 183ss.)¹⁰. Donna e città, in questo genere di racconti, possono essere conquistate solo da un eroe speciale, che appartenga a due mondi o che sia riuscito a ritornare miracolosamente dall’‘altro’ mondo risorgendo a nuova vita, come fa Odisseo nelle sue avventure e nei suoi travestimenti¹¹.

La motivazione attribuita dalla scuola oralista all’impiego nei poemi omerici di *patterns* narrativi è dunque – esattamente come nel caso dei *patterns* linguistico-metrici – l’imperativo della tradizione, sia sulla loro elaborazione collettiva nel corso di varie generazioni, sia sulla *performance* estemporanea e personale del poeta. In questo senso, ‘tipico’ indica il valore appunto tradizionale, non individuale, dei contenuti del canto. Tuttavia, «the terms “traditional” and “original” do have a legitimate application in a theory of oral poetics, but not as mutually exclusive alternatives. Rather, they describe two poles, perhaps two stages of the same creative process [...]. All is traditional on the generative level, all original on the level of performance» (Nagler 1974, 26).

In questo senso, quindi, gli oralisti intendono l’‘originalità’ del poeta orale, che «must not be judged in modern terms; the poet works within the framework of the *known* stories» (Malkin 1998, 52).

¹⁰ Un analogo procedimento allusivo si riscontra nell’*Iliade* quando, alla morte di Ettore, cade in terra il κρήδεμνον di Andromaca, fatto che preconizza il suo futuro stupro e al tempo stesso la caduta di Troia: cf. cap. IV.5, 354.

¹¹ Sulla teoria della divinizzazione di Odisseo dopo il suo *descensus ad Inferos*, vd. Bethe 1927 (cf. *supra*, cap. I.1, 41). In questo genere di racconti, naturalmente, il mito assume valore anche religioso: del resto, il canto, che si svolgeva nel momento di con-divisione sociale del banchetto (δαίς), era percepito come un vero e proprio rituale di possessione, nel quale l’aedo era ispirato direttamente dalla Musa – figlia di Mnemosyne, la Memoria – e fungeva dunque da tramite tra gli uomini e il sapere globale e assoluto degli dèi (vd. Dupont 2006, 17-25, 33-40).

D'altra parte, il riconoscimento dei nuclei compositivi di un poema può puntare anche – in particolare in studiosi di tendenza unitaria o neo-analitica – all'individuazione della capacità di ristrutturare il racconto trädito in forme originali e/o in architetture complesse: in tal caso, è chiaro che 'tipico' finisce col poter esser inteso addirittura come 'peculiare' del narratore¹². Questa nozione si interseca con quella della c o n s a p e v o l e z z a del poeta, da cui discende la 'letteralizzazione' dell'*epos*: «il mutamento di consapevolezza abbraccia anche il rapporto del poeta odissiaco con la propria opera: quando [...] promette all'“astuta Penelope” gloria immortale nella “bellezza del canto”¹³. La riflessione del poeta sulla propria poesia è forse l'indizio più notevole della letteralizzazione nello stesso *epos*: traccia del fatto che la poesia è sulla strada per diventare qualcosa di autonomo, fondato in se stesso, cioè arte pura» (Hölscher 1991, 36).

L'abilità personale del cantore, peraltro, era già stata contestualizzata dallo stesso Walter Arend nel quadro del movimento dialettico tra la stabilità della tradizione di una scena e l'unicità dell'arte di Omero, cioè nel «Wechsel von fester Form und verschiedener Ausschmückung (εἶδος und ποικιλία in der Sprache der alten Erklärer), von Notwendigem und Zufälligem, von Typischem und Individuellem, von Wiederholung und Variation» (1933, 27). Così, il poeta «erkennt in dem Gesamtvorgang die einzelnen wichtigen Teilvorgänge und baut aus ihnen eine organische Darstellung auf, entsprechend der zeitlichen Reihenfolge, so daß ein Teilvorgang den nächsten

¹² Cf. ad es. Parry 1966, 194s.: «a scene is not a given block of material [...]. It is itself made up of parts, and will be more or less effective, and more or less able to fulfill its function in the economy of the whole, as those parts are more or less well arranged. The κόσμος of Homeric poetry, then, involves the quality of language as well as the construction of the plot [...]. The analysis of formulaic diction shows us that there can be no or very little individual vocabulary and individual combination of single words. Therefore the individuality which is so obviously there, and so much a part of the poem's greatness, must lie in the *juxtaposition* of formulae».

¹³ Cf. *Od.* XXIV 196-198.

auslöst und kein Teil fehlen darf, kein Teil vor den übrigen über Gebühr hervortritt» (*ibid.* 25)¹⁴. La sua arte, però, non consiste solo nel ‘riordinare’ in narrazione coerente ed equilibrata i materiali della tradizione, ma soprattutto nel saper cogliere «in allem Individuellen das Wesentliche», cioè l’*εἶδος*, «was sich in allen Wiederholungen durchhält», la cui *ἀνάμνησις* è divenuta, nel processo storico, «was wir Tradition nennen» (*ibid.* 26): ciò costituisce il nucleo della *scena tipica*, che sarà rielaborato in funzione della sua collocazione, della sua finalità e del suo accento nell’ambito del racconto.

Già prima di Arend e Parry, peraltro, era stata evidenziata l’origine favolistica e folklorica di molte parti dell’*Odissea*¹⁵, anche se da sempre l’elemento di discussione – tra analitici, oralisti, unitari e neoanalitici – è proprio l’importanza da attribuirsi all’individualità dell’autore rispetto alla complessità della sua tradizione, visto che «das phantastisches Element sind nicht nur Märchen. Eine genaue Untersuchung der Motive läßt vielmehr die Vermutung begründet erscheinen, daß hinter dem Epos eine reich blühende und vielseitig gegliederte Erzählliteratur gestanden haben muß, neben Sagen und Märchen auch heilige Legende und Novelle bereits entwickelt waren» (Radermacher 1915, 3). Questo ricco insieme di letteratura orale e popolare – in parte ricostruibile per via comparativa, attraverso lo studio di altre tradizioni culturali – mostra in genere caratteri diversi dalle narrazioni omeriche che, per la loro propensione al realismo e per la tendenza ad escludere motivi troppo scopertamente magici e favolosi¹⁶ (a differenza ad esempio di Esiodo), hanno fatto pensare all’intervento di una mente creativa e

¹⁴ Parry, recensendo il libro di Arend, ritiene però ch’egli fraintenda le motivazioni del poeta perché non conosce approfonditamente le tecniche della composizione orale (1936, 405).

¹⁵ Cf. ad es. Radermacher 1915; Bethe 1922b, 1922c e 1927; Wilamowitz 1927; Tolstoi 1934.

¹⁶ Secondo Hölscher 1991, 29, però, «sembra che in Grecia [...] non sia quasi esistita la vera favola, con la sua atemporale alocalità e l’anonimità così tipica nelle fiabe popolari europee; era sempre già “storicizzata” come storia di un determinato personaggio del passato».

originale¹⁷. È altresì chiaro, però, che per questa via non si ottengono certezze sulla stesura del poema che noi possediamo: come verificare, infatti, che tale novità di tono – se pure è dimostrabile – vada attribuita al redattore del nostro testo, e non piuttosto alle peculiarità di un genere, l'epica, sviluppatosi attraverso più generazioni di cantori? Nota infatti – da posizione rigorosamente analitica – Tolstoi 1934, 274: «diese Motive werden also älter sein als die literarische Gestaltung unserer Odyssee, und wir müssen annehmen, daß bereits lange, bevor dieses Epos seine endgültige Form erhalten hat, in den Volksmassen des antiken Griechenlands eine alte Sage verbreitet war von einem Mann, der einst seine Frau verließ und wegzog und der doch noch rechtzeitig zu ihrer Hochzeit zurückkam. Es ist also der Stoff der Odyssee wirklich aus einem Märchen hervorgegangen, das vor ihr existiert hat, das aber auch nach ihr und von ihr unabhängig weiter gelebt hat und noch immer lebendig ist».

Indubbiamente più produttivo è interrogarsi – come ha fatto nell'arco di tutta la sua vita, percorrendo vie solitarie e originali, Uvo Hölscher¹⁸ – sui rapporti strutturali entro il poema, sulla sua straordinaria capacità di coordinare gli apporti della fiaba con l'*epos*, di far evolvere le 'forme semplici' del *Märchen* nella composizione bilanciata e complessa di una narrazione in cui *tout se tient*¹⁹, in cui le ripetizioni spesso hanno la forza espressiva di vere e proprie citazioni o auto-citazioni, e in cui la storia di Odisseo appare «come grandiosa e drammatica enciclopedia che organizza e

¹⁷ Cf. Radermacher 1915, 27: «wenn wir Motive fanden, die aus dem Märchen stammen oder wenigstens darin vorkommen, so war doch die Umgebung, in der sie auftreten, so real gestaltet, daß der eigentliche Märchencharakter verwischt erscheint, und das ist gewiß mit Absicht geschehen; denn der homerische Dichter gestattet dem Wunder nur einen beschränkten Raum und geht in der Annahme des Möglichen über bestimmte Grenzen nicht hinaus. Er war im Grunde, obwohl er ein Dichter war, von einem weit stärkeren Gefühl für das Tatsächliche geleitet, als manche Verfasser späterer griechischer Reisewerke».

¹⁸ Hölscher 1939, 1967, 1991.

¹⁹ Su questo punto cf. però anche Lord 2005, 167 (= 1964, 95): «di solito il cantore è guidato da un tema principale a un altro dall'esigenza di procedere nell'azione che emerge nello sviluppo di un tema».

classifica il sapere muovendo dall'esterno, dalla geografia del mondo conosciuto o immaginato, verso l'interno dell'uomo, verso la più riposta topografia degli affetti e dei sentimenti» (Gianotti 1992, nel recensire Hölscher 1991).

In effetti, se si confrontano ad esempio gli schemi narrativi del νόστος di Agammennone e di quello di Odisseo, ci si rende conto dei particolari effetti ottenuti da Omero dal modo in cui ha saputo rendere 'individuale' la storia del suo eroe: da un canto, «alla base dei due schemi narrativi sta l'idea di una sofferenza piena di prove e pericoli, che sfocia nel risarcimento del successo e della felicità: in alcuni casi la frustrazione di questa attesa crea un evento particolarmente drammatico, in altri la lunga dilazione che ne allontana il realizzarsi offre uno spazio narrativo di grandiose possibilità» (Montanari 2001, 40); dall'altro, «il poeta dell'*Odissea* ha seguito uno schema narrativo che il mito gli offriva con un grande modello esemplare e lo ha cambiato secondo il suo disegno: ne ha fatto qualcosa di scaturito da un rapporto personale, non l'astuto piano preparato da un esercito bensì l'idea nata entro i confini di un regno e le mura di una casa e utilizzata dall'eroe per il suo scopo, da lui e da pochissimi fedeli alleati. L'iniziativa è di Penelope e la gara non nasce come occasione di lotta: è Odisseo che la utilizza e la trasforma in questo senso, come momento e pretesto per svelarsi e passare alla battaglia aperta» (*ibid.* 41). Così, la figura di Penelope finisce col rappresentare il fine più profondo del νόστος di Odisseo, il quale «riconquista il suo statuto non solo con il ritorno, ma anche, e in modo imprescindibile, con la riconquista dei beni e del potere: il *nostos* non è solo il viaggio di ritorno, è anche la riconquista» (*ibid.* 42). Perciò, «se da una parte il tema del viaggio termina a metà del poema, dall'altro esso si ripercuote al di là della

fine di esso e determina in qualche modo il carattere definitivo del felice ritorno dell'eroe» (*ibid.* 45).

Di questa potenzialità creativa e ri-creativa nell'*Odissea*, pur entro l'alveo di una tradizione che forniva al poeta i tessuti narrativi e linguistici, occorrerà tener conto nell'analisi di alcune scene significative per la 'costruzione' della figura di Penelope. In tal modo, anche il termine 'tipico' potrà riflettere questa prospettiva plurivoca, significando quanto di 'tipico' dell'autore c'è dentro la 'tipicità' di una scena.

III.1) Il tema dell'apparizione di Penelope in sala, tra i Proci

Il tema, nelle sue ripetizioni, si presenta dunque come «proteiforme», perché non è «un'entità statica, bensì una creazione artistica viva, mutevole, adattabile», caratterizzata dall'inconfondibile stile individuale del poeta (Lord 2005, 163-165 = 1964, 93s.). Esso può pertanto assumere «forme diverse nel repertorio di un cantore. Quando ascolta un tema in un canto nuovo, egli tende a riprodurlo secondo il materiale già in suo possesso²⁰. Anche i temi secondari hanno varie forme a seconda delle differenti situazioni» (*ibid.* 148 = 82).

In effetti, riconosce Lord, il cantore non procede affatto in modo casuale nella sua narrazione, ma al contrario «ha sempre in mente la finalità del tema. Sa bene dove sta andando. Mentre aggiunge un verso a un altro, o aggiunge un elemento tematico a un altro, il cantore può fermarsi e indugiare su qualsiasi elemento senza per questo smarrire il senso dell'insieme [...].

²⁰ Di qui la possibilità di contaminazioni tra i 'materiali' disponibili nella memoria del cantore: cf. Lord 1964, 81 = 2005, 148.

Una volta imbarcatosi in un tema, il cantore può procedere a suo piacimento. Quando è possibile, si muove in modo bilanciato [...]. Inoltre, di solito, segnala la fine di un tema con un momento significativo o culminante [...]. La mente del cantore è metodica» (*ibid.* 163 = 92).

Si confronti, ad esempio, il modo in cui il poeta ha elaborato alcune apparizioni di Penelope in sala, davanti ai Proci, apparizioni delle quali nel precedente capitolo abbiamo già esaminato alcune espressioni formulari (cf. cap. II.2 86-92, 101-113):

I 328-336

τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἀοιδὴν
κούρη Ἴκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια·
κλίμακα δ' ὑψηλὴν κατεβήσετο οἷο δόμοιο, 330
οὐκ οἴη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο.
ἢ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο δία γυναικῶν,
στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,
ἅντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα·
ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη. 335
δακρύσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἀοιδόν...

XVI 409-417

ἢ δ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησε περίφρων Πηνελόπεια,
μνηστήρεσσι φανῆναι ὑπέρβιον ὕβριν ἔχουσι. 410
πεύθετο γὰρ οὐ παιδὸς ἐνὶ μεγάροισιν ὄλεθρον·
κῆρυξ γάρ οἱ ἔειπε Μέδων, ὃς ἐπεύθετο βουλάς.

βῆ δ' ἰέναι μέγαρόνδε σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξίν.
ἀλλ' ὅτε δὴ μνηστήρας ἀφίκετο δία γυναικῶν,
στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο, 415
ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα,
'Αντίνοον δ' ἐνένιπεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν...

XVIII 158-163 e 206-214

τῆ δ' ἄρ' ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρονι Πηνελοπεΐη,
μνηστήρεσσι φανῆναι, ὅπως πετάσειε μάλιστα 160
θυμὸν μνηστήρων ἰδὲ τιμήεσσα γένοιτο
μᾶλλον πρὸς πόσιός τε καὶ υἱέος ἢ πάρος ἦεν.
ἀχρεῖον δ' ἐγέλασεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν...

ὣς φαμένη κατέβαιν' ὑπερώϊα σιγαλόεντα,
οὐκ οἴη, ἅμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο.
ἢ δ' ὅτε δὴ μνηστήρας ἀφίκετο δία γυναικῶν,
στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο
ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα· 210
ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.
τῶν δ' αὐτοῦ λύτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἔθελχθεν,
πάντες δ' ἠρήσαντο παραὶ λεχέεσσι κλιθῆναι.
ἢ δ' αὖ Τηλέμαχον προσεφώνεεν, ὃν φίλον υἱόν...

ἦ δ' ἐπεὶ οὖν τάρφθη πολυδακρύτοιο γόοιο,
 βῆ ῥ' ἴμεναι μέγαρόνδε μετὰ μνηστήρας ἀγαυοὺς
 τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην
 ἰοδόκον· πολλοὶ δ' ἔνεσαν στονόεντες οἴστοι. 60
 τῆ δ' ἄρ' ἄμ' ἀμφίπολοι φέρον ὄγκιον, ἔνθα σίδηρος
 κείτο πολὺς καὶ χαλκός, ἀέθλια τοῖο ἄνακτος.
 ἦ δ' ὅτε δὴ μνηστήρας ἀφίκετο δῖα γυναικῶν,
 στή ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο,
 ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα· 65
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.
 αὐτίκα δὲ μνηστήρσι μετηύδα καὶ φάτο μῦθον...

Come si vede, si tratta di quel tipo di passi ripetuti quasi letteralmente, tra cui i primi analitici in genere cercavano di individuare l' 'originale', per poi espungere come 'copie' del *Bearbeiter* le altre occorrenze²¹. La consapevolezza odierna che i materiali compositivi dei poemi omerici siano di origine orale ha comportato, naturalmente, un diverso atteggiamento nei confronti delle ripetizioni, riconosciute appunto come 'marca' caratterizzante dello stile orale; tuttavia, è presumibile che «although the longer passages cannot be sharply distinguished from the repetitions of single lines, they are naturally more complex and more likely to be used with conscious

²¹ Come osserva Calhoun 1933, 2, «it is significant [...] that this tendency first appears at a time when the practice of publicly reciting Homer is disappearing and manuscripts are becoming abundant»: è infatti evidente che «repetitions produce very different effects when listened to in context and when hunted out with a concordance, put side by side, and considered visually» (*ibid.* 4). D'altro canto, diverso era anche il piacere ricavato dal pubblico di una *performance* orale, rispetto a quello di un lettore: nell'ascolto si ha infatti il «passive pleasure of relaxation associated with familiarity», e meglio si apprezza «the sheer sensuous beauty of the echo» (*ibid.* 10 e 21).

d e l i b e r a t i o n . Some of them in fact are worked out so elaborately and at such length that the probability passes into certainty» (Calhoun 1933, 9). D'altra parte, per quanto riguarda i quattro passi riportati, la ripetizione di interi blocchi di versi (ad es. I 332-334, XVI 414-416, XVIII 209-211, XXI 63-65) dimostra a mio parere quanto sia nella pratica arduo distinguere con nettezza la formula dal tema, e come la risposta a questo problema sia condizionata dal grado di consapevolezza che si è disposti ad accordare all'autore quando impiega espressioni formulari, specie se di considerevole ampiezza. Ora, pur riconoscendo che le scene in questione ben rispondono alla funzione di lasciar per qualche istante la mente del poeta libera, sì che possa concentrarsi sul successivo sviluppo dell'azione (non a caso, le formule tendono ad accumularsi all'inizio e alla fine degli episodi maggiori e a diminuire o sparire nelle narrazioni rapide o dove si offrono altri materiali interessanti per il poeta²²), vorremmo dimostrare che esse non sono affatto semplici 'intermezzi' o 'riempitivi', ma che vengono impiegate in punti ben precisi della narrazione e sottilmente variate, da brano a brano, in rapporto ad essa.

Questi quattro passi servono ad introdurre scene in cui è definita la posizione di Penelope entro la reggia, e in cui vengono delineate sia le possibilità (o i limiti) della regina di ottenere con la sua azione il risultato voluto, sia le sue interazioni con gli altri personaggi, in particolare con Telemaco e coi Proci. Nel canto I, dunque, l'ingresso di Penelope nel μέγαρον si svolge dopo che è stato presentato, in due grandi quadri, il generale mutamento della situazione: in cielo, gli dèi riprendono in considerazione la storia di Odisseo e della sua famiglia (vv. 48-95); nel

²² Cf. Calhoun 1933, 18.

palazzo di Itaca, infestato dai pretendenti di Penelope, che dissipano i beni dell'eroe e provocano la frustrazione di Telemaco (v. 248), interviene Atena per incoraggiare il giovinetto e per indurlo a sobbarcarsi le sue responsabilità di adulto (vv. 96-323)²³. Egli reagisce allora alle parole della madre asserendo per la prima volta davanti a lei e ai pretendenti la propria autorità di uomo (vv. 358s. μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ)²⁴: l'apparizione di Penelope si trova quindi collocata tra le due scene che dimostrano la maturazione del figlio. Anche nel canto XVI l'intervento di Penelope è motivato dai suoi rapporti con Telemaco e coi Proci, ch'ella affronta indignata perché ha saputo che il giovane è scampato a un loro complotto per ucciderlo (vv. 336-339): la sua azione si interpone allora a due sequenze in cui i discorsi dei Proci palesano la loro iniquità e la loro doppiezza nei confronti della regina (vv. 371-386 e 435-448), ma fanno capire anche l'*impasse* in cui si trova ormai Penelope che, se vuole salvare Telemaco, non può più continuare a tergiversare. Nel canto XVIII, la decisione di Penelope di presentarsi ai Proci è invece incastonata tra due episodi in cui Odisseo subisce gravi offese da costoro e dai suoi stessi servi (vv. 1-116 e 320-404)²⁵, episodi in cui si rivela l'insostenibilità della situazione a palazzo: in questo fosco quadro, tuttavia, Penelope appare donna

²³ Come l'*Iliade*, anche l'*Odissea* ha inizio nel momento di crisi dell'azione: questa è costituita appunto dalla maturazione di Telemaco, che è perciò il vero fulcro del dramma in atto (non per nulla, la *Telemachia* è stata ritenuta il primo *Bildungsroman* della letteratura occidentale). Secondo l'interpretazione di Heitman 2005, infatti, la tensione accumulatasi a Itaca nei lunghi anni di indugi di Penelope esplose appunto quando Telemaco acquisisce, divenendo adulto, piena comprensione della situazione a palazzo e del grave danno economico prodotto dai bagordi dei Proci, e decide dunque di reagire. I pretendenti attentano allora alla sua vita e operano così una fortissima pressione psicologica ed affettiva su Penelope, che, non a caso, solo quando capisce che il figlio è in pericolo (cf. *Od.* XVI 418ss.), sperando di salvarlo, appare decisa a risposarsi (XVIII 251ss.; XIX 570ss.).

²⁴ Come si accennava nella nota precedente, il discorso di Telemaco in *Od.* I 346-359 produce una profonda trasformazione della situazione a Itaca – finora gestita unicamente da Penelope e paralizzata dal suo comportamento ambivalente verso i Proci (vv. 249s.) – in quanto, rendendo pubblicamente manifeste le aspirazioni del giovinetto, lo trasforma in oggetto di inquietudine e odio da parte dei pretendenti.

²⁵ Per lo specifico rapporto delle entrate in scena di Penelope in *Od.* XVIII, XIX e XXI col contesto, laddove esse «seem [...] to be triggered by abuse to the beggar and a moralizing lecture», cf. Fenik 1974, 182.

comunque capace di dominare col suo fascino gli indesiderati corteggiatori. Nel canto XXI, infine, l'ingresso in sala dell'eroina è intercalato tra due momenti di essenziale importanza narrativa: la sua decisione di prendere l'arco di Odisseo (vv. 1-56), e quella di bandire la gara nuziale (vv. 68-79), in cui l'arma fatale fungerà da ἀέθλια καὶ φόνου ἀρχή (cf. v. 4).

I brevi segmenti testuali che abbiamo riportato corrispondono alla prima scena di una sequenza piuttosto comune di 'entrata in sala di Penelope'²⁶: la scena, cioè, in cui ella appare velata e accompagnata da ancelle (I 334s., XVI 413ss., XVIII 210s., XXI 65s.). Seguono tre momenti anch'essi 'tipici': Penelope si lamenta di qualcosa (I 336ss., XVI 417ss., XVIII 214ss. e 275ss., XXI 67ss., 311ss. e 330ss.); ottiene una risposta, che di solito è un brusco rimbrotto da parte di Telemaco, il quale le ordina di tornare nel gineceo²⁷ (I 345ss., XVI 434ss., XVIII 226ss. e 284ss., XXI 343ss.); si ritira nelle sue stanze, dove piange a lungo, e infine si addormenta²⁸ (I 362ss., XVI 449ss., XVIII 302s.: ma qui senza pianto e sonno; XXI 356ss.).

Anche l'intreccio di 'micromotivi' veicolati dal linguaggio formulare, nella scena dell' 'apparizione tra i Proci' (si noti l'espressione μνηστήρεςσι φανῆναι in XVI 410 e XVIII 160), può apparire a un primo sguardo quasi identico, in particolare per il ripetersi in ogni passo del blocco di versi riferiti alle azioni di giungere tra i pretendenti, di arrestarsi accanto al «pilastro del solido tetto» e di trarre sul volto il velo (I 332-334, XVI 414-416, XVIII 208-210, XXI 63-65). Tuttavia, ci si potrebbe chiedere perché il quarto verso formulare, quello in cui le due ancelle si arrestano ai lati di

²⁶ Cf. Lord 1964, 172 s. = 2005, 265s.; Jones 1988, 15 e 42.

²⁷ Lord 1964, 172s. = 2005, 265s. osserva che la struttura formulare in cui sono inseriti questi rimbrotti di Telemaco giustifica la loro presenza anche in passi in cui la sequenza è incompleta o addirittura assente, come in *Od.* XVII 48-51 e XXIII 96-103: «conservare degli schemi abituali minori è stato utile a dissimulare o a rendere bene accetta all'ascoltatore un'interruzione o almeno una mescolanza di schemi più ampi» (*ibid.*).

²⁸ Anche il sonno intempestivo è tema ricorrente, sia per il personaggio di Penelope che per quello di Odisseo: cf. cap. I, n. 15.

Penelope, compaia in tre occorrenze (I 335, XVIII 211, XXI 66), ma non nel canto XVI, in cui la loro presenza è invece indicata, sempre per via formulare²⁹, solo al v. 413. In effetti, delle quattro entrate in sala della regina, quella del canto XVI è la meno solenne, dato che il tono si adatta allo stato d'animo d'angoscia di Penelope per Telemaco, e risulta perciò più rapido e incalzante. Tale situazione d'estrema emergenza giustifica il valore intenzionale dell'apparizione di Penelope tra i pretendenti, che costituisce un'occasione unica nel poema: ἐνόησε περίφρων Πηνελόπεια (v. 409), dove non può sfuggire come l'epiteto caratterizzante costituisca quasi un'endiadi col verbo³⁰.

La volontà di μνηστήρεσσι φανῆναι, invero, si riscontra anche nel canto XVIII (v. 160), ma qui – mancando una seria ragione contingente – viene sottolineata insistentemente la pressione su Penelope di Atena, che la induce a fare qualcosa di talmente inusitato e inimmaginabile per lei, da provocarle una sorta di riso nervoso (v. 163)³¹.

A ben vedere, però, il problema della *m o t i v a z i o n e* è essenziale per la strutturazione di ognuna di queste scene e, quindi, per il modo in cui ne sono messi in rilievo specifici dettagli: naturalmente, ci riferiamo alla motivazione del poeta, da cui dipendono e con cui spesso sono in rapporto

²⁹ Cf. *Od.* I 362; IV 751 e 760; VI 52 e 80; VII 235; XVII 49; XIX 602; XXI 8 e 356; XXII 483; XXIII 364. Si noti che questa formula ricorre, oltre che per le ancelle di Penelope, solo per quelle di Nausicaa ed Arete (canti VI e VII). Il tema della comunione di vita, nel mondo tutto femminile del gineceo, tra Penelope e le sue ancelle – tema che ha affascinato scrittrici contemporanee come Atwood 2005 e Leclerc 2001 – percorre tutto il poema, e non mancano allusioni forse sinistre e inquietanti – come quella del rapporto privilegiato tra la regina e la fedifraga Melanto (XVIII 322s.) – che potrebbero suggerire, tra l'altro, la possibilità di uno svolgimento diverso della storia del ritorno, secondo il modello, cui l'*Odissea* allude più volte, della vicenda di Agamennone e Clitemestra. Levine 1987 evidenzia, invece, come il poeta metta in contrasto Penelope, *flens matrona*, con le sue ancelle, *meretrices gaudentes*.

³⁰ La tentazione, se il nesso epiteto-nome proprio non fosse così scopertamente formulare, sarebbe di tradurre «pensò saggiamente», come suggerivamo – però con maggior verosimiglianza, visto che lì περίφρων non è in formula fissa – per *Od.* XI 345 (cap. II, n. 18). Sulla tendenza ad associare περίφρων ad azioni che riguardano l'intelligenza, cf. cap. II.2, 106 e 112.

³¹ Sull'intervento di Atena e sul riso di Penelope cf. cap. I, nn. 62 e 90, ma vd. anche *infra* § 1d.

dialettico quelle dei suoi personaggi. Così, nel primo canto, la motivazione di Penelope per uscire dalle sue stanze è di interrompere il canto di Femio che la addolora, mentre quella del narratore è di presentarla per la prima volta in scena; nel XVI, invece, egli intende forse metterne in rilievo la fermezza e il coraggio (non piange, qui³², e non è 'fotografata' quando si arresta con le ancelle come colonne di sostegno ai fianchi). Particolarmente complesso, come vedremo anche più avanti (§§ 1d e 3a), il caso del XVIII canto, in cui è possibile che il cantore, quasi divinità che determina il destino dei suoi personaggi, condivida la motivazione di Atena di far apprezzare Penelope a Telemaco, ma soprattutto a Odisseo, che la rivede per la prima volta dopo vent'anni (vv. 161s.)³³: infatti, «i fini oggettivi della scena sono l'accettazione dei doni di fidanzamento e l'incontro inespresso con Ulisse. "Comparire dinanzi ai proci" e "avvertire il figlio" sono le intenzioni debolmente addotte da Penelope. La molteplicità di interpretazioni è dunque cosciente nel poeta e volontaria» (Hölscher 1991, 244). Solo nel canto XXI, infine, l'intervento di Penelope è decisivo nell'azione, che non potrebbe svilupparsi senza ch'ella porti l'arco di Odisseo per la gara: è a causa dell'importanza della scena, che il poeta – osserva Nortwick 1983, 24s. – procede a una «overdetermination of Penelope's actions», dipingendo «the duality between her conscious intentions and Athena's plan» e facendo agire l'eroina come «double agent», che persegue inconsapevolmente il fine che più desidererebbe raggiungere – avere di nuovo

³² Penelope ha già pianto in privato, ricevendo la notizia dell'agguato dei Proci da Medonte, in *Od.* IV 703-705: non ha mancato di colpire gli interpreti questa puntualità di richiami a distanza nell'ambito del poema.

³³ Cf. in particolare l'interpretazione di Schadewaldt, riportata nel cap. I.2, 58.

Odisseo al suo fianco – proprio quando, credendo tutto perduto, si rassegna ad accettare un nuovo sposo³⁴.

III.1a) L'incedere di Penelope

L'apparizione più solenne di Penelope, come a teatro quella della prima attrice attesa dal pubblico, si trova appunto nel canto I³⁵: si noti che è una delle rare occasioni in cui, nel poema, ella è descritta mentre *s c e n d e*³⁶, e non mentre sale le scale³⁷ del gineceo, in modo da mostrarsi dall'alto (ὑπερωϊόθεν, v. 328). In effetti, «“ascending” and “descending” seem to be the chief forms of “going in” and “going out” for Homeric ladies, even out of doors and in many situations where the architectural layout of a Homeric palace does not apply. This movement was clearly part of the feel of the epic motif [...] and the chastity of the principal is always at issue» (Nagler 1974, 77s.)³⁸: in altre parole, «the semantic nexus of proxemic³⁹ terms [...] connects to motifs of “inner, upper, away”, and eventually to “chastity”» (Lateiner

³⁴ La *overdetermination* si realizza in particolare quando, in *Od.* XXI 1-4, il poeta dichiara che l'idea d'indire la gara con l'arco – che in realtà Penelope aveva già avuto da sola, nel colloquio col mendicante in *Od.* XIX 570-581 – è stata suggerita da Atena: si noti in particolare la distinzione dei due fini, quello di Penelope e quello della dea, in *Od.* XXI 4 ἀέθλια καὶ φόνου ἀρχήν. Dalla condizione di «unwitting double agent» di Penelope deriva «much of the irony in books 18-23», per cui Penelope «weeps for the loss of Odysseus while at the same time, however unwittingly, she works for his return (Nortwick 1983, 24s.).

³⁵ La scena trova un preciso parallelo in quella del rientro a casa di Elena in *Il.* III 418-447, parallelo che naturalmente serve a contrapporre l'αἰδώς di Penelope all'ἀναιδείη di Elena: cf. Nagler 1974, 69ss., che rileva però anche il paradosso per cui, nella ripresa della scena nel canto XVIII, l'apparizione di Penelope tra i Proci sortisce le stesse reazioni di quella di Elena davanti a Paride (*Od.* XVIII 212s. e *Il.* III 441s.).

³⁶ Cf. anche *Od.* XVIII 206 e XXIII 85: come si vede, due momenti salienti dell'azione, in cui nuovamente la figura di Penelope acquisisce, nel suo discendere la scala, uno speciale rilievo, prima davanti ai Proci incantati (cf. XVIII 212s.), poi agli occhi di Odisseo, che aspetta di essere riconosciuto.

³⁷ Cf. *Od.* I 362; II 358; IV 751 e 760; XVI 449; XVII 49; XVIII 206 e 302; XIX 600-602; XXI 5 e 356; XXIII 364.

³⁸ Questo motivo dell'ὑπερώτον come simbolo della castità, osserva ancora Nagler 1974, 78, agisce nella narrazione anche quando Penelope non si muove, ma il suo isolamento nelle sue stanze coincide con un dato psicologico (cf. *Od.* I 328 e IV 787).

³⁹ Il termine *proxemic*, chiosa Lateiner 1995 nell'introduzione, indica l'uso, la percezione e la manipolazione umana dello spazio, e nel mondo greco, come è noto, «space is somewhat segregated by gender» (*ibid.* 126).

1995, 126). Nel canto I dell'*Odissea*, in particolare, secondo la poetessa Anna Maria Farabbi, «la scala è un elemento architettonico importantissimo. Costituisce lo strumento oggettivo e simbolico per la comunicazione dei due piani, quello interiore di Penelope e quello per così dire sociale. Ascoltare la regina, vederla, sentirla quando si ferma in piedi accanto a un pilastro del solido tetto, mi ha sempre impressionato. Mi suscita la sensazione che la sua persona sia parte dell'intera scala. Un tutt'uno. In grado cioè di sostenere due livelli contemporaneamente, quello basso orizzontale del confronto sociale e quello alto interiore, intimo, epifanico e creativo» (2003, 28).

Anche escludendo l'interpretazione allegorica, non possiamo non osservare che, in altri passi, il poeta non è interessato a sfruttare l'elemento architettonico dell' 'altezza': in particolare, nel canto XXI apprendiamo che Penelope è dovuta salire al piano di sopra per prendere l'arco (si noti: κλίμακα δ' ὑψηλὴν προσεβήσετο οἴο δόμοιο, v. 5), ma nel suo movimento successivo verso la sala non c'è cenno a una discesa (βῆ ῥ' ἔμεναι μέγαρόνδε, v. 58)⁴⁰. In questo canto, infatti, il poeta mira a convogliare l'attenzione non sulla maestosità della figura di Penelope, ma piuttosto sul momento, per lei drammatico, della scelta definitiva del suo destino: particolare rilievo assume allora, ad esempio, la serie di oggetti indispensabili alla gara, ch'ella e le ancelle si portano dietro, e che sono posti per così dire in 'primo piano' con la loro puntuale rassegna (vv. 58-62: arco, faretra, frecce, cassa, ferro, bronzo)⁴¹. La scena ha quindi due punti di focalizzazione: Penelope e l'arco 'fatale', che rappresenta agli occhi dell'eroina sia,

⁴⁰ Anche in altri passi, il movimento di Penelope non sembra 'verticale' ma 'orizzontale': cf. ad es. *Od.* XVI 413; XVII 36 = XIX 53; XXI 354.

⁴¹ La scena tipica dell' 'apparizione di Penelope in pubblico' si interseca qui (vv. 5-62) con quella che De Jong 2001, 505 chiama «'storeroom' type-scene», che si riscontra – ma in forma sempre più breve – anche in *Il.* VI 288-295; XXIV 191-237; *Od.* II 337-381; XV 99-109.

simbolicamente, il suo antico proprietario, Odisseo, sia, sul piano dell'imminente realtà, la gara matrimoniale che tra poco trasformerà la sua vita⁴². Per questo, Penelope, ἐξομένη δὲ κατ' αὐθι, φίλοισ' ἐπὶ γούνασι θεῖσα, / κλαῖε μάλα λιγέως, ἐκ δ' ἦρεε τόξον ἄνακτος (*Od.* XXI 55s.)⁴³: si tratta, ci pare, di un pianto 'fuori' degli schemi topici⁴⁴, motivato com'è da quel guazzabuglio di sentimenti – dalla nostalgia al sollievo, forse, che si prova quando si scioglie la tensione di una prolungata incertezza, perfino se la soluzione è diversa dai nostri desiderî – che verosimilmente si agitano nel cuore di Penelope. Questa volta, però, proprio per la sua speciale natura, questo pianto non induce il sonno (cf. *Od.* I 362-364, IV 793s., XVI 450s., XIX 63s., XXI 357s.), ma prelude all'azione: βῆ ῥ' ἵμεναι μέγαρόνδε μετὰ μνηστῆρας ἀγαυοῦς / τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην / ἰοδόκον (*Od.* XXI 58-60)⁴⁵.

⁴² Secondo Lateiner 1995, 198, l'arco di Odisseo convoglia più significati contrapposti: è segno di amicizia (XXI 13s.) e portatore di morte; la sua essenza è dolore e penetrazione, e perciò esso determina i diritti economici sui beni di Odisseo e quelli sessuali su sua moglie; è quindi il correlato oggettuale dell'eroe: infatti, come il letto – e la prova che gli è associata – trasforma Penelope da vedova di nuovo in moglie, così l'arco – con una prova parallela – trasforma Odisseo da mendicante in padrone di casa.

⁴³ Secondo Fränkel 1993, 92, nell'espressione φίλοισ' ἐπὶ γούνασι, la parte del corpo rimanda a una realtà psicologica: «da Adjektiv "lieb, befreundet" (φίλος) hat überhaupt bei Homer einen weiten Gebrauchsbereich. Es kann auf alles angewandt werden was mit der Person im Bunde steht, nicht nur auf "die lieben Gefährten", sondern auch auf die eignen Organe. Denn die Organe sind Helfer und Repräsentanten des Ich, wenn man [...] sich etwas auf "die lieben Kniee" legt was man gern bei sich behalten würde, aber alsbald herausgeben muß [...]. Die Organe sind mit dem Ich "befreundet", und überhaupt alle Elemente – der Person – Glieder, Intellekt, Gefühl und Wille – wirken in gleichem Sinne zusammen zu sachlicher Tätigkeit, ohne Konflikte und Komplikationen». Su questa concezione dello spirito in Omero, vd. *infra* § 1d.

⁴⁴ Anche in altre occasioni, però, nell'*Odissea*, il pianto di Penelope esula dalla stilizzazione del carattere, e si giustifica pienamente nella logica dell'azione: quando ella apprende del pericoloso viaggio compiuto da Telemaco a sua insaputa (IV 703ss.); quando, dalle parole del presunto mendicante, si convince ch'egli ha delle informazioni attendibili su Odisseo (XIX 204ss.); e quando infine riconosce lo sposo (XXIII 207s.). Del resto, molto si è insistito – e spesso malignamente – sui pianti di Penelope, ma non è raro vedere piangere o gemere anche Odisseo, sin dalla sua prima apparizione in scena, anche se per lo più egli cerca di nascondersi: cf. ad es. *Od.* V 151ss.; VIII 84ss. e 522ss.; IX 294 e 306; XII 234, 370; XIII 198, 219ss.; XVI 191, 215ss.; XXIII 231ss.; XXIV 318s.; celebre è inoltre il pianto di Achille all'inizio dell'*Iliade* (I 349ss.). Sul valore 'tipico' di queste scene di pianto, cf. ad es. Fenik 1974, 102s.

⁴⁵ Questa scena ha un parallelo nel canto XVII, quando è invece Odisseo a dover entrare nella sala del suo palazzo e affrontare per la prima volta i Proci: egli indugia dapprima un poco sulla soglia, conversando con Eumeo, e scorge il suo cane Argo (il solo a riconoscerlo immediatamente, per puro istinto) che, malconco e vetusto, gli offre come il riflesso del suo aspetto di vecchio e miserabile mendicante (*Od.* XVII 284s. ἐπεὶ

Ora, si osservi che l'espressione βῆ δ' ἰέναι/ρ' ἵμεναι μέγαρόνδε compare in Omero solo in *Od.* XVI 413 e XXI 58⁴⁶, ma è completata in ognuno dei due contesti da formule antitetiche, σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξίν e μετὰ μνηστῆρας ἀγαυούς, che nel caso di Penelope rimandano da una parte al mondo solidale delle donne, dall'altra a quello ostile degli uomini. Così, nel momento in cui la regina affronta, sola e impotente, i pretendenti che minacciano il figlio, ella incede nel μέγαρον con al fianco le sue ancelle (anche se, come abbiamo visto, esse non sono più menzionate al momento dello scontro decisivo coi Proci); quando è lei a decidere infine risolutivamente, in un modo o nell'altro, della vicenda, avanza sicura tra i pretendenti per proporre la gara nuziale, e la formularità dei vv. 63-66 sembra perfettamente appropriata ad esprimere la solennità del momento tramite un'immagine altrettanto solenne⁴⁷: quella per così dire statuaria di Penelope ferma nella sala, in mezzo alle due ancelle che, come il suo velo calato sul volto, ne rappresentano simbolicamente la castità⁴⁸.

κακὰ πολλὰ πέπονθα κύμασι καὶ πολέμῳ), gli ricorda – come l'arco a Penelope – il tempo felice πάρος δ' εἰς Ἴλιον ἱρήν ᾗχετο (*Od.* XVII 293), e rappresenta però anche il segno tangibile che questo, una volta passato, non si può più recuperare. Anche in Odisseo, allora, i sentimenti fanno groppo e, pur repressi, si manifestano, come per Penelope, nel pianto nascosto ad Eumeo: ὁ νόσφιν ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ (*Od.* XVII 304). È interessante come la memoria del poeta abbia collegato i due episodi, tramite due versi di fattura quasi eguale e quali non ricorrono altrove: due versi che sembrano in effetti mediare il passaggio dalla scena patetica del pianto dei due sposi a quella seguente del loro confronto coi Proci. Così, nel canto XVII, dopo il discorso su Argo, che Odisseo commosso ha proposto probabilmente per distogliere l'attenzione del porcaio, Eumeo βῆ δ' ἰθὺς μέγαροιο μετὰ μνηστῆρας ἀγαυούς (v. 325), proprio come Penelope, dopo il pianto sull'arco di Odisseo, βῆ ῥ' ἵμεναι μέγαρόνδε μετὰ μνηστῆρας ἀγαυούς (*Od.* XXI 58).

⁴⁶ Per una disamina delle formule di questo tipo, quali quelle che includono (εἰς-)/(ἀνα-)βαίνω, ὑπερώϊον, μέγαρόνδε/θάλαμόνδε, e quelle comincianti per βῆ δ' + un infinito metricamente conveniente di εἶμι (¹⁴ο¹⁴), cf. Nagler 1974, 73s.

⁴⁷ Cf. Parry 1966, 198, n. 44: «the formulary language of the *Iliad* and the *Odyssey* gives a kind of ritual quality to all the poetry, although this quality obviously does not inhibit spontaneity and dramatic force. But within the world created by this language, some passages are more ritual, emphasize more the recurrent patterns of life, than others».

⁴⁸ Questo valore connotativo in uno specifico contesto non contrasta – come si diceva nella nota precedente – con la natura formularia dell'espressione, le cui combinazioni linguistiche vengono «produced anew from some inchoate generative impulse each time they appear. *A fortiori*, absence of variation among more complex phrases, whole lines, or groups of lines need by no means imply a fixity in the tradition which hampered the poet's creative powers or, for that matter, rendered them unnecessary. The real "variation" is

III.1b) La mano e l'eroismo di Penelope

In questo passo del XXI canto, inoltre, pare che il poeta pieghi il linguaggio formulare ad alludere al nuovo stato d'animo di eroica determinazione di Penelope: infatti, se si leggono i vv. 59s. – τόξον ἔχουσ' ἐν χειρὶ παλίντονον ἠδὲ φαρέτρην / ἰοδόκον⁴⁹ – a prescindere dal contesto, si ha l'impressione ch'ella sia dipinta come un'amazzone o un'Artemide arciera⁵⁰, con le stesse parole riservate nell'*Iliade* a Teucro, che accorre a combattere al fianco di suo fratello Aiace (XV 443s.)⁵¹.

In questi termini, si chiarisce forse il valore di uno dei *loci* da sempre più discussi del poema: quello in cui la protagonista stringe la chiave della stanza 'del tesoro' χειρὶ παχείη (XXI 6)⁵². Gli esegeti moderni⁵³ hanno

what some contemporary linguists refer to as “transformation” – the obscure process that transmutes preverbal Gestalt into spoken phrases, line, or scene» (Nagler 1974, 23). Nei passi in questione, ad esempio, i κρήδεμνα con cui Penelope si cela il volto davanti ai Proci (su cui cf. anche cap. IV.4-5) assumono «a poetic signification “chastity” [...]. The interaction of word and context, the precise comment that the motif offers upon the character or situation of the personnage(s) involved is not fixed in any single function. We are dealing with an active symbolic idea that can be realized with a great variety of nuances» (*ibid.* 46). Sulle ancelle e sugli altri simboli della castità, vd. anche *infra*, § 1c.

⁴⁹ Forse questi versi hanno ispirato il pittore dell'affresco di Stabia, in cui è raffigurata una figura femminile da alcuni identificata in Penelope, da altri in Artemide o in una delle sue ninfe: cf. cap. IV.2b, n. 33. I versi di *Od.* XXI 59s., tuttavia, siccome riprendono quasi letteralmente *Od.* XXI 11s., sono stati messi in discussione dagli analitici (ad esempio, von der Mühlh considera dubbio l'intero blocco dei vv. 11-41, Bethe atetizza il v. 60): anche se si tralascia la posizione oralista riguardo alle ripetizioni, però, l'insistenza del poeta sull'immagine dell'arco e dei suoi accessori sarebbe pienamente giustificata dall'importanza narrativa ch'essi rivestiranno a breve.

⁵⁰ Sull'associazione, anche formulare, di Penelope con Artemide cf. cap. II.2, 92ss.; cap. IV.2c, 336 e n. 39. Artemide è feroce vendicatrice delle donne sotto la sua protezione, e mai manca di punire crudelmente gli uomini che l'hanno offesa (cf. ad esempio il caso di Orione, ricordato da Calipso in *Od.* V 123s.). Penelope si rivolge ripetutamente a questa dea nelle sue preghiere: cf. XVIII 202 e XX 61ss.

⁵¹ L'espressione τόξον ἔχειν è del resto comune nei poemi omerici a indicare un atteggiamento guerriero (cf. *Il.* XIII 594, XXI 474; *Od.* XI 607), e non il semplice 'tenere in mano', quale quello di Penelope, che appare anzi connotazione eccezionale.

⁵² Gli scolî osservavano, a proposito di un passo in cui la stessa espressione è adoperata per Atena, che πρέπει τῇ παρθένῳ "χειρὶ βαρείη" οὐ "παχείη" γυμνῆ δὲ χειρὶ, ἵνα μὴ τὴν ἀνοπλον ὄπλῳ νικᾷ (*sch. Gen. Il.* XXI 424 = Nicole I 208,8s. e Erbse V 225,99-226,5); Eustazio che ἐπὶ δὲ Πηνελόπης ὅτε ῥηθείη, ἀκύρωσ τεθὲν παρέλκει (*Od.* I 243,7s.). Tuttavia, βαρύς e παχύς sono sì isometrici, ma solo raramente vengono scambiati (cf. Vivante 1982, 113): il primo aggettivo è usato da Omero per indicare «a hand that was “heavy” (with the frequent connotation of “grievous”)), mentre «the adjective *pachys* clearly means “thick” elsewhere in Homer» (Schlesinger 1969, 237 e n. 3); perciò, essi sembrano connotare due

interpretato questa espressione pensando che si riferisca alla forma assunta dalla mano di Penelope mentre impugna la grossa chiave⁵⁴ o al vigore richiesto per manovrarla⁵⁵, ovvero che corrisponda alla forza acquisita dalle mani dell'eroina a forza di tessere⁵⁶, o alla sua bellezza, che per i Greci si identificava in un aspetto florido e può darsi fin pingue⁵⁷, oppure che faccia ironicamente allusione a una differenza di *gender* che, dall'immagine fisica della 'mano forte', si trasferisce a un intero sistema di valori etici, in cui sono

diversi tipi d'azione, «pressing and holding», sicché «the same literal, conceptual meaning is seen on two different levels – as part of an image and as a form of activity» (Vivante 1982, 127s.).

⁵³ Pindemonte, *Odissea* traduce «dell'abil sua man»; Bérard 1924c «sa forte main», e sulla stessa linea sono Romagnoli 1926 «la valida man»; Murray 1946b «in her strong hand»; Lattimore 1952 «in her solid hand»; Schadewaldt 1958 e Weiher 1980 «mit der kräftigen Hand»; Jünger 1981 «in die feste Hand»; Calzecchi Onesti 1982 e Privitera 1991 «nella mano robusta»; Cetrangolo 1997 «con solida mano»; sorprendente la traduzione di Voss, *Odysee*: «mit zarter Hand». Lawrence 1991 sposta invece la focalizzazione dalla mano all'azione ch'essa compie, «firmly carrying», mentre Leconte de Lisle 1867 traslascia l'epiteto, «à la main», seguito da Dufour-Raison 1965: «dans sa main»; non traducono l'intero sintagma Butler, *Odyssey* e Ciani 1994. Per una più completa disamina delle traduzioni inglesi, cf. Roller-Roller 1994-1995, 9s.

⁵⁴ Schlesinger 1969, 236: «she carried the key “in (her) fist”, that is, in her clenched, “thick” hand, as opposed to her open, “thin” – or, as we say, “flat” – hand. Either the key was a big one, not to be lightly dangled; or else, less probably, she hid it in her hand to keep those unreliable servant girls from catching sight of it». Cf. la traduzione di Rupé-Weiß 1980: «in ihrer runden Hand». Osserva però Lowenstam 1993, 27 che in *Il. VII 264* e *XXI 403*, dove ricorre la stessa formula, la pietra scagliata rispettivamente da Ettore e da Atena non può certo essere contenuta in un 'pugno chiuso'.

⁵⁵ Ameis 1928, 71: «mit der fleischigen, kräftigen Hand, der vielleicht 3 Fuß lange bronzene Schlüssel war schwer»; riprende questa tesi Eide 1980, che ricorda come «κλήϊς is not a “key” in the modern sense, but a fairly long and heavy metal bar», e osserva che «pratically all the occurrences of this formula in Homer [...] are found in passages that describe an act which it requires some physical effort to perform [...]. The function of the epithet seems to be to suggest the tautness of muscles and sinews caused by a firm grip or a quick movement».

⁵⁶ È la tesi di Roller-Roller 1994-1995: una siffatta risemantizzazione allusiva dell'epiteto formulare richiederebbe però almeno una qualche motivazione nel contesto. In altri termini: perché mai proprio qui il poeta dovrebbe farci ricordare, *d e s c r i v e n d o* la mano di Penelope, «her most important role in the *Odyssey*: that of a weaver» (*ibid.* 12)? Senza contare che nell'*Odissea* la funzione di Penelope come tessitrice è fondamentale solo sul piano metaforico (cf. cap. V.3-8), che le autrici dell'articolo non mettono in conto, mentre appare motivo del tutto secondario nello sviluppo dell'intreccio, in quanto la storia della tela risulta compiuta *p r i m a* dei fatti narrati, ed è pertanto 'recuperata' dal poeta solo tramite la memoria dei personaggi (*Od. II 93ss.*, *XIX 138ss.*, *XXIV 128ss.*): cf. in particolare il ragionamento di Page in merito, ricapitolato nel cap. I.2, 61s. Del tutto inconsistenti appaiono poi le osservazioni di Roller-Roller sul vaso di Chiusi: cf. cap. IV.2a., in particolare n. 21.

⁵⁷ Secondo Wyatt 1978, 344 «χειρὶ παχείη is a phrase of approbation for both men and women. Clearly the nature of the πάχος will differ along sexual lines, denoting massiveness and strength in men, beauty in women». Egli suggerisce perciò che in *Od. XXI 6* χείρ indichi per sineddoche tutto il braccio, e mette in relazione l'attributo παχεῖα con il fatto che, precedentemente, Atena ha reso Penelope più desiderabile, cioè appunto μακροτέρην καὶ π ἄ σ σ ο ν α ... ἰδέσθαι (*Od. XVIII 195*): il poeta, dunque, vorrebbe elogiare una delle parti all'epoca più apprezzate del corpo femminile (cf. l'epiteto λευκώλενος), indicandone la procacità, che oggi ci sfuggirebbe poiché «Greek ideals of feminine beauty demanded more substance than do our own» (Wyatt 1978, 343). Cf. anche Lowenstam 1993, 30.

contrapposte pace/femminile e violenza/maschile⁵⁸. Tuttavia, già nell'antichità, Eustazio riportava – per respingerla – l'ipotesi che a noi sembra invece la più convincente: τὸ δὲ “χειρὶ παχείῃ” ἀπλῶς οὕτω κεῖται παραρρίφεν ἐπὶ τῇ Πηνελόπῃ· ἀνδρὶ γὰρ μᾶλλον γενναίῳ ἐπιπρέπει ἢ παχεῖα χεῖρ, γυναικὶ δὲ τὸ λευκώλενον καὶ ῥοδόπηχυν καὶ εἴ τι τοιοῦτον. διὸ καὶ κατὰ ἀκυρολεξίαν οἱ παλαιοὶ ἐνταῦθα κεῖσθαι τὴν λέξιν φασίν, ὡς καὶ ἐν Ἰλιάδι πλατύτερον δεδήλωται. εἰ δὲ δαΐφρων ἡ Πηνελόπη ἐρρέθη που ὡς ἀνδρεία γυνή, ἀρμόττει ἂν αὐτῇ διατοῦτο καὶ ἡ παχεῖα χεῖρ διὰ τὸ τοῖς ἀνδρείοις τοιαῦτα ὡς ἐπιπολὺ τὰ ἀκρωτήρια εἶναι (*Od.* II 244,33-37). Penelope, è vero, non è mai definita δαΐφρων (lo sono però donne non necessariamente ‘virili’, come Anticlea in *Od.* XV 356 e Persefone in *H. Hom. Cer.* 359), ma il poeta potrebbe esser qui sotto la suggestione della fantasia di una Penelope che affronta coraggiosamente i Proci⁵⁹, immagine che poco dopo gli fa venire alle labbra i vv. 59s. Tale suggestione convaliderebbe ciò che Austin chiama «the emotional quality in a word», in quanto «the epithet is applied only once to Penelope’s hand and that on the occasion when she grasps the key to the storeroom. The epithet, though focusing on externals, on the size of the hand, calls attention to a certain kind of action [...]. It requires resolute energy for Penelope to seize the key at

⁵⁸ Tale è, ad esempio, la tesi di Nagler 1993, che ritiene che Penelope rappresenti i valori della pace, propri dell'universo femminile e opposti a quelli maschili della forza. Ella perciò propone la gara con l'arco sperando di evitare il massacro che intuisce sia stato premeditato da Odisseo, da lei già riconosciuto: ma, come l'espressione ἀέθλια καὶ φόνου ἀρχήν (*Od.* XXI 4), associando alla gara la sua conclusione sanguinosa, «seems to emphasize the impossible folly of hoping, as Penelope does, that “contest” could be something other than violence», così l'attributo ‘inappropriato’ rispetto a Penelope della χεῖρ παχεῖα dimostra che «the imposition of values not her own are as it were stamped on her very body» (*ibid.* 256).

⁵⁹ Infatti, la χεῖρ παχεῖα si addice anche all'azione energica delle dee, come Atena in battaglia (*Il.* XXI 403 e 424), ed Era che scuote la terra (*H. Hom. Ap.* 340). Nagler 1993, 255 osserva che non a caso in *Il.* XXI 424s. l'azione di Atena è quella di colpire Afrodite al petto (πρὸς στήθεα χειρὶ παχείῃ / ἤλασε), «a more arresting symbol of the rejection of the feminine, particularly the feminine as adverse to war». Sul contrasto tra le due dee, in rapporto agli epiteti della mano e in confronto con Penelope, cf. Lowenstam 1993, 29, che conclude che Penelope «is a fighter [...]. Penelope is characterized by Athene’s stalwartness rather than Aphrodite’s effeteness». Si noti che, secondo Propp, *Radici* 528, una delle caratteristiche della potenza femminile del «re-fanciulla» nelle fiabe è appunto la «mano pesante».

Odyssey 21.6, for when she does so she makes irrevocable her decision to end twenty years of waiting for her absent husband» (1975, 73s.). In questo senso si può concordare con Eide, pur non condividendo la sua ipotesi che Omero voglia alludere al peso della chiave, quando suggerisce che «her [di Penelope] “grasping firmly (or “lifting with a firm hand”) the “key” can naturally be compared to a hero e.g. lifting a spear, and the heroic formula aptly characterizes Penelope’s determined and decisive step at this turning-point in the *Odyssey*» (1980, 25). Del resto, non sono rare nell’*Odissea* le allusioni alla forza morale di Penelope (cf. cap. II.3c), che è ad esempio detta ἰφθίμη in altri due momenti determinanti della vicenda (vd. cap. II.3c, 141ss.): quando ella apprende che Telemaco è in pericolo (XVI 332), e quando controlla ostinatamente le proprie emozioni, in attesa di aver un segno sicuro che le consenta di riconoscere lo sposo, che le sta dinanzi (XXIII 92)⁶⁰.

III.1c) Gli attributi della castità

Tornando alla ‘scena tipica’ di Penelope nel μέγαρον, nei canti I e XVIII, ove essa è motivabile, più che dallo sviluppo logico dell’azione, da specifici intenti narrativi dell’autore, abbiamo già accennato alla presenza di un verso che manca nei passi corrispondenti dei canti XVI e XXI: οὐκ οἴη, ἄμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ’ ἔποντο (*Od.* I 331 e XVIII 207)⁶¹, verso costituito, come nota Nagler nella sua approfondita analisi di questo tipo di ‘scena tipica’ (1974, 68-89), dai ‘segmenti’ *non sola/ancillae/sequor*, tutti

⁶⁰ Il confronto è suggerito da Lowenstam 1993, 30-32, che conclude che «if Homer can in general describe women and specifically Penelope as “strong”, there is no reason to object to Penelope’s strong hand» (32).

⁶¹ A questo verso formulare (*Il.* III 143; *Od.* I 331, XVIII 207), va affiancato quello di analoga fattura οὐκ οἴην· ἄμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι κίον ἄλλαι (*Od.* VI 84, XIX 601).

portatori del *sema* della castità. Il poeta sembra insomma voler tutelare Penelope da eventuali accuse di sfacciataggine, quando la fa entrare in scena senza una solida ragione logica, e amplifica perciò l'allusione già espressa dai κρήδεμνα e dalla presenza delle ancelle, utilizzando un verso formulare non comunissimo, ma che proprio per questo istituisce una serie di risonanze entro i poemi omerici, risonanze tutte giocate sul tema della morigeratezza femminile. Infatti, perfino in riferimento all'infedele Elena (*Il.* III 143), l'espressione compare appunto quando ella è presa da γλυκὺς ἕμερος ... ἀνδρὸς τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκῆων (III 139s.), ed è per l'occasione ἀργεννήσι καλυψαμένη ὀθόνησιν (v. 141); nell'*Odissea*, non a caso, oltre che a Penelope, la frase si riferisce unicamente alla vergine Nausicaa (VI 84), il cui onore comporta appunto che non si mostri in pubblico «da sola» (o peggio, accompagnata da un uomo: cf. *Od.* VI 273-288)⁶². Tuttavia, è proprio a Penelope che si riferisce di preferenza il sintagma, usato, oltre che in I 331 e XVIII 207, anche in XIX 601, quando ella, accomiatandosi dal presunto mendicante, sottolinea l'amara condizione del proprio coricarsi senza il marito (vv. 595-597): e per due volte il poeta ripete che la regina è accompagnata dalle ancelle (vv. 601s.), quasi a garantire la veridicità della sua affermazione che nessun uomo le giacerà accanto.

Le schiave rappresentano dunque il mezzo con cui Penelope controlla la sua separazione dal mondo maschile dei Proci, controllo che le viene meno solo quando ella, per il tradimento appunto d'una di loro, è colta in flagrante a disfare la tela (*Od.* II 108s.)⁶³.

⁶² Sui parallelismi istituiti dal poeta tra Penelope e Nausicaa, vd. Nortwick 1979.

⁶³ Osserva Fenik 1974, 191s. n. 99 che il crimine delle schiave infedeli appare tanto più grave per i rapporti affettuosi che nell'*Odissea* legano i servi ai padroni (cf. i casi di Euriclea, Eumeo e della fedifraga Melanto: cf. I 428-435; XV 361-379; XVIII 321-325; XIX 353-355).

Segno caratteristico, e fin irritante per qualche lettore⁶⁴, della pudicizia e della fedeltà di Penelope è – come si è più volte accennato – il suo piangere costantemente la scomparsa di Odisseo⁶⁵: un tema che ricorre nei passi riportati di *Od.* I (v. 336) e XXI (v. 57), ma che è significativamente tralasciato quando l'eroina compie la propria prova di forza davanti ai pretendenti a favore di Telemaco (canto XVI), e addirittura sostituito da quel riso che tanto disturba gli esegeti in *Od.* XVIII 163. Si noti come in questo passo, in cui la divinità agisce su Penelope rendendola quasi estranea a sé stessa, tale condizione psicologica sia espressa con forza dalla sovversione della sua immagine-tipo di *Penelope maerens*, presente anche nell'iconografia antica⁶⁶, in quella opposta di *Penelope ridens* (cf. cap. I, n. 62)⁶⁷.

III.1d) *Penelope ridens*

L'immagine di Penelope che (sor)ride, si diceva, è in rapporto cronologico e forse causale con l'idea ispiratagli da Atena di presentarsi in sala tra i pretendenti, idea che viene subito dopo 'drammatizzata' attraverso il dialogo tra Penelope ed Eurinome:

⁶⁴ Si ricordino i duri giudizi degli analitici riportati nel cap. I.

⁶⁵ Levine 1987, 26: «crying, the opposite of laughter, is characteristic of Penelope and almost invariably signifies her love for Telemachos and her loyalty to Odysseus».

⁶⁶ Cf. tavole I, II, III e IV, e cap. IV.2a. Per le raffigurazioni moderne di questo 'tipo', cf. Davidson Reid 1993, 850-854. Hausmann 1994, 295 sintetizza così le caratteristiche di tale modello iconografico: «der Penelope-typus zeigt eine junge Frau in Chiton und Himation mit übergeschlagenen Beinen auf einem Dyphros sitzend. Mit der rechten Hand stützt sie den leicht zur Seite geneigten Kopf, die Linke ruht locker auf dem Dyphros».

⁶⁷ La divinità interviene anche sui Proci, inducendoli a un'ilarità inconsulta (*Od.* XX 345-349 e 358): a differenza del riso di Penelope, però, le scene del riso dei Proci e di quello delle ancelle fedifraghe (*Od.* XVIII 320, XX 8) preludono ominosamente – con tragico contrasto – alla loro morte: «accompanying the abuse of Odysseus and disrespect for his authority, their laughter connotes blindness, rebelliousness, and sexual misbehavior» (Levine 1987, 23). In effetti, a tale azione sovranaturale sui Proci corrisponde, sul piano della narrazione nel suo complesso, la conclusione inattesa e 'miracolosa' della storia di Odisseo: «in terms of the large-scale narrative development, the suitor's laughter and Odysseus' smiles emphasize the latter's transformation from beggar to king» (Levine 1984, 2).

τῆ δ' ἄρ' ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
 κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρονι Πηνελοπείῃ,
 μνηστήρεσσι φανῆναι, ὅπως πετάσειε μάλιστα 160
 θυμὸν μνηστήρων ἰδέ τιμήεσσα γένοιτο
 μάλλον πρὸς πόσιός τε καὶ υἱέος ἢ πάρος ἦεν.
 ἀχρεῖον δ' ἐγέλασσαν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν·
 “Εὐρυνόμη, θυμός μοι ἐέλδεται, οὐ τι πάρος γε,
 μνηστήρεσσι φανῆναι, ἀπεχθομένοισι περ ἔμπης· 165
 παιδὶ δέ κεν εἴποιμι ἔπος, τό κε κέρδιον εἶη,
 μὴ πάντα μνηστήρσιν ὑπερφιάλοισιν ὀμιλεῖν,
 οἷ τ' εὖ μὲν βάζουσι, κακῶς δ' ὄπιθεν φρονέουσι.”
 τὴν δ' αὖτ' Εὐρυνόμη ταμίη πρὸς μῦθον ἔειπε·
 “ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα, τέκος, κατὰ μοῖραν ἔειπες. 170
 ἀλλ' ἴθι καὶ σῶ παιδὶ ἔπος φάο μηδ' ἐπίκευθε,
 χρῶ τ' ἀπονισαμένα καὶ ἐπιχρίσασα παρειάς,
 μηδ' οὕτω δακρύοισι πεφυρμένη ἀμφὶ πρόσωπα
 ἔρχεο, ἐπεὶ κάκιον πενθήμεναι ἄκριτον αἰεὶ.
 ἦδη μὲν γάρ τοι παῖς τηλίκος, ὃν σὺ μάλιστα 175
 ἠρῶ ἀθανάτοισι γενειήσαντα ἰδέσθαι.”
 τὴν δ' αὖτε προσέειπε περίφρων Πηνελόπεια·
 “Εὐρυνόμη, μὴ ταῦτα παραύδα, κηδομένη περ,
 χρῶ τ' ἀπονίπτεσθαι καὶ ἐπιχρίεσθαι ἀλοιφῆ·
 ἀγλαΐην γὰρ ἐμοί γε θεοί, τοὶ Ὀλυμπον ἔχουσιν, 180
 ὤλεσαν, ἐξ οὗ κείνος ἔβη κοίλῃσ' ἐνὶ νηυσίν.
 ἀλλὰ μοι Αὐτονόην τε καὶ Ἴπποδάμειαν ἄνωχθι
 ἐλθέμεν, ὄφρα κέ μοι παρστήετον ἐν μεγάροισιν·
 οἷη δ' οὐ κείσ' εἶμι μετ' ἀνέρας· αἰδέομαι γάρ.”
 (Od. XVIII 158-184)

Le difficoltà esegetiche di questo passo, in particolare per il significato del v. 163, sono sostanzialmente di due ordini: uno connesso all'atteggiamento assunto dagli esegeti rispetto alle modalità di composizione dell'*Odissea*, e di conseguenza alla rappresentazione dei personaggi, in specie quanto al valore da attribuirsi all'influsso divino sui loro pensieri e sulle loro azioni⁶⁸; l'altro di natura linguistica, relativo all'interpretazione dell'avverbio ἀχρεῖον.

Molti studiosi, soprattutto di area analitica e oralista, in effetti, sia pure per ragioni assai diverse, come si è visto nei capitoli I e II, tendono a rifiutare ai caratteri omerici compattezza e profondità, e quindi, a maggior ragione, respingono la possibilità che esista una precisa volontà dell'autore di 'parlare tra le righe', alludendo a complesse motivazioni psicologiche non esplicitamente dichiarate nel racconto⁶⁹. Molto si è insistito, inoltre, sul fatto che in genere il poeta omerico tenda a rappresentare l'attività psichica 'dall'esterno', cioè nei fattori osservabili obiettivamente, piuttosto che nei suoi più intimi recessi⁷⁰, e che, pertanto, il pensiero si svolga di norma come un 'dialogo' del personaggio o con se stesso (cioè con una parte/funzione del

⁶⁸ Sul complesso problema della 'psicologia omerica', si vedano la ricapitolazione delle principali posizioni critiche e le osservazioni di Russo-Simon 1971.

⁶⁹ Ciò non esclude che il cantore potesse dotare i personaggi di un carattere, purché compatibile con l'immagine tramandata: siccome «die Helden nur durch ihre Namen und Taten voneinander unterschieden», «man gab bald jedem von ihnen einen besonderen Charakter, der seinen besonderen Leistungen entsprach» (Fränkel 1993, 19); anzi, «in der Rolle einer epischer Gestalt darf und kann der Sänger reflektieren, er kann betrachten und deuten was geschieht, er kann eine Situation beschreiben und erklären, und er kann sogar die Individualität von Menschen meisterhaft kennzeichnen und bewerten» (*ibid.* 43). Sulla concezione dell'uomo in Omero, cf. anche Fränkel 1993, 83-103.

⁷⁰ Cf. Parry 1964, 50s.: «the formulaic character of Homer's language means that everything in the world is regularly presented as all men (all men within the poem, that is) commonly perceive it [...]. Speech and reality need not be divided into two opposing realms of experience [...]. Since the economy of the formulaic style confines speech to accepted patterns which all men assume to be true, there need never be a fundamental distinction between speech and reality». Di qui, secondo Adam Parry, la tragedia di Achille, che ci rivela tra l'altro l'uso sapientissimo che il poeta sa fare del linguaggio tradizionale per trascenderlo: «Achille's tragedy, his final isolation, is that he can in no sense, including that of language (unlike, say, Hamlet), leave the society which has become alien to him. And Homer uses the epic speech a long poetic tradition gave him to transcend the limits of that speech» (*ibid.* 54).

suo corpo o del suo animo)⁷¹, o appunto con un'entità esterna (di solito una divinità), la quale appare funzionale alla drammatizzazione dei processi mentali⁷².

È pure verosimile che il poeta sia indotto a raffigurare nell'intervento divino l'origine dell'attività psichica anche dalle regole del genere e della tradizione⁷³ (e alla divinità, del resto, come è noto, era attribuita la stessa ispirazione poetica⁷⁴), tanto più che egli si serve di un linguaggio convenzionale e formalizzato: «una poesia a carattere tradizionale ed orale favorirà naturalmente un linguaggio e un pensiero tradizionali e scoraggerà idee o frasi che siano troppo nuove o idiosincratiche per trovare facilmente espressione nei moduli linguistici esistenti» (Russo-Simon 1971, 52)⁷⁵. Si può

⁷¹ Secondo la diffusa tesi che per l'uomo omerico non si possa parlare di 'unità psichica' nel senso moderno. Cf. Böhme 1929: «den eigentlichen Begriff "Charakter" kennt Homer nicht. Die Begriffe θυμός und νόος gehen ja nicht auf den ganzen Menschen, sondern immer nur auf eine Seite seines Wesens, eben die, auf die es in der betreffenden Situation ankommt. Das Wesen eines Menschen wird erfaßt in seiner Bewährung in der einzelnen Tat»; «die einzelnen Seelenbezeichnungen umspannen nicht das seelische Leben in seiner Gesamtheit, sondern nur bestimmte Erlebniskomplexe»: ne deriva «die Abhängigkeit aller psychologischen Aussagen von der konkreten Situation» (76, 87 e 92). Il concetto è ripreso da Snell, *Pensiero* 18-47: «θυμός, νόος e ψυχή sono, per così dire, organi separati che hanno di volta in volta una particolare funzione. Questi organi dell'anima non si distinguono sostanzialmente dagli organi del corpo» (37). Per la disamina dei termini omerici che rappresentano le attività psichiche, cf. anche Harrison 1960.

⁷² Osserva però Harrison 1960, 77s. che, anche se spesso l'uomo omerico si sente soggetto ad influenze esterne, quali gli interventi divini o le passioni, che lo invadono come se non nascessero da lui, «however wide open he may be to such influence, Homeric man is not at the mercy of them [...]. Homeric man emerges as an independent agent capable of spontaneous acts» (78). Di opposta opinione è Voigt 1972: cf. cap. I, nn. 58 e 90.

⁷³ Dodds 1959, 23 si chiede: «non dovremmo piuttosto dire che il meccanismo mitologico *d u p l i c a* un intervento psichico, cioè lo rappresenta in forma concreta, icastica? E non è cosa superflua, ché soltanto così poteva farlo vivere nell'immaginazione dei suoi ascoltatori».

⁷⁴ Cf., per limitarsi all'*Odissea*, VIII 44s., 63s., 498; XVII 518s.; XXII 346-348: sul rapporto tra ispirazione poetica e altre forme di 'divina pazzia', vd. Dodds 1959, 112-117; sul «rituale di possessione» con cui il poeta diviene portavoce della Musa insiste Dupont 2006, 33-40, mentre Svenbro 1976 ritiene la Musa una rappresentazione religiosa del controllo sociale esercitato sul poeta dal suo pubblico, controllo sociale che varia naturalmente a seconda delle forme di organizzazione politica (su Omero, cf. in particolare *ibid.* 11-73). L'associazione della Musa all'autorità della tradizione è del resto un motivo comune negli studi degli oralisti: vd. ad es. nota seguente.

⁷⁵ Pur riconoscendo le limitazioni dovute al codice formalizzato dell'epica orale, ci lascia perplessi, per le ragioni già esposte (cf. *supra*, n. 4), la conclusione di Russo-Simon: «ciò che è personale tenderà a d o g n i l i v e l l o a cedere il passo a ciò che è comune, il punto di vista privato a quello pubblico [...]. Il poeta non concepisce affatto se stesso come un creatore autonomo e libero di poesia originale, ma piuttosto come uno che l'ha *ricevuta* o che è stato *ispirato* da fonti esterne. Queste fonti possono essere divine, cioè le Muse, oppure umane, cioè i maestri dai quali il bardo, come apprendista o imitatore, ha imparato i suoi canti

presupporre inoltre che «le esigenze della *performance* poetica, con il suo speciale rapporto tra uditorio e poeta, incoraggino una visione psicologica che trova estremamente naturale rappresentare la privata attività mentale come un processo di interscambio continuo tra persone»: se ne conclude allora che «l'intero complesso di artifici usati per rappresentare la vita psichica debba essere interpretato in termini di interazione tra uditorio e poeta» (*ibid.* 60s.).

D'altra parte, non si può trascurare l'evoluzione della concezione dell'Io dall'*Iliade* all'*Odissea*: infatti, «beginnen sich ja die Menschen der Odyssee, in ihrer Verhaltenheit und Verschlagenheit, gegen die Außenwelt abzukapseln. Die Person ist nicht mehr ein offenes Kraftfeld, sondern das Ich und das Nicht-Ich setzen sich ab, so daß auch der göttliche Einfluß auf ihr Tun zur Einwirkung von außen wird [...]. Göttliche Leitung und eigenes Tun können jetzt von einander gesondert werden, und damit wird der Mensch in einer neuen Weise für seine Handlungen verantwortlich» (Fränkel 1993, 100). A ciò va aggiunta la particolare e frequente impenetrabilità dei pensieri dei personaggi odissiaci: «der Mensch der Odyssee ist undurchsichtig auch wenn er nicht geradezu lügt; er ist labil und verschlossen, und bisweilen (wie Telemach und einige der Freier, wohl auch Penelope) seiner selbst nicht allzu sicher. So muß denn auch die Darstellung in der Dichtung nicht selten auf klare Offenheit verzichten» (*ibid.*). Così, «sind die Gestalten des jüngeren Gedichts oft von einem weichen, beweglichen Helldunkel umspielt, das Halblihter aufschimmern und wieder verdämmern läßt» (*ibid.*).

Pertanto, nell'interpretazione di *Od.* XVIII 158ss., occorre tener conto sia della tecnica di 'drammatizzazione' dei sentimenti di Penelope attraverso

[...]. Non c'è posto nemmeno per il concetto di "composizione". Dal punto di vista soggettivo del bardo, egli non "componere" per poi eseguire quello che ha composto, ma semplicemente riproduce la canzone "com'è"» (1971, 52 e 55).

il dialogo tra lei ed Eurinome (vv. 164ss.), sia dell'ambivalenza scaturita dal fatto che l'azione della regina è presentata come un suggerimento di Atena⁷⁶. Si osserverà, quindi, che Penelope riprende alla lettera, parlando all'ancella, le parole con cui è descritto l'oggetto dell'ispirazione della dea, *μνηστήρεςσι φανῆναι* (vv. 160 e 165), formula che, come s'è detto, ricorre nel poema in una sola altra significativa occasione: quando l'eroina decide di affrontare i Proci, poiché hanno cercato di uccidere Telemaco (XVI 410). Il suo riso pare legato appunto all'intenzione di *μνηστήρεςσι φανῆναι*, intenzione di cui ella è stupita, poiché questa volta le pare immotivata (v. 164 *θυμός μοι ἐέλδεται, οὐ τι πάρος γε*): perciò cerca di giustificarla con un pretesto (vv. 166-168)⁷⁷ e rifiuta nettamente – con un esempio di «rejected suggestion' device» (De Jong 2001, 445) – la motivazione più ovvia del suo impulso, suggerita in modo indiretto da Eurinome quando le suggerisce di 'farsi bella' (vv. 172-176 e risposta di Penelope al v. 179)⁷⁸, e che fra l'altro

⁷⁶ Comunque si interpreti questo intervento di Atena, non mi pare corretto trascurarlo completamente, riducendolo a puro pensiero di Penelope e sostituendolo a una sorta di «politeismo delle pulsioni», secondo la felice definizione di Starobinski 1978, 15 (cf. *infra*, cap. V.1, 448). Così, non mi pare accettabile un'interpretazione del passo di *Od.* XVIII 158ss. di questo tipo, che tra l'altro finisce col richiedere l'ammissione che Penelope abbia già una considerevole consapevolezza – sia pur subconscia – della presenza di Odisseo a Itaca: «more bewildering still is that she [Penelope] should think that flirting with her suitors should please the husband who is, to the best of her knowledge, far away [...]. Penelope transforms the idea radically in order to make it suitable for public exhibition. She eliminates the idea of her husband, and the idea of flirting with her suitors [...]. Penelope's mind (she herself calls it her *thymos*, though the poet-narrator calls it Athena) concocts another scheme for attracting the beggar's attention [...]. Penelope censors the scheme to adjust it to social mores» (Austin 1975, 208s.).

⁷⁷ Che si tratti di un pretesto, lo dimostra il fatto che, nel discorso che Penelope terrà effettivamente a Telemaco (XVIII 215-225) non c'è traccia dell'ammonimento a non frequentare troppo i Proci, che la madre presuppone di dargli ai vv. 166-168. A questo proposito, ha ragione Austin 1975, 209 ad evidenziare come le parole di Penelope al figlio vertano invece sullo straniero (vv. 221-224), ch'ella desidera incontrare già dal canto XVII 508-511, perché spera ch'egli porti notizie di Odisseo. Tuttavia, non mi pare che qualcosa nel testo autorizzi a pensare che l'ospite «jostles about in her mind and demands her attention until, despite all her attempts to exclude him, he has successfully established his prerogatives there» (Austin 1975, 209). Piuttosto, il passo insiste sul tema della maggior età conseguita da Telemaco (cf. cap. I, n. 90), e l'interesse di Penelope, dunque, può rivolgersi in due direzioni: una esplicita (se Telemaco è davvero un uomo, deve far rispettare i suoi ospiti); una implicita (avere notizie di Odisseo dallo straniero, visto che ella sta per cedere alle insistenze dei Proci e della sua famiglia – vd. *Od.* II 50ss. e 130ss., XV 16s., XIX 158ss., XX 341ss. – dichiarandosi disponibile a nuove nozze).

⁷⁸ Secondo De Jong 2001, 446, abbiamo in questo dialogo una «domino form», secondo la sequenza A-B-B'-C-C'-D: 1) Penelope esprime il desiderio insolito di mostrarsi ai Proci (A), e l'intento di parlare a Telemaco

corrisponde alla finalità di Atena (vv. 160-162, in particolare ὅπως πετάσειε μάλιστα / θυμὸν μνηστήρων), anche se Penelope non può sapere che, mostrandosi in sala, apparirà τιμήεσσα ... μᾶλλον πρὸς πόσιος. I due sentimenti 'drammatizzati' di Penelope, cui corrisponde il misterioso riso, sono in sostanza quelli ripetutamente descritti da Telemaco, ἡ δ' οὐτ' ἀρνεῖται στυγερὸν γάμον οὔτε τελευτην / ποιῆσαι δύναται (*Od.* I 249s., XVI 126s., XXIV 126), passati però – o per divina ispirazione, cioè senza motivazione conscia di Penelope, o per una ragione ch'ella proditoriamente tace – per così dire dalla forma 'passiva' (temporeggiare) a quella 'attiva' (per ora mostrarsi ai Proci, ma presto anche indire la garanzia).

Peraltro, la presenza nel brano in questione delle due parole-chiave τιμήεσσα e αἰδέομαι, la prima a quanto pare riferita alle intenzioni di Atena (XVIII 161 ὅπως ... τιμήεσσα γένοιτο μᾶλλον πρὸς πόσιός τε καὶ υἱέος ἢ πάρος ἦεν)⁷⁹, la seconda ai sentimenti che Penelope dichiara espressamente (XVIII 184 οἷη δ' οὐ κεῖσ' εἶμι μετ' ἀνέρας· αἰδέομαι γάρ), non può che far pensare alla nota teoria di Dodds sul fatto che «la società descritta da Omero è sicuramente una civiltà di vergogna» (1959, 29s.)⁸⁰.

(B); 2) Eurinome risponde invitandola a parlare a Telemaco (B'), ma anche a 'farsi bella' (C); 3) Penelope ribatte che non vuole abbellirsi (C'), ma piuttosto essere accompagnata da due ancelle (D).

⁷⁹ A meno che non abbiamo qui traccia di una versione alternativa del mito, in cui Penelope aveva già riconosciuto Odisseo e si era accordata con lui: cf. cap. I, 63s. e n. 90.

⁸⁰ L'obiezione di Russo-Simon 1971, 60 n. 24, che «nella psicologia individuale è una constatazione clinica che la colpa non meno della vergogna può essere un forte incentivo all'uso della proiezione come difesa», ha risposta nello stesso Dodds 1959, 29, che evidenzia come le reazioni dell'uomo omerico, dettate dalla 'civiltà della vergogna', siano simili, nella nostra 'società della colpa', ai processi di rimozione appunto del senso di colpa, proiettato «con l'immaginazione sopra un'altra persona»; lo stesso Dodds, peraltro, dichiara: «riconosco che si tratta soltanto di una distinzione relativa, perché molti atteggiamenti caratteristici delle civiltà di vergogna sono sopravvissuti nel periodo arcaico e in quello classico» (*ibid.* 34). Per giunta, non si può trascurare il fatto che «i poeti epici rappresentano non una vita religiosa completamente staccata dalle credenze tradizionali, ma una *s e l e z i o n e* di quelle credenze – scegliendo quelle in armonia con una civiltà aristocratica e militare, come Esiodo offre una scelta adatta a una civiltà agricola. Se non teniamo conto di questo, il confronto fra quei due mondi religiosi darà un'esagerata impressione di discontinuità storica» (*ibid.* 62).

Infatti, «il bene supremo dell'uomo omerico non sta nel godimento di una coscienza tranquilla, sta nel possesso della *tīmē*, la pubblica stima [...]. La più potente forza morale nota all'uomo omerico non è il timor di Dio, è il rispetto dell'opinione pubblica, *aidōs*» (*ibid.* 30). Da questa «tensione fra impulso individuale e pressione del conformismo sociale, caratteristica delle società di vergogna, ove tutto quel che espone l'uomo al disprezzo e al ridicolo dei suoi simili, tutto quel che gli fa “perdere la faccia”, è sentito come insopportabile» (*ibid.*), deriva il fatto che «quando un uomo agisce in modo contrario a quel sistema di disposizioni coscienti che, si dice, egli c o n o s c e , il suo atto non è propriamente suo, gli è stato imposto. In altri termini, gli impulsi non sistematizzati, non razionali, tendono a venir esclusi dall'io e attribuiti a origine estranea. Evidentemente è più probabile che questo avvenga, quando le azioni sono fonte di acuta vergogna per chi le compie» (*ibid.* 29): in tali casi, l'uomo omerico tende a «proiettare, in piena buona fede, il proprio insostenibile senso di vergogna sopra una potenza esterna» (*ibid.*). Questa concezione non ha nulla a che vedere col determinismo religioso: «l'uomo omerico non possiede il concetto di volontà (sviluppatosi con strano ritardo in Grecia) e perciò non può possedere il concetto di “libero arbitrio”. Questo però non gli impedisce di distinguere, in pratica, fra le azioni prodotte dall'io e quelle che l'io attribuisce a un intervento psichico» (*ibid.* 10, n. 2). Per i personaggi di Omero, dunque, la distinzione è «fra azioni normali ed azioni compiute in stato di *ate*; queste ultime le fanno risalire indifferentemente o alla propria *moira* o alla volontà di un dio, secondo che considerano la cosa dal punto di vista soggettivo od oggettivo» (*ibid.* 10s.). Ora, nel canto XVIII, il poeta sembra instaurare una vera e propria dialettica tra le intenzioni di Atena, che

porteranno τιμή a Penelope, e i sentimenti consci dell'eroina, cioè l'αἰδώς di abbellirsi per presentarsi davanti a degli uomini: sentimento corrispondente, per bocca non del narratore, qui, ma del personaggio stesso, al desiderio di presentarsi ai Proci 'οὐκ οἴη', formula che evoca – come abbiamo visto al § 1c – la castità di Penelope⁸¹.

Tuttavia, si noti che né in questo passo, né in quello di *Od.* XXI 1-4, 55-60, in cui è descritta un'altra azione ispiratrice di Atena su Penelope, è l'eroina ad attribuire alla divinità la sua idea improvvisa, bensì il poeta: dunque, è semmai lui – e non Penelope – a cercare di giustificare davanti al pubblico le azioni del personaggio che potevano apparire censurabili. È il poeta, quindi, attraverso la chiamata in causa di Atena, ad offrirsi come garante della liceità e dell'opportunità di due azioni di Penelope che sembrano metterne in discussione la fedeltà ad Odisseo, ma che offrono all'eroe – senza consapevole intenzione di Penelope, se ella non lo ha riconosciuto, come vuole la lettera del testo; volontariamente, se ella lo ha riconosciuto, come con varie spiegazioni vogliono alcuni commentatori moderni⁸² – i mezzi per rimpinguare il dilapidato patrimonio (*Od.* XVIII) e per massacrare i Proci (*Od.* XXI).

E in ogni caso, Penelope ha davvero qualcosa di cui vergognarsi? Nel testo quale ci è pervenuto – scandali moralistici della stagione ottocentesca a parte (si ricordi il giudizio, spesso però impropriamente estrapolato dal contesto, di Kayser: cap. I, n. 81) – non pare che vi sia nulla che autorizzi

⁸¹ In realtà, in *Od.* XVIII 184, l'*incipit* del verso 'tipo' οὐκ οἴη, ἅμα τῆ γε καὶ ἀμφίπολοι δὺ' ἔποντο è variato in οἴη δ' οὐ κεῖσ' εἶμι μετ' ἀνέρας, di modo che la negazione si riversa non più sull'aggettivo ma piuttosto sull'azione verbale, di cui è qui soggetto Penelope, non le ancelle.

⁸² Ma la questione doveva interessare anche gli antichi, se Seneca la contrappone alle riflessioni morali, secondo lui più degne di attenzione, suscitate dall'*Odissea*: *quid inquiris an Penelopa inpudica fuerit, an verba saeculo suo dederit? an Ulixem illum esse quem videbat, antequam sciret, suspicata sit? doce me quid sit pudicitia et quantum in ea bonum, in corpore an in animo posita sit* (*Ep.* 88,8).

questa ipotesi. Anzi: al riso forse indecifrabile di Penelope, con cui si apre la scena, corrisponde nel finale, con una sorta di *Ringkomposition*, la soddisfazione, non meno sorprendente, di Odisseo (*Od.* XVIII 281s.). Egli sa – ma come? – che sua moglie, dietro lo schermo delle sue parole «di miele», cela un *vóoç* assai diverso da quello che ha lasciato trasparire (v. 283)⁸³. Alla luce di quest’affermazione, si è pensato che il discorso della regina sulle ultime disposizioni di suo marito prima di partire (vv. 257-270) sia del tutto falso, e celi l’ennesima trappola per ritardare le nuove nozze. Perciò, Büchner 1940, 141ss. e Merkelbach 1969, 12 attribuiscono il riso di Penelope alla soddisfazione per questa trovata, finalizzata a prender tempo, per proteggere Telemaco dalle insidie e attendere il ritorno di Odisseo, promesso come imminente da segni e testimonianze (Büchner), ovvero alla sua consapevolezza, per cui bisognerebbe supporre una differente versione del mito, nella quale i due sposi si erano già incontrati e avevano pianificato una comune strategia contro i pretendenti (Merkelbach).

Questo genere di interpretazioni comporta però la necessità di attribuire le apparenti incongruenze del racconto alle sue vicissitudini storiche o alle modalità della sua realizzazione (ad esempio all’uso di espressioni formulari, non sempre pienamente aderenti al contesto), ovvero di sottintendere nei personaggi conoscenze che il poeta non ha riferito al pubblico⁸⁴,

⁸³ Vd. *supra*, cap. I, 30, 38s., 50, 58, 64 e relative note. Secondo Hölscher 1967, 29 (= 1991, 243), Odisseo è soddisfatto, oltre che per i doni di cui vede arricchirsi la sua casa (cf. cap. I, n. 63), «nicht weil er eine Lüge vermutet, sondern weil er da ist und ihr zuvorkommen wird!»; l’eroe non ha dubbi sulla fedeltà di Penelope, «weil sie auf’s heftigste ihren Widerwillen gegen die neue Heirat ausgedrückt hat!». Dunque, «das “andere”, wonach ihr Sinn steht, ist kein verborgener Plan, sondern die Gesinnung ihres Herzens».

⁸⁴ Così fa, ad esempio, Austin 1975, 210, avanzando l’ipotesi che Odisseo consideri ‘le altre cose’ cui in realtà Penelope pensa «nothing else but the welfare of the beggar», visto che questo è il tema al centro del discorso dell’eroina a Telemaco (vv. 221-224): chi non lo capisce, secondo lo studioso, è «bent on proving Odysseus, his wife, and his son, to be extraordinarily dull-witted persons» (*ibid.* 276 n. 19). Il poeta, però, non instaura alcun rapporto diretto tra le parole della regina al figlio e la soddisfazione di Odisseo; al contrario, il compiacimento dell’eroe segue (e consegue a) i complimenti a lei rivolti da Eurimaco (vv. 245-249) e la risposta di Penelope, che ricorda le ultime disposizioni del marito prima di partire e biasima i

contrariamente all'uso già accennato, per cui essi di solito «manifestano il loro intimo senza nulla tralasciare [...]: quello che non dicono agli altri, lo dicono nel proprio cuore, sicché il lettore venga a conoscerlo» (Auerbach, *Mimesis* 7)⁸⁵. Qui, però, dovremmo presupporre che il poeta abbia lasciato il suo uditorio proprio nella condizione in cui sono i 'ciechi pretendenti', sempre all'oscuro di ciò che i protagonisti progettano ai loro danni. Peraltro, un uditorio abituato alla poesia epica di marca orale e ai suoi stilemi non si sarebbe trovato nella stessa difficoltà, se avesse riconosciuto nel passo in questione le convenzioni di una 'scena tipica': per noi, dunque, il primo passo da compiere su questa strada è quello, ovvio, di comprendere cosa il testo veramente dica, in particolare in relazione al controverso sintagma ἀχρεῖον δ' ἐγέλασσεν al v. 163.

Il nocciolo del problema sta nel significato esatto dell'avverbio ἀχρεῖον, presto in disuso⁸⁶, e di cui esiste un'unica altra occorrenza omerica in *Il. II* 269, dove è attribuito all'atteggiamento di Tersite (ἀχρεῖον ἰδών),

pretendenti per il loro comportamento, contrario a tutte le regole sociali (vv. 251-280): non vedo dunque come la reazione di Odisseo possa riferirsi ad altro che alle parole che sua moglie ha appena pronunciato.

⁸⁵ Perciò, secondo Auerbach, *Mimesis* 15, «la complessità nell'intimo degli uomini singoli [...] in Omero è raramente percettibile, tutt'al più nella forma del dubbio cosciente tra due possibili azioni; per il resto la molteplicità della vita psichica appare in Omero soltanto nel succedersi e nell'alternarsi delle passioni», motivo per cui «si può analizzare Omero [...], ma non lo si può interpretare». Ma l'affermazione ci pare troppo categorica: Penelope sembra appunto figura esemplare di un complesso intreccio di pulsioni e sentimenti anche contraddittori, di cui possono essere emblema la spontanea passionalità dei suoi affetti (si pensi alla reazione quando ella apprende che Telemaco è partito senza avvertirla, del resto prevista dal figlio: *Od. II* 373-376; *IV* 787-790), e la fredda ostinazione con cui si difende, nei canti XVII, XIX e XXIII, dal timore di essere ingannata e delusa.

⁸⁶ Osserva Allione 1963, 71 e 73 nn. 14 e 20 che lo scoliasta non interpreta il passo, ma spiega solo il termine, evidentemente perché obsoleto (*sch. BHQ Od. XVIII* 163 ἀχρεῖον· ἄκαιρον μηδενὸς προκειμένου, οὐ χρεῖωδες, οὐδὲ πρὸς χρείαν ἄρμοζόμενον); è significativo, secondo la studiosa, che in [Theocr.] 25,72, dove abbiamo ἀχρεῖον κλάζον τε, troviamo la *lectio facilior* ἀγρεῖον ἄλαζόν τε. Sull'incertezza dell'origine e del significato di ἀχρεῖον concordano Boisacq, *DELG* 109 e Frisk, *GEW* I 203 s.v.; Boisacq suggerisce il confronto col sanscrito *jighrēti*, 'avoir honte'; Chantraine, *DELG* 1273 s.v. χρή attribuisce all'aggettivo ἄχρητος, 'inutile, bon à rien', un valore morale e sociale che si oppone a χρηστός, e propone interpretazioni diverse per il neutro avverbiale, a seconda del contesto: «vainement» in *Il. II* 259, «en faisant semblant (de rire)» in *Od. XVIII* 163 e «sans cause» in Theocr. XXV 72.

picchiato e umiliato da Odisseo⁸⁷. Il termine si ricollega presumibilmente per etimologia a *χρεία*, e può dunque significare «senza utilità», «senza ragione», con allusione o a un imbarazzo di Penelope all'improvvisa idea di presentarsi ai Proci, o a una sua intenzione di nascondere le proprie vere intenzioni⁸⁸: a seconda del punto di vista del personaggio, avremo dunque che o è Penelope che non sa perché ride, o è Eurinome che non capisce perché la padrona rida (così ad esempio Allione 1963, 73). Schulze 1892, 362s., invece, considera *ἀχρεῖον* participio presente all'accusativo neutro del verbo denominativo **ἀχρεῖω*, derivato da **ἀχρής* = «pallido» (**ἀ-χροής*: cf. *χρός*), e spiega che «*faciei pallor indicat quam non ex animi sententia Penelope rideat*»⁸⁹, come se Penelope si sforzasse qui di dissimulare davanti all'ancella i suoi sentimenti. Büchner 1940, 141-143, cui si deve un'esauriente trattazione dei termini del problema, ritiene che l'espressione *ἀχρεῖον δ' ἐγέλασσε* sia parallela al *σαρδάνιον μείδησε* con cui Odisseo reagisce alle violente offese dei

⁸⁷ Per quanto riguarda il passo dell'*Iliade*, i traduttori sono in genere abbastanza concordi per il senso suggerito ad esempio da Ameis-Hentze 1965, 66, «verlegen, hilflos blickend, ohne zu wissen»: vd. Voss, *Ilias* «mit entstelltem Gesicht»; Monti, *Iliade* «obliquo riguardando intorno»; Murray 1924 «with helpless looks»; Mazon 1967a «le regard éperdu»; Calzecchi Onesti 1980 «con aria stupida»; Rupé-Weiß 1980 «verstörten Gesichtes»; Paduano 1997 «con un sguardo attonito». Quanto invece a *Od. XVIII 163*, le versioni moderne fanno riferimento 1) a un riso forzato o amaro, in un'espressione che è quasi un ossimoro: Voss, *Odyssee*, seguito da diversi traduttori tedeschi, propone «sie erzwang ein Lächeln» (*idem* Rupé-Weiß 1980; Jünger 1981 «zwang sie zum Lächeln sich»); Bérard 1924c «d'un sourire contraint»; Calzecchi Onesti 1982 «amaramente sorrise»; Lawrence 1991 «the Queen laughed mirthlessly»; 2) a un riso senza ragione precisa o ozioso: Pindemonte, *Odissea* 204 «diede, né ben sa come, in un gran riso»; Romagnoli 1926 «senza sapere perché, sorrise ella»; Murray 1946b «she laughed a meaningless laugh»; Lattimore 1952 «she laughed, in an idle way»; Dufour-Raison 1965 «elle rit sans motif»; Weiher 1990 «Grundlos lachte sie»; Privitera 1991 «rise senza ragione»; Cetrangolo 1997 «ella sorrise senza motivo»; così anche alcuni commenti: cf. ad es. Ameis 1910, 154: «unnütz, ohne rechten Grund, daher erzwungen, v e r l e g e n»; Russo 1985, 204 (= Russo-Fernández-Galiano-Heubeck 1992, 59): «lett. “senza utilità”, ma qui “inappropriato”, “senza scopo”, forse per indicare quel che chiamiamo un riso “imbarazzato”»; 3) a un riso disinvolto o leggero: Leconte de Lisle 1867 «Pénélopéia se mit donc à rire légèrement»; Schadewaldt 1958 «sie lachte leichthin»; 4) a un riso ironico e ingannatore: Butler, *Odyssey* «she feigned a mocking laugh»; 5) alla connotazione temporale del riso: Ciani 1994 «all'improvviso ella rise».

⁸⁸ Cf. LSJ⁹ 297 s.v.: «*without cause, made a forced laugh, of Penelope trying to disguise her feelings*». Cf. anche *ThGL I/2 2732 s.v. ἀχρεῖος*. Per l'etimologia da *χρεία* vd. Chantraine, *DELG* 151 s.v. *χρή*, che traduce, per *Od. XVIII 163*, «en faisant semblant (de rire)».

⁸⁹ Commenta però giustamente Solmsen 1901, 117 n. 3 che quest'interpretazione «umgeht die Schwierigkeit, ohne sie zu fassen». L'etimologia proposta da Schulze si legge anche in Boisacq, *DELG* 109.

pretendenti (*Od.* XX 301s.), o al riso fatto solo χείλεσιν, ma senza vera letizia del volto, di Era adirata (*Il.* XV 101s.): un riso quindi amaro, sardonico, ostile, al di là dell'esatto valore dell'avverbio, che è – riconosce il critico – «zu den dunklen Wörter des Epos zu rechnen, das die antiken Grammatiker nicht mehr verstanden und wir nicht oder noch nicht ableiten können» (p. 143). Più di recente, Strauss Clay 1984 ha proposto di far derivare il significato di ἀχρεῖον dall'espressione formulare οὐδέ τί σε/με χρή, che in Omero spesso significa «non ti conviene», «non è appropriato al tuo carattere/alla tua condizione» (cf. *Il.* IX 496s., XVI 721; *Od.* I 296s., XVIII 17s.): infatti, l'improvviso riso di Penelope nel canto XVIII non è solo inusuale, ma del tutto inadatto alla grave regina, ripetutamente descritta nel suo perpetuo dolore⁹⁰.

Qualche luce è data, come si diceva, se si esamina l'intero passo come una 'scena tipica': Levine 1983, ad esempio, per sostenere la tesi che il riso di Penelope esprima «more confidence than surprise» (p. 174), oltre ad arricchire la galleria degli esempi riportati da Büchner sulle risate o sui sorrisi che implicano, in Omero, il riconoscimento di un δόλος proprio o altrui⁹¹, rileva le suggestive somiglianze tra l'episodio del canto XVIII in questione e la Διὸς ἀπάτη compiuta da Era nel canto XIV dell'*Iliade*. In primo luogo, anche Era pregusta con un sorriso il suo trionfo erotico su Zeus (μείδησεν ... μειδήσασα, *Il.* XIV 222s.), e condivide con Penelope l'intento di assoggettare e dominare il proprio antagonista maschile (Zeus/i Proci) con l'attrattiva sessuale. Sia Era che Penelope fruiscono inoltre di un simile

⁹⁰ Analogamente, anche per «the mocking and abusive Thersites» è «uncharacteristic [...] to be reduced to silent pain and tears under the blows of Odysseus» (Strauss Clay 1984, 76).

⁹¹ Tali, ad esempio, secondo Levine 1984, i 'sorrisi' di Odisseo in *Od.* XX 301, XXII 371 e XXIII 111. Cf. anche Lateiner 1995, 42: «his famous sardonic smile and Penelope's puzzling embarrassed laughter (20.301-2, 18.163) both underline concealment of plans from all others and the heroic control and inwardness of their selves, a Greek ideal».

trattamento di bellezza (*Il.* XIV 170-172, *Od.* XVIII 191-193), con l'aiuto di una dea (*Il.* XIV 188, *Od.* XVIII 193) e con riferimento alle Cariti (*Il.* XIV 267-276, *Od.* XVIII 194); entrambe hanno, quali attributi di avvenenza, aspetto candido (*Il.* XIV 185, *Od.* XVIII 196), un κρήδεμνον e degli ἔρματα (*Il.* XIV 182, 184 e 185; *Od.* XVIII 196, 210 e 297). In particolare, gli ἔρματα, intesi come 'orecchini' (cf. εἶρω, LSJ⁹ 690 s.v. ἔρμα, II), si trovano in Omero solo in questi due passi, e sono descritti dallo stesso verso, che non compare altrove (*Il.* XIV 183 = *Od.* XVIII 298). Anche sul piano del comportamento, esistono elementi comuni che sembrano veri e propri *patterns* narrativi: sia Era che Penelope forniscono una scusa sul loro movente ad un personaggio femminile (*Il.* XIV 198-210, *Od.* XVIII 166-168); suscitano entrambe un'ardente brama sessuale nell'interlocutore maschile (*Il.* XIV 294, *Od.* XVIII 212s.), seguita dallo stesso tipo di complimenti e profferte amorose (*Il.* XIV 315-328, *Od.* XVIII 245-249), e introducono il loro discorso con un argomento pretestuoso, che distrae e disarmava chi le ascolta (*Il.* XIV 301-311, *Od.* XVIII 215-225). Perfino alcuni dettagli secondari dell'assieme, come il sonno e i doni (*Il.* XIV 231ss. e 238-241, 267-276, *Od.* XVIII 188-190, 201 e 275-280, 285-288, 292-303), ricorrono in tutte e due le scene e fanno pensare a una forma di modello precostituito. Anche se è ovvio che i due episodi differiscono nell'elemento essenziale della conclusione (non può esservi unione sessuale tra Penelope e i Proci), la somiglianza tra le due scene può suggerire almeno che «the queen's actions – which her laugh introduces – thus take on a more determined and purposeful aspect when considered as part of a deliberate plan» (Levine 1983, 175).

Il riso consapevole di Penelope, così, si contrappone a quello ignaro e incosciente dei Proci nel canto XX, cui seguirà – secondo Levine – un nuovo

δόλος, per loro mortale, ordito dalla regina, l'indizione della gara con l'arco: nell'immagine sfaccettata e ambivalente di Penelope che ride ἀχρεῖον, allora, forse rientra anche, accanto al ritratto di donna confusa e incerta per lo più riconosciuto dai critici, anche quello di una degna emula di Era, capace di organizzare sottilmente anche lei una sua μνηστήρων ἀπάτη. Anche se Levine non propone una traduzione per l'avverbio, in accordo col suo percorso esegetico potremmo pensare che il riso di Penelope sia 'enigmatico', non per lei o per il pubblico, chiamato dal riferimento a una scena tipica ad intuire cosa sta accadendo⁹², ma piuttosto per Eurinome, che al contrario non può capire a cosa la padrona miri.

Tuttavia, le osservazioni di Nortwick, riportate sopra (p. 178), a proposito della *overdetermination* delle azioni di Penelope nel canto XXI, inducono il sospetto che anche nel XVIII si abbia un fenomeno di tale genere, di cui mostra traccia appunto il riso dell'eroina, nonché il suo agire ancora una volta come *double agent*, visto che ella persegue un proprio duplice fine (parzialmente espresso), che viene ad essere incluso in quello, a sua volta duplice, di Atena (esplicito). Così, «though unaware of Athena's intentions, Penelope will in fact fulfil them: she will fan the Suitor's desire (cf. 212-12 and 244-9) and increase her husband's esteem for her (cf. 281-3) [...]; the goddess often has larger goals in mind when making mortals do a particular

⁹² Secondo Winkler 1990, nel poema esiste «a double duplicity», che scaturisce dall'«author's own cunning in deliberately avoiding too close a look at what Penelope might be thinking and scheming» (130), e che si innesta su una specifica realtà antropologica portata ad apprezzare «secrecy and lying» (134), e a comprendere «the willingness to deceive, not only for defensive and aggressive purposes but simply as a habit of life» (136). Per questo, l'uditorio d'Omero non si sarebbe né stupito né scandalizzato al fatto che «like Helen, Penelope imitates different women in order to deceive different men, as she takes on the feigned role of "your future bride" to each suitor in turn. She also *imitates* the stereotypically good and simple housewife, as she weaves her shroud each day. Penelope thus exercises her duplicity in the two Hellenic ways, one restricted to her domestic role, the other involving imitation and false messages» (141). La tesi di Winkler rientra nella teoria dell'*indeterminacy* dell'*Odissea*, su cui cf. *infra*, § 7.

thing» (De Jong 2001, 445)⁹³. Per Penelope, dunque, esiste uno scopo ch'ella può ammettere alla propria coscienza e agli altri (parlare al figlio) e un altro sottoposto invece ad 'autocensura' (influenzare i Proci); ella non può immaginare – come invece fa Atena – che il recupero, tramite i doni nuziali, delle ricchezze saccheggiate dai pretendenti farà piacere, più ancora che a Telemaco⁹⁴, ad Odisseo (v. 162 πρὸς πόσιος, e v. 281 γήθησεν δὲ πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς), il quale sa – dato che glielo ha detto la stessa Atena nel canto XIII – che anche se Penelope blandisce i Proci, non è perché gli sia infedele (XIII 379 ἡ δὲ σὸν αἰεὶ νόστον ὀδυρομένη κατὰ θυμὸν), ma perché νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾷ (XIII 381 ~ XVIII 283)⁹⁵. Ora, se il comportamento di Penelope è descritto quale riflesso di un'ispirazione di Atena, forse anche il suo riso rispecchia quello soddisfatto della dea per il proprio piano: «wenn die Götter bei Homer unter sich sind, lachen sie, wie es keinem Menschen

⁹³ Non mi pare però che l'«Athenas' hidden agenda in this scene» si possa pienamente paragonare, come suggerisce De Jong 2001, 445, con altre scene in cui ella ispira qualcuno, perché in queste la sua azione coincide con il carattere, lo stato d'animo, o un piano dell'interessato: così, in *Od.* III 77s. Atena induce Telemaco ad esprimere con parole un desiderio ch'egli realmente ha (aver notizie del padre); in XVII 360-364 l'intervento della dea corrisponde all'astuta idea di Odisseo di mendicare tra i Proci, per capirne la natura e preparare un piano di vendetta; parallelamente, in XVIII 346-348 e in XX 284-286, sotto l'influsso divino, i pretendenti non fanno che mostrare la loro abituale arroganza e brutalità. L'unico passo che forse si può paragonare a quello del canto XVIII è – come accennato – la scena all'inizio del canto XXI, in cui Atena orienta la decisione di Penelope di proporre la gara nuziale al fine, ignoto alla regina, di farne la φόνου ἄρχή. Del resto, De Jong si contraddice quando paragona le scene citate con quella in questione, in cui – secondo la studiosa – «Penelope has no real motive [...], but she simply feels an unprecedented impulse» (*ibid.*): ma Penelope ha almeno un motivo per recarsi nella sala, come riconosce lo stesso Odisseo con la sua approvazione (vv. 281-283).

⁹⁴ Si noti, a proposito di Telemaco, come la ragione ch'egli può avere nel nostro passo per apprezzare maggiormente la madre (vv. 161s.) non può certo essere il rimprovero ch'ella gli rivolge (per aver lasciato maltrattare un ospite: vv. 215-225), che tra l'altro non corrisponde a quello preannunciato ad Eurinome (per la 'cattiva compagnia' dei Proci: vv. 166-168), e cui il giovane risponde con inconsueta pacatezza: Telemaco, sempre così preoccupato per i beni di famiglia dissipati, sarà invece soddisfatto dei doni nuziali carpi dalla madre. Ma se era questo che Penelope (e non solo Atena) voleva, entrando nella sala e formulando la sua richiesta ai Proci, sia le motivazioni addotte ad Eurinome, sia il suo discorso al figlio risultano davvero pretestuosi.

⁹⁵ Condivido il parere di Murnaghan 1987, 132, sul fatto che ci sia «a discrepancy between Odysseus' conviction about her state of mind and the hints we are given by the text. Odysseus' interpretation, which is made possible by his own disguised presence, is a proleptic understanding of events as part of a larger strategy. Penelope's perception, which is governed by the concealment from her of what Odysseus knows, represents the sense of events as unfolding haphazardly and without direction». Sulla soddisfazione di Odisseo, cf. anche *infra*, § 3a, 265s.

gegeben ist, ihr "homerisches" Gelächter, hemmunglos und unbekümmert [...]. Das tragische Geschehn auf Erden verlangt nach einem sonst gleichartigen, aber untragischen, Geschehn im Olymp [...]. Die Götter dürfen unbedacht sein, denn sie sind sicher» (Fränkel 1993, 60). Del resto, dietro le figure di Odisseo e di Penelope, spesso il poeta lascia come trasparire il riflesso di quella di Atena, in coerenza con la concezione omerica, per cui «die enge Gebundenheit des menschlichen Daseins bedarf demnach des Gegenbildes eines unbeschränkten, aber im übrigen menschenähnlichen, göttlichen Daseins» (*ibid.* 59). In questa chiave, si spiegherebbe anche l'avverbio ἀχρεῖον, che indicherebbe come questo riso di Penelope sia per lei 'inusuale' o 'inappropriato', in quanto non pienamente 'suo', ma suggeritole appunto – come la finalità di essere apprezzata dallo sposo, a lei ignota – dalla divinità.

III.2) L'erotismo di Penelope e il *Märchen*

III.2a) Penelope tra frigidità ed erotismo nel canto XXIII

Le implicazioni erotiche di questo tipo di scena, di cui forse – se applichiamo il suggerimento di Dodds – il poeta è sufficientemente cosciente da esser indotto a insistere sull'intervento ispiratore di Atena (vv. 158ss. e 187ss.), possono anche indurre il dubbio che qualcosa nell'animo dell'eroina stia cambiando: «Penelope's original urge to show herself to the suitors and her subsequent toilette initiated by Athena need not imply that the feelings depicted are not a part of Penelope's own psyche» (Nortwick 1979, 272).

La stessa Penelope, però, dichiara ad Odisseo, dopo averlo infine riconosciuto, che, per evitare d'essere ingannata nei lunghi anni d'attesa da qualche impostore⁹⁶, è stata costretta a indurire il proprio cuore, costringendosi a una sorta di frigidità volontaria:

αἰεὶ γάρ μοι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν 215
 ἔρριγεῖ, μή τίς με βροτῶν ἀπάφοιτ' ἐπέεσσιν
 ἐλθῶν· πολλοὶ γὰρ κακὰ κέρδεα βουλεύουσιν.
 οὐδέ κεν Ἀργεῖη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
 ἀνδρὶ παρ' ἀλλοδαπῷ ἐμίγη φιλότητι καὶ εὐνή,
 εἰ ἦ ὅη, ὅ μιν αὖτις ἀρήϊοι υἴες Ἀχαιῶν 220
 ἀξέμεναι οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδ' ἔμελλον.
 τὴν δ' ἦ τοι ῥέξαι θεὸς ὄρορεν ἔργον ἀεικέες·
 τὴν δ' ἄτην οὐ πρόσθεν ἐῶ ἐγκάτθετο θυμῷ
 λυγρὴν, ἐξ ἧς πρῶτα καὶ ἡμέας ἵκετο πένθος.

(*Od.* XXIII 215-224)

Queste parole di Penelope sono per molti versi sorprendenti, e non hanno mancato di sollevare, sin dall'antichità, un vivace dibattito critico⁹⁷, in particolare per il riferimento ad Elena. Si noti in primo luogo come il concetto espresso e alcuni termini corrispondano perfettamente alle considerazioni di Dodds sulla 'cultura di vergogna' (cf. *supra*, 194s.): quello che è mancato ad

⁹⁶ Le parole di Penelope hanno già ricevuto indiretta conferma tramite quelle di Eumeo in *Od.* XIV 122-130.

⁹⁷ Cf. *sch.* V *Od.* XXIII 218 ἀθετοῦνται οἱ ζ' ὡς σκάζοντες κατὰ τὸν νοῦν. Anche gli analitici moderni di solito hanno rifiutato i vv. 218-224; per un riepilogo delle principali posizioni in merito, cf. Russo-Fernández-Galiano-Heubeck 1992, 310s., che però concludono: «che i versi siano superflui non comporta che siano spuri. Penelope si serve di questa apparente digressione su Elena soprattutto per spiegare e giustificare il proprio comportamento (vv. 215-7) [...]. I vv. 218-24 svolgono dunque una funzione all'interno del discorso e non possono mancare». Per una difesa dei vv. 218-224, cf. ad es. Roisman 1987; Morgan 1991.

Elena è stata la 'conoscenza' (εἰ ἦδη ... οὐ πρόσθεν ἐὼ ἐγκάτθετο θυμῷ), sia del suo futuro, sia dell'ἄτη da cui è stata sopraffatta. Nella mentalità greca vi era infatti «l'abitudine di spiegare il carattere o la condotta sotto specie di conoscenza» (Dodds 1959, 28)⁹⁸, e «questo abito mentale deve aver incoraggiato la credenza negli interventi psichici: se carattere vale conoscenza, quel che non è conoscenza non fa parte del carattere, e perviene all'uomo dall'esterno [...]. In altri termini, gli impulsi non sistematizzati, non razionali, tendono a venir esclusi dall'io e attribuiti ad origine esterna» (*ibid.* 29). Dunque, Elena fu indotta da uno/una θεός – «anonimo e indeterminato» (*ibid.* 18) – a compiere l'ἔργον ἀεικές, un'azione cioè biasimata non perché 'immorale'⁹⁹, ma perché non conforme all'εἰκός. Nell'aggettivo ἀεικής, in questo caso, mi pare ancora vitale «la notion d'image, de ressemblance» di ἔοικα, da cui poi «est issu un groupe sémantique relatif au monde intellectuel et moral» (Chantraine, *DELG* 355)¹⁰⁰: il termine, dunque, sembra denotare

⁹⁸ Vd. anche Dodds 1959, 28s.: «i cosiddetti paradossi socratici che “la virtù è conoscenza” e che “nessuno fa il male di proposito” non erano novità, erano formulazioni, generalizzate in forma esplicita, di un antico e radicato abito mentale».

⁹⁹ Molti i traduttori che interpretano ἔργον ἀεικές in senso morale, cf.: Voss, *Odyssee* «die schönsten Verführung»; Pindemonte, *Odisea* «una indegna opra»; Butler, *Odyssey* «do wrong»; Dufour-Raison 1965 «l'infâme désir»; Lawrence 1991 «a God [...] tempted her astray»; Privitera 1991 «l'ignobile azione»; Ciani 1994 «quell'atto indegno»; Cetrangolo 1997 «quella ignominia». Altri, invece, danno rilievo alla 'vergogna' dell'azione di Elena: cf. Leconte de Lisle 1867 «cette action honteuse»; Bérard 1924c «cette oeuvre de honte»; Romagnoli 1926 «quell'atto d'obbrobrio»; Murray 1946b «a shameful deed»; Lattimore 1952 «the shameful thing»; Calzecchi Onesti 1982 «l'azione sfrontata»; Weiher 1990 «schändliches Werk»; così, in genere, i tedeschi, che rendono l'aggettivo con «schmählich», come ad esempio Schadewaldt 1958, Jünger 1981, Rupé-Weiß 1980.

¹⁰⁰ Cf. appunto Chantraine, *DELG* 354s. s.v. ἔοικα: la radice è *weik-/wik-, dal cui grado zero deriva ad esempio l'aggettivo ἵκελος (che, nell'espressione formulare, riferita a Penelope, Ἄρτεμιδι ἵκέλη ἠὲ χρυσῆ Ἄφροδίτη, abbiamo già esaminato nel cap. II.2), su cui è formato l'epiteto, comune in Omero, θεοεἵκελος. Anche se Chantraine segnala come un insieme coerente di termini col tema in -s abbia finito per indicare non tanto l'idea della somiglianza, quanto quella della convenienza, si noti che però ἀεικής, «affreux, qui ne convient pas, outrageux», è riferito nei poemi omerici alla peste (*Il.* I 97, 341, 456: ma λοιγός è usato, con questo aggettivo, in senso più generico di 'rovina' in *Il.* I 398, IX 495, XVI 32), al destino o alla morte (*Il.* IV 396; *Od.* II 250, IV 339s. = XVII 130s., XIX 550, XXII 317 = 416), al gemito (*Il.* X 483, XXI 20), ai colpi (*Il.* II 264), alla bisaccia del mendicante-Odisseo (*Od.* XIII 437, XVII 197 = XVIII 108) ecc. (si ricordi anche il verbo ἀεικίζω, usato comunemente per 'sconciare', in particolare il cadavere del nemico ucciso: *Il.* XVI 545, 559, XIX 26, XXII 256, 404, XXIV 22, 54): in queste occorrenze va dunque esclusa la connotazione intellettuale o morale.

«non che l'azione sia benefica o dannosa per l'agente, o buona o cattiva agli occhi di una divinità, ma soltanto che sembra bella o brutta alla pubblica opinione» (Dodds 1959, 30 n. 3)¹⁰¹. La condotta sconsiderata e inesplicabile di Elena fu dunque ἄτη, che in Omero «non significa mai obiettivamente “rovina”¹⁰², come avviene comunemente nei tragici. Sempre, o quasi sempre, *ate* è uno stato d'animo: l'annebbiarsi o lo smarrirsi temporaneo della coscienza normale. È, in realtà, una pazzia parziale e temporanea: come ogni pazzia, viene attribuita non a cause fisiologiche o psicologiche, ma ad un'operazione *demonica* esterna» (*ibid.* 6s.)¹⁰³, e non c'è dubbio che il 'demone' che indusse Elena a fuggire con Paride fu di natura

¹⁰¹ Costante appare nel poema la preoccupazione di Penelope per l'opinione pubblica (XVI 73-75; XIX 524-527), di cui però sembrano tener conto anche i Proci, sia quando sono pubblicamente accusati da Telemaco (II 85ss.), sia quando progettano di attentare alla sua vita (XVI 375-382), sia infine quando temono di essere sconfitti nella gara dal vecchio mendicante (XXI 323-339), e vengono prontamente rintuzzati, appunto sul tasto dell'onore, dalla stessa Penelope (XXI 331-333): su questo tema, cf. Heitman 2005, 23s., 32s.

¹⁰² Dodds ricorda però le occorrenze di *Od.* X 68, XII 372 e XXI 302, in cui si riscontra il passaggio a questo significato, che «peraltro sembra post-omerico» (1959, 7 n. 1). Tuttavia, sia in X 68 (ἄσάν μ' ἔταροί τε κακοὶ πρὸς τοῖσιν τε ὕπνος), sia in XII 372, la ἄτη è in relazione al sonno, e nel secondo passo, per di più, opera degli dèi: cf. XII 371s. Ζεὺ πάτερ ἡδ' ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἔόντες, / ἦ με μάλ' εἰς ἄτην κοιμήσατε νηλεῖ ὕπνω. Ora, non c'è dubbio che i 'sonni intempestivi' di Odisseo (su cui cf. cap. I n. 15) siano una forma di accecamento, visto che comportano appunto «l'annebbiarsi o lo smarrirsi temporaneo della coscienza normale» (vd. nel testo, *infra*). Lo stesso stato mentale si può supporre anche nel centauro Euritione, impazzito a causa del vino – e «nell'*Odissea* l'*ate* si attribuisce alle eccessive libagioni di vino (Dodds 1959, 7) – nel canto XXI (si vedano i vv. 295-298 οἶνος καὶ Κένταυρον ... ἄασε ... ὃ δ' ἐπεὶ φρένας ἄασεν οἶνω, μαινόμενος κάκ' ἔρεξε), e presumibilmente non certo rinsavito dopo il terribile ἀποτυμπανισμός cui viene sottoposto (cf. vv. 301s. ὃ δὲ φρεσὶν ἦσιν ἀασθεῖς / ἦϊεν ἦν ἄτην ὀχέων ἀεσίφρονι θυμῷ): sull'insistenza in questo passo sul concetto di ἄτη e il confronto con altri luoghi significativi dell'*Odissea*, che mostrano, rispetto all'*Iliade*, una nuova concezione per cui, per lo più, responsabili dell'ἄτη sono i compagni, il sonno, la sorte o il vino, cf. Russo-Fernández-Galiano-Heubeck 1992, 180.

¹⁰³ Dunque, anche l'ἄτη non va qui ricondotta al nostro concetto morale di 'colpa', o peggio di 'peccato', che si riscontra però in varie traduzioni: cf. ad es. Bérard 1924c «cette faute maudite»; Butler, *Odyssey* «that sin»; Schadewaldt 1958 «das traurige Verderben»; Dufour-Raison 1965 «la faute funeste»; Rupé-Weiß 1980 «die traurige Schuld»; Calzecchi Onesti 1982 «la colpa triste»; Cetrangolo 1997 «il funesto peccato». Del resto, dell'imbarazzo dei traduttori sono prova alcune versioni inappropriate o addirittura incomprensibili, come quelle di Pindemonte, *Odissea* «il velen»; Romagnoli 1926 «la funesta vendetta»; Lattimore 1952 «this terrible wildness»; Voss, *Odyssee* «das nahe Schreckengericht». Si avvicinano invece al significato che, secondo la teoria di Dodds, mi pare più calzante Leconte de Lisle 1867 «cette pensée funeste et terrible»; Murray 1946b «the grievous folly»; Jünger 1981 «eine Gottheit [...], die sie vorher im Herzen tief und traurig verblendet»; Weiher 1990 «ihre grause Verblendung»; Lawrence 1991 «the ruinous folly»; Privitera 1991 «l'accecamento funesto»; Ciani 1994 «la funesta follia». Sulla «forza invicibile» di Eros, cf. ad es. Calame 1988b, XXVIII-XXXI.

erotica (cf. *Od.* IV 261s. ἄ τ η ν δὲ μετέστενον, ἦν Ἴ Α φ ρ ο δ ί τ η / δῶχε). Ciò non scagiona Elena¹⁰⁴, dato che «dal punto di vista giuridico [...] la giustizia greca primitiva non tiene conto dell'intenzione: solo l'azione importa» (Dodds 1959, 4): infatti, Penelope pensa principalmente alle conseguenze, sia per Elena stessa (vv. 220s.), sia per gli altri, e in particolare per sé e per Odisseo (v. 224), dell'azione sventata della Tindaride¹⁰⁵, un'azione che ha dato ad Elena un assai discutibile κλέος, come riconosce lei stessa nell'*Iliade* (VI 356-358)¹⁰⁶. Anche per Penelope si poteva dare una simile tentazione, tanto più che i suoi spasimanti erano numerosi e il marito assente da troppo tempo¹⁰⁷: solo una diffidenza estrema, un totale

¹⁰⁴ Si tratta in effetti di «a conventional view of Helen in the Homeric poems» (Morgan 1991, 2): anche Priamo, in *Il.* III 164s., dice colpevoli (αἴτιοι) della guerra gli dèi, non Elena. Anche per tale ragione, appaiono difficilmente condivisibili affermazioni come questa: «que Pénélope semble prendre la défense d'Hélène implique en réalité qu'elle justifie ses propres pensées, tentations et désirs secrets, mais non pas ses actions ouvertes» (Devereux 1982, 266).

¹⁰⁵ Non si può tuttavia negare che i vv. 218-224 suonino estremamente ambigui sulle labbra di Penelope: in primo luogo, può sorgere una domanda, suggerita da Zeitlin 1995, 143s.: «in the use of a divinely sent *atē* to explain what Penelope sees as contradicting the hitherto unblemished character of Helen, can she then exempt herself from the possibility of the same helpless capitulation in the face of desire?». Inoltre, Penelope ci dice che la sola ragione che Elena avrebbe avuto per non tradire Menelao sarebbe stata il sapere che sarebbe stata un giorno ripresa dagli Achei (vv. 220s.). Dunque, è per timore di una punizione che Penelope – seguendo il parallelismo – ha evitato di risposarsi? Secondo Roisman 1987, Penelope è offesa con Odisseo, perché ha saputo da Euriclea ch'egli si è rivelato lei e a Telemaco ben prima che a sua moglie (XXIII 29s. e 74s.), e che per di più ha impedito alla vecchia schiava di informarne la padrona (XXIII 76s.): perciò, in tutto il discorso di Penelope in *Od.* XXIII 209-230, si avvertirebbe il suo rimprovero, sottilmente ed indirettamente rivolto allo sposo. In questo quadro, «the analogy she draws between her own experience and Helen's, which implies that there no motive for her fidelity to Odysseus beyond her knowledge that he would someday come back and make her remarriage useless, is simply another cutting statement that expresses her anger» (Roisman 1987, 68): sull'interpretazione dell'«indignazione» di Penelope nei confronti di Odisseo, cf. cap. V.9, 517ss. Anche a prescindere da una simile interpretazione, non si può tuttavia negare l'impressione che le parole di Penelope e la sua «independence of judgement should caution readers not to assume too readily that the poem, as opposed to certain of its characters, even makes such a straightforward, uncomplicated condemnation. In light of Penelope's comment, it might be more accurate to say that in the end the poem leaves the question of Helen's moral responsibility and even the moral status of adultery open and doubt, however it may tempt a listener or reader to share in the majority judgement against her and her behavior» (Schein 1995, 25).

¹⁰⁶ Invece, il κλέος di Penelope deriva dal fatto che il suo «sense of shame in marriage parallels that of the heroes in warfare; thus she too will be the subject of song (24.196-98)» (Morgan 1991, 3 n. 14).

¹⁰⁷ Ciò naturalmente non autorizza certe illazioni di stampo psicanalitico, secondo cui Penelope proverebbe «de l'hostilité inconsciente [...] envers Ulysse», perché «ce héros est allé à Troie pour faire la guerre à cause de l'adultère d'une autre femme, laissant son épouse à la maison, privée de gratifications sexuelles. Autrement dit [...], Pénélope était restée frustrée, pendant vingt ans, en tant que mère et en tant qu'épouse»;

autocontrollo razionale sulle proprie emozioni, le ha consentito di resistere tanto a lungo, anche se appunto tale rigore l'ha indotta a rifiutare di riconoscere Odisseo assai più ostinatamente di qualunque altro personaggio: «Penelope is very conscious of the shame before family, peers and countrymen that is the inevitable lot of a married woman whose adultery becomes common knowledge [...]. [Penelope] also emphasizes her commitment to the prevalent mores of the institution of marriage itself at the very moment she is accepting Odysseus back into their marriage bed» (Morgan 1991, 3).

E il letto è il *focus* del pensiero di Odisseo e Penelope in gran parte del XXIII canto: non direi certo che «Pénélope déclare ensuite qu'elle a été convaincue de l'identité d'Ulysse par sa connaissance manifeste des secrets de leur lit – euphémisme pour désigner la connaissance de ses habitudes sexuelles» (Devereux 1982, 260), ma di sicuro ella non ha scelto un σῆμα inappropriato rispetto alla sua relazione con Odisseo, visto che esso comunque allude, per esplicita dichiarazione dell'eroina, alla loro vita intima di sposi (cf. XXIII 110 ἂ δὴ καὶ νῶϊ κεκρυμμένα ἴδμεν ἀπ' ἄλλων)¹⁰⁸. Già in precedenza Penelope aveva offerto un letto a Odisseo (XIX 317-319 e 598s.), ch'egli aveva rifiutato (XIX 337ss.), ma si trattava di un letto da ospite: nel canto XXIII, la dichiarazione di Penelope che il letto nuziale si può spostare non implica soltanto che le radici su cui esso poggiava – le radici vitali del potere su Itaca e del matrimonio di Odisseo¹⁰⁹ – sono state tranciate,

perciò «elle est tout à fait ambivalente tant à propos de la longue absence d'Ulysse que par rapport à son retour tardif» (Devereux 1982, 263s.).

¹⁰⁸ Sulla complessa rete di collegamenti tra le forme di riconoscimento di Odisseo e le diverse relazioni ch'egli intrattiene con gli altri personaggi, cf. Murnaghan 1987, 20-55, 91-175.

¹⁰⁹ Dal punto di vista del folklore, si noti che Odisseo, costruendo il suo letto su una radice d'olivo viva, ha violato le leggi della natura, e dunque ne conosce il segreto: anche nella fiaba spesso il protagonista, per divenire re e sposare la principessa, si sottopone a un esperimento a carattere prenuziale, che «deve anche mostrare se l'eroe sia in grado di comandare alla natura» (Propp, *Radici* 547).

o che un altro uomo è entrato nella stanza – un dio, forse, più forte certo di Odisseo, se ha potuto distruggerne l'opera (XXIII 184-187)¹¹⁰ – ma anche ch'ella continua ad imporre a Odisseo la condizione di ospite, escludendolo dall'alcova (cf. XXIII 177s. ἀλλ' ἄγε οἱ στόρεσον πυκινὸν λέχος, Εὐρύκλεια, / ἐκ τὸς ἐϋσταθέος θαλάμου, τὸν ῥ' αὐτὸς ἐποίει). In questo modo, Penelope rende esplicito il senso delle ambigue parole che ha appena pronunciato:

δαιμόνι', οὐ γάρ τι μεγαλίζομαι οὐδ' ἀθερίζω
οὐδὲ λίην ἄγαμαι, μάλα δ' εὖ οἶδ' οἶος ἔησθα
ἐξ Ἰθάκης ἐπὶ νηὸς ἰὼν δολιχηρέτμοιο.

(*Od.* XXIII 174-176)

Qui, sotto l'apparenza di riconoscere lo sposo, ella ha evidenziato la differenza tra l'uomo che l'ha lasciata vent'anni prima (οἶος ἔησθα) – e che le appare ancora nei sogni (XX 87-90, in particolare vv. 88s. εἴκελος αὐτῷ, / τοῖος ἐὼν, οἶος ἦεν: vd. *infra*, § III.2c, 247ss.) – e quello che le sta di fronte, il quale, se pur assomiglia forse all'«antico» Odisseo, potrebbe però essere un truffatore (cf. XXIII 215-217) e, dunque, per lei non rimane che un ospite. Ciò significa minare tutte le certezze di Odisseo: Penelope gli è stata fedele? Fino a che punto egli è cambiato, se ella non può più riconoscerlo? Che valore avranno le agnizioni di un figlio che non lo ha mai conosciuto personalmente, o di qualche servo, di fronte al rifiuto della moglie? E quale fondamento dare al suo potere su Itaca, se mancherà il pubblico assenso della

¹¹⁰ Murnaghan 1987, 140 evidenzia il carattere agonistico della gelosia di Odisseo in questo passo: «the fixity of the bed can be seen as symbolizing the permanence of marriage in a variety of suggestive ways; for Odysseus it does so specifically because it represents a permanent achievement that cannot be challenged by any rival». Sui significati della prova del letto di Odisseo cf. anche cap. I n. 77 e cap. II n. 45.

regina¹¹¹? La stessa identità di Odisseo, come marito (e, di conseguenza, come padre di Telemaco) e come re, viene messa in discussione dalle parole di Penelope: «Penelope's unparalleled and unexpected reluctance to recognize Odysseus once he has disclosed himself to her causes him to experience directly that complete dependence on another person's attitude of mind that was evoked indirectly and impersonally through his disguise. The advantage represented by his mastery of disguises, the ability to control the timing of his self-revelations, proves useless in the face of Penelope's unwillingness to recognize him» (Murnaghan 1987, 139s.). L'aspetto – insegna Penelope a Odisseo, che la ha ingannata col suo travestimento da mendicante e che si illude, spogliandosene, di esser subito riconosciuto – non è un dato affidabile: la dimostrazione di essere suo marito, e non – poniamo – un dio che ne ha preso le sembianze (cf. XXIII 63)¹¹², comporta una semiotica più profonda e intima, che sola può preludere al compimento dell'agnizione e alla piena accettazione di Odisseo nell'intimità fisica: «the transformation of Odysseus' position from that of welcome guest to that of Penelope's husband is accomplished in the conversion of the bed from hospitable gesture in his command to emblem of their marriage in hers» (Murnaghan 1987, 115).

Il discorso di Penelope in *Od.* XXIII 209-230, quindi, oltre a configurarsi come *Reizgespräch* (cf. cap. I.2, 59), volto a indurre Odisseo a

¹¹¹ Cf. Murnaghan 1987, 143: «her nonrecognition represents not simply the threat of infidelity – the power of the hero's wife to undermine his success at the very center of his home – but a more general awareness of the violence to the normal conditions of human life his return requires». Il tema del rifiuto ostinato di Penelope, che induce Odisseo a perdere la propria sicurezza in se stesso, è rappresentato con finezza nel romanzo di Malerba 1997: cf. cap. V.9 e scheda ?

¹¹² Iperrazionalistico mi pare, a questo proposito, l'approccio in proposito di Lateiner 1995, 277 n. 64, che sottolinea l'inutilità degli accorgimenti di Penelope per evitare di essere ingannata da un dio, che possa aver assunto l'aspetto di Odisseo: «which narratological commentator points out that gods would as easily know bedroom details as any other detail of puny mortal physical reality?». A differenza dell'idea di dio che ci è familiare, infatti, gli dèi omerici non sono necessariamente onniscienti (cf. *e.g.* I 22ss., in cui gli Olimpici approfittano della momentanea assenza di Posidone per deliberare sul destino di Odisseo). Concordo tuttavia con Lateiner sul fatto che «it is the hero's disconcerted reaction, however, not his inside information, that proves him both human and her husband» (*ibid.*).

fornire la prova definitiva della sua identità, esplicita una sostanziale ambivalenza nei sentimenti dell'eroina, una tensione tra la prolungata e voluta frigidità sessuale – che si riflette nello scetticismo rispetto all'idea che Odisseo possa ancora tornare – e la pur sempre presente, anche se repressa, pulsione erotica, che ella teme possa farle fare passi falsi: «like Odysseus' disguise, Penelope's caution stems from fear of her own susceptibility to desire, a fear that she might not, after all, be distinguishable from Helen and Clytemnestra [...]. Penelope's suspicion of the fulfillment of her own desire is intensified by a clear-sighted sense of its improbability» (Murnaghan 1987, 142). Ora, «finding it hard to believe that Odysseus could be an exception, a hero who returns even after so long an absence, Penelope cannot believe that she might herself be an exception, a wife who in no sense betrays her husband even after so long a separation» (*ibid.* 143). Il poeta, in questo modo, ricostruisce la personalità dei due protagonisti anche attraverso un sottile gioco di raffronti con le storie di Elena e di Clitemestra (e, naturalmente, di Menelao ed Agamennone)¹¹³: «the *Odyssey* simultaneously upholds the importance of learning from the examples of others and recounts a story in which the hard truths embodied in these examples are suspended» (*ibid.*)¹¹⁴.

D'altra parte, nell'ambiguità di Penelope tra desiderio e rifiuto, si può riconoscere, quasi in controluce, anche la traccia di un preciso personaggio folklorico: «la principessa della fiaba [...] da un lato [...] è, per vero dire, una

¹¹³ Così, «Penelope's attention to the example of Helen and consequent hesitation to recognize Odysseus corresponds to his attention to the example of Agamemnon and consequent hesitation to identify himself to Penelope» (Murnaghan 1987, 143).

¹¹⁴ Anche se appare in larga misura risibile la descrizione di MacKay 1958, 127, secondo cui «her [di Penelope] beauty is rather softly seductive than, like Helen's, overwhelming and awe-inspiring. She is complete contrast to the masculine Klytaimnestra. We should probably think of her as a fetching little thing, almost the baby-doll type, with curls and fluttering eyelashes, appealing immediately to the amorous and the protective instincts of every male in the vicinity», è almeno condivisibile il suo invito a non vedere Penelope «as a severe, staid, and arid housewife, a sort of Roman matron, or as a quiet, devoted little mouse».

fidanzata fedele che aspetta il suo promesso e rifiuta tutti quelli che sollecitano la sua mano in assenza del fidanzato. Ma dall'altro è un essere insidioso, vendicativo e malvagio, sempre pronto a uccidere, ad annegare, a storpiare, a derubare il fidanzato, e il compito essenziale dell'eroe pervenuto o quasi pervenuto a impadronirsi di lei consiste nel domarla», eventualmente vincendola in «una competizione aperta con lei» (Propp, *Radici* 475). Se anche in Omero, come nelle fiabe, «i due aspetti della principessa sono determinati non tanto dalle sue qualità personali quanto dall'andamento dell'azione» (*ibid.*)¹¹⁵, nell'*Odissea* la personalità di Penelope non è però mai delineata secondo semplici rapporti di causa-effetto con gli eventi narrati, ma secondo una sua sostanziale coerenza interna, di modo che non è il carattere che si adatta all'azione, ma l'azione che è determinata dal carattere. Così, la 'competizione aperta' non è certo del genere che troviamo ad esempio nel mito di Atalanta, oppure nella versione delle nozze di Odisseo e Penelope narrata da Pausania (cf. cap. IV.4, 346), ma è stata adeguata al carattere dei due personaggi e alla loro particolare relazione di ὁμοφροσύνη, sino a divenire una gara di intelligenza: ogni carattere magico, ogni aiuto esterno è stato eliminato¹¹⁶, per dar spazio soltanto all'incontro, tutto umano, tra due persone che si stanno cercando, e nel campo che è loro più congeniale. Del resto, non è possibile immaginare che Penelope possa accettare di essere 'vinta' come un trofeo dal marito, e il poeta struttura il suo racconto in *climax*,

¹¹⁵ Infatti, secondo Propp, *Radici* 534s., il matrimonio con la principessa originariamente rappresentava la sostituzione – spesso non incruenta – del vecchio re-padre col nuovo re-sposo, da cui deriva l'ambivalenza dei sentimenti della fanciulla, divisa tra affetto per il padre e amore per il marito.

¹¹⁶ Sul tema delle «competizioni» nelle fiabe, cf. Propp, *Radici* 509-513, che rileva, tra l'altro, che «nell'antichità classica sono assai numerosi i casi in cui l'eroe s'impadronisce della fanciulla dopo una gara di corsa. In simili casi l'eroe vince quasi sempre in virtù di un aiutante o di un dio» (*ibid.* 512). Anche nel racconto odissiacco della gara con l'arco, peraltro, questa regola è infranta: infatti, tutto dipende «dalla pesantezza e dalle dimensioni dell'arma» (*ibid.* 511), che dunque comporta soltanto che Odisseo sia più vigoroso e abile di tutti gli altri competitori, e non richiede interventi esterni, almeno fino al massacro dei Proci, nel quale Odisseo è assistito da Atena (vd. *Od.* XXII 205-210).

in modo che «their meeting is highly emotional», come si conviene in questa «strongly devoted family» (Griffin 1987, 86), in cui già Laerte aveva evitato di prendere una concubina per rispetto verso sua moglie (*Od.* I 430-433: vd. cap. II, n. 38, e *infra*, § 3a e n. 177).

III.2b) Il risveglio al desiderio di Penelope e il riutilizzo del *Märchen*

Certo, dopo un 'gelo' sentimentale ed erotico durato vent'anni, risulterebbe quantomeno sorprendente che Penelope si abbandonasse bruscamente – e con soddisfazione – tra le braccia di un uomo, che fino a pochi istanti prima ella aveva guardato come uno sconosciuto e forse un imbroglione (cf. XXIII 216), se il poeta non avesse suggerito già nel canto XVIII, con i contraddittorî sentimenti dell'eroina all'idea improvvisa di presentarsi davanti ai Proci, una trasformazione del suo stato d'animo, e nel canto XIX la sua sempre più aperta simpatia per lo 'straniero'¹¹⁷. Così, «Homer, in his description of their interview in Book 19 and its aftermath in 20, is doing his utmost to show *both* characters in the grip of an unusually powerful unconscious tug toward the full mental union that will not be possible for several books yet, not until their full reunion in Book 23» (Russo 1982, 6). E si noti che «once Homer has brought Odysseus into contact with Penelope in *Odyssey* 19, the expansion of consciousness that he attributes to each of them derives not from the traditional epic mechanism of the

¹¹⁷ Secondo Austin 1975, 206s., Penelope intuisce che qualcosa sta cambiando già dal canto XVII, quando apprende che Antinoo-*Antimind* ha offeso un ospite straniero (vv. 492-504): «that loud crash of Antimind's footstool against the vagrant's shoulder is the sound that announces that the symphony has begun» (206). È allora che Penelope «has just felt some change in the atmosphere in her hall, and has sensed its connection with the stranger's arrival» (207). Anche Hölscher 1991, 269 trova che «la sua [di Penelope] attenzione per il mendico era inconsueta fin dall'inizio».

intervening deity but from an intensification of *internal* psychic resources» (*ibid.* 5).

Tuttavia, i nuovi, confusi sentimenti che cominciano ad agitare l'animo di Penelope nel XVIII canto, assai difficilmente potrebbero indirizzarsi verso uno dei Proci, ch'ella odia per aver tentato di uccidere Telemaco, e che disprezza per il loro comportamento contrario a ogni regola di *savoir vivre* in casa sua (cf. *Od.* XVI 418-433, XVIII 275-280)¹¹⁸. Tali sentimenti si rivolgeranno piuttosto, forse, secondo il suggerimento di Nortwick 1979¹¹⁹, all'uomo che – ovviamente – tanto ha in comune con colui che Penelope ha amato, in modo che ella arrivi ad accettare un Odisseo così diverso da quello che partì vent'anni prima e che ancora le turba i sonni (cf. *Od.* XX 87-90):

La possibilità che Penelope sia attratta dal mendicante viene suggerita attraverso un abile ricorso a una tipica struttura del *Märchen*, già impiegata nell'episodio dell'incontro con Nausicaa, struttura che – nelle sue ripetizioni e variazioni – assicura al pubblico un gradevole senso di 'familiarità' con le vicende (cf. Introduzione, 14ss.). In effetti, Odisseo, che partecipa coi Proci alla gara con l'arco, potrebbe giocare nel proprio palazzo un ruolo molto simile a quello che avrebbe avuto, volendolo, tra i Feaci, dove è suggerito che

¹¹⁸ In *Od.* XVI 397s., si accenna a una preferenza di Penelope per Anfinomo, che si direbbe di natura intellettuale (v. 398 ἦνδ'ανε μύθοισι· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσιν), e che è condivisa – al solito in piena ὁμοφροσύνη – anche da Odisseo (XVIII 125ss.): tuttavia, è appunto da escludere che Penelope possa ancora nutrire simpatie per uno qualunque dei Proci, che di lì a pochi versi accusa di aver tentato di uccidere Telemaco (XVI 411 e 433), un progetto cui lo stesso Anfinomo non era estraneo (XVI 404). In *Od.* XV 16ss. apprendiamo, non senza sorpresa, che la famiglia paterna di Penelope la spinge a sposare Eurimaco, e che la regina stessa potrebbe cambiare avviso e andarsene col nuovo sposo, portando via dei tesori dalla casa di Odisseo (vv. 19-21): ma si tratta delle suggestioni inviate da Atena – dea non sempre affidabile – a Telemaco in sogno, e che probabilmente coincidono con l'esteriorizzazione dei timori del giovane (cf. cap. II, n. 101); né si può escludere che un ruolo giochi anche, nella psiche del giovane, il fatto di essere ospite di Menelao e di Elena, che per l'appunto fu rapita da Paride assieme a cospicue ricchezze del primo marito (cf. ad es. *Il.* III 70-72).

¹¹⁹ Cf. Nortwick 1979, 274: «the condemnation of the suitors implicit in the speech is consistent with her attempts to counter the upsetting desires she feels; at the same time, the speech shows her attention beginning to center on the beggar, and may indicate that the relatively undirect desires dramatized in the first part of the scene are beginning now to be direct toward Odysseus, as the process of recognition begins».

potrebbe essere lo straniero-pretendente che conquista la principessa (si pensi in particolare alle considerazioni di Nausicaa e poi di Alcino: *Od.* VI 239-245 e 276-288; VII 311-315)¹²⁰.

Si noti, dunque, come i due incontri – di Odisseo con Nausicaa e di Odisseo con Penelope – si modulino secondo le 'funzioni'¹²¹ nn. XXIII-XXXI indicate da Propp, *Fiaba* 64-70, distinte nelle due 'classi': a) arrivo «presso un altro *re*», e b) «arrivo *a casa*» (funzione XXIII: «arrivo in incognito»): il protagonista si confronta con un «falso eroe» che «avanza pretese infondate» (funzione XXIV); gli è imposto un compito difficile (funzione XXV); esegue un compito (funzione XXVI: «adempimento»); è riconosciuto (funzione XXVII: «identificazione»); «il falso eroe o l'antagonista è smascherato» (funzione XXVIII); «l'eroe assume nuove sembianze» (funzione XXIX: «trasfigurazione»)¹²²; «l'antagonista è punito» (funzione XXX); «l'eroe si sposa e sale al trono» (funzione XXXI: «nozze»).

¹²⁰ Cf. Nortwick 1979, 275: «as Odysseus wooed Nausicaa, so does he Penelope» (sui parallelismi tra il ritorno ad Itaca di Odisseo e la tappa presso i Feaci, e più in particolare tra Penelope e Arete e Nausicaa, cf. anche Austin 1975, 191-28; Lowenstam 1993, 207-228). Nel racconto del ritorno a casa di Odisseo, in effetti, sembra di veder reimpiegati anche altri motivi favolistici: quelli che Propp chiama dello «sporaccione» e del «marito alle nozze della moglie» (*Radici* 213-223; vd. inoltre 529-535 per i rapporti col mito e col rito). In questo tipo di fiaba, «l'eroe che non è stato riconosciuto appare spesso sudicio, imbrattato di fuligine, ecc. È lo "sporaccione". Ha fatto lega col diavolo, che gli proibisce di lavarsi e, in cambio, gli dà ricchezze spropositate, dopo di che l'eroe prende moglie» (*ibid.* 213). Il suo non lavarsi è connesso con l'invisibilità, e il periodo è forse quello del raccolto: «qui ci troviamo alle fonti di una più recente rappresentazione agricola della discesa sotto terra della divinità che favorisce la fertilità»; peraltro, «il non lavarsi costituisce altresì una specie di preparazione alle nozze [...]. Nel racconto di fate non è possibile tracciare una delimitazione esatta fra l'eroe che non si lava e l'eroe in sembianze di animale [...]. Il non essere riconosciuto è una caratteristica immancabile, una condizione immancabile per il ritorno dell'eroe dalla foresta» (*ibid.* 216: sulla connessione di Odisseo con la fiaba del re-orso, cf. anche Carpenter 1962, 112-156). Inoltre, «il travestimento dell'eroe, così frequente nel folclore, lo scambiare il vestito con quello di un mendicante, ecc. è un caso particolare del mutamento di sembianze connesso con la permanenza nell'altro mondo» (*ibid.* 217).

¹²¹ Cf. Propp, *Fiaba* 27: «per funzione intendiamo l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda [...]. Gli elementi costanti, stabili della fiaba sono le funzioni di personaggi, indipendentemente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione. Esse formano le parti componenti fondamentali della fiaba».

¹²² A questo proposito, è interessante notare che la fiaba comporta una sostanziale differenza tra l'eroe e sua moglie: «è degno di nota il fatto che soltanto il marito cambia aspetto; il racconto di fate non parla mai di un mutamento verificatosi nell'aspetto della donna durante il distacco dal marito» (Propp, *Radici* 223, che cita da I.I. Tolstoj, *Vozvraščenje muža v Odissee: russoi skazke*, Leningrad 1934, 517).

Naturalmente, la sequenza, nel caso dell'arrivo presso i Feaci, è incompleta, dato che manca appunto la sua conclusione (funzioni XXX e XXXI)¹²³, e l'ordine tra le funzioni non vi è rigorosamente osservato: ad esempio, per rendere credibile la cordiale accoglienza di Nausicaa, e in seguito dei Feaci, il poeta anticipa la funzione XXIX all'inizio dell'episodio (*Od.* VI 229-231,237s.); mentre le funzioni XXIV-XXVI e XXVIII sono appena accennate nella sequenza di *Od.* VIII 100-240 e 400-415, dove è anche sostituito il fine della gara, che non è più di natura nuziale, come nella fiaba tradizionale, ma indetta in onore dell'ospite; inoltre, la funzione XXVII non è messa in relazione con la vittoria nella prova, ma con un dato assai più intimo dell'animo del protagonista (il pianto di Odisseo: cf. VIII 530-534 e IX 19s.). Molto più rigoroso appare invece l'ordine delle funzioni quando Odisseo giunge a Itaca, e anzi alcune di esse (ad esempio le XXV-XXVII e la XXIX) sono ripetute, con i necessari adattamenti, nei diversi episodi di riconoscimento di Odisseo da parte degli altri personaggi¹²⁴.

¹²³ Con questo, non vogliamo sostenere l'ipotesi che tanto indigna Austin 1975, 201s., che la storia di Nausicaa sia «a vestigial fragment from some other poem» o «a truncated version [...] rather poorly adapted» di un mito più completo, in cui ella sposava Odisseo, ma soltanto che in questa vicenda – come in altri episodi dell'*Odissea*, tra cui si possono ricordare come esemplari quello di Polifemo e quello di Circe, per i quali rimandiamo alle esemplari analisi di Germain 1954, 55-150, 249-274 – si possono rinvenire alcuni archetipi tipici di un genere narrativo, quale la fiaba, che diede luogo a rielaborazioni diversissime tra loro per obiettivi e per forme di realizzazione. La fantasia popolare presumibilmente tese dunque a intrecciare i racconti secondo alcune strutture costanti (le 'funzioni' di cui parla Propp: cf. nota seguente), che potevano essere impiegate nella loro concatenazione più completa o anche solo in forme parziali, e con un'estrema libertà nella rappresentazione dei personaggi e delle circostanze: di qui alcune similarità tra l'incontro di Odisseo e Nausicaa e quello dell'eroe con Penelope. Non mi sento pertanto di accogliere la conclusione di Austin che gli episodi secondari dell'*Odissea* siano stati inventati imitando quello centrale del ritorno del protagonista a Itaca, per cui «complete characters exist only on Ithaca, of which characters elsewhere must necessarily be but paradigmatic fragment» (1975, 202); tuttavia, si può senz'altro ammettere che nel poema ci sia un'idea centrale, che diviene un *topos*: quella di «a queen entertainment of a stranger» (*ibid.* 181). Tale idea trova la più compiuta realizzazione nell'ὄμιλία di Odisseo e Penelope nel canto XIX, e ne esistono vari allomorfi, come l'ospitalità di Elena a Telemaco e quella di Arete ad Odisseo (*ibid.* 179-238).

¹²⁴ Cf. Propp, *Fiaba* 26: «le funzioni sono straordinariamente poche e i personaggi straordinariamente numerosi. Ciò spiega l'ambivalenza della fiaba: la sua sorprendente varietà, la sua pittoresca eterogeneità, da un lato, la sua non meno sorprendente uniformità e ripetibilità dall'altro». In questi termini, condivido l'idea di Austin 1975, 181, che l'*Odissea* non è solo «related to saga, it is a poem about attitudes towards a saga. It is the account of persons whose lives are shaped by a saga and who in their turn shape it for succeeding generations» (*ibid.* 181). D'altro canto, la ricerca di parallelismi tra episodi dell'*Odissea* «require an artistic,

Nell'incontro con Nausicaa, così come in quello con Penelope, un ruolo essenziale è svolto ovviamente dalla «principessa», nella cui sfera d'azione – quando ella è personaggio della fiaba – Propp rinviene, tra le altre, le funzioni dell'«assegnazione di compiti difficili» e dell'«identificazione» (*Fiaba* 85), e il cui aiuto è indispensabile all'eroe, che deve perciò captarne la simpatia (si pensi, nel mito greco, anche al caso di Arianna o Medea); e in effetti, Nausicaa, trovando che Odisseo $\nu\upsilon\upsilon\ \delta\epsilon\ \theta\epsilon\omicron\iota\sigma\iota\nu\ \xi\omicron\iota\kappa\epsilon$, esprime un desiderio: $\alpha\lambda\ \gamma\alpha\rho\ \epsilon\mu\omicron\iota\ \tau\omicron\iota\omicron\sigma\delta\epsilon\ \pi\omicron\sigma\iota\varsigma\ \kappa\epsilon\kappa\lambda\eta\mu\epsilon\upsilon\omicron\varsigma\ \epsilon\dot{\iota}\eta\ / \ \epsilon\nu\theta\acute{\alpha}\delta\epsilon\ \nu\alpha\iota\epsilon\tau\acute{\alpha}\omega\nu,\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \omicron\iota\ \acute{\alpha}\delta\omicron\iota\ \alpha\upsilon\tau\omicron\theta\iota\ \mu\acute{\iota}\mu\upsilon\epsilon\iota\nu$ (*Od.* VI 243-245); e perciò lo mette in condizione di presentarsi ai genitori e di ottenere ciò che desidera¹²⁵; analogamente, Penelope insisterà più tardi per farlo partecipare alla gara con l'arco (cf. *Od.* XXI 312-319, 331-342). A differenza però dei personaggi del racconto folklorico, in cui «l'importante non è quello che essi vogliono fare, non i sentimenti che li muovono, ma le loro azioni in quanto tali, valutate e determinate in base al loro significato per l'eroe e per lo svolgimento dell'azione» (Propp, *Fiaba* 87), Omero tende – come si sa – a giustificare l'azione dei suoi personaggi in modo 'realistico'¹²⁶, variandone le reazioni a seconda del carattere che egli attribuisce loro e del contesto in cui essi si

synchronic motive [...]. In addition, the desire to make the two parts of the poem conform to each other presents an elaborate example not only of composition by theme but also composition by motif» (Lowenstam 1993, 228).

¹²⁵ Anche Nortwick 1979 rinviene significativi parallelismi tra i canti XVIII e XIX, in cui Penelope mostra «divided mind», e «confused adolescent sexuality» come Nausicaa (*ibid.* 270): ora, il rapporto tra Odisseo e Nausicaa costituisce appunto, sul piano delle scene tipiche e del folklore, un motivo di tensione nella narrazione, perché se l'eroe riveste i panni dello straniero-pretendente venuto a conquistare la principessa, l'ascoltatore/lettore può dubitare che egli, come è già accaduto presso Circe e Calipso, non sia nuovamente trattenuto, e questa volta per sempre, da Nausicaa.

¹²⁶ Per la differenza tra fiaba e mito secondo Propp, cf. *Radici* 43-47: i miti non sono 'varianti' dei racconti di fate, ma prodotti di stadi più antichi dell'evoluzione economica; tuttavia, la loro trasmissione letteraria li distingue da quelli prodotti direttamente dalla viva voce popolare. Sul confronto tra i personaggi della fiaba e quelli dell'*epos*, cf. anche Hölscher 1991, 245s.: «la fiaba non conosce "situazioni", non conosce la polifonia dei rapporti fra i personaggi, come quelli molteplici e simultanei che giocano [...] fra Penelope, Telemaco e i proci, o fra Penelope, i proci e Ulisse. La configurazione della fiaba muta basilamente quando subentra un terzo componente, cioè quando la scena diventa una situazione».

trovano ad agire. Così, Penelope, per la sua fedeltà ad Odisseo e i conseguenti freni inibitorî, non può esprimersi con la libertà di Nausicaa (VI 239ss.); tuttavia, anch'ella dichiara apertamente la sua simpatia per lo straniero, ed esprime implicitamente il desiderio di continuare a godere della sua presenza:

εἴ κ' ἐθέλοις μοι, ξεῖνε, παρήμενος ἐν μεγάροισι
τέρπειν, οὗ κέ μοι ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισι χυθείη. 590
ἀλλ' οὐ γάρ πως ἔστιν ἀϋπνοὺς ἔμμεναι αἰὲν
ἀνθρώπους· ἐπὶ γάρ τοι ἐκάστῳ μοῖραν ἔθηκ' ἀθάνατοι
θνητοῖσιν ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν.
ἀλλ' ἦ τοι μὲν ἐγὼν ὑπερώϊον εἰσαναβᾶσα
λέξομαι εἰς εὐνήν, ἥ μοι στονόεσσα τέτυκται, 595
αἰεὶ δάκρυσ' ἐμοῖσι πεφυρμένη, ἐξ οὗ Ὀδυσσεὺς
ᾤχετ' ἐποψόμενος Κακοῖλιον οὐκ ὀνομαστήν.
ἔνθα κε λεξαίμην· σὺ δὲ λέξεο τῶδ' ἐνὶ οἴκῳ,
ἧ χαμάδις στορέσας, ἧ τοι κατὰ δέμνια θέντων.

(*Od.* XIX 589-599)

Si tratta, ancora una volta, di parole in cui non è difficile intravedere un'ambiguità, soprattutto in quel ripetuto accenno al sonno e al letto, e nel contrasto tra il diverso coricarsi di Penelope e del mendicante (μὲν ἐγὼν ... σὺ δέ): del resto, «in letteratura la sessualità è un linguaggio in cui quello che non si dice è più importante di quello che si dice» (Calvino 1980, 211). In tal caso, il discorso con cui Penelope conclude l'ὁμιλία del XIX canto va forse interpretato «in the light of this much-noted resemblance [del mendicante con Odisseo: cf. XIX 358s. e 380-385]. It is clear that Penelope has grown more and more attracted to this stranger» (Russo 1992, 14). D'altra parte, la

continua memoria in controluce del mito speculare e opposto di Clitemestra, crea ancora un ulteriore motivo di *suspense* nel pubblico: che cosa avverrebbe, infatti, se lo straniero per cui Penelope prova tanta simpatia non fosse davvero Odisseo?¹²⁷

Se poi si ammette che Penelope abbia riconosciuto lo straniero, il suo discorso può assumere perfino un tono beffardo, come quello che è suggerito, nel suo romanzo-saggio ispirato alla storia di Ulisse, da Granzotto 1988, 203, il quale mette appunto in rilievo il possibile contrasto istituito dalle due particelle μέν ... δέ: «con un modo di fare splendidamente equivoco la donna si accomiatò dicendo: “Se tu volessi darmi conforto non cadrebbe mai il sonno sulle mie palpebre. Io salgo a sdraiarmi sul letto. Ma tu hai deciso di rimanere in questa sala”. Alla impassibilità di Ulisse reagì con un tremito e con queste parole, che non erano certo indirizzate a colui che poteva essere suo marito, ma all'uomo che l'aveva rifiutata: “Mi sono decisa. Domani indirò la gara. Chi la vincerà, mi avrà».

In realtà, come accennavamo all'inizio del paragrafo, il poeta suggerisce al suo pubblico la possibilità che Penelope intuisca chi sia lo straniero sin dal suo arrivo alla reggia, in modo da mantenere sempre vive l'attesa e la *suspense* del momento del riconoscimento: così, Omero ce la mostra ben disposta nei confronti del mendicante fin dall'inizio, già solo per il

¹²⁷ Sul piano della realtà storica, due celebri vicende hanno risposto a questo quesito: il caso cinquecentesco di Martin Guerre e quello novecentesco di Bruneri e Cannella. Il copione fu sempre lo stesso: dopo lunghi anni d'assenza del marito, partito per la guerra, una donna riconobbe un reduce che asseriva di essere lui e gli assomigliava, fin quando chiari indizi o il ritorno del vero sposo non dimostrarono che l'altro non era che un millantatore. Entrambe le vicende ebbero esito drammatico, perché nel frattempo, dall'unione col truffatore, erano stati concepiti dei figli. Le due storie non hanno mancato, naturalmente, di colpire storici e scrittori: per quella di Martin Guerre, ricordiamo che, tra l'altro, ve ne è cenno negli *Essais* di Montaigne e nel romanzo di Alexandre Dumas *Les Deux Dianes*, e che ne sono stati ricavati il romanzo di Janet Lewis *The Wife of Martin Guerre* (1967), il saggio di Zemon Davis 1984, e i due film *Le retour de Martin Guerre* di Daniel Vigne (1983) e *Sommersby* di Jon Amiel (1993); il caso Bruneri-Cannella, come è noto, appassionò l'Italia del primo dopoguerra, e al suo confronto con quello di Martin Guerre è dedicato il piacevole studio di Sciascia 1982, che in appendice riporta appunto le pagine di Montaigne di rievocazione della vicenda francese.

fatto che ha saputo ch'egli è maltrattato dai Proci, di cui ella stessa si sente vittima (cf. XVII 492-494 e 499-504: vd. *supra*, n. 117). Perciò, Penelope appare incuriosita dall'ospite prima ancora di conoscerlo (XVII 508s.) e, sin da subito, come suggerisce Austin 1975, 206ss., è portata ad associarne l'arrivo al pensiero di Odisseo (XVII 510s.). Del resto, una serie di anticipazioni, presagi e profezie congiura a risvegliare, con la memoria del marito, il desiderio di Penelope: dalla reticenza di suo figlio a raccontarle quello che ha visto in viaggio (XVII 44ss., 104ss.); al suo accenno a un nuovo ospite che deve arrivare, anche se si tratta in realtà di Teoclimeno (XVII 52ss.)¹²⁸; al successivo racconto di Telemaco stesso dell'augurio premonitore di Menelao sul ritorno e sulla vendetta di Odisseo (XVII 124ss.), e della dichiarazione di Proteo che l'eroe è ancora vivo, seppur prigioniero di Calipso (XVII 142ss.); alla profezia di Teoclimeno (XVII 152ss.); alle informazioni di Eumeo sullo straniero vittima dei Proci, in particolare riguardo alle sue straordinarie capacità affabulatorie (XVII 513ss.); allo starnuto beneaugurante di Telemaco, che sembra convalidare l'augurio di Penelope che Odisseo torni e punisca i pretendenti (XVII 538ss.); alla suggestione da parte dello sconosciuto stesso, di avere informazioni per lei, che richiedono riservatezza (XVII 582ss.). Ed è nello stato d'animo suggeritole da tanti segnali, sia pure segnali che la sua ragione e il timore di essere ancora delusa la inducono a rifiutare come fallaci, che ella riceve l'ispirazione di Atena di presentarsi ai Proci, nel canto XVIII.

L'attesa dell'incontro tra la regina e lo straniero, intanto, viene protratta ancora per una giornata e per l'intero canto XVIII. Infine, Penelope può soddisfare la sua curiosità di vedere di persona l'uomo di cui ha già tanto

¹²⁸ Sul gioco di richiami tra i canti XVII e XIX vd. *infra*, § 5; su Teoclimeno, in particolare la n. 227.

sentito parlare, e il suo atteggiamento si rivela immediatamente del tutto ben disposto e cordiale: ella rimprovera duramente Melanto che ha offeso l'ospite (XIX 91ss.) e dà ordine di apprestare un seggio per lui. Secondo Lateiner 1995, 97, di solito lo stare in piedi o seduti indica la gerarchia: si sta seduti tra pari, altrimenti chi è in piedi è in posizione di inferiorità rispetto a chi è seduto. Fino al momento dell'ordine di Penelope, dunque, sappiamo ch'ella è seduta – concetto su qui il poeta si sofferma, descrivendo nel dettaglio la ricca opera d'artigianato costituita dal seggio e dallo sgabello per i piedi (XIX 55-59) – e dobbiamo supporre che Odisseo sia in piedi, visto che è accusato da Melanto di aggirarsi con intenzioni lubriche tra le schiave (XIX 66s., dove si noti *δινεύων κατὰ οἶκον*). Ma poi, appunto, la regina comanda:

Εὐρυνόμη, φέρε δὴ δίφρον καὶ κῶας ἐπ' αὐτοῦ,
 ὄφρα καθεζόμενος εἶπη ἔπος ἠδ' ἐπακούσῃ
 ὁ ξείνος ἐμέθεν· ἐθέλω δέ μιν ἐξερέεσθαι.

(XIX 97-99)

Per Arthur 1981, 42 n. 24, che fa riferimento a questo passo, in Omero *δίφρος* conserverebbe ancora il valore etimologico di 'sedile per due' (*dis + phero*): in realtà, come abbiamo detto, il poeta ha dichiarato espressamente che Penelope ha una sua propria *κλίσση* (v. 54)¹²⁹; tuttavia, è comunque chiaro ch'ella consente allo sconosciuto di sedersi vicino a lei, mettendolo, sul piano 'prossemico' (cf. n. 39), in condizione di parità, parità presupposta

¹²⁹ Il valore etimologico è indubbiamente conservato dalla parola *δίφρος* quando significa «*chariot-board*, on which *two* could stand, the driver (*ἡνίοχος*) and the combatant (*παραβιάτης*)» (LSJ⁹ 438), e cf. Chantraine, *DELG* 288; non pare invece che ciò si possa sostenere quando significa 'seggio': infatti, come vedremo a breve, Elena siede su un *δίφρος* in *Il.* III 424-426, ma ἀντί' Ἀλεξάνδροιο, mentre non è detto che Ettore debba condividere con Elena il *δίφρος* ch'ella gli offre in *Il.* VI 354.

anche nello scambio verbale che ella si aspetta d'averne con lui: ὄφρα καθεζόμενος εἶπη ἔπος ἠδ' ἐπακούσῃ. Non direi, come vuole Arthur 1981, 29, che il gesto di sedersi vicini abbia «sexual overtones»: infatti, se questo è possibile in *Il.* III 406, dove Elena invita ironicamente Afrodite a 'sedersi accanto' a Paride (ἦσο παρ' αὐτόν), fino ad esserne moglie, anzi schiava (cf. *Il.* III 409), già non mi sembra sicuro in *Il.* III 424-426, dove Elena si siede in realtà ἀντί' Ἀλεξάνδροιο, e non per sedurlo, bensì per rimproverarlo (vv. 427-436); mi pare poi del tutto fuori luogo attribuire tale connotazione all'invito ch'ella rivolge in séguito al cognato Ettore, ἀλλ' ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔξεο τῶδ' ἐπὶ δίφρῳ (VI 354).

In ogni caso, quello che conta è che, dal v. 102 del XIX canto, per volontà di Penelope, i due protagonisti dell'*Odissea* sono seduti alla stessa altezza e hanno un colloquio che diviene via via sempre più intimo: il mendicante, infatti, sa conquistare la fiducia della regina sin dal suo primo discorso, in cui – evitando di declinare le proprie generalità (vd. *infra*, § 5, 290) – in primo luogo le rivolge una lode, che è quella che in realtà dovrebbe spettare al re, a Odisseo, se fosse presente (vv. 108-114: cf. cap. V.9, 514ss.), e poi ne tenta la συμπάθεια, descrivendosi come estremamente infelice (vv. 118-120) e ricordandole i recenti maltrattamenti che ha subito (vv. 121s.). In questo modo, peraltro, Odisseo mette alla prova la moglie in due direzioni: verifica quale sia il suo atteggiamento verso il potere che l'assenza del marito le ha reso disponibile (la memoria va ancora una volta al caso di Clitemestra, e la parola κλέος, al v. 108, veicola il confronto tra le due eroine, che è reso esplicito da Agamennone in *Od.* XXIV 192-202, dove al v. 196 ritroviamo ancora l'elogio del κλέος di Penelope), e appura se – sotto l'impulso appunto della συμπάθεια con l'ospite – ella si dichiarerà di nuovo infelice, come ha

già fatto, senza saperlo, davanti ad Odisseo stesso, in *Od.* XVIII 251-256 e 272s. E il mendico ottiene puntuale conferma dei buoni sentimenti della moglie, che a quanto pare è rimasta così ben impressionata da lui da violare – con scandalo di alcuni esegeti analitici (cf. cap. I, n. 20) – ogni convenienza e ogni pudore, parlandogli della propria vita privata, senza nemmeno essere riuscita ancora a conoscerne il nome: Penelope, dunque, si riferisce alla propria vedovanza (XIX 124-129) con le stesse parole che ha già detto ad Eurimaco nel canto XVIII, dichiara che il suo κλέος dipendeva solo dalla presenza di Odisseo (XIX 127s.), ribadisce la sua nostalgia per il marito (v. 136) e, infine, racconta la storia dell'inganno della tela, che così ascoltiamo per l'unica volta nel poema dalla viva voce della protagonista. L'eroe è vinto dalla sincerità di toni e dalla fedeltà che trapela dalle parole della sposa, e infatti per la prima volta le si rivolge col verso formulare ὦ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος (v. 165), sulle cui valenze psicologiche ci siamo già soffermati nel cap. II.3b, 128ss. Da questo momento in poi, Odisseo dissemina i propri (falsi) racconti di ambigui accenni, che dovrebbero mettere sull'avviso una donna intelligente come Penelope, e farle capire chi egli veramente sia, a partire dalla sua presentazione: πάτρης / ἧς ἀπέησιν ἀνήρ τόσσον χρόνον ὅσσον ἐγὼ νῦν, / πολλὰ βροτῶν ἐπὶ ἄστε' ἀλώμενος, ἄλγεα πάσχων (vv. 168-170). Afferma di avere conosciuto Odisseo a Creta, sua patria, circa vent'anni prima (vv. 185ss.), come prova ricordando dei particolari sull'abbigliamento dell'eroe e sul suo araldo, che difficilmente si ricorderebbero dopo tanto tempo (vv. 222-248)¹³⁰. Aggiunge poi che ha

¹³⁰ In questo racconto, lo straniero fa abilmente accenno alla bellezza della tunica che Odisseo indossava (vv. 231-234), tributando così un indiretto complimento a Penelope, che ne dev'essere certo l'artefice: forse non a caso questa tunica è περι χροῖ σιγαλόεντα, / οἷόν τε κρομύοιο λοπὸν κάτα ἰσχαλέοιο / τὸς μὲν ἔην μαλακός, λαμπρός δ' ἦν ἠέλιος ὄς (XIX 232-234) come è ἠελίῳ ἐναλίγκιον

sentito parlare del ritorno di Odisseo (v. 270), ritorno che è imminente, visto che l'eroe è ἀγχοῦ, in Tesprozia (v. 271) – e anche a questo punto aggiunge dei dettagli sulle avventure di Odisseo (vv. 275-282), che è sorprendente che siano tanto noti da esser giunti alle orecchie di questo strano mendicante e di nessun altro, visto che, oltretutto, i compagni dell'eroe sono tutti morti (vv. 274s.). Per di più, specifica che Odisseo è andato a Dodona, per chiedere all'oracolo ὄππως νοστήσειε φίλην ἐς πατρίδα γαίαν, / ἤδη δὴν ἀπεών, ἢ ἀμφαδὸν ἦε κρυφηδόν (vv. 298s.). Termina, infine, il suo discorso col solenne giuramento – anch'esso sul piano della verosimiglianza ben poco giustificabile – che τοῦδ' αὐτοῦ λυκάβαντος ἐλεύσεται ἐνθάδ' Ὀδυσσεύς, / τοῦ μὲν φθίνοντος μηνός, τοῦ δ' ἴσταμένοιο (vv. 306s.). A prescindere dal fatto che non sappiamo quanto tempo duri esattamente un λυκάβας¹³¹, anche se è chiaro che lo straniero allude a una breve durata, come ribadirà ai vv. 584-587 (μηκέτι νῦν ἀνάβαλλε δόμοισ' ἔνι τοῦτον ἄεθλον· / πρὶν γάρ τοι πολύμητις ἐλεύσεται ἐνθάδ' Ὀδυσσεύς, / πρὶν τούτους τόδε τόξον ἐϋξοον ἀμφαφώωντας / νευρήν τ' ἐντανύσαι διοϊστεύσαι τε σιδήρου), non stupisce in fin dei conti che Penelope, dinanzi alle notizie che le porta lo sconosciuto, buone ma apparentemente inattendibili, si senta combattuta tra simpatia per lui e incredulità: è probabile, anzi, ch'ella sospetti di trovarsi di fronte all'ennesimo truffatore (cf. XIV 122-132; XXIII 215-217). Ella reagisce infatti rifiutando l'idea che Odisseo possa ancora tornare (vv. 309-313); poi cambia bruscamente discorso, per comandare alle ancelle di prendersi cura dell'ospite, lavandolo e preparandogli il letto per la notte (vv. 317-320), per concludere – su suggerimento dello stesso straniero (vv. 346-348) –

ἠὲ σελήνη (XXIV 148) la tela finita dalla regina, dopo che i Proci avevano scoperto il suo inganno. Al termine λοπός alcuni esegeti antichi ricollegarono l'etimologia del nome di Penelope: cf. cap. IV.9.

¹³¹ Cf. Russo 1985, 242s.

indirizzando l'ordine ad Euriclea (vv. 353-360). Ancora una volta, le parole di Penelope colpiscono per la loro ambiguità, tra intuizione della realtà e accecamento:

ἔστι δέ μοι γρηῦς πυκινὰ φρεσὶ μήδε' ἔχουσα,
 ἢ κείνον δύστηνον ἐῦ τρέφεν ἠδ' ἀτίταλλε
 δεξαμένη χεῖρεσσ', ὅτε μιν πρῶτον τέκε μήτηρ· 355
 ἢ σε πόδας νίψει, ὀλιγηπελέουσά περ ἔμπης.
 ἀλλ' ἄγε νῦν ἀνστᾶσα, περίφρων Εὐρύκλεια,
 νίψον σοῖο ἄνακτος ὁμήλικα· καί που Ὀδυσσεὺς
 ἦ δὴ τοιόσδ' ἐστὶ πόδας τοιόσδε τε χεῖρας·
 αἴψα γὰρ ἐν κακότητι βροτοὶ καταγηράσκουσιν. 360
 (XIX 353-360)

Non è certo il caso, qui, di stigmatizzare l'imperizia di un *Bearbeiter* per aver introdotto una scena 'illogica', in cui Odisseo chiede di essere accudito proprio da un'ancella che, per l'età, potrebbe ricordarsi di lui (cf. cap. I, *passim*), o di imputare a Penelope una forma di 'istupidimento' perché – ricevuti tanti indizi dalla viva voce del mendicante e notatane ella stessa la somiglianza col marito – non arriva a capire che davvero di Odisseo si tratta. Nella mente dell'eroina, anzi, come suggerisce Austin 1975, 218, le due immagini dello straniero e dello sposo si stanno forse sovrapponendo: pensando a quale schiava sia adatta al compito di accontentare l'ospite, le viene subito in mente che è quella che ha accudito anche Odisseo quand'era bambino; rivolgendosi ad Euriclea, associa le vite dello straniero e del marito (di cui peraltro non sa nulla di preciso), trascorse entrambe ἐν κακότητι, e nota che il mendicante deve avere appunto l'età di Odisseo, il quale dovrebbe

assomigliargli – e si badi a quel τοιόσδ' ἔστι, che sembra far da contrappunto al τοῖος ἐών del giovane Odisseo che appare a Penelope nel sogno del canto XX (v. 89), e all' οἶος ἔησθα che ella afferma provocatoriamente di ricordare nel XXIII (v. 175): del resto, non è stato lo straniero stesso a rammentarle, poco prima (XIX 225ss.), l'aspetto di Odisseo alla sua partenza per Troia?

Sul piano delle allusioni interne al testo, inoltre, il poeta fa che Penelope riferisca ad Euriclea l'epiteto περίφρων che, come sappiamo (cap. II.2, 101s.), le accomuna sul piano dell'intelligenza. Ma nonostante tutto questo, è solo Euriclea a riconoscere Odisseo, e non Penelope, perché – nel momento in cui la fedele schiava cerca di farle segno, e produce un forte rumore (vv. 469s. e 476s.) – come sappiamo, ἦ δ' οὐτ' ἀθρήσαι δύνατ' ἀντίη οὐτε νοήσαι / τῆ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν (vv. 478s.). Esiste, naturalmente, una spiegazione psicologica del mancato riconoscimento, in quanto, come abbiamo detto, Penelope si è chiusa nel suo scetticismo per non essere più delusa da false notizie o dagli impostori: dunque, anche in questo passo, «she would not draw the connection» (Fenik 1974, 45)¹³².

Quel che più conta, tuttavia, è che «the thematic logic of the situation requires that Penelope not guess the truth» (*ibid.*), ed è questo – per dirla con Hölscher – che distingue l'*epos* dalla 'forma semplice' del *Märchen*: «perché dalla rivelazione, dal semplice evento della fiaba si sviluppi una scena epica, i momenti in essa contenuti devono evolversi come processi: nascondere e svelare, riconoscere e disconoscere, travisare e identificare, diffidare, provare e convincersi. Questo avviene in tutta una gamma di accenti mutevoli e secondo lo schema di un orientamento discorsivo tipico delle scene

¹³² Cf. anche l'interpretazione psicanalitica di Devereux 1982, 264: «Pénélope a subi un gel de son affectivité à la suite de ses efforts pour écartier des tentations constantes».

dell'Odissea: progresso e sospensione, movimento e sosta, affermazione e opposizione» (Hölscher 1991, 282).

Nel testo vediamo allora intrecciarsi parallelamente due aspetti: quello della 'scena tipica', nel suo alternarsi di momenti di affermazione e negazione, nel *pathos* sempre rinnovato di un riconoscimento che dovrebbe avvenire, ma che è continuamente rimandato, e quello della 'costruzione' di un carattere, che giustifichi 'dall'interno' dell'azione le modalità con cui essa si svolge. Così, anche se il poeta suggerisce la possibilità del riconoscimento di Odisseo da parte di Penelope, per poi eluderla ripetutamente, egli al tempo stesso crea le condizioni psicologiche perché il ricongiungimento dei due sposi non abbia la natura tutta 'esteriore' del risultato ottenuto con mezzi 'magici', come avviene nelle fiabe, ma sia realizzato progressivamente nei cuori dei due protagonisti, già prima del momento culminante e conclusivo. Per questo, come abbiamo avvertito la trasformazione dei sentimenti di Odisseo verso la sposa già nella variazione delle formule introduttive di ogni suo discorso (cf. cap. II.3b, 129s.), riconosciamo anche nelle parole di Penelope che «the stranger had progressed from “stranger”, to “dear guest”, then to “guest dearer than any other”, and Penelope finds herself about to call him Odysseus' double, had not her mental censor headed off that imminent equation» (Austin 1975, 218)¹³³.

¹³³ Non mi sento tuttavia di seguire Austin nell'interpretazione psicanalitica delle parole di Penelope, che «had almost said “your master's feet”, but the censor in her brain intervened and replaced feet with the syntactic equivalent “peer”. Penelope attempts, now as before, to cover the confusion into which her mental censorship had led her», ma in lei «pity had become sympathy, sympathy had become respect, respect had become love» (1975, 218). Preferisco attenermi a quello che il testo – e Penelope – dice, e non a quello che avrebbe detto se l'autore avesse letto Freud.

III.2c) Il mondo onirico di Penelope: i sogni son desiderî?

Nell'*Odissea* è tutt'altro che rara la rappresentazione di Penelope e Odisseo addormentati o in dormiveglia (ma anche di altri personaggi, come Nausicaa in VI 15ss. e Telemaco in XV 10ss.), tanto che si può riconoscere senz'altro un 'tema' del 'sonno intempestivo' (cf. cap. I, n. 15) e una 'scena tipica' di 'Penelope che sale nelle sue stanze e si addormenta' (cf. *supra*, 176), che fanno a loro volta parte di 'scene tipiche' più generiche, quella dell'εὐνή e quella del sogno, già chiaramente identificate da Arend¹³⁴. In effetti «der Schlaf ist bei Homer Zaesur des Lebens und der Dichtung; die Nacht bringt ein Ende für die Mühen des Kampfes oder der Reise, und auch der Hörer freut sich der Ruhepause» (Arend 1933, 148). Durante il sonno, tuttavia, spesso agiscono gli dèi per incoraggiare gli eroi all'azione, o per consolarli e rassicurarli, tanto che può apparire che «der homerische Traum ist nichts anderes als der Besuch eines Gottes bei einem Schlafenden [...], ist nur eine Variation oder Steigerung der bei der homerischen Motivierungstechnik so wichtigen Göttererscheinung», e quindi «so findet sich auch in der Traumszenen das Schema der Ankunftsszene» (*ibid.* 61)¹³⁵. In realtà, proprio Penelope ci mostra che, anche se molte delle descrizioni omeriche dei sogni corrispondono alla definizione di Arend, questa non le include tutte: infatti, solo di uno dei tre sogni di Penelope si dice espressamente che è forgiato e inviato da Atena (IV 795-841)¹³⁶, mentre negli altri due (XIX 535-569; XX 87-90) il poeta sembra rappresentare un'attività onirica dell'eroina come non

¹³⁴ Arend 1933, 61-63, 104s., 144-146, 148-151. Sulla struttura delle *dream scenes* cf. anche Morris 1983.

¹³⁵ Su questo aspetto, cf. anche Dodds 1959, 123ss.

¹³⁶ In questo, il sogno di Penelope nel IV canto ha un preciso corrispettivo in quello di Odisseo in *Od.* XX 30ss., dove Atena interviene a incoraggiare l'eroe, assicurandogli la propria protezione nell'imminente scontro contro i Proci: cf. Morris 1983, 45ss.

sovradeterminata dall'intervento 'esterno' degli dèi (in qualunque modo vogliamo interpretarlo: vd. *supra*, § 1d).

Questi passi si possono considerare in due modi: «cercar di vederli con gli stessi occhi del sognatore, ricostruendo così, per quanto è possibile, quale valore avessero i sogni per la coscienza vigile del soggetto; oppure tentare, applicando ad essi i principi della moderna analisi dei sogni, di penetrare dal contenuto manifesto del sogno a quello latente» (Dodds 1959, 120). Del primo metodo, ci dà una trattazione lo stesso Omero, e sempre per bocca di Penelope¹³⁷:

ξείν', ἦ τοι μὲν ὄνειροι ἀμήχανοι ἀκριτόμυθοι 560
 γίνοντ', οὐδέ τι πάντα τελείεται ἀνθρώποισι.
 δοιαὶ γάρ τε πύλαι ἀμενηνῶν εἰσὶν ὀνείρων·
 αἱ μὲν γὰρ κεράεσσι τετεύχεται, αἱ δ' ἐλέφαντι.
 τῶν οἱ μὲν κ' ἔλθωσι διὰ πριστοῦ ἐλέφαντος,
 οἱ ῥ' ἐλεφαίρονται, ἔπε' ἀκράαντα φέροντες· 565
 οἱ δὲ διὰ ξεστῶν κεράων ἔλθωσι θύραζε,
 οἱ ῥ' ἔτυμα κραίνουσι, βροτῶν ὅτε κέν τις ἴδῃται.

(*Od.* XIX 560-567)

Il secondo modo di interpretare le narrazioni oniriche dell'*Odissea* (e di Omero in generale)¹³⁸ è invece giustificato dalla constatazione che i sogni non sono affatto i soli riferimenti nel poema a ciò che oggi chiamiamo

¹³⁷ Sulla distinzione greca tra sogni significativi e non significativi, cf. ad es. Dodds 1959, 127ss., in particolare 127 n. 3. Sulla distinzione tra sogni rivelatori, mantici o d'origine fisiologica nell'antico Vicino Oriente, e sul suo riflesso nelle rappresentazioni letterarie dei sogni, cf. Oppenheim 1956, 184ss.

¹³⁸ Giustamente lo stesso Dodds mette però in rilievo che tale metodo comporta un presupposto insidioso, poiché «si basa sulla presupposizione indimostrata che il simbolismo onirico sia universale, cosa che non possiamo controllare ricostruendo le associazioni mentali del sognatore» (1959, 120). Il controllo è ovviamente viepiù impossibile se il 'sognatore' non è una persona vera ma un personaggio fittizio.

‘inconscio’: spesso, ad esempio, i personaggi sembrano indotti a parlare di qualcuno dalla suggestione dell’aver accanto o un suo parente, come fa Menelao nel suo discorso su Odisseo a Telemaco, che ancora non si è presentato (IV 97ss.), o addirittura rivolgendosi all’interessato senza averlo riconosciuto, almeno a livello consapevole, come avviene a Eumeo, Euriclea e Penelope mentre parlano al tempo stesso di e con Odisseo. Osserva infatti Hölscher 1991, 270 che, anche se «la lingua omerica, e in generale il greco, non ha vocaboli per l’inconscio, se non il “daimonion” di Socrate», «non importa se il termine per noi è corrente nella psicoanalisi ed è legato ai suoi concetti. Se l’anima, nonostante la sua storia e le sue diverse auto-rappresentazioni, è rimasta nella sua sostanza la stessa nei secoli, possiamo mantenerci aperti a un aspetto così remoto dagli insegnamenti dell’epoca».

Il personaggio omerico che indubbiamente ha una vita onirica più intensa è appunto Penelope¹³⁹: oltre ai tre sogni citati sopra, occorre tener conto anche delle numerose volte in cui ella si addormenta spossata dal pianto, e non ci viene presentato l’oggetto dei suoi sogni (si noti in particolare l’indeterminatezza di quello in *Od.* XVIII 201¹⁴⁰).

Nonostante ci sia appunto un costante rapporto, in Penelope, tra pensiero del marito, pianto e sonno, tuttavia il suo primo sogno che Omero descrive non ha come oggetto Odisseo¹⁴¹. Nel canto IV, infatti, l’eroina ha appreso, con somma disperazione, che Telemaco è partito e che i Proci

¹³⁹ La sua consuetudine alla vita onirica e il sollievo che evidentemente ne ricava spingono Penelope a usare l’immagine del sogno come termine di raffronto col triste destino che pensa le toccherà accanto al nuovo marito, in un verso pronunciato unicamente da lei, e che troviamo ripetuto due volte, in momenti di particolare tensione emotiva: τοῦ ποτε μεμνήσεσθαι ὄϊομαι ἔν περ ὄνειρῳ (XIX 581, XXI 79: la clausola ἔν περ ὄνειρῳ ricorre in Omero un’unica altra volta, sempre sulle labbra di Penelope, in XIX 541).

¹⁴⁰ Su questo sonno ‘soave’ ma apparentemente senza sogni, osserva, al solito finemente, Hölscher 1991, 272: «nel sonno [Penelope] era più astuta, il suo inconscio agiva per lei – se possiamo chiamarlo come dev’essere in greco e in poesia: Atena. Perché nel sonno non si muove – “cattivo e moderno” – il “basso”, non il suo desiderio di civettare dinanzi ai proci; l’influsso dell’inconscio è una “guida superiore” che si interessa da sempre della nostra vita cosciente».

¹⁴¹ Sul paragone tra questo sogno e la letteratura mesopotamica, cf. Oppenheim 1956, 198.

congiurano contro la sua vita: il pensiero di Penelope, dunque, si concentra sul figlio e trascura per il momento la pena per la scomparsa dello sposo (si noti il v. 819 τοῦ δὴ [cioè Telemaco] ἐγὼ καὶ μᾶλλον ὀδύρομαι ἢ περ ἐκείνου [Odisseo]). Il suo dolore è così forte da impedirle perfino di mangiare (v. 787), proprio come non può mangiare Achille, straziato per la morte di Patroclo (*Il.* XIX 205-213, 306-308)¹⁴². La disperazione di Penelope impietosisce Atena¹⁴³, che le manda in sogno la sorella Iftime a consolarla (IV 795-841): abbiamo dunque la forma 'tipica' del sogno-visita ad opera di una divinità, laddove il 'visitatore' «esiste oggettivamente nello spazio ed è indipendente dal sognatore» (Dodds 1959, 123)¹⁴⁴, mentre «il sognatore intanto è quasi sempre completamente passivo [...], sa di trovarsi nel suo letto e non altrove, anzi sa di essere addormentato, poiché la figura onirica ha cura di farglielo notare [...]: "Tu dormi, Penelope", dice l'"immagine evanescente" dell'*Odissea*» (*ibid.* 123s.)¹⁴⁵. Per il suo carattere di obiettività, è probabile che questo sogno appaia a Penelope uno di quelli 'che escono dalle porte di corno'¹⁴⁶; si noti che, ogni volta che è detto che l'apparizione στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ

¹⁴² Il comportamento di Penelope, in questo, si contrappone ai saggi consigli che Odisseo dà invece ad Achille (*Il.* XIX 160ss.), che tuttavia sono legati alla necessità per i guerrieri di ricavare energie dal cibo in vista del combattimento. Anche nell'*Odissea* il tema del cibo è particolarmente importante: il poema «is an epic that celebrates eating and drinking. Hunger is normally intolerable, as when Odysseus' men cannot resist roasting the sacred cattle of the Sun, though they know it will cost them their lives. Is this enough to convince us that Penelope's consternation over the threat to her son is all-consuming?» (Heitman 2005, 38).

¹⁴³ Cf. Hölscher 1991, 273: «se infatti nell'*Odissea*, diversamente dall'*Iliade*, la divinità benevola opera mediante il sonno, è giusto che anche la sua saggezza e la sua volontà si esprima: i sogni [...] vengono in sonno come una sapienza più alta, che non è presente nella coscienza».

¹⁴⁴ Così, l'immagine di Iftime, visto che le stanze omeriche non paiono avere camini o finestre, entra ed esce dal chiavistello (IV 802 e 838), in forma di soffio d'aria (IV 839: della stessa materia è il sogno di Nausicaa, in VI 20), e si pone al capezzale per parlare a Penelope (IV 803): finito il suo discorso, se ne va (IV 838s.).

¹⁴⁵ Cf. *Od.* IV 804. In questo tipo di 'scena tipica', inoltre, dopo l'«allontanamento» del sogno, il dormiente si sveglia (cf. *Od.* IV 839, VI 48): vd. Arend 1933, 62.

¹⁴⁶ Per un riepilogo delle principali posizioni critiche sul significato da attribuire al simbolismo delle 'porte dei sogni', cf. Russo 1985, 255s. Amory 1966, in particolare, ha sostenuto che le due porte corrispondano alla contrapposizione tra avorio e corno che percorre tutta l'*Odissea* e che associa il primo materiale a Penelope, cioè al dominio dell'intuizione e dell'indeterminatezza (si pensi al colore appunto 'd'avorio' che le dà Atena con la sua 'cura di bellezza' in *Od.* XVIII 196); il secondo, il corno, invece, a Odisseo, cioè alla

κεφαλῆς (cf. qui al v. 803), questa appare come una vera e propria visione, e di solito al suo risveglio il dormiente è portato a crederci, come dimostra il comportamento in questo caso di Penelope, assai diverso da quello scettico che ella avrà poi nei confronti degli altri due suoi sogni: φίλον δέ οἱ ἦτορ ἰάνθη, / ὥς οἱ ἐναργὲς ὄνειρον ἐπέσσυτο νυκτὸς ἀμολγῶ (IV 840s.). Allo stesso modo, come vedremo meglio più avanti, nel XX canto Odisseo, nel dormiveglia, ha un'impressione nitidissima della presenza di Penelope vicino a lui (si noti il v. 94 παρεστάμεναι κεφαλῆφι), e vi attribuisce valore profetico, come attesta il fatto che subito dopo chiede a Zeus un ulteriore, favorevole segno (XX 98-101)¹⁴⁷.

Nonostante il sogno del IV canto sia inviato a Penelope da Atena, esso è comunque interpretabile anche in termini del tutto moderni: i suoi 'materiali', infatti, sono interamente ricavati dalle esperienze, dalle angosce e dai desiderî della veglia e della vita conscia. Il sonno sopraggiunge dunque improvviso e profondo (IV 793), dopo che Penelope ha appreso da Medonte informazioni su Telemaco che, se certo non sono buone, nemmeno implicano che qualcosa di male gli sia già accaduto (vv. 675ss.), e dunque non escludono nell'eroina la speranza che il figlio scampi all'agguato e ritorni sano e salvo. Per questo, probabilmente, Iftime rassicura Penelope sul ritorno di Telemaco, portandone come garante la dea stessa (vv. 806s., 825-829), ma tace alla sua domanda sulla sorte del marito (vv. 831-834 e 836s.): infatti, di Odisseo non si hanno notizie già da troppo tempo, e la sua sposa è a questo

verità di per sé evidente, alla logica (ricordiamo gli occhi dell'eroe fermi 'come il corno' in *Od.* XIX 211: vd. *infra*, § 5, 293s.).

¹⁴⁷ Analogamente, Nausicaa reagisce al suo sogno (cf. VI 21 στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς), andando subito a raccontarlo ai genitori, per metterne in atto il consiglio (VI 49ss.); Telemaco, come Odisseo, ha sì una visione, ma molto simile a un sogno (XV 9 ἀγχοῦ δ' ἵσταμένη): e alla visione segue immediatamente l'azione (XV 44ss.). Invece, comporta forse una nota di ironia il fatto che la formula στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς sia riferita anche a Euriclea, quando sveglia Penelope per annunciarle il ritorno di Odisseo e il massacro di Proci (XXIII 4): ma Penelope non è certo disposta ad accettare *d'emblée* un simile 'sogno'.

proposito ormai «frozen in an attitude of grief and wasting distress, practically without hope and uncertain of the proper course to take» (Fenik 1974, 45). Non direi però che «Odysseus is not Penelope's chief concern [...]. Unlike the news about Telemachos, Athene thinks that Penelope can live without knowing that Odysseus is alive» (Heitman 2005, 39), ma piuttosto che, in questo momento della narrazione, tutta l'attenzione conscia e inconscia della regina è concentrata su un dato concreto e a lei ben noto – il pericolo che incombe su Telemaco – che la distoglie, com'è naturale, dalle elucubrazioni sulla sorte di Odisseo, che le appare oscura e indeterminata. Anche per tale motivo, Penelope accoglie come veritiero il sogno e si sente riconfortata, a differenza di ciò che fa quando è spaventata all'idea di illudersi inutilmente, come le suggeriscono i sogni sul ritorno di Odisseo (cf. XIX 560ss. e XX 87).

Già da questo primo esempio, quindi, possiamo rilevare la profonda differenza tra il modo di rappresentare il sonno in Omero e quello delle fiabe, in cui attraverso il 'sonno magico' «il protagonista dotato entra nel mondo delle favole e ritorna poi alla quotidianità: equivalente, come simbolo, al pozzo e all'acqua attraverso cui ci si immerge in un altro mondo» (Hölscher 1991, 271). Ma la diversità tra fiaba ed *epos* nella rappresentazione dei sogni corrisponde alla diversità nella rappresentazione dei caratteri, cioè della loro interazione – sia interiore sia fattiva – col mondo esterno: «se all'eroe della favola parlano gli spiriti, per aiutare o ingannare, essi parlano a un soggetto senza profondità, senza risonanza, che converte subito in azione le loro comunicazioni. I sogni dell'epica parlano ad anime inquiete. Il sonno è solo l'altra faccia del cuore insonne, interruzione dell'ansia, dell'attesa, della speranza e del dubbio e di una preoccupazione che è diventata vitale» (*ibid.* 276).

In effetti, i tre sogni di Penelope corrispondono a tre diverse modalità del rapportarsi dell'eroina al protagonista del sogno: nel canto IV, ella intrattiene un dialogo con la sorella, anche se quest'ultima non risponde alla sua domanda; nel canto XIX, l'aquila, dopo l'azione violenta cui Penelope ha assistito, le si rivolge con un monologo; nel canto XX, infine, Penelope vede Odisseo, ma non riferisce di alcuno scambio di parole tra sé e il marito. Riconosciamo dunque in quest'ultima scena un'ulteriore tipologia, oltre alle due individuate da Morris 1983, cioè quella del sogno-monologo e quella del sogno-dialogo: «in monologue scenes [...], the visitant comes into an inactive situation, but more importantly it comes with a purpose in mind and issues instructions designed to achieve it» (*ibid.* 44). Invece, «in dialogue scenes, instead of coming to instruct an inactive person to do something, the visitant comes and addresses concerns which the person has and which have been developed in the preceding episodes» (*ibid.* 45).

In realtà, però, anche il sogno-monologo del canto XIX ha caratteristiche talmente anomale rispetto agli altri sogni omerici, che già Arend 1933, 61 n. 2 lo associava piuttosto ai presagi portati dagli uccelli (cf. *Od.* II 146-154 e 162-176; XV 160-162 e 174-178; ancora XV 525-534; XX 242s.: vd. *infra*), e su questa linea interpretativa è stata condotta l'analisi di Pratt 1994. Rispetto alle comuni scene di presagio, tuttavia, il sogno di Penelope comporta la peculiarità di una violenta reazione emozionale dell'eroina dinanzi alla scena cui assiste, reazione enfatizzata dalla solidarietà nel cordoglio delle donne che, nel contesto onirico, le stanno vicino:

ἀλλ' ἄγε μοι τὸν ὄνειρον ὑπόκριναι καὶ ἄκουσον. 535
 χῆνές μοι καταὶ οἶκον εἰκόσι πυρὸν ἔδουσιν
 ἐξ ὕδατος, καὶ τέ σφιν ἰαίνομαι εἰσορόωσα·
 ἐλθὼν δ' ἐξ ὄρεος μέγας αἰετὸς ἀγκυλοχήλης
 πᾶσι κατ' ἀχένας ἦξε καὶ ἔκτανεν· οἱ δ' ἐκέχυντο
 ἀθρόοι ἐν μεγάροισ', ὁ δ' ἐς αἰθέρα δῖαν ἀέρθη. 540
 αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖον καὶ ἐκώκυον ἔν περ ὄνειρῳ,
 ἀμφὶ δέ μ' ἠγερέθοντο ἐϋπλοκαμίδες Ἀχαιαί,
 οἴκτρ' ὀλοφυρομένην, ὅ μοι αἰετὸς ἔκτανε χῆνας.
 ἄψ δ' ἐλθὼν κατ' ἄρ' ἔζετ' ἐπὶ προὔχοντι μελάθρῳ,
 φωνῆ δὲ βροτέῃ κατερήτυε φώνησέν τε· 545
 “θάρσει, Ἰκαρίου κούρη τηλεκλειτοῖο·
 οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὅ τοι τετελεσμένον ἔσται.
 χῆνες μὲν μνηστῆρες, ἐγὼ δέ τοι αἰετὸς ὄρνις
 ἦα πάρος, νῦν αὖτε τεὸς πόσις εἰλήλουθα,
 ὅς πᾶσι μνηστῆρσιν ἀεικέα πότμον ἐφήσω.” 550
 ὧς ἔφατ', αὐτὰρ ἐμὲ μελιηδῆς ὕπνος ἀνήκε·
 παπτήνασα δὲ χῆνας ἐνὶ μεγάροισ' ἐνόησα
 πυρὸν ἐρεπτομένους παρὰ πύελον, ἦχι πάρος περ.
 (*Od. XIX 535-553*)

Secondo Pratt 1994, 152, tali manifestazioni di dolore sono normalmente «associated closely with the loss of family members». Ma è ammissibile che i 'membri della famiglia' compianti da Penelope e dalle Achee siano i Proci? Penelope è dunque loro affezionata, pur senza esserne cosciente? Nel pensiero antico, però, «coded dreams [...] typically convey information about the future; their interpretation leads to the revelation of

external, not internal, reality» (*ibid.* 149). Il messaggio del sogno, quindi, non concernerebbe i sentimenti di Penelope, ma ciò che deve succedere: tuttavia, i simboli del sogno sono chiaramente spiegati e n t r o il sogno – fatto unico, che ne costituisce la peculiarità – anche se Penelope mostra di non riconoscere subito l’identità oche = Proci; aquila = Odisseo. Perché dunque Penelope ne chiede allo straniero l’interpretazione, se il sogno si è già interpretato da sé? Perché, suggerisce Pratt, il significato non è affatto univoco: il mendicante rassicura Penelope a proposito dell’esegesi ‘interna’ al sogno (XIX 555s. ὦ γύναι, οὗ πως ἔστιν ὑποκρίνασθαι ὄνειρον / ἄλλη ἀποκλίναντ’), ma ella stessa dichiara che i sogni sono ἀκριτόμυθοι (XIX 560).

Di fatto, il numero delle oche – venti – non corrisponde al numero dei pretendenti (cf. *Od.* XVI 245ss.), ma a quello degli anni d’attesa di Odisseo¹⁴⁸, anni in cui Penelope «takes a certain pride (ταίνομαι)¹⁴⁹» (Pratt

¹⁴⁸ Allo stesso modo interpreta il numero venti Rankin 1962, 621, ma per arrivare a conclusioni totalmente opposte a quelle di Pratt: «its appearance in the dream in conjunction with the suitors serves as a condensed and unverballed piece of self-justification which might be expanded as follows, “Odysseus has been gone for twenty years, it is only reasonable for me to think of taking a new husband from among the suitors”».

¹⁴⁹ Questa interpretazione del verbo ταίνομαι mi pare però piuttosto forzata: col dativo (σφιν), infatti, esso significa piuttosto «take delight in» (LSJ⁹ 814), come si ricava anche da *Od.* VI 156 e XV 379 (all’attivo); valore metaforico del resto coerente col significato originario di «heat», «melt» (cf. *Od.* X 359, XII 175). Per giunta, εἰσορόωσα, dopo σφιν, è «eine ausführende Erklärung im Partizip» (Ameis 1928, 39): questo verbo ha nell’*Odissea* valore concreto (cf. LSJ⁹ 496: «look into, look upon, behold»; frequentemente al medio: cf. XI 363, XIV 214, XXI 393, XXIII 319), e spesso comporta una reazione emozionale di colui che ‘guarda’ o ‘vede’ (cf. XVI 26, XV 165, XVI 277, XX 311: per Penelope, si veda in particolare XXIII 239 ὡς ἄρα τῆ ἀσπαστὸς ἔην πόσις εἰσορόωσῃ), per lo più con la connotazione di «look upon with admiration» (cf. VIII 327, 341; IX 321, 324; X 396; XXIV 252) o «pay regard to, respect» (XX 166), che si riscontra nella comune clausola esametrica σέβας μ’ ἔχει εἰσορόωντα (III 123; IV 75, 142; VI 161; VIII 384), o nel confronto con la divinità, come nella formula, di cui esistono però più variazioni, θεὸς ὡς εἴσορ. (cf. III 246; VII 71; VIII 173; XV 520). I traduttori, per *Od.* XIX 537, sono piuttosto concordi: Voss, *Odyssee* «ich freue mich, wenn ich sie anseh’»; Pindemonte, *Odissea* «di qualche diletto èmmi il vederle»; Leconte de Lisle 1867 «je les regarde, joyeuse»; Bérard 1924c «leur vue faisait ma joie»; Butler, *Odyssey* «of which I am exceedingly fond»; Romagnoli 1926 «io mi compiaccio a guardarle»; Murray 1946 «my heart warms with joy as I watch them»; Lattimore 1952 «I love to watch them»; Schadewaldt 1958 «ich erquickte mich an ihnen»; Dufour-Raison 1965 «j’ai plaisir à le regarder»; Rupé-Weiß 1980 «ich freue mich, wenn ich sie sehe»; Jünger 1981 «mich freut es, wenn ich sie sehe»; Calzecchi Onesti 1982 «io mi diverto a vederle»; Weiher 1990 «jedesmal werd ich ganz warm beim Anblick»; Lawrence 1991 «I love watching them»; Privitera 1991 «io mi rallegro a vederle»; Ciani 1994 «io mi rallegro a vederle»; Cetrangolo 1997 «mi piace guardarle».

1994, 151), e che l'aquila inviata da Zeus annienta. Dunque, «Penelope's geese might be taken as a symbol of her marital fidelity [...]. Thus, the geese can be taken to represent Penelope's faithful guardianship of the house, violently destroyed after a twenty-year period» (*ibid.* 151s.)¹⁵⁰: e la distruzione della casa di Odisseo comporta che sia lui il morto che viene compianto, e non certo i Proci. La disperazione di Penelope – e la solidarietà delle Achee – risulta perciò coerente con le sue ripetute dichiarazioni che presto, con grande dolore, ella dovrà lasciare la casa di Odisseo per seguire un nuovo marito (cf. XVIII 272s.; XIX 571s. e 579-581; XX 80-82; XXI 77-79): a questa pena, si aggiunge forse l'angosciosa sensazione di una perdita di controllo sulla propria vita, controllo che invece, finora, Penelope – coi suoi inganni e i suoi temporeggiamenti – ha saputo mantenere (cf. Lowenstam 1993, 236s.). Tale interpretazione del sogno, inoltre, comporta «a kind of symbol that would be very familiar to the Homeric audience, though not associated with dreams elsewhere in Homeric poetry: it is a bird-sign» (Pratt 1994, 150), e al tempo stesso si accorda sia col consueto pessimismo della protagonista, sia col dubbio che l'assilla: il sogno le predice che lascerà la casa di Odisseo e sposerà uno dei Proci o che Odisseo tornerà presto e li massacrerà, liberandola della loro indesiderata presenza?

Tuttavia, proprio la constatazione che questo sogno assomiglia a un presagio di uccelli doveva indurre l'ascoltatore/lettore ad associarlo a una scena che lo anticipa e ne dà dunque già l'interpretazione: pochi canti prima, infatti, mentre Telemaco si trova a Sparta, ὧς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις, / αἰετὸς ἀργὴν χήνα φέρων ὀνύχεσσι

¹⁵⁰ Sull'associazione dell'oca alla fedeltà coniugale, e di qui forse al nome stesso di Penelope, cf. *infra*, cap. IV.9. L'interpretazione di Pratt è ripresa, senza citare la fonte, da Heitman 2005, 74.

πέλωρον, / ἡμερον ἐξ ἀυλῆς (XV 160-162)¹⁵¹. Nestore e Agamennone sono in evidente imbarazzo nei confronti della spiegazione della scena, ma Elena, ispirata dagli dèi (XV 173), chiarisce che l'aquila rappresenta Odisseo, che forse già è tornato ad Itaca e sta facendo strage dei pretendenti, evidentemente rappresentati dall'oca domestica¹⁵² (XV 174-178). Del resto, come s'è detto, questo non è l'unico *auspicium* dell'*Odissea*: infatti, poco più tardi, Teoclimeno interpreta per Telemaco un augurio simile, di cui – sempre provenienti da destra – sono protagonisti un falco e una colomba (XV 525-534), mentre ancora un'aquila che ghermisce una colomba appare 'da sinistra', con segno dunque malaugurante, ai Proci (XX 242s.)¹⁵³. Si noti che, in questi presagi come nel sogno di Penelope, si ha, sul piano dei simboli, una 'riduzione' dei Proci a livello non eroico, quali prede indifese, mentre nel primo segno premonitore del poema sia loro sia Odisseo erano rappresentati da aquile (II 146-154, col vaticinio di Alitese ai vv. 162-176)¹⁵⁴.

¹⁵¹ Del tutto fragile mi pare l'ipotesi di Rankin 1962, 619, che Telemaco, anche se il testo non lo dice, abbia parlato di questo presagio a Penelope «in the conversation which continues as the scene shifts to the suitors (XVII 166 foll.)», e l'abbia così impressionata fino a farle utilizzare nel sogno tale «day's residue» (*ibid.* 620). Egli infatti, per alludere all'auspicio di Agamennone, utilizza una similitudine del tutto diversa dall'augurio cui ha invece personalmente assistito (XVII 126ss.: Odisseo è paragonato a un leone, i Proci a dei cerbiatti), mentre il cenno che fa Teoclimeno al secondo presagio del XV canto è del tutto generico (XVII 160s.). Né si può certo aggiungere a Omero quello che non è narrato, trattando i suoi personaggi come persone vere, con le loro idiosincrasie e reazioni inconse.

¹⁵² Secondo Eustazio, che così commenta il presagio del canto XV, le oche sono il simbolo dell'ingordigia: δηλοῖ δὲ καὶ διὰ τῆς κατοικιδίου ταύτης χηνὸς τοὺς μνηστῆρας. οἰκουρὸς γὰρ καὶ αὐτὴ καὶ κατ' ἐκείνους πολύφαγος καὶ ἀπὸ τοῦ χαίνειν καὶ χανδὸν ἐσθίειν καλουμένη. καὶ ἐν τοῖς ἐξῆς δὲ χῆνες καθ' ὕπνον διὰ ταῦτα ἐν ὀνειρῶ οἱ μνηστῆρες ὀπτάνονται τῇ Πηνελόπῃ (*Od.* II 95,29-32). Sulla voracità delle oche, secondo gli autori antichi, cf. Telò 2004, 78s. e n. 13.

¹⁵³ La colomba ricompare anche nella similitudine che descrive la morte delle ancelle infedeli (*Od.* XXII 468ss.). I presagi che assimilano i Proci a volatili indifesi, catturati da uccelli da preda, prefigurano la similitudine che descrive la loro strage in *Od.* XXII 299ss., in cui essi sono paragonati a buoi sbandati e a uccelli, ed Odisseo e i suoi sostenitori ad avvoltoi in caccia (e Odisseo e Telemaco sono già stati paragonati ad avvoltoi in XVI 216ss.): cf. Moulton 1977, 137.

¹⁵⁴ All'aquila in Omero sono spesso paragonati i guerrieri, ma l'unica similitudine di questo tipo nell'*Odissea* è riferita al protagonista alla fine del poema (XXIV 538): dunque, tutti i presagi precedenti che associano l'eroe a un'aquila danno a «the short eagle simile at 24.538 its resonance» (Moulton 1977, 136). Del resto, l'aquila è l'uccello sacro a Zeus, dio della giustizia e della legittimità: cf. Moulton 1977, 135ss. Inoltre, «birds are also one of the most frequent disguises for gods [...]. All of them involve Odysseus and his return, or the family of the hero; they share this association with the bird omens [...]. Much of the bird imagery in the *Odyssey*, then, is related to the hero's homecoming. From the beginning of the poem to the last battle against

Di qui deriva forse una certa ironia del poeta, che consente al suo pubblico di comprendere il senso del sogno di Penelope anche prima che l'aquila-Odisseo l'interpreti, ma che impedisce all'eroina di capirlo – o di accettarlo – nonostante le venga esplicitamente spiegato due volte. Non solo: «the ironies here are exploited by a master craftsman. Halitherses and Helen have served as interpreters for Telemachus, Amphinomos for the suitors. Odysseus himself, sitting before his wife, is the interpreter of the sign of his own return, and he divines the portent twice, once in the dream and once in living disguise. As is emphasized in 548-549, in the world of dreams he is both the sign and the signified» (Moulton 1977, 136)¹⁵⁵.

L'ascoltatore/lettore di Omero, inoltre, ha potuto percepire, negli ultimi due canti prima del XIX, anche lo stato di confusione emozionale in cui Penelope versa da qualche giorno: ispirata da Atena, infatti, come sappiamo (vd. *supra*, § 1d), ella si è addirittura presentata davanti ai Proci, confessando ad Eurinome di provare un sentimento del tutto nuovo (XVIII 164s.). Se è senz'altro vero che nell'antichità «entirely absent is the Freudian notion of repression, which compels us to hide our feelings from ourselves by encoding them symbolically [...]. Therefore, though a dreamer may express an emotional state in dreaming, the emotions are neither disguised in the dream, nor unacknowledged by the dreamer» (Pratt 1994, 149), tuttavia non si può escludere che non Penelope, ma il pubblico sia chiamato dal poeta a sospettare che il sogno – con la contraddittorietà dei suoi contenuti – possa

the suitors' relatives, it is organized in passages which show Odysseus' family being encouraged, portray the divinities who help him in his wanderings, elaborate his great triumph against his enemies, and emphasize the ultimate rightness of that triumph» (*ibid.* 138s.).

¹⁵⁵ Mi sembra spingersi invece troppo avanti Méautis 1960, 86, per il quale, pur dubitativamente, si può «supposer qu'il y a une secrète ironie dans le fait qu'elle avoue son infidélité, – inconsciente –, à son propre mari, qui, n'étant pas psychanaliste, ne saurait la deceler». Sull'interpretazione psicologica del sogno, cf. *infra*.

avere anche qualche attinenza con la nuova attitudine psichica dell'eroina¹⁵⁶, cioè con quell'Io di Penelope, che Omero rappresenta come complesso e in piena evoluzione.

In questo senso possiamo riconoscere che, a differenza di quello del canto IV, questo sogno «non è mandato da Atena; noi diremmo che è un puro prodotto dell'io» (Hölscher 1991, 275), e Penelope ne è tanto consapevole da rifiutargli ogni attendibilità, in quanto lo considera un frutto dei suoi desiderî (XIX 569s.)¹⁵⁷, o – se seguiamo Pratt – delle sue paure: non a caso, anche per quanto riguarda le finalità del monologo dell'aquila, in confronto alla forma comune nei sogni omerici indicata da Morris 1983, 44 (vd. *supra*), abbiamo un'eccezione, in quanto l'uccello 'dalla voce umana', non avendo ricevuto una missione divina, spiega sì a Penelope il significato del sogno, ma non le dà nessuna indicazione o ordine su come agire.

Per comprendere questo sogno, dunque, in primo luogo occorre distinguere tra le circostanze che lo hanno preceduto e quelle che precedono la sua narrazione: Penelope, però, non dice quando ha 'visto' il sogno; sappiamo solo che è raccontato allo straniero la sera di quella memorabile giornata, in cui la regina ha deciso di presentarsi ai Proci e chiedere loro i doni nuziali. Il carattere angoscioso della prima parte di questa visione induce ad escludere che essa si sia verificata durante il 'pisolino di bellezza' provocato da Atena (XVIII 188-190, 199-205), che ha piuttosto – come vedremo a breve – qualcosa in comune col sogno del canto XX. Dunque, al

¹⁵⁶ Sulle obiezioni, da più parti avanzate, contro l'interpretazione psicologica dell'*Odissea* (e dunque in particolare del sogno di Penelope nel XIX canto, a cui appunto dedicheremo le prossime pagine), ma anche sui termini entro i quali tale esegesi ci pare ammissibile, cf. Introduzione, 5ss.

¹⁵⁷ Cf. Heitman 2005, 80: «Penelope seems to understand that the second part of her dream might well be a desperate attempt to lull her own self into believing that the core dream is not an unpleasant one [...]. Penelope does her best by turning to the Cretan, not as a soothsayer or oneiromancer, but as a storyteller, a kind of benevolent confidence man, professionally adept at discerning and exploiting a latent desire. She uses him as a touchstone of her wishes – not so she may follow them, but so she may resist them».

più tardi, Penelope ha sognato che un'aquila sterminasse le sue oche domestiche la notte prima di presentarsi ai Proci, nel XVIII canto, dopo aver però ricevuto la notizia rassicurante che Telemaco è sano e salvo (XVI 130s. e 328ss.), ed aver potuto quindi esser sollevata dall'angustia che le aveva dettato il sogno del canto IV, e dopo aver al tempo stesso ritrovato così la forza di affrontare i pretendenti, per rimproverare ad Antinoo i suoi piani criminosi (XVI 418ss.). Il ritorno di Telemaco alla reggia si compie il giorno stesso dell'apparizione della regina ai Proci e del suo dialogo col mendicante, a sua volta appena arrivato a palazzo (cf. XVII 1ss., 182ss., 570 e 582): pertanto, anche l'intensificarsi di quei 'segni' premonitori dell'imminente ritorno di Odisseo – che coincidono in gran parte appunto con l'arrivo di Telemaco a Itaca (vd. *supra*, § 2b, 221) – deve essere successivo al sogno di Penelope. Tuttavia, «although no night in which she could have had her dream intervenes between her conversation with Telemachus and Theoclymenus and her meeting with the disguised Odysseus [...], it would be natural for a listener, or, indeed, a reader, to assume the extra night» (Rankin 1962, 620). Infatti, l'ascoltatore/lettore è attento più all'ordine in cui sono raccontati gli eventi che alla loro effettiva cronologia, e la tecnica narrativa per concatenarli è diversa da quella delle opere concepite unicamente per la lettura: ad esempio, «der Szenewechsel ist der Sprung, mit dem die Dichtung den einen Weg verläßt, um wieder auf dem anderen die Handlung ein Stück weit zu begleiten. Die einzelnen Partien sind Bruchstücke kontinuierlicher Handlungen, und als solche haben sie einen offenen und vorausweisenden Abschluß» (Hölscher 1939, 42s.)¹⁵⁸. Pertanto, il pubblico ha l'impressione che il sogno del XIX canto abbia come precedenti e suggestioni tali presagi –

¹⁵⁸ Sulla «typische Form des Szenenwechsel» cf. Hölscher 1939, 30-50; sulla concezione del tempo nell'*Odissea*, cf. *ibid.* 51-56.

rispetto ai quali Penelope ostenta scetticismo, anche se non può comunque evitare di esserne impressionata, e qualche volta felice¹⁵⁹ – e come conseguenza la discesa in sala, tra i Proci, dell'eroina: si potrebbe quasi pensare che questa nasca come sua reazione di estremo rifiuto d'ogni illusione, come tentativo di prendere atto di quella ch'ella considera l'amara realtà della perdita definitiva di Odisseo, contro qualsiasi augurio.

D'altro canto, il poeta non si assume personalmente la responsabilità della narrazione di questo sogno, e quindi della sua attendibilità: come le avventure più favolose di Odisseo, anch'esso è raccontato da un personaggio, e dunque caricato di tutta la soggettività della sua parola. Alcuni esegeti, infatti, hanno avanzato l'ipotesi – che nemmeno Pratt esclude – che il sogno in questione, dalla tipologia così anomala rispetto agli altri descritti da Omero, sia una pura invenzione di Penelope per sondare le reazioni del mendicante, in cui forse sospetta già che si celi il marito, o per metterlo alla prova, se lo ha già riconosciuto¹⁶⁰. Ma se Penelope inventa il sogno, potrebbe farlo altresì per sapere cosa ne pensa lo straniero dei presagi che finora si sono succeduti sul ritorno di Odisseo. In effetti, ella è rimasta profondamente colpita dai suoi discorsi e dalle sue profezie, anche se a livello conscio le respinge, tanto che – assorbita dalle riflessioni che ne sono scaturite – non si è nemmeno accorta del segnale e del rumore fatti da Euriclea al v. 479: il racconto del suo sogno appare dunque una sorta di prolungamento dei suoi pensieri.

¹⁵⁹ Si ricordi in particolare il suo riso (l'unico altro, oltre a quello del canto XVIII, esaminato al § 1d) allo starnuto di Telemaco, che sembra confermare l'augurio del ritorno vendicatore di Odisseo (XVII 539-542).

¹⁶⁰ Cf. ad es. Winkler 1990, 153: «I see no reason to believe that she actually had this dream [...]. Her talking about a dream is not a straightforward report but a strategem, another way of addressing this possible-Odysseus without either committing herself to his identity or revealing to the maids her suspicions and her plotting»; Felson Rubin 1994, 32: «with a single description, she conveys to him that she values the presence of her suitors and will not automatically give them up; at the same time, she precludes his inferring that she would continue seeking the suitors' attention if she knew Odysseus were home». Vd. inoltre le interpretazioni di Nagler e di Leclerc nel cap. V.7.

In questo caso, tuttavia, un valore sconcertante – per il pubblico – possono assumere l'affetto e la pietà della regina per le sue oche, visto che esse rappresentano gli stessi Proci: infatti, «la spessa corazza simbolica sotto cui l'*eros* si nasconde non è altro che un sistema di schermi coscienti o incoscienti che separano il desiderio dalla sua rappresentazione. Da questo punto di vista ogni letteratura è erotica così come è erotico ogni sogno» (Calvino 1980, 211). La spiegazione del sogno offerta dall'aquila, dunque, potrebbe sovrapporsi sia a quella che ne ha dato Penelope implicitamente (l'abbandono della casa di Odisseo e le nuove nozze), e che deriva da un processo logico, sia a quella che viene suggerita velatamente al pubblico, e che rileva dell'inconscio della protagonista (il risveglio dei suoi sensi, opportunamente mediato da Atena; gli effetti conturbanti della rassegnazione alla perdita di Odisseo, che le fanno ormai prendere in considerazione – dopo vent'anni – l'ipotesi di un nuovo marito).

Vari critici hanno battuto questa strada esegetica: secondo Dodds 1959, 126, siccome questo è un «sogno di adempimento di desiderio», è per un fenomeno di 'condensazione' o 'dislocazione', che Penelope rivolge la sua attenzione alle oche e non all'aquila-Odisseo. Devereux 1982, 262s. obietta però che tale inversione avviene solo quando il desiderio espresso dal sogno è 'egodistono' e contrario alla norma culturale accettata; egli avanza poi una tesi, che ha avuto notevole successo negli ultimi anni, e che è fondata sul concetto freudiano di 'repressione': «une femme plus que mûre, privée depuis quelque vingt années des plaisirs de la sexualité, de la compagnie et du soutien de son mari, serait – au moins inconsciemment – certainement flattée par la cour que lui font des prétendants jeunes et fort distingués [...]. Il faut donc penser que Pénélope pleurait ses oies simplement parce que, au niveau

inconscient, elle tirait plaisir d'être courtisée» (*ibid.* 263)¹⁶¹. Sulla stessa linea di pensiero, precisa Russo 1982: «Penelope's grief was so emphatically presented (κλαῖον, ἐκώκυον, ὀλυφουρομένην) that we may fairly infer that her unconscious mind is considerably less hostile to the Suitors than her often voiced conscious attitude. On a level that she cannot acknowledge, she enjoys (ταίνομαι, 537) being courted, and thereby renowned through Greece for her loyalty and cleverness [...]. The description of her release from sleep suggests the relief one feels upon realizing that the upsetting events of a dream did not really happen [...]. Because there is some ambivalence in Penelope's complex state of mind, her answer, when the stranger points out how obvious the dream's meaning is [...], is far from straightforward [...]. Penelope spins out this description in order to discredit her dream's apparently incontestable validity» (Russo 1992, 9).

Come si vede, il sogno delle oche e dell'aquila pare dunque adattarsi anche allo stato d'animo di Penelope, quale è descritto tra XVII e XVIII canto, nella sospensione tra speranza e rifiuto d'ogni illusione, tra risveglio dell'erotismo e confusione nei confronti del suo oggetto. Per questo, Penelope rigetta così energicamente la trasparente interpretazione del sogno: «the

¹⁶¹ Così, ad es., anche Méautis 1960, 84s. immagina una Penelope «vieillissante», che solo «un véritable miracle» compiuto da Atena può rendere appetibile, lusingata dalle attenzioni di «jeunes gens beaux et des meilleures familles»; ancora più lapidaria è Rankin 1962, che conclude che non solo Penelope non è affatto disturbata dalla presenza dei Proci, che – come le sue oche – nutre volentieri, ma «herself reveals her desire to keep the suitors is stronger than her longing for Odysseus' return. His return, indeed, is rather a matter for apprehension than joy, by contrast with her public protestations [...]. Her self-revelation is greater than her self-awareness» (622); secondo Murnaghan 1987, 131 il comportamento di Penelope «includes an element of pleasure in the presence of the suitors, with whom she has no choice but to come to term». Foley 1984, 69 – seguita sostanzialmente da Lowenstam 1993, 236s. – interpreta invece l'incertezza di Penelope in chiave politica: «Penelope's dream and dream-like decisions reflect simultaneously her emerging acceptance of Odysseus' return and her instinctive reluctance to relinquish full control over the household». Il tema dell'infedeltà di Penelope – ora portata a compimento, ora soltanto desiderata – è stato inoltre più volte rielaborato in forma romanzesca: cf. Giono, *Ulisse*; Moravia, *Disprezzo* (vd. anche Mépris 1963); Graves, *Figlia* (in cui, alle pp. 77, 157s., 161, 347, è ripresa e rielaborata la prospettiva già presentata in *Miti* § 171.1 e 171.2, ove l'autore privilegia scopertamente le versioni 'secondarie' del mito, che riferivano dell'infedeltà di Penelope: cf. cap. IV, n. 61); La Spina 1998; Leclerc 2001; Atwood 2005.

dream's message is so much what she wants that she fears to let herself go and believe it, as long as there remains the slightest risk that she might be wrong» (Russo 1992, 10)¹⁶².

Indubbiamente, l'incontro tra Odisseo e Penelope nel XIX canto segna profondamente entrambi, lasciando in loro una traccia profonda, e il poeta sviluppa questo tema nel XX canto, attraverso un mirabile parallelismo dei loro sentimenti notturni: non per nulla, «the sheer amount and intensity of mental activity depicted in this section of the *Odyssey* is unique in the Homeric poems» (Russo 1992, 11).

Odisseo resta dunque a lungo sveglio, eccitato dalla collera montante contro l'atmosfera di dissoluzione e sfrontatezza che impera nel suo palazzo, tra le sue schiave e i Proci (vv. 5ss.). Nel dormiveglia, infine, gli appare Atena, che lo incoraggia alla futura vendetta, promettendogli il proprio aiuto (vv. 45ss.), e poi lo addormenta (v. 54): in perfetta complementarità dei ritmi psicologici tra i due sposi¹⁶³, dunque, εὔτε τὸν ὕπνος ἔμαρπτε, λύων μελεδήματα θυμοῦ, / λυσιμελής, ἄλοχος δ' ἄρ' ἐπέγρετο κεδνὰ ἰδυῖα, / κλαῖεν δ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη μαλακοῖσιν (vv. 56-58). Così, «Homer masterfully varies Penelope's and Odysseus' states of sleep and wakefulness in order to enhance the intuitive closeness which has been developing between them since the beggar's arrival at the palace as well as to highlight the psychological distance which remains between them» (Morris 1983, 50). Penelope si sveglia talmente angosciata, da supplicare Artemide di ucciderla sul momento (vv. 61-65, 79-82), proprio come ha fatto dopo il 'sonnellino di

¹⁶² Sul valore del 'cattivo' sogno, quale Penelope ritiene questo e quello del canto XX, cf. *infra*, n. 167.

¹⁶³ Cf. Russo 1992, 12.

bellezza' somministratole da Atena nel canto XVIII (vv. 202-205)¹⁶⁴. In quell'occasione, ella lo aveva definito *αἰνοπαθῆ μαλακόν* e lo aveva associato chiasticamente a *μαλακὸς θάνατος*¹⁶⁵: aveva forse il contenuto del sogno del XX canto, che però Penelope chiama *κακός*?¹⁶⁶

αὐτὰρ ἔμοι καὶ ὄνειρατ' ἐπέσσευεν κακὰ δαίμων.
τῆδε γὰρ αὖ μοι νυκτὶ παρέδραθεν εἴ κε λ ο ς αὐ τ ῶ ,
τ ο ῖ ο ς ἔ ὠ ν , ο ῖ ο ς ἦ ἔ ν ἅμα στρατῶ· αὐτὰρ ἔμὸν κῆρ
χαῖρ', ἐπεὶ οὐκ ἐφάμην ὄναρ ἔμμεναι, ἀλλ' ὕπαρ ἦδη.

(*Od.* XX 87-90)

Queste parole hanno, per qualche virtù straordinaria, la capacità di arrivare alle orecchie di Odisseo addormentato e ribadire ancora una volta il parallelismo tra lo stato psicologico dei due sposi:

τῆς δ' ἄρα κλαιούσης ὄπα σύνθετο δῖος Ὀδυσσεύς·
μερμήριξε δ' ἔπειτα, δόκησε δέ οἱ κατὰ θυμὸν
ἦδη γινώσκουσα παρεστάμεναι κεφαλῆφι.

(*Od.* XX 92-94)

¹⁶⁴ Cf. Hölscher 1939, 63: «Penelope, in den beiden traurigen Gebeten, die sie aus dem Schlaf erwachend an Artemis richtet, erkennt ihre Lage, da sie nicht ahnt, wie glücklich sie sich bereits gewendet hat. Verknennung ist auch die innere Form einiger anderen Szenen, die für die Odyssee typisch genug sind».

¹⁶⁵ Sonno e morte sono classificati da Omero come fratelli: cf. *Il.* XIV 231 e XVI 682; cf. anche Hes. *Op.* 116 e *Theog.* 756-766. «La loro somiglianza è un luogo comune in tutta la letteratura e in tutto il pensiero metaforico» (Russo 1985, 208).

¹⁶⁶ *Od.* XX 87: anche il sogno del canto XIX è definito da Penelope *αἰνός* (v. 568). Secondo Oppenheim 1956, 231s., nelle antiche culture mediorientali, i cattivi sogni dovevano restare anonimi e il loro contenuto manifesto era nascosto dietro il plurale grammaticale sia in accadico che in ebraico e in egizio (cf. *Od.* XX 87 *ὄνειρατα* ... *κακά*): infatti, essi sono considerati contaminatori e taciuti come ogni altro fatto sconveniente. Inoltre, siccome «the dream and its interpretation form an indivisible unit» (*ibid.* 206s.), in società – come quelle dell'antico Vicino Oriente o quella omerica – che evitavano di rappresentare in letteratura l'esperienza psicologica individuale, nell'orbita degli *evil dreams* che, come una presenza demoniaca (cf. XX 87 *αὐτὰρ ἔμοι καὶ ὄνειρατ' ἐπέσσευεν κακὰ δ α ἰ μ ω ν*), minacciano e disturbano l'uomo, rientrano appunto i sogni senza interpretazione. Sulle giustificazioni date dagli antichi per spiegare come mai alcuni sogni siano profetici, cf. ancora *ibid.* 237s.

Anche la reazione dei due protagonisti appare contrapposta e complementare: mentre Penelope rifiuta di credere al sogno, e sottolinea di nuovo, come in XIX 547, la distinzione tra ὄναρ e ὕπαρ, Odisseo è rinfrancato dalla sua visione, al punto da chiederne conferma a Zeus con un ulteriore segno (XX 98ss.). Così, «Penelope's fear and pessimism and Odysseus' anticipation reveal a psychological distance between them which is a counterpoint to their growing intuitive closeness» (Morris 1983, 50s.), e questa distanza – mentale e fisica – potrà essere colmata solo dopo il pieno riconoscimento, quando «Penelope and Odysseus are united in sleep» (*ibid.* 51).

Ancora una volta, però, il sogno di Penelope non è privo di ambiguità: il piacere ch'ella ne ha ricavato – piacere erotico, come suggerisce il verbo παραδραθεῖν, che ricorre in Omero solo in *Il.* XIV 163, a proposito della Διὸς ἀπάτη – derivava dal giacere accanto al giovane Odisseo, ch'ella ben sa che sarà ormai radicalmente trasformato (si ricordino le parole di Penelope ad Euriclea, quando le dice che il vecchio mendicante dev'essere σοῖο ἄνακτος ὀμήλικα· καί που Ὀδυσσεὺς / ἤδη τοιόσδ' ἐστὶ πόδας τοιόσδε τε χεῖρας· / αἶψα γὰρ ἐν κακότητι βροτοὶ καταγηράσκουσιν, XIX 358-360). Questa immagine le è stata probabilmente richiamata a più bruciante memoria dalla descrizione che lo straniero le ha fatto di Odisseo in XIX 225ss., ma essa è anche profondamente conflittuale con quella dello straniero stesso, verso cui, pure, Penelope prova tanta simpatia e forse qualche dubbio. Ciò ha indotto Rankin 1962, 623 a sostenere che «the dream is evil because it fulfils a wish that can never, in fact, be realized», e che quindi «a part of her prefers one of the suitors, perhaps Amphinomous, who most resembles her husband of twenty years ago, to an aged stranger»: per questo,

Penelope sarebbe refrattaria a riconoscere Odisseo, che è ormai troppo cambiato rispetto alla memoria ch'ella ne aveva, e si deciderebbe a farlo solo dopo «the test of an emotional recollection of the time when she first came to him» (*ibid.* 624)¹⁶⁷.

Ma se il sogno del canto XX è costituito dal 'residuo del vissuto del giorno'¹⁶⁸, cioè dall'impressione lasciata in Penelope dai racconti dello straniero, a differenza di ciò che crede Rankin, «il sogno non viene inteso come emesso dalla soggettività della sognatrice o dai suoi desideri segreti, ma come ricordo di un fatto» (Hölscher 1991, 273).

In questo sogno, dunque, si materializzano due impressioni diverse, da cui pare scaturire almeno parte dell'angoscia di Penelope (ὄνειρατα κακά): il ricordo del marito alla sua partenza, e il pensiero di quanto il gradevole ospite potrebbe ormai assomigliargli, che è forse già il dubbio se non sia proprio lui. Così, nella scettica Penelope, «il presentimento dell'inconscio emerge come verità contro l'inganno della veglia [...]. La sapienza intuitiva, che Penelope a sera cela ancora, rimane desta nel sonno» (Hölscher 1991, 274s.), di modo che «ancora la separa da lui l'inganno della coscienza; ma il cuore saggio l'ha preceduta in sogno» (*ibid.* 276). In effetti, «der Traum ist die Wirklichkeit. Diese Vertauschung von wirklich und unwirklich, von nah und fern, wird allein durch den Szenenwechsel und die einfache Gegenüberstellung der Szenen fühlbar. Was in Wahrheit gegenwärtig ist, scheint unwiederbringlich entschwunden, und was Schein ist, ist heimlich schon wahr geworden» (Hölscher 1939, 61). D'altro canto, come suggerisce Lowenstam 1993, 240s.,

¹⁶⁷ Non vedo, però, come questa constatazione possa vincere la ripugnanza di Penelope verso il vecchio marito, ripugnanza che secondo Rankin sarebbe di natura tutta fisica, perché a livello intellettuale Penelope ha ben capito d'aver davanti Odisseo (la studiosa sottolinea il passaggio, nel discorso della regina al marito, dalla terza alla prima persona in *Od.* XXIII 175): manca, nella spiegazione di Rankin, qualsiasi mediazione psicologica tra il rifiuto di Penelope per Odisseo fino a *Od.* XXIII 205, e il suo brusco ripensamento successivo.

¹⁶⁸ Cf. Russo 1992, 13 n. 18.

Penelope non dice di aver sognato Odisseo, ma qualcuno εἴκελος αὐτῷ, vale a dire qualcuno che potrebbe anche essere un impostore, che si è avvalso della sua somiglianza con l'eroe per indurla al temuto tradimento. L'altalena dei sentimenti perdura così fino al canto XXIII, in cui «nell'esaminatrice c'è sempre anche la donna irrigidita dalla lunga sofferenza, che non può sostituire subito le immagini del suo ricordo – l'unico vero ricordo di Ulisse che le era rimasto in tutti questi anni – con la sconcertante realtà» (Hölscher 1991, 287s.), e in cui, non a caso, Penelope riprende appunto le parole di questo sogno (XX 89 ~ XXIII 175), per suggerire il proprio scetticismo nei confronti dell'identità tra lo straniero e suo marito.

L'eccezionale capacità del poeta di «enhancing and refining an ancient and familiar story» (Russo 1992, 18) si rivela appunto nella fine rappresentazione del tormentoso dilemma di Penelope: «Homer has created a context within which Penelope's yearning for some end to her impasse receives more support and is nearer to fulfillment than ever before. She has no clear knowledge, but she is caught up in a swelling current of intuitions, intimidations, and half-belived hopes. It is force of that current that led her to decide suddenly on the test of the bow» (*ibid.* 17).

Un ultimo, sorprendente sonno di Penelope precede il momento per lei culminante, in cui la gara con l'arco deciderà il suo nuovo sposo, ed è sommariamente accennato con un'espressione formulare (*Od.* XXI 357). Indubbiamente, «yet the poet was willing, has usual, to sacrifice verisimilitude for the sake of the splendid scene of awakening when the fight is over» (Fenik 1974, 162); inoltre, questo espediente consente al poeta di ritardare ulteriormente il riconoscimento di Penelope. Infatti, «nella favola Penelope non dormiva di certo. Lei era l'organizzatrice, la testimone e il

premio della gara di tiro, per lei avveniva il disvelamento. Il sonno di Penelope venne inventato quando la favola divenne epica. Quello che si ottenne in tal modo fu molto: dividendo i due momenti dell'azione il ritrovamento dei coniugi diventò libero di svilupparsi in una scena autonoma; il riconoscimento poté diventare espressione dello spirito» (Hölscher 1991, 280). Da un canto, come abbiamo accennato nel § 2a, 213 Omero non può accontentarsi di far di Penelope soltanto il 'bottino' del vincitore; dall'altro, l'azione è congegnata in modo tale da dar perfino l'impressione che l'eroina, profondamente turbata dai sentimenti e dai presentimenti che la stanno assillando, senta il bisogno di posticipare il momento decisivo. Secondo Austin 1975, anzi, ella ha ripetutamente invocato – nelle forme simboliche caratteristiche del suo linguaggio – l'epifania del marito, senza però esser pronta ad affrontarla: solo nel canto XXIII «she is ready; she stands her arrow at the region of Odysseus' psyche where rational and nonrational meet, and he reacts with a mixture of both» (238); solo allora, infine, «Odysseus, laying aside all masks, bares his true mind, proud in its creations and vulnerable at the same time. As he surrenders his mask, so does Penelope [...]. And if Odysseus and Penelope stand free of their masks of ambiguity, so too does Homer» (*ibid.*).

I sogni di Penelope, come s'è visto, si situano dunque sul delicato confine tra intuizione del vero e accecamento, e sono sempre connessi allo stesso tempo sia alla memoria del passato (specie del passato più prossimo), sia al desiderio che la proietta verso il futuro: «una parte di lei, la più profonda e meno controllata, è ancora disponibile, percettiva, proiettata verso il futuro, capace di vedere e di pre-vedere [...]; ma l'altra parte di lei, la più superficiale, la più controllabile e controllata oppone resistenza, elabora la

teoria sull'ambiguità dei sogni, ha imparato a difendersi da questa dimensione a lei così familiare» (Chiarini 1989, 71). In ogni caso, in questo «dono del sogno» (*ibid.* 69) – che, significativamente, «è interamente circoscritto alla sfera familiare» (*ibid.* 71) – Penelope, come anche Nausicaa, si distingue nettamente dalle donne dell'*Iliade*, cioè le donne dei vinti: esse sono private del futuro, e perciò non solo «non pre-vedono, ma neppure sognano» (*ibid.* 69). In effetti, «nella sua tormentatissima attesa Penelope sfiora via via la condizione di un po' tutte le grandi figure femminili dell'*Iliade*, ma non la raggiunge mai realmente» (*ibid.* 72). Così, «mentre Odisseo è impegnato nel suo viaggio di ritorno in patria, anche Penelope compie un suo viaggio: un viaggio del pensiero, della fantasia, del sentimento. Il viaggio di Odisseo si svolge nello spazio ed è caratterizzato da un eccesso di immagini reali, quello di Penelope non 'si svolge' affatto ed è caratterizzato da un'esasperata carenza di immagini reali: il suo 'immobile andare' è quello del ritmico farsi e disfarsi del gran sudario bianco al telaio. Ma se non può, o non ha il coraggio, di azzardare alcun pensiero, alcuna immagine sulla tela, le rimane almeno, e fino all'ultimo, la capacità 'profetica' di sognare» (*ibid.* 73s.)¹⁶⁹.

¹⁶⁹ La tela di Penelope è infatti priva di disegni (cf. *supra*, n. 130), e in questo differisce sia da quella tessuta da Elena, su cui ella va rappresentando la guerra per lei condotta da Achei e Troiani (*Il.* III 125-128), sia da quella di Andromaca, ricamata a θρόνα (*Il.* XXII 440s.); non sappiamo se siano decorate con immagini le tele intessute da Calipso e Circe (*Od.* V 62; X 222s.). Quanto al tema dello 'stare' di Penelope, cf. *supra*, § 1a e *infra*, cap. V.2.

III.3) La sensualità e la determinazione di Penelope in alcune scene tipiche

III.3a) Penelope donna virile? L'ambiguo potere di θέλγειν

Il poeta, abbiamo detto, attribuisce a Penelope quella che potremmo definire una 'casta carica erotica', simbolicamente espressa – come s'è visto nel cap. II.2, 92ss. – nella similitudine formulare Ἄρτεμιδι ἱκέλη ἢ χρυσῆ Ἄφροδίτῃ. Il problema che deve essersi posto ad Omero, però, nel delineare un simile personaggio, dipende appunto dall'associazione topica dell'erotismo femminile ad effetti rovinosi per l'uomo, soprattutto se esso è combinato all'astuzia, che – si sa – per una donna nel mondo greco non era considerata certo una virtù positiva¹⁷⁰. Normalmente, è vero, l'associazione tra seduzione e rovina dell'uomo non agisce se l'erotismo femminile si esplica e n t r o il rapporto coniugale¹⁷¹, ma anche a questo proposito una considerevole fonte di ambiguità e di dubbio, nel caso di Penelope, scaturiva dalla prolungata assenza di Odisseo e dal corteggiamento ormai quadriennale dei Proci.

In effetti, se si riflette su questa protratta mancanza di un κύριος che, nell'οἶκος di Odisseo, possa difendere Penelope dalla μοιχεία, ci si accorge

¹⁷⁰ Astute, come Penelope, sono sia Circe che Calipso: in particolare, si ricordi come, quando quest'ultima dichiara a Odisseo che lo lascerà libero di ripartire, egli tema di esser ingannato per qualche oscuro e crudele motivo (*Od.* V 173-179). Del resto, quanto al giudizio degli antichi sull'astuzia femminile, bastino i versi dedicati da Semonide alla donna-volpe, che – sorprendentemente – ha in comune con Penelope gli ondeggiamenti della volontà (vd. *supra*): τὴν δ' ἐξ ἀλιτρῆς θεοῦ ἔθηκ' ἀλώπεκος / γυναῖκα πάντων ἴδριν· οὐδέ μιν κακῶν / λέληθεν οὐδὲν οὐδὲ τῶν ἀμεινόνων· / τὸ μὲν γὰρ αὐτῶν εἶπε πολλάκις κακόν, / τὸ δ' ἐσθλόν· ὀργὴν δ' ἄλλοτ' ἄλλοίην ἔχει (fr. 7,7-11 W².; cf. il *Volgarizzamento* di Leopardi: «Formò da l'empia volpe un'altra femmina / Che d'ogni cosa, o buona o mala o siasi / Qual che tu vogli, è dotta; un modo un animo / non serba; e parte ha buona e parte pessima»)

¹⁷¹ Cf. ad es. Calame 1988, XXII: «Imeneo permette alle giovinette di passare da una condizione in cui la sessualità può esprimersi solo fuggacemente e surrettiziamente a un'altra, quella matrimoniale, in cui al potere dell'eros è attribuito un posto legittimo al centro dell'istituzione sociale che domina le relazioni private dell'adulto».

che la condizione dell'eroina assomiglia, sotto questo aspetto, a quella di Calipso, di Circe o delle Sirene. Ma, stando a Cantarella 1989, 50, l'essenziale differenza nel modo di concepire le 'sedotte' e le 'seduttrici', nei poemi omerici così come nella legislazione ateniese, sta nel fatto che «le donne che venivano sedotte erano le donne che vivevano in un *oikos*, nel duplice senso di gruppo familiare e di casa in senso fisico, protette dagli affetti e dalle mura domestiche. Le seduttrici, invece, erano donne sole, che vivevano senza uomini, in una casa propria», come facevano nell'Atene storica le etère.

Da questo punto di vista, Penelope si trova in una condizione analoga anche a quella di Clitemestra, insidiata, in assenza del marito, ad Argo da Egisto (*Od.* III 262ss.), ma con l'aggravante che i pretendenti di Penelope sono numerosi e ch'ella non ha nessuno accanto a sorvegliarla e, forse, a proteggerla¹⁷². Se inoltre per capacità di seduzione Penelope pare raffrontabile ad Elena – con tutte le inquietanti conseguenze che questo parallelismo comporta – non mancano nel testo, come abbiamo visto nel § 1b, le allusioni alla sua 'forza' morale, che si riflette perfino in alcuni dettagli fisici, e i riferimenti alla sua capacità di prendere iniziative¹⁷³: due elementi che, però, rimandano ancora una volta ad archetipi inquietanti, quali ad esempio quello di Medea e quello appunto di Clitemestra¹⁷⁴. In effetti, «lo schema [...] della

¹⁷² Agammennone ha lasciato accanto alla moglie un cantore, di cui Egisto si sbarazza, abbandonandolo su un'isola deserta (III 267-271): ciò però pare possibile solo perché Clitemestra, dopo avere resistito al corteggiamento per un certo tempo (III 265s.), ha ormai ceduto ed è d'accordo con Egisto (si noti la reciprocità in *Od.* III 272 della formula τῆν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν). Abbastanza curiosamente, Omero non dice mai espressamente che Penelope sia a conoscenza della storia di sua cugina Clitemestra.

¹⁷³ Anche se, come rileva Foley 1995, la sua più importante decisione, quella di risposarsi, è presentata come «socially responsible», in quanto è compiuta «to serve her son's interests and to obey her husband's parting instructions», mentre sono piuttosto «the contingencies that make taking moral responsibility problematic» (101, 105). Infatti, «Penelope makes a fully conscious and autonomous decision that entails rejecting hope and desire for obedience to social responsibility» (*ibid.* 106).

¹⁷⁴ Cf. ad es. Mastromarco 1995. Si tratta però anche di un motivo delle fiabe e del folklore: «nell'immagine della principessa ravvisiamo da un lato la donna indipendente, detentrica della stirpe e della magia totemica.

donna virile è almeno problematico [...]: s'interroga sulla possibilità per le donne di una conquista dell'azione, concedendo tuttavia un'unica *chance*, quella di poter assomigliare a un uomo. È l'estremo punto in avanti a cui si spinge la riflessione antica. Sorta di ermafrodito della cultura e non della natura, questo modello rivela palesemente un imbarazzo riguardo all'ordine assegnato delle cose, pur rimanendo pienamente nell'ortodossia» (Petronio 1995, 269s.).

D'altra parte, se Penelope ha potuto conservare nella sua casa un così difficile equilibrio, evitando che un altro uomo si impadronisse delle prerogative politiche e familiari di Odisseo, ciò le è riuscito proprio grazie a un sapiente uso del proprio ascendente di natura sessuale sui Proci, e al tempo stesso grazie al suo continuo sottrarsi alle loro pressioni e richieste matrimoniali: si tratta di un aspetto che ha colpito alcune scrittrici contemporanee, e sul quale ritorneremo nel cap. V.8. Intanto, possiamo nondimeno sottolineare come la questione della carica erotica di Penelope appaia inscindibile, nel poema, da quella della sua autorità e del suo controllo almeno sugli affari di palazzo, i quali si intrecciano, in modo peraltro non molto chiaro, con la gestione politica complessiva di Itaca¹⁷⁵.

Nella confusa e pressoché anarchica situazione ivi presente, a causa della troppo prolungata assenza del principe, «Penelope plays a critical role. She alone engages in an active struggle to maintain the cultural norm» (Foley 1984, 61): infatti, almeno fino al momento di crisi in cui ha inizio la narrazione, Telemaco è troppo giovane per governare e Laerte si è ritirato da tempo in campagna e pare del tutto incapace di azione concreta,

Essa è il "re-fanciulla", ma può esser raffrontata anche con la sposa celeste dello sciamano e inoltre può esser raffrontata con la vedova o con la figlia del re ucciso ed eliminato dal successore» (Propp, *Radici* 568).

¹⁷⁵ A Itaca, ad esempio, non sono state più convocate assemblee dalla partenza di Odisseo: cf. *Od.* II 26s.; d'altra parte, è abbastanza evidente che i Proci associano il matrimonio con Penelope alla possibilità di impadronirsi non solo dei beni di Odisseo, ma anche della sua autorità politica: cf. cap. II, n. 62.

presumibilmente a causa del grave stato di depressione in cui lo hanno ridotto la scomparsa del figlio e la morte della moglie (I 189-193, XI 187-196, XV 353-357, XVI 138-145)¹⁷⁶. Solo Penelope, ad esempio ricevendo gli ospiti, serba almeno un fantasma di quelle consuetudini civili che nel mondo omerico consentivano di intrattenere una rete di rapporti di alleanza e di commercio¹⁷⁷.

Penelope, però, non dispone della forza guerriera e virile che sola le può consentire di dominare pienamente la situazione¹⁷⁸: così, «she cannot impose her will on others, but she can see to it that others do not impose their will on her; when she has made up her mind, she has an invincibly stubborn obstinacy, and an inexhaustible fund of devices not for aggression, but for self-defence» (MacKay 1958, 126). Per difendersi, dunque, ella si serve delle prerogative del suo sesso che – come vedremo meglio nel cap. V.6 – la

¹⁷⁶ Come abbiamo già accennato (cf. cap. I, n. 28), Laerte è personaggio poco vitale nel poema: la posizione degli analitici in merito può essere ben rappresentata da Schwartz 1940, 272, per il quale si tratta di «eine neue Figur eingeführt, gegen den Sinn der Handlung»; egli però è nominato nell'*Iliade*: II 173, III 200, IV 358. La sua età – che non dev'essere superiore a quella di Priamo o di Nestore – di per sé non pare motivo sufficiente per non governare: dunque, perché ha ceduto anzitempo il suo trono a Odisseo? E perché Odisseo, partendo, non ha lasciato a Laerte, anziché a Mentore e a Penelope, il controllo della casa (II 225-227 e XVIII 266-268)? Anche quando era giovane, del resto, sembra che Laerte fosse sotto l'influenza – psicologica o affettiva – della moglie, visto che per timore di lei aveva rinunciato a prendere Euriclea, schiava lautamente pagata, come concubina (I 430-433); ora che è vecchio, i suoi familiari rinunciano a rivolgersi a lui in caso di gravi problemi, per non affliggerlo inutilmente, e forse lo trascurano (IV 754, XVI 147 e 150s.). Probabilmente ha ragione Finley 1992, 65 a pensare che «molto tempo prima dei giorni in cui può soltanto trascinarsi nel vigneto Laerte si è dimostrato incapace di dominare *iphi*, con la forza»: cf. anche *infra*, n. 178.

¹⁷⁷ In verità, davanti a Odisseo travestito, Penelope dichiara τῶ οὔτε ξείνων ἐμπάζομαι οὔθ' ἱκετάων / οὔτε τι κηρύκων, οἳ δημοεργοὶ ἔασιν (*Od.* XIX 134s.), ma sappiamo da Eumeo che, invece, ella accoglie cortesemente gli stranieri, nella speranza che le portino notizie di Odisseo, anche se i tanti truffatori ormai già incontrati la hanno resa incredula e scettica (XIV 122-130).

¹⁷⁸ Cf. Finley 1992, 61s.: «in cinque esempi *anásein* è qualificato dall'avverbio *iphi*, "con la forza", sicché il dominio del re (mai però quello del capofamiglia) diventa un dominio esercitato con la forza [...]. *Iphi* richiama esplicitamente l'attenzione sui limiti del parallelismo tra il capo di una casa e un re. Un criterio distintivo sta nella successione [...]. "Dominio mediante la forza", in altre parole, significa che un re debole non è un re, che un re o ha la forza di dominare o non domina affatto». Le cinque occorrenze di ἵφτι ἀνάσσειν, sempre in clausola, cui fa riferimento Finley sono: *Il.* I 38, I 452, VI 478 e *Od.* XI 284, XVII 443; ἵφτι ricorre frequentemente anche coi verbi δαμάζειν (*Il.* XIX 417, XXI 208; *Od.* XVIII 57 e 156: cf. nota seguente) e μάχεσθαι (*Il.* I 151, II 720, IV 287, V 606, XII 367, XVIII 14, XXI 486), in entrambi i casi in formule utilizzate nella clausola finale dell'esametro.

avvicinano all'inquietante figura della Ninfa. Esse sono sostanzialmente due: il potere di sedurre e quello di arrestare il tempo, cioè – detto in altre parole – il potere di una *seduzione puramente attiva*, in cui la donna *θέλγει* i suoi spasimanti, ma non viene mai sedotta, cioè non cede a quella che i Greci consideravano, dal punto di vista femminile, una forma di sottomissione¹⁷⁹. In tal modo, si intravede nel poema la sorprendente immagine di Penelope seduttrice, paragonabile in questo a Circe, a Calipso o alle Sirene.

Infatti, mentre nell'*Iliade* il *θέλγειν* è sempre l'incanto con cui gli dèi sopraffanno o ingannano gli uomini (XII 255, XIII 435, XV 322 e 594, XXI 276 e 604, XXIV 343); nell'*Odissea* questo verbo sembra avere un uso più articolato e complesso, in quanto, oltre che per l'azione degli dèi olimpi (di Hermes, dio-mago per eccellenza in V 47 = *Il.* XXIV 343, e in XXIV 3; di Atena in XVI 298; di un dio sconosciuto e ostile in un'ipotesi di Telemaco, in XVI 195), lo si trova frequentemente adoperato in relazione alle arti – seducenti e minacciose – impiegate da divinità 'minori' femminili per irretire *per sempre* Odisseo (Calipso in I 57; le Sirene in XII 40 e 44; Circe in X 213, 291, 318, 326)¹⁸⁰. E che il *θέλγειν*, in questo poema, possa riferirsi alla seduzione sessuale, sembra dimostrare il fatto che anche un mortale ne fa uso a tale scopo: Egisto per corrompere Clitemestra (III 264).

¹⁷⁹ Arthur 1981, 41 n. 19 sottolinea che, in Omero, il verbo *δαμάζω/δάμνημι*, se riferito a un uomo, indica la sottomissione a un altro guerriero in battaglia (*Il.* VIII 244, XIII 16 e 353, XV 376); se invece a una donna, la sua sottomissione all'uomo, o in quanto marito (*Il.* XVIII 432), o in quanto padrone (*Il.* III 301): vd. anche LSJ⁹ 368 s.v. *δαμάζω*. Forse non senza significato, allora, è il fatto che Atena – la dea guerriera e androgina – *δάμνησι* gli *ἄνδρες ἥρωες* in *Il.* V 746, VIII 390 e in *Od.* I 100, e che Afrodite, con la forza dell'amore, lo faccia con *ἄθάνατοι ἠδὲ θνητοὶ ἄνθρωποι* in *Il.* XIV 199, mentre Zeus dura fatica a domare la bisbetica Era in *Il.* V 893. In *Il.* XIII 434s. i due verbi, *θέλγειν* e *δαμάζειν*, sono associati per descrivere l'azione omicida di Poseidone, per il tramite di Idomeneo.

¹⁸⁰ La differenza è, naturalmente, che le Sirene mirano a eliminare fisicamente Odisseo, facendolo morire; Circe a trasformarne la natura, cambiandolo in un animale; Calipso a cancellarlo invece dalla memoria degli uomini, annientandone il *κλέος*.

Anche Penelope opera, non sappiamo quanto inconsapevolmente, questo tipo di θέλγειν sui suoi spasimanti:

τῶν δ' αὐτοῦ λῦτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἔθελχθεν,
πάντες δ' ἠρήσαντο παραὶ λεχέεσσι κλιθῆναι.

(*Od.* XVIII 212s.¹⁸¹)

Ella, però, sa θέλγειν anche attraverso le parole e, sorprendentemente, quando lo fa, ottiene la piena approvazione di un esperto di θέλγειν, sia perché ne è stato ripetutamente vittima, sia perché ne è a sua volta raffinato dispensatore agli altri (cf. *Od.* XVII 514 e 521)¹⁸²: Odisseo, il quale sembra in tal modo distaccarsi dalla comune prudenza, che induce ad esempio Eumeo a diffidare degli stranieri che di tale qualità sanno far uso (cf. *Od.* XIV 387; XVII 514 e 521). Dunque, dopo la scena in cui Penelope ha mostrato gli effetti sui Proci del suo θέλγειν sessuale, il poeta commenta:

ὣς φάτο, γήθησεν δὲ πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς,
οὔνεκα τῶν μὲν δῶρα παρέλκετο, θέλγε δὲ θυμὸν
μειλιχίσις ἔπέεσσι, νόος δέ οἱ ἄλλα μενοίνα.

(*Od.* XVIII 281-283)

Osserva Cantarella 2002, 138s. che, se «il problema [...] è individuare queste seduttrici, in modo da difendersene», il segnale che «dovrebbe mettere

¹⁸¹ XVIII 213 = I 366.

¹⁸² Odisseo è inoltre, naturalmente, colui che, nel poema, più di frequente utilizza μείλιχα ἔπεα (si ricordi la celebre descrizione del suo modo di parlare in *Il.* III 216-224), soprattutto nei momenti in cui si sente in pericolo, o comunque in cui si decide della sua vita: in tal modo dunque egli parla a Nausicaa (VI 143, 146, 148: si noti l'insistenza della formula in pochi versi); a Polifemo (IX 363); ad Aiace (XI 552); ai suoi compagni (X 173 e 547, XII 207); ai suoi servi (XXI 192, XXIV 393).

sull'avviso un Greco con un minimo di buon senso» è «una voce femminile che canta», visto che «le mogli e le ragazze destinate al matrimonio non cantano»¹⁸³. Ora, è vero che «non canta certo Penelope, mentre tesse la tela: Penelope tesse e piange» (*ibid.* 139); tuttavia anch'ella non fa della sua voce un uso del tutto rassicurante per un uomo, in primo luogo per il fatto stesso di adoperarla in pubblico. Invero, «non è un caso, forse, se la voce, che le seduttrici usano per cantare e incantare (nel senso letterale di *incantamentum*), nei secoli della città rimane prerogativa delle eterie, le sole donne che sanno e che possono usarla a questo scopo. La voce delle altre, le donne di casa, scompare, diventa silenzio. E il silenzio è segno di rispettabilità, la parola disdicevole» (Cantarella 1989, 52: su questo tema nella Penelope degli scrittori contemporanei, cf. cap. V.3). E in effetti, l'ultima raccomandazione di Odisseo, quando ormai la sua riunione con Penelope è stata compiuta, e il loro matrimonio nuovamente celebrato e consumato nel celebre letto, è proprio: εἰς ὑπερῶν ἀναβάσα σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξὶν / ἦσθαι, μηδέ τινα προτιόσσεο μηδ' ἐρέεινε (*Od.* XXIII 364s.). Da questo punto in poi non vedremo più Penelope né ne udiremo più la voce: ma la sua condizione di anomalia sociale è ormai superata, in quanto, col ritorno del marito e il suo riconoscimento, ella rientra a far parte di un οἶκος regolare, sottomessa al suo κύριος.

Ma ritorniamo ai μείλιχα ἔπεα di Penelope, e alla rete di relazioni con altri personaggi che questi comportano: anche Calipso, oltre a tessere e cantare (V 61s. ἦ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὀπίκαλῆ / ἰστὸν ἐποιχομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὕφαινεν), αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι / θέλγει Odisseo (I 56s.), proprio

¹⁸³ Quest'affermazione non trova piena conferma nell'*Odissea*: Nausicaa, infatti, nel momento di riposo e di svago con le sue ancelle al fiume, ἄρχετο μολπῆς (VI 101).

come tesse e canta Circe (X 221-223 Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδοῦσης ὅπι' καλῆ / ἴστον ἐποιχομένης μέγαν ἄμβροτον, οἶα θεάων / λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται. Cf. anche X 254 λίγ' ἄειδεν), l'altra δεινὴ θεὸς αὐδῆεσσα (X 136, XI 8, XII 150; la formula è usata anche per Calipso: XII 449), tra i cui incantesimi per θέλγειν pare che ci sia anche l'uso di una sorta di formula magica¹⁸⁴, associata al tocco della sua bacchetta (X 319), e della cui malìa – secondo una scena tipica delle fiabe – fa parte senza dubbio anche l'invito della strega a entrare nella sua casa (X 230, 255, 313 καὶ κάλει, formula presente in Omero solo in questi tre versi). Principale strumento del θέλγειν delle Sirene, infine, è naturalmente il loro canto¹⁸⁵, nella cui descrizione si mescolano il τέρπειν (cf. XII 52) e dettagli raccapriccianti: Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξεις, αἶρά τε πάντας / ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται. / ὅς τις αἰδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούσῃ / Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα / οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται, / ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν ἀοιδῆ, / ἥμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θῆς / ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν (XII 39-46). Il tipo di seduzione compiuto in questi casi – e cui Odisseo sfugge sempre solo tramite l'aiuto divino – comporta

¹⁸⁴ Sul valore 'magico', o comunque assolutamente inderogabile, della parola, si veda anche nell'*Odissea* il *pattern* dello θεῶν μέγαν ὄρκον (II 373-378; IV 253-255; IV 746s.; XII 298-304; XIV 151-164; XV 436-438; XVIII 55-59; XX 229-234), che vincola anche gli dèi, tanto che Odisseo pretende che sia pronunciato sia da Calipso che da Circe (V 178s. e 184-187; X 299-301, 343-346, 381).

¹⁸⁵ Sul confronto tra il piacere prodotto dal canto delle Sirene e quello ispirato ai cantori dalla Musa, sul valore problematico del contenuto del canto delle Sirene, che sembra rinviare a quello dell'*Iliade*, sul piacere offerto dal cantore e da Odisseo coi loro racconti, e sul valore che essi assumono per il pubblico, vd. Pucci 1987, 209-227. Il canto ispirato dalle Muse, osserva Dupont 2006, 37-40, dà sì gioia e conoscenza, ma consente anche di interrompere questa esperienza per 'ritornare', a differenza del canto delle Sirene: «i piaceri della memoria e quelli dell'oblio sono inseparabili e pericolosi. L'uomo, dopo aver fatto esperienza del canto e del piacere divino, deve saper tornare in sé, ricordarsi che è un uomo e che Penelope lo attende» (*ibid.* 40). Del resto, il canto delle Sirene è micidiale perché – a differenza di quello delle Muse – viene fruito 'in presa diretta', senza l'intermediazione umana del cantore: allo stesso modo in cui è distruttiva per gli uomini la vista degli dèi nel loro pieno splendore.

l'immobilizzazione della vittima in una condizione eterna: quella promessa all'eroe da Calipso con l'immortalità; quella realizzata almeno parzialmente da Circe, inducendolo a un oblio lungo un anno (X 467ss.); quella della morte lontano dalla patria minacciata dalle Sirene¹⁸⁶. Nell'*Odissea*, poi, compare anche un'altra incantatrice, mortale ma destinata all'immortalità, Elena: «anche se ne fa buon uso, Elena [...] conosce arti inquietanti, possiede conoscenze e poteri che in qualche modo la avvicinano a Circe¹⁸⁷. E se, a differenza di Circe, Elena non canta, fa tuttavia della voce un uso molto singolare, per una donna: durante il banchetto, dinanzi a tutti i convitati, Elena non si limita a pronunciare qualche parola, a rispondere a qualche domanda, come sono solite o comunque come dovrebbero fare le donne. Elena prende a raccontare» (Cantarella 2002, 139). Se il fatto che nell'*Iliade* ella sia l'unico personaggio muliebre a pronunciare μέλιχα ἔπεα (VI 343) potrebbe anche essere casuale, dato che poche sono le voci femminili, in questo poema la cui focalizzazione è rivolta soprattutto sui guerrieri, non c'è dubbio che il suo racconto dell'incontro in segreto con Odisseo a Troia (IV 239-264) appaia per molti versi inverosimile: come immaginare l'astuto e diffidente Odisseo che confida proprio a Elena i suoi piani, nel momento in cui rischia di essere denunciato ai Troiani? E se Elena davvero voleva ormai tornare dal primo marito (vv. 260ss.), perché – stando al racconto dello stesso Menelao – poco tempo dopo cercò di far perire i Greci nascosti dentro il cavallo (IV 274-279)? Anche in questa occasione, peraltro, l'uso 'mimetico' della voce fatto da

¹⁸⁶ Si noti come il dio, la bestia e il morto – le tre trasformazioni realizzate da queste divinità – comportino sempre la negazione dell'uomo. Sul contrasto tra l'oblio – inteso sia in senso attivo di 'dimenticare', sia in quello passivo di 'essere dimenticato' – rischiato continuamente da Odisseo, e la μνήμη che costituisce la sostanza del canto epico, cf. Pucci 1985 e 1987, 20-30. Corti 1989, 28-32 suggerisce – con una lettura transtestuale che unisce Omero e Dante, per arrivare a Tennyson, D'Annunzio e Pascoli – che la vendetta delle Sirene su Odisseo fu quella di iniettagli, col loro canto, la *curiositas*, l'inquietudine e l'insofferenza per il limite, che lo indussero a riprendere il viaggio verso l'ignoto, dopo una breve sosta a Itaca.

¹⁸⁷ Si tratta delle droghe che danno l'oblio, ch'ella distribuisce in *Od.* IV 220ss.

Elena è davvero sorprendente: πάντων Ἀργείων φωνήν ἴσκουσ' ἀλόχοισιν (v. 279). Come si vede, Elena rappresenta in pieno (e non solo con la sua bellezza micidiale per due interi popoli) il δῶρον-πῆμα fatto dagli dèi agli uomini con la creazione di Pandora: ἐν δ' ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργεΐφοντης / ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπίκλοπον ἦθος / τεύξε Διὸς βουλῆσι βαρυκτύπου· ἐν δ' ἄρα φωνήν / θῆκε θεῶν κῆρυξ (Hes. *Op.* 77-80).

Quindi, riepilogando, le incantatrici si distinguono per avere una voce dolce, lusinghiera e duttile; per operare una seduzione di carattere principalmente sessuale; per provocare negli uomini l'oblio che fa perdere la cognizione del tempo, e per causare l'annientamento fisico o spirituale delle loro vittime: non si tratta di capacità solo divine, perché esse sono state trasmesse, per volontà degli dèi, anche a quell'essere infido e pericoloso che è la donna, che dunque condivide con alcune divinità femminili il dono afroditico di θέλγειν.

Ora, anche Penelope esercita sui Proci tutte queste prerogative, e si direbbe in forma più completa di tutte le sue rivali: infatti, Circe, fallite le sue magie, può ricorrere solo al sesso per incantare Odisseo; le Sirene adoperano il canto ma, anche se il contesto in cui sono descritte pare avere connotazione erotica (XII 44s. λιγυρῆ θέλγουσιν ἀοιδῆ, / ἤμεναι ἐν λειμῶνι), ciò non sembra influire sull'eroe, se non altro perché si mantiene distante da loro (si noti l'avvertimento di Circe: θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκεται ... ἀλλὰ παρέξ ἐλάαν ... αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τάς γε παρέξ ἐλάσωσιν ἑταῖροι, XII 40, 47 e 55); Calipso ha ormai perduto il suo ascendente sessuale su Odisseo (V 153 οὐκέτι ἦνδανε νύμφη, V 154s. νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη ... παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ). Penelope, dunque, seduce i Proci col suo

ascendente sessuale, li blandisce con belle (e false) parole, procrastina a tempo indeterminato la sua scelta, facendo che essi – tra i bagordi del palazzo – dimentichino lo scorrere del tempo, e in tal modo li vota a un destino di morte, che sarà loro apparecchiato da Odisseo¹⁸⁸: in tal modo ella «like Kirke, commands and controls her enchanted flock» (Lateiner 1995, 266)¹⁸⁹. Dal punto di vista dei Proci, di conseguenza, Penelope non si comporta diversamente da una pericolosa incantatrice, come provano le parole con cui Anfimedonte, ormai morto, ne descrive l'azione ad Agamennone nell'Ade: ἡ δ' οὐτ' ἠρνεῖτο στυγερόν γάμον οὔτε τελεύτα, / ἡμῖν φραζομένη θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν (XXIV 126s.).

D'altra parte, pare che Penelope, da quando i Proci le si sono installati in casa, abbia orientato ogni sua energia a controllare la situazione, e di

¹⁸⁸ Della punizione dei Proci Penelope non può naturalmente essere sicura, ma il suo diniego a tornare nella casa del padre e la sua ostinazione a rimanere nella casa di Odisseo comporta il rifiuto di accettare ufficialmente la condizione di vedova, e fa dunque apparire il comportamento dei pretendenti illegittimo e gravemente offensivo per la casa che li ospita, ciò che costringe il κύριος momentaneamente assente alla vendetta, come comprende Telemaco quando raggiunge l'età per rivendicare tale ruolo: cf. *Od.* II 50-64. Antinoo, invece, attribuisce – non del tutto a torto – a Penelope la responsabilità di questa situazione intollerabile: cf. *Od.* II 87ss.

¹⁸⁹ Esistono singolari somiglianze nel destino degli spasimanti di Circe e di Penelope, già notate da Orazio (*Epist.* I 2,23-31 *Circae pocula nosti; / quae si cum sociis stultus cupidusque bibisset, / sub domina meretrice fuisset turpis et excors; / vixisset canis inmundus vel amica luto sus. / nos numerus sumus et fruges consumere nati, / sponsi Penelopae nebulones Alcinoique / in cute curanda plus aequo operata iuventus, / cui pulchrum fuit in medios dormire dies et / ad strepitum citharae cessatum ducere somnum*): «singers and weavers both, Kirke and Penelope ensnared men, distracting them by their beauty; they unmanned these intrusive males, the Companions and Suitors, rendering them helpless by the exercise of their feminine arts, at least until the advent of Odysseus. Indeed, the *Odyssey* exploits the swine motif in the concluding books of the poem: the Suitors are depicted like swine» (Brilliant 1995, 170s.). Per di più, i pretendenti subiscono una sorta di contrappasso, perché – resi 'maiali' non solo dalla loro lussuria, ma anche dall'ingordigia, che li spinge a divorare i σιάλοι σύες di Eumeo (*Od.* XIV 81) – come bestie sono macellati da Odisseo, proprio come furono scannati – σύες ὧς ἀργιόδοντες (*Od.* XI 413) – i compagni di Agamennone, caduti nell'imboscata di Egisto e Clitemestra, in una scena che sembra prefigurare il massacro dei Proci nel canto XXII (cf. *Od.* XI 410-420 e XXII 383-389, 401-405: si noti il contrasto tra Agamennone, paragonato a un βοῦς ucciso alla greppia, e Odisseo confrontato a un leone che ha sbranato un βοῦς ἄγραυλος, *Od.* IV 535 = XI 411 e XXII 402s.: cf. Moulton 1977, 141, e *infra*, § 3b, 267s.). L'idea della figura femminile che sottomette gli uomini trasformandoli in animali deriva probabilmente dall'immagine della Πότνια, 'Signora delle fiere', su cui cf. cap. II, n. 60; può a questo proposito avere rilievo il fatto che, nell'*Odissea*, alcune delle sue presunte ipostasi, come appunto Penelope, Circe, Calipso, Elena, hanno la capacità di fermare il tempo, o almeno farne dimenticare lo scorrere: cf. Foley 1984, 62 e le considerazioni di Papadopoulou Belmehdi 1994, riportate nel cap. V.8, a proposito di Penelope-νύμφη.

conseguenza che non faccia più uso di μείλιχα ἔπεα con altri che con loro, come osserva amareggiato Eumeo: ἐκ δ' ἄρα δεσποίνης οὐ μείλιχόν ἐστιν ἀκούσαι / οὐτ' ἔπος οὐτε τι ἔργον, ἐπεὶ κακὸν ἔμπεσεν οἴκῳ, / ἄνδρες ὑπερφίαλοι (XIV 374-376).

Odisseo, però, ha più volte avuto conferma della fedeltà di Penelope, e deve ben conoscerne l'astuzia e la prudenza, come dimostra anche il dato già evidenziato (cap. II.2, 107s.), che egli è statisticamente uno dei personaggi che la chiamano più di frequente περίφρων Πηνελόπεια, e forse – come suggerisce Pucci 1987, 50-55 – anche il fatto che egli lo faccia proprio quando risponde all'accusa di Calipso di essere mosso solo dall'attrazione sessuale nel suo desiderio di tornare a casa (*Od.* V 209s. ἱμεῖρομένοσ περ ἰδέσθαι σὴν ἄλοχον), quasi a dire che, se anche Penelope non è bella come una dea, è però περίφρων (V 216). Del resto, quando Odisseo dà la sua definizione della perfetta ὁμοφροσύνη tra sposi, non fa riferimento all'intesa sessuale, di cui avremo prova solo dopo che si è realizzato il pieno ricongiungimento tra lui e Penelope¹⁹⁰, e che non sarebbe stata nemmeno argomento opportuno davanti alla vergine Nausicaa in quel delicato momento¹⁹¹, ma descrive tale intesa come la condizione ὅθ' ὁμοφρονέοντε νοήμασιν οἴκον ἔχητον / ἀνὴρ ἠδὲ γυνή (VI 183s.): insomma, un'intesa 'duale' – nella grammatica come nello spirito – del νόος degli sposi

¹⁹⁰ Il fulcro di questo ricongiungimento è, ovviamente, l'agnizione attraverso il 'segno' del letto (XXIII 174ss.) che, come osserva Pucci 1987, 89-94, visto che «each clue validates not his [di Odisseo] identity but his subjective and figural relationship to others characters» (90), fa riferimento alla vita intima di Penelope e Odisseo; il 'segno' viene poi concretizzato nell'unione sessuale (XXIII 296), preceduta però da atti che rappresentano simbolicamente la celebrazione delle nuove nozze: la festa nuziale, interrotta quando i due sposi salgono nel talamo (vv. 131-136, 142-145 e 297-299); le due ancelle più care che preparano il letto (vv. 298-291); l'accompagnamento degli sposi alla luce delle torce (vv. 293s.).

¹⁹¹ Cf. Nortwick 1979, 271: «the equivocal symbolism in the scene is charged with still greater significance by the sudden appearance of Odysseus [...]. Young maidens at play are traditionally prime targets for rape in early Greek literature, and it takes an extra dose of courage for Nausicaa to face alone a strange man who is reminiscent of a marauding lion».

nell'amministrazione domestica. Di questa ὁμοφροσύνη tra Penelope e Odisseo i più celebri esempi sono, certo, la modalità enigmatica e diffidente di rapportarsi con gli altri (si pensi al sorriso e al compiacimento con cui l'eroe accoglie la richiesta da parte della moglie di un 'segno': XXIII 111-114), e il piacere del racconto, che si esplica subito dopo l'amore (XXIII 300ss.): non lo è però di meno lo specifico apprezzamento dell'eroe per il θέλγειν che avverte nelle parole di Penelope rivolte ai Proci.

A questo proposito, credo che, nei tentativi di spiegare i *vexatissimi* vv. 281-283 del XVIII canto (cf. cap. I, 38s. e n. 26, e *supra*, § 1d, 203), non ci si sia soffermati adeguatamente appunto sul verbo θέλγειν, che può essere proprio la chiave per spiegare la sorprendente soddisfazione di Odisseo: si consideri che le sue stesse parole, che Eumeo descrive come apportatrici di θέλγειν, erano false (XVII 514 e 521), o per lo meno erano un abile miscuglio di falso e di vero¹⁹². Del resto, ogni volta che il pubblico ha udito risuonare nel poema questo verbo, non ha potuto che metterlo in relazione con un'attività ingannevole e nociva per chi la subiva: «Homer repeatedly shows us some men devirilized by hearing what they wish to hear, soothing messages that sing their own sweet superiority» (Lateiner 1995, 266).

Perché dunque esperto di θέλγειν e perché consapevole dell'intelligenza di Penelope, in piena ὁμοφροσύνη con la propria (cf. XVIII 283 νόος δέ οἱ ἄλλα μενοίνα), Odisseo – come l'ascoltatore antico – può allora ben cogliere nelle parole di Penelope un valore fallace, ingannatore. Ciò non significa necessariamente che ella menta: potrebbe invece piegare il

¹⁹² Si noti che, mentre Odisseo θέλγει l'ascoltatore coi suoi racconti 'cretesi', che appaiono del tutto verosimili, poiché egli ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα (XIX 203) – espressione formulare con cui Hes. *Th.* 27 descrive l'ispirazione delle Muse sul poeta (vd. Svenbro 1976, 68) – quando invece egli narra le sue favolose avventure ai Feaci, essi ne subiscono sì il κληθμός (XI 334 e XIII 2), ma Alcinoο gli rivolge l'elogio – in fondo un po' ambiguo – di non parere un ἡπεροπεύς o un ἐπίκλοπος, di quelli ψεύδεά τ' ἀρτύνοντες (XI 364 e 366); piuttosto, gli dice il re, αἰοδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας (XI 368).

vero (le ultime raccomandazioni di Odisseo prima di partire) ai fini di un intento ancora una volta dilatorio¹⁹³, che le consenta al tempo stesso di estorcere ai Proci dei doni e di allontanare il pericolo da Telemaco, presentandolo loro come un bambino che ancora subisce i rimproveri della mamma (XVIII 215ss.). D'altro canto, il compiacimento di Odisseo, come abbiamo già accennato (vd. *supra*, 203 e n. 95), potrebbe scaturire dalla consapevolezza che il comportamento della moglie si adatta inconsapevolmente ai suoi piani, perché distrae i Proci dalle loro malvagie intenzioni contro Telemaco e al tempo stesso consente di rimpinguare il patrimonio familiare. Avremmo in tal caso, in questo passo, un magnifico esempio di ironia sull'eterogenesi dei fini dei personaggi: Atena, senza che Odisseo e Penelope lo sappiano, induce la regina a presentarsi ai Proci per provocarne la passione e la benevolenza (vv. 160s. ὅπως πετάσειε μάλιστα / θυμὸν μνηστήρων) e per 'farle fare bella figura' davanti al figlio e al marito (vv. 161s. ἰδὲ τιμήεσσα γένοιτο / μάλλον πρὸς πόσιός τε καὶ υἱέος ἢ πάρος ἦεν); Penelope scende in sala, perché avverte un sentimento nuovo (cf. §§ 1d, 2b), che non esclude un risveglio del suo interesse erotico, ma che è comunque giustificato dall'angosciosa preoccupazione per Telemaco; Odisseo è per il momento in osservazione della situazione nel suo palazzo, e soprattutto dei punti deboli dei Proci: il modo di agire di Penelope gli anticipa nei fatti – rispetto alla storia della tela che gli racconterà poco dopo la regina stessa (XIX 137-156) – il complesso gioco ch'ella ha finora sostenuto con i Proci.

¹⁹³ Allione 1963, 71-74, ad esempio, ritiene che il discorso di Penelope sia veritiero, ma appunto finalizzato a un intento dilatorio o ingannevole, perché la ritiene ottimista sulla possibilità che Odisseo arrivi da un momento all'altro, e animata quindi dalla «fiduciosa speranza nella vendetta», come avrebbe già dimostrato con un altro simile sorriso, quando trovò beneaugurante lo starnuto di Telemaco (*Od.* XVII 542ss.).

Questo tipo di soddisfazione di Odisseo, peraltro, non esclude che nel suo cuore non si rifletta anche il compiacimento per l'onore che i Proci tributano a sua moglie, secondo l'interpretazione di Schadewaldt (cf. cap. I.2, 58), ovvero addirittura lo stesso tipo di attrazione erotica che essi provano, risvegliata dal carattere estremamente competitivo dell'eroe (cf. *supra*, n. 110): «this doubly voyeuristic scene is a classic instantiation of triangular or “mimetic” desire. The mechanism postulates the major spur to masculine desire as deriving not from some intrinsic quality of the beautiful object herself but rather as the result of a mimetic rivalry among men, whereby male subjects are led to desire the same woman precisely because she is the object of other’s desire. Hence the double bind of Penelope’s position in the symbiotic interdependence of Odysseus and the Suitors: in order for her husband to desire her, she needs to prove her desirability to others, but by the same move, she also falls under the shadow of suspicion with respect to the status of her own desire» (Zeitlin 1995, 141).

III.3b) Penelope donna virile? Penelope-leone e Penelope-naufrago

La forza di Penelope è suggerita nel poema anche attraverso due similitudini, che la connettono entrambe al mondo degli affetti familiari, cioè in particolare a Telemaco e ad Odisseo¹⁹⁴.

Nel IV canto, subito prima del sogno già esaminato al § 2c, 231ss. Penelope – sconvolta dalla pena per i pericoli che incombono su suo figlio – è paragonata a un leone¹⁹⁵ accerchiato dai cacciatori:

¹⁹⁴ La terza celebre similitudine di natura ‘virile’ per Penelope, quella con il buon re (XIX 108ss.), sarà discussa nel cap. V.9, 514ss.

¹⁹⁵ Sulle similitudini omeriche con leoni cf. Moulton 1977, 123s.; 139-141.

ὄσσα δὲ μερμήριξε λέων ἀνδρῶν ἐν ὀμίλῳ
 δείσας, ὀππότε μιν δόλιον περὶ κύκλον ἄγωσι,
 τόσσα μιν ὀρμαίνουσιν ἐπήλυθε νήδυμος ὕπνος.

(*Od.* IV 791-793)

Si tratta dell'unica volta in cui questo tipo di similitudine è riferito a un personaggio femminile: essa infatti è particolarmente adatta alla descrizione di «men in martial contexts» (Moulton 1977, 124) e, nell'*Odissea*, è normalmente riferita al protagonista. Tale collegamento risulta tanto più evidente per l'ascoltatore/lettore, visto che a un leone l'eroe è stato paragonato solo pochi versi prima, nelle parole di Menelao che predicano a Telemaco il ritorno vendicatore del padre: ὡς δ' ὀπὸτ' ἐν ξυλόχῳ ἔλαφος κρατεροῖο λέοντος / νεβροῦς κοιμήσασα νεηγενέας γαλαθηνούς / κνημοῦς ἐξερέησι καὶ ἄγκεα ποιήεντα / βοσκομένη, ὃ δ' ἔπειτα ἔην εἰσήλυθεν εὐνήν, / ἀμφοτέροισι δὲ τοῖσιν ἀεικέα πότμον ἐφήκεν, / ὡς Ὀδυσσεὺς κείνοισιν ἀεικέα πότμον ἐφήσει (IV 335-340)¹⁹⁶. Questo paragone impressiona Telemaco, che lo riferisce alla lettera alla madre (XVII 126-131), tralasciando invece, come abbiamo visto, il presagio cui ha assistito sempre a Sparta; e l'immagine è davvero profetica, perché l'aspetto di Odisseo, dopo il massacro dei Proci, vi corrisponderà perfettamente: εἶπεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσι / αἴματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὣς τε λέοντα, / ὅς ῥά τε βεβρωκῶς βοὸς ἔρχεται ἀγραύλοιο· / πᾶν δ' ἄρα οἱ στήθός τε παρήϊά τ' ἀμφοτέρωθεν /

¹⁹⁶ Questa similitudine pare riecheggiata da Anacr. *PMG* 408. Le obiezioni avanzate sulla congruenza di questa similitudine omerica (è improbabile che esistessero ancora leoni in Ionia; essi emanano un forte odore che i cervi percepirebbero a distanza; il *pathos* sul pericolo incorso dai cerbiatti è eccessivo; l'intera profezia ha toni troppo sicuri, rispetto a quello che Menelao effettivamente sa su Odisseo: cf. Heubeck-West 1981, 346s.) mi sembrano iperrazionalistiche: cf. nota seguente, sull'adeguatezza del paragone tra i Proci e degli imbelli cerbiatti.

αἱματόεντα πέλει, δεινὸς δ' εἰς ὦπα ιδέσθαι· / ὧς Ἶοδυσσεὺς πεπάλακτο
πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεῖν (XXII 401-406)¹⁹⁷, un aspetto che colpisce
Euriclea, la quale lo descrive brevemente alla padrona ripetendo il v. 402 in
XXIII 48. Ma l'immagine di Odisseo-leone tra i cadaveri dei nemici uccisi è a
sua volta «the grim fulfillment of the humorous misconception of Nausikaa
and her maids» (Moulton 1977, 140): βῆ δ' ἴμεν ὧς τε λέων
ὀρεσίτροφος, ἀλκὶ πεποιθὼς, / ὅς τ' εἶσ' ὑόμενος καὶ ἀήμενος, ἐν δέ
οἱ ὄσσε / δαίεται· αὐτὰρ ὁ βοῦσι μετέρχεται ἢ οἴεσιν / ἠέ
μετ' ἀγροτέρας ἐλάφους· κέλεται δέ ἐ γαστήρ / μῆλων πειρήσοντα καὶ ἐς
πυκινὸν δόμον ἐλθεῖν· / ὧς Ἶοδυσσεὺς κούρησιν ἐϋπλοκάμοισιν ἔμελλε /
μεῖξεσθαι, γυμνὸς περ ἐών· χρεῖῶ γὰρ ἴκανε (VI 130-136).

Ciò che colpisce è che – nonostante le similitudini con lo stesso oggetto
dovessero teoricamente offrire un ottimo materiale per passi ‘tipici’ e
formulari – il poeta invece «never repeats himself. We have here in fact an
instructive violation of that principle of “economy” that Parry thought so vital
to oral narrative technique [...]. The total freedom to *invent* shown in these
similes stands in the greatest possible contrast to the need to *repeat* shown in
the typical scenes» (Russo 1968, 287s.).

Le similitudini di un personaggio con un leone sono dunque modulate
nell'*Odissea* in modo da non essere solo descrittive, e dunque adatte al
contesto narrativo, ma anche ‘suggestive’, cioè appropriate all'atmosfera
emozionale che la singola scena vuole sortire sul pubblico. In particolare, il
paragone di Penelope con un leone si trova come incastonato tra due
similitudini analoghe che descrivono Odisseo (IV 335ss. e VI 130ss.) e che,

¹⁹⁷ Dunque, i Proci sono in genere assimilati ad animali imbelli: cerbiatti, oche, colombe, buoi; Odisseo a
fiere o uccelli da preda (cf. *supra*, § III.2c e nn. 153s. e 189). Quanto ai buoi, si noti che i pretendenti sono
paragonati ad essi anche in XXII 299-301.

curiosamente, hanno entrambe una connotazione sessuale, perché la prima verte sul letto di Odisseo, che i Proci vorrebbero insidiare (IV 433s. e 338 ἦ μάλα δὴ κρατερόφρονος ἀνδρὸς ἐν εὐνήϊ / ἤθελον εὐνήϊ νᾶι ... / ὁ δ' ἔπειτα ἐὴν εἰσήλυθεν εὐνήϊν), mentre la seconda – come ha dimostrato Nortwick 1979 – si inserisce in una scena che ha notevoli elementi in comune con quelle tipiche di ratto e violenza su fanciulle¹⁹⁸. Tuttavia, la differenza essenziale tra la similitudine di Penelope-leone e quelle di Odisseo-leone è che, mentre l'eroe è sempre rappresentato come la belva vittoriosa su animali più deboli, il leone che raffigura Penelope è in condizione di inferiorità, perché i suoi antagonisti sono uomini: invece che essere soggetto della caccia, dunque, esso ne è l'oggetto, anche se comunque trasmette l'idea che Penelope «is a ferocious potential victim, besieged but strong and resourceful» (Felson Rubin 1994, 21).

Le similitudini di Penelope e Odisseo con un leone, dunque, oltre ad associarli nella fantasia del pubblico, ne delimitano anche i diversi ruoli entro la famiglia e rispetto a Telemaco: «the lion Odysseus will fight to protect his wife from the suitors, while the cornered lion Penelope, hemmed in by enemies, anxiously ponders her son's safety» (Moulton 1977, 124).

Una seconda similitudine riferita Penelope è pure di taglio 'maschile': si tratta di quella che, dopo il riconoscimento di Odisseo, la raffronta ai naufraghi che raggiungono terra:

¹⁹⁸ Si noti in particolare il verbo μείγνυμι in VI 136, «in Homer and Hesiod most frequently of the sexes, have intercourse with» (LSJ⁹ 1092). Felson Rubin 1994, 47 mette questa similitudine in relazione col paragone tra Nausicaa e le sue ancelle ed Artemide e le sue ninfe citate pochi versi prima (VI 102ss.), che «underscores the maiden's simultaneous vulnerability and inviolability, because Artemis and her attendants are frequent victims of sexual assault, but at a high risk to the attacker. Thus the lion simile evokes Odysseus's latent power to victimize Nausikää and her maidens as a predator his prey; yet no victimization, no rape takes place». Potremmo insomma avere, anche in questa seconda immagine di Odisseo-leone tra le fanciulle, un segnale di uno dei possibili 'sviluppi alternativi', che il nostro racconto suggerisce, per poi abbandonare (cf. anche *supra*, n. 125).

ὥς δ' ὅτ' ἄν ἀσπάσιος γῆ νηχομένοισι φανήη,
 ᾧν τε Ποσειδάων εὐεργέα νῆ' ἐνὶ πόντῳ
 ῥαΐση, ἐπειγομένην ἀνέμῳ καὶ κύματι πηγῶ· 235
 παῦροι δ' ἐξέφυγον πολιῆς ἀλὸς ἤπειρόνδε
 νηχόμενοι, πολλῆ δὲ περὶ χροῖ τέτροφεν ἄλμη,
 ἀσπάσιοι δ' ἐπέβαν γαίης, κακότητα φυγόντες·
 ὧς ἄρα τῆ ἀσπαστὸς ἔην πόσις εἰσοροώση,
 δειρῆς δ' οὐ πω πάμπαν ἀφίετο πήχεε λευκῶ. 240
 (*Od.* XXIII 233-240)

Molti hanno notato come questa similitudine ricordi le circostanze del naufragio di Odisseo a Scheria (V 291ss.), provocato naturalmente da Posidone (V 282ss.), e hanno osservato come tuttavia l'associazione non dipenda da un preciso parallelismo verbale. In realtà, credo, l'associazione nasce soprattutto dal dettaglio delle 'candide braccia' di Penelope strette intorno al collo del marito, che ricordano i 'tentacoli' di Odisseo-polipo, sradicato dalla roccia cui sta avvinghiato, sua unica speranza di salvezza: ὥς δ' ὅτε πουλύποδος θαλάμης ἐξελκομένοιο / πρὸς κοτυληδονόφιν πυκινὰὶ λάϊγγες ἔχονται, / ὧς τοῦ πρὸς πέτρῃσι θρασειάων ἀπὸ χειρῶν / ῥινοὶ ἀπέδρυφθεν· τὸν δὲ μέγα κῦμ' ἐκάλυψεν (V 432-435). Un parallelo di questo genere, in ogni caso, davvero «insures the audience's sense of an underlying unity and its anticipation of an emotionally powerful climax, even amid the variety of the poem's early books» (Moulton 1977, 127). Tanto più che esso ha un preciso corrispondente verbale quando Odisseo vede da lontano la costa di Scheria, nella ripetizione della parola chiave ἀσπάσιος: ὥς δ' ὅτ' ἄν ἀσπάσιος βίωτος παίδεσσι φανήη / πατρός, ὃς ἐν νούσῳ

κεῖται κρατέρ' ἄλγεα πάσχων, / δηρὸν τηκόμενος, στυγερός δέ οἱ ἔχραε
 δαίμων, / ἀσπάσιον δ' ἄρα τὸν γε θεοὶ κακότητος ἔλυσαν, / ὣς
 Ὀδυσῆ' ἀσπαστὸν εἰσατο γαῖα καὶ ὕλη, / νῆχε δ' ἐπειγόμενος ποσὶν
 ἠπείρου ἐπιβῆναι (V 394-399). «The poet has arranged the simile's details to
 emphasize Odysseus' joy at survival, as well as Penelope's joy after her long
 ordeal of waiting on Ithaca. At the moment of their reconciliation, the reward
 for the endurance of each, the image telescopes their elation in each other»
 (Moulton 1977, 130).

Alle similitudini 'virili' di Penelope ne corrisponde una 'femminile' per
 Odisseo, che ancora una volta sancisce la profonda consentaneità tra i due
 sposi: tante volte abbiamo visto piangere Penelope – e ci soffermeremo
 ancora su una similitudine che descrive il suo pianto nel § 5, 290ss. – e anche
 Odisseo, la prima volta che compare in scena, sta piangendo, sulla spiaggia di
 Ogigia da cui teme di non poter più tornare a casa (V 82ss.); tuttavia, la
 similitudine 'penelopea' riguarda piuttosto il suo pianto a Scheria, quando
 ascolta il canto di Demodoco sulle sue passate imprese:

ὣς δὲ γυνὴ κλαίησι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
 ὅς τε ἐῆς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν,
 ἄστεϊ καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ· 525
 ἦ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἱ δέ τ' ὀπισθε
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμους
 εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζύν·
 τῆς δ' ἐλεεινοτάτῳ ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί· 530
 ὦς Ὀδυσσεὺς ἐλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.

(VIII 523-531)

La descrizione, naturalmente, fa pensare in primo luogo ad Andromaca, creando una sensazione straniante al pensiero che proprio Odisseo – responsabile, secondo la tradizione, della caduta di Troia e di diverse delle atrocità contro i superstiti – sia paragonato a una delle sue vittime: così, «Demodokos’ song emphasizes victory, whereas the simile stresses the sorrow of the vanquished» (Moulton 1977, 131)¹⁹⁹.

Al tempo stesso, però, in quella sposa che piange il marito ucciso non è difficile intravedere Penelope – che, del resto, come abbiamo visto nel cap. II, ha diversi elementi in comune con Andromaca – e in specie Penelope nella sua prima apparizione in scena, quando piange e ha il cuore spezzato, perché ha sentito risuonare nella sala il canto di Femio sul νόστος degli Achei, che però non può riguardare ancora Odisseo:

δακρύσσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἀοιδόν· 336

... ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς 340
 λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
 τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ
 ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὸ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἴαργος.

(*Od.* I 336 e 340-344)

All'angoscia di Penelope-leone per Telemaco corrisponde dunque l'eroismo di Odisseo-leone nella lotta per ricomporre la sua famiglia; alla gioia di Penelope-naufrago per aver ritrovato il suo sposo-terra, dopo aver

¹⁹⁹ Non mi pare che il contesto di questo passo giustifichi l'affermazione di Heitman 2005, 78, che «the message is that Odysseus is weeping not for himself but for the loss ones of both sides. Finding that the stranger's feelings are generous, Alkinöos becomes confident that he will react toward the Phaiakians as a sympathetic friend».

lungamente dimostrato la propria capacità di sopportazione e la propria ostinata perseveranza nell'attesa del 'vero' Odisseo, corrisponde la disponibilità del marito a soffrire e ad affrontare pericoli come un reale naufragio, pur di tornare a casa; al pianto di Odisseo-vedova di guerra, che ascolta il canto sulle proprie imprese, che gli sono costate tanto care, però, negli affetti familiari cui più teneva, corrisponde il pianto di Penelope-creduta vedova di guerra, che ascolta il canto di un ritorno, che non crede potrà più toccare al suo sposo.

In questo modo, in Omero, «through association, or allusion, some of his major images may simultaneously evoke response to two or more levels of the poem's meaning. It is noteworthy that he reserves these images for particularly climatic moments [...]. In each passage, through surprising reversals in the similes' details, the poet directs some portion of our attention to another facet, or plot strand, of the epic. His technique is thus economical and functional, since such imagery not only heightens the impact of a climatic moment in the story, but also aids in uniting the varied incidents of the plot» (Moulton 1977, 134).

III.4) Penelope *dubitans*

Il poeta, come abbiamo visto, suggerisce probabilmente al suo pubblico che Penelope, la saggia, la perspicace Penelope, abbia intuizione del fatto che il mendicante nasconde più di quanto non dica, e che la situazione – in qualche modo a lei ignoto – si sta trasformando; tuttavia, i lunghi anni di attesa e di chiusura in sé stessa e nella sua memoria, le delusioni e la barriera

di scetticismo con cui ha appreso a difendersene, la rendono refrattaria ad accettare l'idea del ritorno del marito, che ha del resto ormai del miracoloso.

La pressione psicologica che l'eroina subisce, nel frattempo, è straordinaria: da quando Telemaco è cresciuto – proprio lui, su cui presumibilmente si sono finora incentrati tutta l'attenzione e l'amore di questa madre quasi vedova – è diventato sempre più critico nei suoi confronti, e irritato per il dispendio dei beni che l'ospitalità forzata dei Proci comporta (Penelope ne è perfettamente consapevole: cf. XIX 159ss.), e dichiara ormai apertamente che, anche se non osa cacciarla di casa, è disposto a offrire ricchi doni nuziali se ella deciderà infine di risposarsi (cf. ad es. XX 340ss.).

D'altra parte, la scelta di Penelope comporta il drammatico dilemma di chi si trova a dover agire senza conoscenza critica delle circostanze (cioè del ritorno già avvenuto di Odisseo e della vera identità del mendicante). Ciò ne fa un personaggio tragico, secondo la definizione aristotelica: ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει] – διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων (*Poet.* 6, 1450b 8-10)²⁰⁰. In questo modo, «the *Odyssey* gives its audience the opportunity to observe a mature female moral agent making a critical and autonomous ethical decision» (Foley 1995, 99). D'altro canto, come abbiamo visto, l'ostinata fedeltà di Penelope trae rilievo, assurgendo a modello positivo, appunto dalla necessità di operare una scelta, dalla consapevolezza del pubblico ch'ella è terribilmente sola e quindi presumibilmente più vulnerabile, e infine dal confronto con altre eroine mitiche come Elena e

²⁰⁰ Foley 1995 ricorda anche le considerazioni restrittive di Aristotele quanto alla capacità delle donne di azione morale (cf. *Eth. Eud.* 7, 1237a; *Pol.* I 5, 1260a), ma osserva che «on the surface at least, the *Odyssey*'s women are endowed with the same moral capacities as men», anche se «Penelope is not fully herself without her husband» (95s.).

Clitemestra, la cui decisione è stata quella di tradire i mariti, provocando rovina e morte: «insofar as the text does endow Penelope with desire (e.g., her sudden urge – produced by Athena and resisted by Penelope – to show herself to the Suitors in Book 18) and ambivalence (her weeping over the geese slaughtered by the eagle Odysseus in her dream in Book 19) and offers general warnings about women's vulnerability to seduction, Penelope's acceptance of the less palatable choice in Book 19 demonstrates [...] a greater moral fidelity to her spouse» (Foley 1995, 103).

L'identità di Penelope, dunque, si costruisce progressivamente nell'*Odissea* quale quella di una donna senza alleati e tormentata dal dubbio nei confronti di una scelta esistenziale difficile²⁰¹, come è suggerito icasticamente dalla similitudine col leone accerchiato che abbiamo esaminato nel paragrafo precedente. I dubbi di Penelope, pertanto, non esprimono mai – come invece in tanti altri eroi omerici – un'esitazione in vista dell'azione, ma piuttosto un'incertezza esistenziale, un ondeggiare tra sentimenti contrastanti, come ha finemente messo in rilievo Voigt, approfondendo l'analisi già proposta da Arend sulle 'scene tipiche' di *μερμηρίζειν*²⁰². Si tratta di una distinzione che risulta evidente dalla specificità del lessico omerico, ad esempio appunto nella similitudine di Penelope-leone, di cui per comodità riportiamo di nuovo i versi, per evidenziarne i termini più significativi per la nostra esegesi:

²⁰¹ Non a caso, fu questa l'immagine di Penelope che maggior fortuna ebbe nelle arti figurative antiche: cf. cap. IV.1a e IV.2a.

²⁰² Cf. Arend 1933, 108-115; Voigt 1972 (ma la prima edizione è del 1934), 11-15; 77-107; vd. inoltre Russo 1968, 289-294; Pucci 1987, 63-75.

ἡ δ' ὑπερωΐῳ αὔθι περίφρων Πηνελόπεια
 κείτ' ἄρ' ἄσιτος, ἄπαστος ἐδητύος ἠδὲ ποτήτος,
 ὄρμαίνουσ', ἧ οἱ θάνατον φύγοι υἱὸς ἀμύμων,
 ἧ ὅ γ' ὑπὸ μνηστῆρσιν ὑπερφιάλοισι δαμείη. 790
 ὅσσα δὲ μερμηρίξε λέων ἀνδρῶν ἐν ὀμίλῳ
 δείσας, ὀππότε μιν δόλιον περὶ κύκλον ἄγωσι,
 τόσσα μιν ὄρμαίνουσαν ἐπήλυθε νήδυμος ὕπνος·
 εὔδε δ' ἀνακλινθεῖσα, λύθεν δέ οἱ ἄψα πάντα.

(Od. IV 787-794)

L'opposizione tra i due tipi di dubbio è chiaramente scandita dai due verbi, ὄρμαίνειν riferito a Penelope, e μερμηρίζειν riferito al leone: infatti, mentre «bezeichnet μερμηρίζειν nicht so sehr das Schwanken und die Richtunglosigkeit des sich Bedenken, sondern vielmehr die Unentschiedenheit zwischen bestimmtes Zielen» (Voigt 1972, 13), «ὄρμαίνειν bezeichnet immer ein geistiges Aufgebrochen-Sein ohne bestimmtes Ziel, es heißt: im Geist etwas beginnen, etwas suchen und versuchen. So liegt denn in ὄρμαίνειν viel mehr von der persönlichen Unsicherheit, dem subjektiven Schwanken und Nachsinnen als in μερμηρίζειν» (*ibid.* 15)²⁰³. Così, ad esempio, nell'agitata notte prima del

²⁰³ La differenza risulta evidente anche dall'etimologia: μερμηρίζειν, infatti, si collega a μέρμηρα, μέρμυα, ed indica «geistige Tätigkeit» (Voigt 1972, 11: cf. anche LSJ⁹ 1104 s.vv.; Chantraine, *DELG* 687 s.v. μέρμερος, di cui μερμηρίζειν è apparentemente il denominativo, con allungamento della seconda sillaba dovuto forse a ragioni metriche, dato il suo uso epico: per l'etimologia, Chantraine richiama l'arm. *mormok* 'souci, mécontentement' e il lat. *memor*); ὄρμαίνειν (= 'vorhaben', 'progettare') è connesso col verbo ὀρμάω, che in Omero indica l'assalto o la partenza (cf. LSJ⁹ 1252 s.vv.; Chantraine, *DELG* 823s. s.v. ὄρνημι): dunque, mentre μερμηρίζειν significa «to be anxious», «to be in doubt» (LSJ⁹ *cit.*), ed è relativo più all'ambito delle idee che a quello delle emozioni (Voigt 1972, 12; Chantraine, *DELG* 824), ὄρμαίνειν vuol dire «revolve anxiously in the mind» (LSJ⁹ *cit.*) e ha valore più emozionale, anche se per la sua origine concreta è di solito accompagnato da un sintagma che gli dà valore astratto, come ἀνὰ θυμόν, ἐνὶ φρεσὶ (Voigt 1972, 15).

massacro dei Proci, Odisseo *πολλὰ δὲ μερμήριζε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν* (XX 10; cf. anche vv. 28, 38 e 41), se iniziare immediatamente e di primo impulso la sua vendetta, oppure aspettare il momento più propizio (XX 11s. *ἤέ ... ἦ*)²⁰⁴. Analogamente, il leone paragonato a Penelope non ha – e non può avere – un dubbio esistenziale, ma *μερμήριξε* su come agire: infatti, si può *μερμηρίζειν* tra due ipotesi realizzabili, ovvero su come realizzare il proprio progetto. Ma Penelope non è in grado di realizzare proprio nessun progetto, nel canto IV, visto che «die Möglichkeiten, die sie erwägt, sind also nicht Möglichkeiten ihres eigenen Tun» (Voigt 1972, 77): la sua è soltanto un'angosciosa domanda – tutta interiore – se Telemaco potrà salvarsi oppure se sarà ucciso dai Proci (IV 799s. *ἦ φύγοι ... ἦ δαμείη*); «da kein sachlicher Konflikt vorliegt, den Penelope sich überlegen könnte, ist hier *ὀρμαίνειν*, das mehr das unruhige Sinnen, also die persönliche Stimmung bezeichnet» (*ibid.* 33). Il dubbio di Penelope dunque, più che essere assimilato a quello del leone, vi è contrapposto (*ὄσσα δὲ μερμήριξε λέων ... τόσσα μιν ὀρμαίνουσα*), e – non potendo trovare soluzione – può essere sciolto soltanto dal sonno (*λύθεν*), o meglio da quel sogno, in cui Atena – o l'inconscio – dà le risposte che la razionalità non sa trovare²⁰⁵.

²⁰⁴ Si noti che l'intervento di Atena in *Od.* XX 45ss. non serve a sciogliere il dubbio di Odisseo, perché egli è già arrivato da solo a una decisione (XX 18ss.), ma solo a rassicurarlo, a differenza di ciò che avviene solitamente nell'*Iliade*: Odisseo, infatti, «ist nicht der "Dulder", sondern der, der es abwarten kann. Achill dagegen konnte (A 188 ff.) nur durch göttliche Gewalt an augenblicklicher Rache verhindert werden» (Arend 1933, 113). Come osserva Russo 1968, 290 e 294, «in the *Odyssey* [...], gods *never* intervene to solve a mortal's dilemma of choosing between two alternatives», e l'intervento di Atena accanto a Odisseo nel canto XX si configura, quindi, come rappresentazione di «private mental activity rising to an unprecedented intensity and complexity». Secondo Pucci 1987, 63-75, l'*Odissea* presenta in questo una lettura per così dire parodica o scettica dell'*Iliade*, visto che non occorre scomodare continuamente gli dèi per risolvere problemi, che sono per lo più banali (cf. *Od.* IV 117ss.; X 438-442). In tal modo, la drammatica sospensione dei passi iliadici risulta sostituita da un dialogo più intimo sui fini.

²⁰⁵ Nell'*Iliade*, l'intervento divino «is used only to help a hero decide between two alternatives in a genuine dilemma. In other words, such a divine intervention represents the formal conclusion to the formal scene type of dilemma and decision between two stated alternatives» (Russo 1968, 293). Tale tipo di intervento, come abbiamo visto nella nota precedente, è evitato nell'*Odissea*: il sogno inviato a Penelope da Atena non

Quando però il dubbio di Penelope concerne la scelta tra due azioni distinte, come quelle individuate da Telemaco, troviamo onvviamente μερμηρίζειν:

μητρὶ δ' ἐμῆ δίχα θυμὸς ἐνὶ φρεσὶ μερμηρίζει,
ἢ αὐτοῦ παρ' ἐμοί τε μένη καὶ δῶμα κομίζη,
εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν, 75
ἢ ἤδη ἅμ' ἔπηται, Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος
μνᾶται ἐνὶ μεγάροισιν ἀνήρ καὶ πλείστα πόρησιν.

(*Od.* XVII 73-77)

Tuttavia, tale possibilità di scelta di Penelope, come sappiamo, è del tutto ipotetica, perché la sua attitudine abituale è piuttosto proprio quella di non scegliere e di macerarsi nel proprio dubbio radicale, come rivela apertamente la stessa regina allo straniero, con un discorso piuttosto elaborato, in cui sentiamo riecheggiare con un tono tutto nuovo le parole – in buona misura ostili – di Telemaco²⁰⁶:

αὐτὰρ ἐπὴν νύξ ἔλθη, ἔλρησί τε κοῖτος ἅπαντας, 515
κεῖμαι ἐνὶ λέκτρῳ, πυκινὰ δέ μοι ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ
ὄξειαι μελεδῶναι ὀδυρομένην ἐρέθουσιν.
ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρηῖς ἀηδών,

contraddice questa regola, appunto perché in questo passo l'eroina non μερμηρίζει tra due azioni, ma ὀρμαίνει tra due angosce, e l'aiuto divino si pone su un piano completamente psicologico, non pratico.

²⁰⁶ Si noti in particolare come Penelope – rispetto a quanto dice Telemaco – accentui le proprie responsabilità verso la casa di Odisseo: Telemaco infatti si limita a dire che la madre esita se δῶμα κομίζη (XVII 74), mentre Penelope usa termini più icastici (XIX 525 ἔμπεδα πάντα φυλάσσω), e vi acclude l'elenco delle 'cose' – inclusi gli schiavi – da custodire. L'eroina ha infatti ricevuto ordini precisi in merito dal marito prima di partire (XVIII 266ss.): vd. *infra*, § 6, 301ss.

καλὸν ἀείδησιν ἕαρος νέον ἵσταμένοιο,
 δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινοῖσιν, 520
 ἧ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν,
 παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῶ
 κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος·
 ὧς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἧὲ μένω παρὰ παιδὶ καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσω, 525
 κτῆσιν ἐμήν, δμοφάς τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα,
 εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν,
 ἧ ἤδη ἄμ' ἔπωμαι, Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος
 μνάται ἐνὶ μεγάροισι, πορῶν ἀπερείσια ἔδνα.

(*Od.* XIX 515-529)

L'opposizione rispetto al modo d'agire di Odisseo non potrebbe essere più netta: «dem Odysseus, der sich zur Entscheidung durchringt, gegenübergestellt ist Penelope, die immer am Überlegen bleibt» (Arend 1933, 113). Ma mentre Odisseo ha la possibilità di intervenire sul proprio destino con l'azione per realizzare i propri desideri, Penelope sa che l'unica azione che le può consentire di affermare almeno momentaneamente la sua volontà di rimanere ad aspettare il marito, evitando al tempo stesso di indurre con un netto rifiuto i Proci alla violenza aperta, è appunto, paradossalmente, quella di non agire, di mostrarsi ancora incerta sulla decisione: «noch often finden wir Penelope in so schwankenden Überlegungen; in diesen anderen Fällen handelt es sich stets darum, daß sie sich ihr eigenes Tun überlegt, aber in diesen Fällen kann von keiner Lösung der Aporie gesprochen werden, – denn hier handelt sich um die größte Not der Penelope die erst durch die Ereignisse

entschieden wird: daß sie bestimmen soll, ob sie einem der Freier folgen will oder nicht» (Voigt 1972, 77).

In particolare, l'espressione usata da Penelope ἔμοι δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα comporta appunto un dubbio che non ha risposte, non del cuore almeno: la decisione che l'eroina prende bruscamente, ai vv. 572ss. del XIX canto, è un atto di volontà che si oppone nettamente ai desideri ch'ella ha finora espresso. La ragione è implicita nel primo termine dell'elaborata similitudine: se Penelope è colei il cui cuore ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα, le corrisponde perfettamente l'usignolo θαμὰ τρωπῶσα, così come alle sue πυκινὰ μελεδῶναι, che le impediscono di dormire, corrispondono i πέταλα πυκινά tra i quali se ne sta l'animale, approfondendo un canto pieno di malinconia (ὀλοφυρομένη). Ma Penelope sta citando un mito estremamente significativo: secondo la versione più nota, narrata ad esempio dallo Ps.-Apollodoro III 193-195, Procne vendicò la violenza inflitta a sua sorella Filomela dal proprio marito Tereo, uccidendo il loro figlio Iti o Itilo, e servendone poi le carni al padre. Gli dèi trasformarono tutti i personaggi di questa sciagurata vicenda in uccelli: Procne in usignolo, Filomela in rondine e Tereo in upupa²⁰⁷. L'angoscia che dilania Penelope consiste dunque nella paura di essere involontariamente causa dell'uccisione di suo figlio – non più protetto, com'ella sa bene, dall'età, che fino a poco tempo prima lo rendeva inoffensivo per i Proci – così come Procne-usignolo lo fu di quella di Iti: se i suoi temporeggiamenti sono stati finora nocivi per la famiglia di Odisseo solo sul piano economico (i bagordi dei pretendenti), un'ulteriore attesa potrebbe

²⁰⁷ Per ulteriori precisazioni su questo mito e sulle sue possibili implicazioni nelle parole di Penelope, che vi fa riferimento anche in *Od.* XX 66ss., vd. *infra*, cap. V.4, nn. 38s.

ormai costare la vita di Telemaco, che probabilmente non scamperebbe al prossimo attentato dei Proci²⁰⁸.

Fino alla maturazione di Telemaco, quindi (vale a dire fino all'inizio dell'*Odissea*), il μερμηρίζειν di Penelope si è configurato come una forma alternativa di azione: con facile *calembour*, potremmo parlare per l'eroina di 'unità di inazione'. Ciò viene confermato anche da un uso particolare di μερμηρίζειν rispetto a quello comune nell'*Iliade*, un uso, come ha messo in rilievo Russo 196, 290, «outside the context of the decision scenes» e «reduced to a very general level, something like “think”, “intend”, or “conceive”». Prima Antinoo, e poi dagli inferi Anfimedonte ricordano l'inganno della tela con queste parole:

ἦ δὲ / ἀλλὰ δόλον τόνδ' ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μερμήριξε.

(*Od.* II 93 e XXIV 128)

Se il senso di μερμηρίζειν è in questi due passi senz'altro quello attribuitogli da Russo, il verbo sembra però conservare l'allusione alle due opzioni nell'azione, sempre presenti nel modo doppio di comportarsi di Penelope (II 91s. = XIII 380s. πάντας μὲν ῥ' ἔλπει, καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστω, / ἀγγελίας προΐεισα· νόος δὲ οἱ ἄλλα μενοινᾶ, I 249s. = XVI 126s. ~ XXIV 126 ἦ δ' οὐτ' ἀρνεῖται στυγερὸν γάμον οὔτε τελευτήν / ποιῆσαι δύναται), ed espresso vividamente, sul piano metaforico, da quel fare e disfare la tela (II 104s. = XIX 149 = XXIV 139 ἔνθα καὶ ἡματιή μὲν ὑφαίνεσκεν μέγαν ἰστόν, / νύκτας δ' ἀλλύεσκεν, ἐπὴν δαΐδας παραθείτο). Si noti che, però, quando è Penelope a raccontare la storia della tela, il verso

²⁰⁸ Marquardt 1985, 40 sottolinea appunto come Penelope possa sentirsi profondamente in colpa per aver messo in pericolo, con il suo ambiguo gioco coi Proci, la vita del proprio figlio.

ripetuto in *Od.* II 93 e XXIV 128 – che lo stile formulare ci renderebbe prevedibile, con minima variazione – non compare, sostituito invece da una espressione con cui l’eroina afferma di avere un unico fine, ingannare i Proci (XIX 137 ἐγὼ δὲ δόλους τολυπέω), e da un’altra che attribuisce all’ispirazione divina tale idea (XIX 138 φᾶρος μὲν μοι πρῶτον ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων), escludendone dunque qualunque connotazione negativa (che ovviamente era implicita invece nelle parole dei pretendenti raggirati).

A questo costante tentennamento nell’agire, si contrappone un secondo grande momento di incertezza spirituale – dopo quello a proposito del destino di Telemaco nel canto IV – quando Penelope si trova a dover infine affrontare lo straniero che ha ucciso tutti i Proci e afferma di essere suo marito. Si direbbe, in effetti, che Penelope è chiamata dal poeta ad ὀρμαίνειν solo in rapporto alle due persone che ama di più, e dunque al bene della sua famiglia:

ὥς φαμένη κατέβαιν’ ὑπερώϊα· πολλὰ δέ οἱ κῆρ
 ὄρμαιν’, ἧ ἀπάνευθε φίλον πόσιν ἐξερεεῖνοι,
 ἧ παρστᾶσα κύσειε κάρη καὶ χεῖρε λαβούσα.

(*Od.* XXIII 85-87)

Delle due opzioni prese in considerazione, Penelope non sa decidersi a seguirne nessuna: si siede di fronte a Odisseo e tace, sopraffatta da un dubbio assai più grave di quello su come comportarsi, un dubbio che mina alla radice l’ammissione, appena accennata, di trovarsi davvero davanti al φίλος πόσις:

ἦ δ’ ἄνεω δὴν ἦστο, τάφος δέ οἱ ἦτορ ἴκανεν·
 ὄψει δ’ ἄλλοτε μὲν μιν ἐνωπαδίως ἐσίδεσκεν,
 ἄλλοτε δ’ ἀγνώσασκε κακὰ χροῖ εἵματ’ ἔχοντα.

(*Od.* XXIII 93-95)

Questo gioco di vicino-lontano, di riconoscimento-dubbio, ha caratterizzato già il primo incontro con lo straniero (cf. anche *infra*, § 5, 292s.), ma ora assume dimensioni drammatiche, perché tutto si è compiuto, e occorre davvero decidere col cuore come agire, quasi che ὀρμαίνειν e μερμηρίζειν arrivassero infine per Penelope a diventare aspetti complementari di un unico fine: ulteriore dimostrazione della capacità omerica di piegare le immagini e le parole delle 'scene tipiche' alla rappresentazione del dilemma individuale²⁰⁹.

III.5) Riconoscimenti, interruzioni, dilazioni e ironia

Come si accennava già nella premessa a questo capitolo, dunque, tanto al livello dell'analisi delle microstrutture linguistiche, quanto a quello delle macrostrutture narrative dell'*Odissea* e del riconoscimento della loro 'tipicità' tradizionale, si rivela con chiarezza «das große Epos, die ihm vorausliegenden Geschichten umformt, hebt, verfeinert, schafft es ihm gemäße epische Situationen, die in seinem Stil, in seiner Tonart die alten Motive neu zum Klingen bringen» (Reinhardt 1960, 20).

²⁰⁹ Lord 2005, 269 (= 1964, 176) mette in evidenza appunto la struttura 'tipica' della scena del riconoscimento nel canto XXIII, sottolineando, a proposito di questo passo, che «una scena che comincia a portare verso l'agnizione, viene sviata verso piani di salvezza successivi al massacro dei pretendenti, piani elaborati da Odisseo e Telemaco mentre Penelope, per così dire, "sta a guardare"». Pur riconoscendo la 'tipicità' della scena, su cui ritorneremo anche nel prossimo paragrafo, siamo però al tempo stesso convinti che si possa vedere nell'*Odissea* «how Homer resists his tradition, when we see him refusing to take it as it comes and instead twisting it and reshaping it to his own special ends» (Russo 1968, 294).

Nei canti XVIII, XIX e XXIII, ad esempio, come fa notare Fenik 1974, 61-104, riconosciamo sempre la stessa struttura tripartita dell'incontro di Penelope con un altro personaggio²¹⁰:

- a. dialogo: XVIII 214-243; XIX 103-360; XXIII 89-140;
- b. interruzione o dilazione: XVIII 244-249; XIX 361-507; XXIII 141-163²¹¹;
- c. ripresa del dialogo e conclusione: XVIII 250-289; XIX 508-599; XXIII 164-288.

Il riconoscimento di una struttura comune per questi episodi costituisce di per sé la risposta ai tentativi degli analitici di eliminare – con l'atetesi dei versi sospetti – le presunte incongruenze narrative (cf. cap. I, *passim*), come l' 'interludio' del dialogo tra Penelope e Telemaco nel canto XVIII, che altro non è, per dirla con le parole di Schadewaldt, che una forma di *Übereckgespräch* della regina coi Proci, dialogo che viene poi continuato nella 'terza' parte dell'episodio (cf. Fenik 1974, 73s.); ovvero come il passo della 'distrazione' di Penelope, quando Euriclea, che ha riconosciuto Odisseo, cerca di attirare la sua attenzione e fa cadere, con grande rumore, il catino di bronzo (XIX 468s. e 476-479); o ancora quello, nel canto XXIII, dell' 'inopportuno' bagno di Odisseo, mentre Penelope resta in sala ad aspettare di poterlo riconoscere. Il poeta, infatti, ricava questa formulazione

²¹⁰ Lord 2005, 264ss. (1964, 171ss.) osserva una struttura simile anche nel canto XVII, in cui Telemaco torna a palazzo e viene accolto prima da Euriclea e dalle ancelle (vv. 31-35), poi da Penelope (vv. 36-44): il loro colloquio viene però posticipato, perché Telemaco ordina alla madre di fare un bagno e di pregare Zeus, mentre lui andrà a cercare in città un ospite (vv. 45-56); al rientro, il giovane e il suo amico si lavano e mangiano (vv. 85-99) e solo al v. 100 Penelope si azzarda a riprendere il discorso, per avere qualche notizia sul viaggio del figlio. Commenta Lord che, dunque, sia in *Od.* XVII che in *Od.* XXIII «c'è chiaramente una certa confusione! [...] In entrambi i passi il resoconto viene rinviato per via di uno o più bagni» (2005, 264); il fatto è che – secondo lo studioso – «parte della difficoltà consiste nel fatto che i modelli sono adatti a situazioni semplici, non complesse, a versioni lineari, non miste» (*ibid.* 267).

²¹¹ In realtà, secondo Fenik 1974, 96s., la scena dei *νίπτρα* è, più che una «interruption sequence», una *Ringkomposition*, poiché «in ring-composition no *action* is really interrupted. Only a particular line of narration is momentarily suspended [...], the characters themselves never stop what they are doing»: lo scopo è comunque anche in questo caso quello di creare attesa.

degli episodi direttamente dalla tradizione epica, e li compone dunque come 'scene tipiche' predeterminate. Quanto al suo pubblico, esso, a differenza che a teatro, non ha sotto gli occhi i personaggi, e dunque non presta particolare attenzione al fatto che – durante l'interruzione – uno di loro sia pressoché dimenticato dal narratore: «since the silent person in these circumstances enters into a state something like suspended animation, it is no surprise that time is suspended for his as well» (Fenik 1974, 67). Infatti, «the poet's picture is only two-dimensional. All his attention is devoted to the characters in the immediate foreground while all else fades away and ceases, for all practical purpose, to exist» (*ibid.* 66).

D'altra parte, proprio il fatto che l'ascoltatore sia abituato a una certa norma nella strutturazione degli episodi, consente al poeta epico di concentrarsi soprattutto, più che sulla concatenazione logica dei dettagli o sull'invenzione di nuovi elementi che attraggano l'interesse degli ascoltatori, su «Nähe und Gegensatz der Seelen und verdeckende Vieldeutigkeit gesprochenen und vernommenen Worts» (Reinhardt 1960, 20).

Il riutilizzo di tali macrostrutture narrative, inoltre, consente all'autore di valorizzarne i particolari che gli paiono più adatti alla connotazione emozionale della scena, cioè in ultima analisi alla rappresentazione dei rapporti tra i personaggi e del loro carattere: «we see a great boldness in his unhesitating use and re-use of favorite themes and scene structures, and considerable nonchalance towards logical motivation and strict mechanical functionalism of his favorite τόποι. He achieves, on the one hand, a close thematic coordination between all the major parts of his narrative by means of these repetitions – certain interests and emotions dominate – but at least as important as this seems to be his fascination with the almost unlimited

possibilities for variation in the favorite situations and his desire to exploit their strong emotional content at every turn. In this respect the homilia is one of his most brilliant virtuoso performances, a scene of turbulent emotions and stylistic sleight-of-hand. He repeatedly leads the couple to the brink of recognition only to leave our expectations unfulfilled as he makes them veer away at the last moment» (Fenik 1974, 42).

In effetti, come è stato spesso posto in evidenza²¹², la maggior parte degli episodi di riconoscimento comportano nell'*Odissea* un nucleo comune: sia nel caso di Telemaco presso Menelao ed Elena, che in quello di Odisseo prima presso i Feaci, e poi nella *climax* degli incontri con Euriclea ed Eumeo, Penelope e Laerte, l'elemento favoloso che consente l'agnizione (ancora presente, ad esempio, nel caso di Circe, i cui sortilegi non hanno effetto su Odisseo grazie all'aiuto divino di Hermes: *Od. X 277-332*) è rimosso, sicché essa è resa possibile solo dalla corrente di simpatia o di affetto che si stabilisce o si ristabilisce tra colui che deve essere riconosciuto e chi lo riconosce²¹³. «Dazu gehört aber, daß einer sich dem anderen gewachsen zeigt, daß er ihn liebt, ohne zu wissen, wer er ist, daß er ein tieferes Wissen hat als das bewußte» (Reinhardt 1960, 118). Questo procedimento, come abbiamo visto nel § 2b, è utilizzato con particolare finezza per modulare i passi del riconoscimento di Odisseo da parte di Penelope, che non avviene bruscamente, ma è anticipato dall'interesse che la regina nutre per lo straniero

²¹² Cf. ad es. Reinhardt 1960, 112-124; Fenik 1974, 40-44; Austin 1975, 179-238. Vd. ancora Fenik 1974, 158: «at the heart of the story of the return, then, there is a fundamental situation colored with certain basic, highly emotional themes [...]. Many episodes preliminary to the action on Ithaca itself are cast at least to some extent in the motif patterns that have their greatest relevance here. The result is a close thematic unity that embraces the entire epic».

²¹³ Ciò avviene perfino quando i due personaggi non si conoscono affatto e il tempo stringe, come nel caso del riconoscimento di Odisseo da parte di Telemaco, o della benevola accoglienza tributata all'eroe da Nausicaa: anche se in entrambi i casi interviene Atena, a rendere più bello e maestoso il suo protetto (VI 229-235; XVI 172-176), egli ha di fatto già conquistato la simpatia del suo interlocutore con l'abilità dei suoi discorsi e la delicatezza dei suoi modi (VI 141-185, 218-222; XVI 42, 91-111).

sin da quando ne riceve la prima notizia, e poi dalla scoperta simpatia ch'ella gli dimostra nel colloquio del canto XIX: e si può forse percepire una sorta di ironia nel fatto che l'intervento 'magico' di Atena, tanto nel riconoscimento di Telemaco, quanto in quello di Penelope, sembri avere effetti perfino controproducenti, in quanto accresce il loro dubbio di trovarsi dinanzi a un dio, e non al proprio congiunto (cf. *Od.* XVI 194-200; XXIII 175s. e 215-217, 222).

Nell'*Odissea*, dunque, «repetition assumes a higher degree of significance in the case of the many scenes where the Odyssey's favorite themes appear again and again: secrecy, concealment, disguise, sorrow for the lost friend, pathos, irony. Within this extensive field of thematic repetition there also appears a whole series of character doublets [...]. They are arranged in a series of monumental contrasts, either for or against Odysseus, and their multiple appearances are frequently arranged in studied, formal sequences and pregnant contrasts [...]. Repetition – an inherited stylistic feature of all oral poetry, is both a mechanical convenience in the Odyssey and also a highly developed technique of poetic expression» (Fenik 1974, 231).

L'utilizzo dell' 'interruzione' in ognuna delle tre grandi scene che hanno per protagonista Penelope è dunque sapientemente finalizzato da un canto a mantenere viva la tensione del pubblico – cosa dirà l'eroina ai Proci? Riconoscerà il marito? – dall'altro a mettere in rilievo la peculiare ambivalenza dei discorsi di questo personaggio, ambivalenza che scaturisce dal suo carattere prudente e diffidente. In Penelope, quindi, il poeta rappresenta nel grado più alto e tragico lo stato d'animo che accomuna a Itaca tutti coloro che sono rimasti fedeli ad Odisseo: infatti, «the principle characters in the Odyssey are frozen in their grief after long wears of waiting

and disappointment. Pessimism itself becomes a comfort and refuge not easily put aside when hope might open the door to fresh distress» (*ibid.* 157).

Per giunta, la dilazione dell'agnizione di Odisseo e gli equivoci che ne conseguono comportano una costante nota di ironia, perché Penelope ammette ch'egli non può più proteggerla, e che lei è dunque costretta ad accettare un nuovo marito, proprio in presenza dell'eroe (XVIII 254-256, 271-273, 281-283)²¹⁴; ella respinge come infondate le assicurazioni che Odisseo sta per tornare, datele da lui stesso sotto le vesti del mendicante (XIX 268-313, 555-569) e, pur trovandoselo davanti, decide di indire la gara nuziale per scegliere un nuovo sposo (XIX 570-581)²¹⁵; fissando però tale gara solo dopo il ritorno di Odisseo, e dopo aver parlato – senza accorgersene – con lui, «she moves with instinctive rightness toward the choosing of a new husband who turns out to be her old one» (Norwick 1979, 276); e tuttavia, Penelope riserva infine all'eroe vincitore una freddezza tutta nuova, rispetto all'amichevole accoglienza del canto XIX, e mostra di considerarlo un impostore (o un dio), appunto quand'egli ha ormai eliminato tutti i Proci e si decide infine a rivelarle il proprio vero volto (XXIII 62-64, 67s., 81s., 107s., 176-180, 210-222)²¹⁶.

L'ironia scaturisce dunque dal fatto che il lettore/ascoltatore è messo in condizione di sapere qualcosa che il personaggio invece ignora²¹⁷: «irony demands that the audience know something the fictional characters do not; we

²¹⁴ Cf. Hölscher 1939, 63 (= 1991, 243): «freilich, sie weiß nicht, daß er es ist, darum wird kein Wort zwischen beiden gewechselt. Die Spannung des Augenblicks kann nur in dem zum Ausdruck kommen, was sie zu den anderen sagt. Und es ist alles nur für Odysseus bestimmt».

²¹⁵ Cf. Fenik 1974, 46: «this is the point where the irony of the scene reaches its climax, in the splendid contrast between Penelope's pessimism and the happy truth, between her plan for the contest, which is for her the gesture of surrender, and the use to which Odysseus will put it».

²¹⁶ Sulle motivazioni attribuite da alcuni lettori moderni alla freddezza di Penelope nel XXIII canto, cf. *supra*, n. 105, e cap. V.9, 517ss..

²¹⁷ Sulla 'tipicità' di questo procedimento, nel quadro del tema caratteristico dell'*Odissea* di «Verbergung und Enthüllung», cf. Hölscher 1939, 65ss.

can see, but they are blind» (Fenik 1974, 46). Questo procedimento è così profondamente coesistente alle scene di riconoscimento che capita che alcuni personaggi si mostrino reticenti a declinare le proprie generalità²¹⁸, anche quando non ci sia ragione di nasconderle (cf. il comportamento di Telemaco con Menelao nel IV canto e di Odisseo coi Feaci nell'VII), o quando abbiano intenzione di fornirne di false, come fa Odisseo con Penelope in *Od.* XIX 116ss. Il poeta, in effetti, sembra disposto a sacrificare la verosimiglianza a favore della particolare tensione patetica che viene instaurata quando i personaggi parlano di qualcuno, senza sapere di trovarsi appunto davanti all'interessato (cf. ad es. *Od.* IV 97-112; VIII 75-77, 500-520); quest'ultimo per lo più, a questo punto, si scioglie in pianto, e al tempo stesso cerca di nascondere la propria profonda emozione (*Od.* IV 113-116; VIII 83-92, 521-531), dalla quale l'interlocutore infine ricava una qualche intuizione della sua identità, o almeno del suo dramma umano (*Od.* IV 116-119; VIII 94s., 533-556, 572-586)²¹⁹.

Nell'ὄμιλία di Odisseo e Penelope nel XIX canto, tuttavia, questa sequenza subisce una significativa alterazione, in quanto non è l'ospite misterioso a commuoversi, sentendo parlare di sé, ma la regina, e la drammaticità del suo pianto è enfatizzata dal poeta non solo con il *transfert* su di lei del comportamento che, sul piano delle 'scene tipiche', dovrebbe

²¹⁸ Sulle 'scene tipiche', in cui si verifica il ritardo nella risposta richiesta o altra forma di reticenza, cf. Hölscher 1939, 68ss.; sul tema del riconoscimento del «nameless stranger», cf. Fenik 1974, 5-60.

²¹⁹ Un'eccezione piuttosto sorprendente alla 'regola' delle identità richieste e negate è quella di Nausicaa, che si accontenta delle genericissime informazioni che Odisseo le dà su di sé (VI 170-174), subito gli promette una generosa accoglienza in casa propria e gli dà le indicazioni necessarie per raggiungerla e per ottenere il favore dei suoi (VI 191-197, 255-315), né tarda a trovarlo tanto attraente da volerlo sposare (VI 244s., 275-281), pur senza sapere affatto chi egli sia: ma anche in questo caso, pur se lasciamo da parte la giustificazione psicologica del carattere ancora ingenuo e impulsivo della ragazza, in cui per giunta Atena ha appositamente risvegliato l'interesse per le nozze (VI 13-40), possiamo rilevare come il poeta ottenga l'effetto sia di fare percepire a Nausicaa inconsapevolmente la verità su Odisseo, la sua statura eccezionale di eroe (VI 240-243, 276s., 280), sia, al tempo stesso, di permettere a lui di ascoltare le elucubrazioni matrimoniali che lo concernono della principessa (VI 273-288).

toccare a Odisseo, ma anche da una similitudine (vv. 204-208), dalla dichiarazione esplicita della situazione paradossale (v. 209) e dalla contrapposizione dell'atteggiamento dell'eroe a quello della sua sposa, a sua volta descritto con una similitudine (vv. 209-212):

τῆς δ' ἄρ' ἀκουούσης ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρώς.
ὥς δὲ χιῶν κατατήκετ' ἐν ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν, 205
ἦν τ' εὖρος κατέτηξεν, ἐπὴν ζέφυρος καταχεύη,
τηκομένης δ' ἄρα τῆς ποταμοὶ πλήθουσι ῥέοντες·
ὥς τῆς τήκετο καλὰ παρήϊα δάκρυ χεούσης,
κλαιούσης ἐὼν ἄνδρα, παρήμενον. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
θυμῶ μὲν γοόωσαν ἐὼν ἐλέαιρε γυναῖκα, 210
ὀφθαλμοὶ δ' ὡς εἰ κέρα ἔστασαν ἠὲ σίδηρος
ἀτρέμας ἐν βλεφάροισι· δόλω δ' ὅ γε δάκρυα κεῦθεν.

(*Od.* XIX 204-212)

Il gioco dei richiami linguistici e narrativi, intra- ed extra-testuali, trasforma qui radicalmente la 'scena tipica della tradizione' in una scena 'tipica del poeta dell'*Odissea*': «from the start of the poem he has played with the ironic and emotional potential of these scenes of secrecy and incognito. Here now is the climax to which they have been building, the thematic archetype, as it were, after which they have all been modelled [...]. The poet's interest focuses on its ironies and emotional impact» (Fenik 1974, 40). Così, da un canto, la similitudine dello 'sciogliersi' in pianto di Penelope, come la neve, ne ricorda altre due, che riconducono entrambe a un parallelismo con Odisseo: quella in cui alla neve sono paragonate nell'*Iliade* le parole con cui l'eroe incanta i suoi ascoltatori (III 221s. ἀλλ' ὅτε δὴ ὅπα τε μεγάλην ἐκ

στήθεος εἶη / καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἔοικότα χειμερίησιν)²²⁰, e quella del suo pianto davanti ai Feaci, paragonato al pianto di una vedova di guerra, quale in fondo – escludendo il dato della schiavitù presente nella similitudine – si sente appunto Penelope (*Od.* VIII 523ss. ὡς δὲ γυνὴ κλαίησι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα, / ὅς τε ἐῆς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν. Vd. *supra*, § 3b, 271ss.). D'altro canto, «lo “sciogliersi” di Penelope è stato anticipato dalla sua affermazione al v. 136 κατατήκομαι ἦτορ, ed è riecheggiato dalle parole di Odisseo μηδέ τι θυμὸν / τῆκε (vv. 263-4). In ciascuno di questi cinque versi consecutivi viene impiegata una forma di τήκω: una concentrazione verbale senza paralleli che crea un'immagine sovraccarica di liquefazione e di inondamento. Il verbo abbraccia entrambi i significati, cosa che la nostra traduzione non può rendere: l'inondamento è il fenomeno di superficie, la liquefazione ciò che avviene all'interno» (Russo 1985, 237). Abbiamo già osservato come Penelope sia il personaggio del poema che più è rimasto come agghiacciato nel proprio dolore: «il suo rifiuto delle proprie autentiche emozioni era davvero “l'inverno della sua anima”. Di qui la perfetta adeguatezza di questa similitudine in cui Penelope è rappresentata nell'atto di dar sfogo ai suoi più intimi sentimenti mediante l'immagine della neve che si squaglia sotto un vento caldo» (*ibid.*).

Ma qui scatta il paradosso: Penelope che piange disperata lo sposo, lo ha in realtà accanto. E lo ha accanto anche grammaticalmente:

κλαιούσης ἐὸν ἄνδρα, παρήμενον (v. 209).

²²⁰ Secondo Moulton 1977, 65 n. 30, nell'*Iliade* le similitudini relative alla neve non sono frequenti, e di solito sono limitate a un paio di versi (cf. X 5-7, XII 156-158 e 278-289, XV 170s., XIX 357s., XXII 151s.): quella di *Il.* III 221s. pare l'unica riferita ad un'azione umana di natura intellettuale e pacifica.

In questo verso i due sposi si trovano fronte a fronte, eppure non si incontrano. In questo sintagma non abbiamo un vero chiasmo, perché il termine centrale funge allo stesso tempo da oggetto del primo participio e da soggetto del secondo, *παρήμενον*, intensamente rilevato dalla sua posizione al centro del verso, dopo la cesura trocaica e prima della pausa sintattica del punto; abbiamo però il protrarsi dell'opposizione nella clausola finale, *αὐτὰρ Ὀδυσσεύς*, fortemente rilevata metricamente e anche sintatticamente dal punto e dall'*enjambement*: a Penelope che piange all'inizio del verso corrisponde – dopo l'avversativa – Odisseo²²¹. L'*enjambement* crea un attimo di *suspense*: cederà infine l'eroe davanti a tanto strazio della sua sposa? Egli ne ha pietà, *ἔην ἐλέαιρε γυναῖκα*, ma mantiene un perfetto autocontrollo di sé, rappresentato dall'imperturbabilità dei suoi occhi: *ὥς εἰ κέρα ἔστασαν ἠὲ σίδηρος* (v. 211)²²². «Omero si serve del corno e del ferro per rappresentare l'inflessibilità dell'eroe, come nella similitudine della neve che si scioglie (vv. 204-8) si era valso del mondo fisico per descrivere, esteriorizzandola, la realtà intima, psichica, che di solito è inaccessibile all'osservazione» (Russo 1985, 238). Al tempo stesso, però, ricorderemo che un 'cuore di pietra' (XXIII 103 *κραδίη στερεωτέρη ... λίθοιο*) o 'di ferro' (XXIII 172 *σιδήρεον ἐν φρεσὶν ἦτορ*) è attribuito a Penelope quando sarà il suo turno di saper conservare il

²²¹ Da questo momento in poi, il poeta gioca ripetutamente – e non senza ironia – sulla dialettica di vicino/lontano tra Penelope e Odisseo: essi sono seduti vicini, ma l'una piange e l'altro mantiene gli occhi immoti; alla fine del XIX canto, come abbiamo detto nel § 2b, 219s., Penelope sottolinea la separazione dei loro letti (che sarà motivo centrale nel riconoscimento del XXIII canto); all'inizio del XX, questa loro separazione/prossimità nel giaciglio si riflette nella separazione/prossimità dei loro sogni: Penelope sogna di dormire col giovane Odisseo (che ovviamente non esiste più, sostituito ormai dal 'nuovo' Odisseo), e Odisseo ha l'impressione di avere la moglie accanto al capezzale. Cf. Griffin 1987, 58: «we must feel that husband and wife, after their talk, are each strongly aware of the proximity of the other, in ways for which they cannot account».

²²² Anche mettendo alla prova Laerte Odisseo fa mostra di eguale imperturbabilità, ma, almeno, vedendo la misera condizione in cui è ridotto il padre, l'eroe piange due volte: di nascosto prima di avvicinarsi (XXIV 234 *στάς ἄρ' ὑπὸ βλωθρῆν ὄγχην κατά δάκρυον εἶβε*), e poi quando si decide infine a rivelarsi (XXIV 319s.).

pieno controllo delle proprie emozioni, a sua volta πόσιος πειρωμένη (XXIII 181; cf. *supra*, cap. II.3c, 148ss.): quando sarà insomma lei che δόλω ... δάκρυα κεύθεν. E avuta la prova agognata che colui che le siede ancora una volta davanti (cf. XXIII 89-91 ἔζετ' ἔπειτ' Ὀδυσῆος ἐναντίον ... ὁ δ' ἄρα... ἦστο, e 164s. ἄψ δ' αὖτις κατ' ἄρ' ἔζετ' ἐπὶ θρόνου, ἔνθεν ἀνέστη, / ἀντίον ἦς ἀλόχου) è davvero Odisseo, Penelope si alza di scatto per corrergli incontro (XXIII 207 ἔπειτ' ἰθὺς κίεν)²²³, e può di nuovo, finalmente, abbandonarsi al pianto (XXIII 207 δακρύσασα), in uno 'scioglimento' che ora coinvolge il suo corpo e la sua mente: τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ (XXIII 205). Ma questa volta, Penelope non piange sola: la straordinaria tensione accumulatasi dal ritorno di Odisseo in patria finalmente si dissolve nell'abbraccio dei due sposi ricongiunti, e anche all'eroe ἔτι μᾶλλον ὑφ' ἡμερον ὦρσε γόοιο· / κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον... (XXIII 231s.), con puntuale ripresa delle stesse parole che il poeta aveva adoperato a proposito di Penelope, quando riconosce il vero nelle parole dello straniero (XIX 249).

Ritornando al canto XIX, si osserverà come anche il séguito del colloquio tra Penelope e Odisseo sia articolato nella forma 'tipica' «Verheißung – Zweifel – leidenschaftliche Beteuerung – Unglaube – endliches Abbiegen zu einem neuen Gegenstande», che Hölscher 1939, 70ss. riconosce anche in *Od.* III 195-242 e XIV 115-174²²⁴, e che nel corso dell'ὄμιλία è

²²³ Si ricordi quanto s'è detto nel § III.2b sul valore 'prosemico' dello stare in piedi o seduti. Così, come nel canto XIX Penelope e Odisseo erano entrambi seduti – cioè alla pari – sono nuovamente seduti anche nel canto XXIII, fino al momento in cui Penelope – infine convinta di trovarsi davanti al marito, cui deve amore e rispetto, appunto – gli corre incontro.

²²⁴ Anche Fenik 1974, 155 evidenzia un parallelismo strutturale tra il canto XIX e il XIV, ma con diversa suddivisione delle sequenze: a) Odisseo non riconosciuto; b) Penelope/Eumeo che gli parlano di Odisseo e dimostrano la loro immutata fedeltà; c) Penelope/Eumeo pieni di pena per la triste fine dell'eroe; d) lo straniero che assicura all'interlocutore che Odisseo tornerà presto; e) Penelope/Eumeo che restano pessimisti. Lo studioso rileva che, del resto, la scena dell'incredulità nei confronti di quanto uno dei due interlocutori

ripetuta, con gli opportuni adattamenti, per due volte, inframmezzate dai *νίπτρα*, di cui risulta perciò più chiara anche la funzione strutturale, che è appunto di mediare – come suggerisce Fenik 1974, 83 – tra i due momenti dello scetticismo di Penelope, aumentandone, con la sospensione e l’attesa, il *pathos*. Dunque, la richiesta da parte di Penelope di una prova (v. 215 *οἶω πειρήσεσθαι*) da parte dello straniero, che dimostri ch’egli ha realmente conosciuto Odisseo, lo costringe a dare assicurazioni, attraverso il racconto di alcuni dettagli dell’abbigliamento e del séguito dell’eroe: i vv. 221-248 svolgono così la funzione di ‘promessa’, in quanto danno garanzia delle informazioni del mendico. Penelope si commuove, *σήματ’ ἀναγνούση ... ἔμπεδα* (v. 250), ma reagisce col consueto scetticismo (il ‘dubbio’: vv. 257-260); induce così l’interlocutore alla ‘affermazione appassionata’, introdotta – come abbiamo visto nel cap. II.3b, 128ss. – dalla formula altisonante e rispettosa *ὦ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος*. Egli invita Penelope, con enfasi, a smettere di piangere e a capire il senso delle sue parole (v. 268 *ἐμεῖω δὲ σύνθεο μῦθον*²²⁵), che sono introdotte da una formula asseverativa estremamente intensa, cioè da un verso interamente costituito da termini che insistono sulla sincerità dell’asserzione: *νημερτέως γάρ τοι μυθήσομαι οὐδ’ ἐπικεύσω* (v. 269). La clausola *μυθήσομαι οὐδ’ ἐπικεύσω* ricorre in

asserisce è piuttosto frequente nell’*Odisea*: si vedano i colloqui di Nestore e Telemaco, Mentore e Telemaco, Odisseo e Calipso, Odisseo e Leucotea, Odisseo e Atena, Telemaco e Odisseo, Penelope ed Euriclea, Odisseo e Laerte. Sul clima di diffidenza e inganno che caratterizza molte scene dell’*Odisea*, cf. anche Winkler 1990, 133ss.

²²⁵ Questa clausola ricorre solo un’altra volta in Omero, e certo non a caso in una situazione molto simile: nella profezia di Teoclimeno (*Od.* XVII 153), che è anche l’unico personaggio – a parte Odisseo – a rivolgersi a Penelope con il verso *ὦ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος* (XVII 152). Si ricorderà che, secondo Page, Teoclimeno potrebbe essere stato, in un’altra versione del ‘Ritorno di Odisseo’, lo stesso eroe in incognito (vd. cap. I, n. 99); anche secondo Nortwick 1979, 275 n. 19, nel canto XVII «Telemachus and Theoclymenus are surrogates for Odysseus». Sui parallelismi linguistici tra *Od.* XVII e XIX cf. anche *infra*: già nel cap. II.2, 84 abbiamo notato come entrambi i passi siano introdotti dalla coppia di versi formulari *ἢ δ’ ἔν ἐκ θαλάμοιο περίφρων Πηνελόπεια, / Ἄρτέμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῆ Ἄφροδίτη* (XVII 36s. e XIX 53s.), che non ricorre altrove in Omero.

Omero un'unica, significativa altra volta: quando l'eroe, ormai riconosciuto dalla moglie, accoglie il suo invito di raccontarle la profezia di Tiresia (XXIII 265)²²⁶. Il discorso del mendicante, dopo aver mescolato abilmente verità e menzogna (cf. v. 203 ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα) sulle avventure di Odisseo, si conclude con un solenne giuramento a proposito del suo imminente ritorno (vv. 301-307), giuramento, che provoca – 'quarto momento' della scena tipica – l'incredulità di Penelope (vv. 309-316), in parte espressa con le stesse parole con cui ella aveva accolto la profezia di Teoclimeno (XVII 163-165 = XIX 309-311)²²⁷, ma rispetto ad allora rafforzata dal passaggio dall'esplicitazione di un'opinione personale (v. 312 ἀλλά μοι ᾧδ' ἀνὰ θυμὸν ὀϊεται) all'affermazione al futuro dell'impossibilità del ritorno di Odisseo (vv. 312ss. ὡς ἔσεταιί περ· / οὔτ' ἾΟδυσεὺς ἔτι οἶκον ἐλεύσεται ...), e alla conclusione dolente εἶ ποτ' ἔην γε (v. 315), «formula espressiva nella sua semplicità, per riandare ad una passata felicità o ad una cara persona perduta, come se chi parla dubitasse realmente che sia mai esistita» (Russo 1985, 243). Confrontando dunque le parole che descrivono le reazioni dell'eroina alle due predizioni di Teoclimeno e dello straniero, non possiamo non credere che «in alcune di queste ripetizioni siamo autorizzati a scorgere qualcosa di più di una caratteristica formulare dovuta a quel genere di convenienza meramente funzionale [...]. Questi tre versi ricorrono ogni volta in un differente contesto e acquistano una crescente ironia drammatica in ogni contesto successivo, man mano che la crisi del ritorno di Odisseo monta al suo culmine» (*ibid.* 166). Dichiarata la propria incredulità sui

²²⁶ Anche di νημερτέως si registra in Omero una sola altra occorrenza, quando Hermes dichiara a Calipso di dirle tutta la verità (*Od.* V 98).

²²⁷ Cf. anche XV 536-538.

positivi pronostici del suo interlocutore, Penelope – ‘quinto momento’ – passa ad altro argomento, e ordina alle schiave di accudire l’ospite.

Dopo i *πίπτρα*, si diceva, lo schema narrativo si ripete, anche se in gran parte assorbito e mimetizzato nel resoconto del sogno di Penelope: la ‘promessa’ è infatti implicitamente rappresentata dal sogno stesso (vv. 535-543) e dall’interpretazione datane da Odisseo-aquila ‘dall’interno’ (vv. 546-550); il dubbio sulla sua veridicità è indirettamente suggerito dal fatto che Penelope, risvegliandosi, trovi le oche in perfetta salute, al contrario di quanto aveva sognato (vv. 552s.); l’‘affermazione appassionata’ sembra sostituita dall’interpretazione logica data da Odisseo-straniero ‘dall’esterno’ del sogno (vv. 555-558), cui Penelope ancora una volta reagisce dichiarando la propria incredulità (vv. 560-569), per cambiare infine discorso, affermando d’aver deciso di proclamare la gara nuziale con l’arco.

La ripetizione di questa struttura ‘tipica’ due volte nello stesso canto, ma al tempo stesso la perizia nella sua variazione, dimostra chiaramente che «*doch kann dies keine äußere Übertragung, keine Nachahmung sein, denn es ist eine innerliche Form und bezeugt die Einheit des Geistes, aus dem das Epos geboren ist*» (Hölscher 1939, 72).

D’altra parte, «*if the elaborate interruption sequences did in fact evolve out of simple descriptive ring-composition, they furnish us with an excellent example of how a basic element of epic style could become, in the hands of a gifted poet, a flexible, sophisticated device with which to achieve the most varied effects*» (Fenik 1974, 99). E quali siano le potenzialità di tale struttura narrativa, Omero lo dimostra nuovamente nel canto XXIII, dove la sequenza ‘promessa – dubbio – protesta appassionata – incredulità – passaggio a nuovo soggetto’ è ripetuta addirittura tre volte, e talora con reiterazioni delle singole

componenti di una sequenza, al fine di accrescere al massimo grado possibile la *Spannung* del riconoscimento di Odisseo da parte di Penelope. Ci limitiamo qui al puro elenco degli elementi che costituiscono le tre sequenze parallele, ogni volta intervallate da un'interruzione:

a) Euriclea sale nelle stanze di Penelope, per annunciarle la notizia del ritorno di Odisseo e della sua vittoria sui Proci, e per indurla a scendere in sala da lui (vv. 1-9); Penelope rifiuta di crederle: Euriclea è diventata pazza o si beffa di lei? (vv. 10-24); Euriclea reagisce assicurando che la notizia è vera, e che Telemaco ha combattuto al fianco del padre (vv. 25-31); Penelope è felice, ma dubita ancora (vv. 32-38); Euriclea conferma di aver visto i pretendenti morti e Odisseo trionfante, e rinnova l'invito a Penelope, perché scenda a vedere lei stessa (vv. 39-57); nuovi dubbi di Penelope: non può esser Odisseo, che è certo morto, ma forse un dio... (vv. 58-68); Euriclea, esasperata, per cercare di persuaderla le parla della cicatrice (vv. 69-79); ciò nondimeno Penelope si mostra ancora scettica, ma accetta di scendere nella sala per vedere suo figlio e ὄς ἔπεφνεν (vv. 80-84).

- XIX 85-96: la breve scena che introduce una nuova sequenza di 'affermazione-dubbio' – e che costituisce, sul piano dell'analisi strutturale, l'intermezzo – è invero di eccezionale intensità emotiva e giustifica psicologicamente lo svolgimento dell'intero episodio. È qui infatti descritta la più importante delle 'esitazioni' di Penelope (cf. *supra*, § 4, 282s.): quella se parlare da lontano al φίλος πόσις, oppure corrergli incontro affettuosamente. Infine però, la regina preferisce sedersi dinanzi a lui in silenzio; anche Odisseo tace: siccome la loro comunicazione pare a un punto morto, interviene Telemaco come mediatore tra i genitori.

Da questo momento in poi, il poeta rappresenta in un drammatico crescendo la complessa guerra dei nervi, cui Penelope costringe Odisseo: «der eignen Frau sitzt er gegenüber und spielt mit ihr ein hintergründiges Versteckspiel, weil die Zeit noch nicht gekommen ist für eine unzweideutige Aufklärung» (Fränkel 1993, 97); «zugleich spielt die kluge [...] Penelope ihrerseits ein gefährliches Spiel mit dem Gast, der wahrscheinlich ihr Mann ist aber auch ein Betrüger sein könnte. Beide fördern auf diese Weise ihre eigenen, konvergierenden Pläne» (*ibid.* 97s. n. 5).

b) Le parole di Telemaco costituiscono una nuova asserzione che l'uomo che aspetta una reazione da parte dell'impassibile Penelope è davvero Odisseo (vv. 97-103); Penelope rivela la sua totale confusione, ma dichiara che ci sono *σήματα* noti solo a lei e al marito, che renderanno possibile il riconoscimento (vv. 104-110); Odisseo dà piena convalida delle parole di Penelope: accetta la prova, ma la rimanda a dopo che si sarà lavato e avrà progettato col figlio la strategia da seguire con le famiglie degli uccisi (vv. 111-122).

- Intermezzo/passaggio a nuovo soggetto: il discorso di Odisseo introduce una lunga sequenza – invisibile agli analitici – in cui padre e figlio, apparentemente del tutto dimentichi della regina in attesa della prova richiesta, decidono di lavarsi e rivestirsi di fresco²²⁸, per poi organizzare una finta festa nuziale, che

²²⁸ Molto si è detto sulla necessità di questo bagno: se per Wilamowitz non sarebbe il caso di badare, in una scena di così alto *pathos*, quale quella dell'atteso riconoscimento dello sposo da parte di Penelope, alle consuetudini igieniche (cf. cap. I.1, 34), altri hanno rifiutato con disgusto l'idea che la regina possa andarsene di lì a poco a letto con uno straccione, che a malapena si è lasciato lavare i piedi nel canto XIX, e che ha in séguito compiuto una prodezza fisica – l'uccisione dei Proci – che lo ha lasciato sudato, sporco e insanguinato (cf. *Od.* XXII 402 e XXIII 48 *αἵματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον*). Il bagno sembra del resto necessario per restituire all'eroe l'aspetto *θανάτοισιν ὁμοῖος* (v. 163), che la solennità del momento richiede: «Odysseus cannot be recognized or embrace his wife in his filthy, blood-stained clothes, the enhancing bath and change into glorious raiment give their reunion its required dignity» (Fenik 1974, 99). Inoltre, Lord 2005, 270s. (= 1964, 176) ha messo in evidenza il valore simbolico di questo bagno, che «appartiene alla storia del ritorno e ha certamente un significato rituale [...]. Come l'accumularsi di travestimenti sottolinea per duplicazione la forza della prova di riconoscimento, così la triplice agnizione di Penelope, l'ultima delle quali segue la purificazione rituale e la cancellazione di ogni traccia di morte, non

inganni i curiosi all'esterno e li convinca che Penelope ha infine scelto un nuovo marito (vv. 124-163).

c) Odisseo, ripulito e abbellito da Atena, si risiede di fronte alla moglie e – del tutto deluso per la sua ostinata impassibilità – le ripete i rimproveri già formulati da Telemaco: ribadisce di essere davvero Odisseo e ordina ad Euriclea di preparargli il suo letto (vv. 164-172); Penelope finge di abbandonare i suoi dubbi, ma al tempo stesso dichiara ambigualmente μάλα δ' εὖ οἶδ' οἶος ἔησθα, poi comanda ad Euriclea di far sì il letto di Odisseo, ma fuori del talamo (vv. 173-180). La reazione dell'eroe a queste parole costituisce indubbiamente la 'protesta più appassionata' dell'intero poema (vv. 181-204) – nonché, di fatto, lo 'scacco matto' dato all'intelligenza dell'eroe da quella della moglie – e Omero piega il segmento della scena tipica, e anche il racconto ereditato dal folklore, ad un effetto del tutto nuovo (almeno rispetto alle altre scene tipiche e fiabe di questo tipo): l'identificazione del protagonista non tramite le cose che sa, ma tramite le sue reazioni emotive alla provocazione di Penelope. La 'catena' di elementi della scena tipica è bruscamente interrotta: Penelope non avanza più alcun dubbio, τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, / σήματ' ἀναγνούση, τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς (vv. 205s.); quell'abbraccio sul quale aveva per un momento tentennato all'inizio del primo 'intermezzo' (v. 87 ἦ παρστᾶσα κύσειε κάρη καὶ χεῖρε λαβοῦσα), ora si realizza di slancio, accompagnato dal pianto di commozione (vv. 207s. δακρύσασα δ' ἔπειτ' ἰθὺς κίεν, ἀμφὶ δὲ χεῖρας / δειρῆ βάλλ' Ὀδυσῆϊ, κάρη δ' ἔκυσ' ἠδὲ προσηύδα).

lascia dubbi sull'importanza di questo elemento nella storia [...]. La fusione nella tradizione orale ha finito coll'accrescere la forza del mito».

Come si vede, in conclusione, «what is clear is that the deadening pressure of repeated material, leading to a mechanical, uninspired, “path-of-least-resistance” composition, has left occasional and insignificant traces in the *Odyssey*, but for the most part the poet has not succumbed to these forces. His art is conscious, deliberate, finely ordered and planned out on both a large and a small scale. Most importantly, the formulaic, typological aspects of his poetry are barely visible. They give form and symmetry beneath the surface without obtruding themselves on our attention or degenerating into constraining patterns» (Fenik 1974, 232).

III.6) La ‘storia semplice’ della ‘scadenza’: Penelope e la moglie di Messer Torello

Abbiamo esaminato il modo in cui il poeta omerico utilizza i materiali linguistici di base dello stile formulare (cf. in particolare cap. II) e quelli narrativi, le ‘scene tipiche’, i ‘temi’, le strutture del *Märchen*. Ma l’intero schema compositivo dell’*Odissea* corrisponde ad un ampliamento – attraverso la ripetizione, la variazione, la contaminazione e l’intreccio di tali elementi modulari – di una ‘storia semplice’, per dirla con Hölscher, molto comune nella narrativa popolare: «viaggi e ritorno da un lato, pericolo e salvataggio dall’altro formano insieme un complesso che, per sua struttura, include due spazi, l’esterno e il domestico. A seconda di come vengono narrati, i due spazi sviluppano due azioni, due linee di svolgimento. Nella loro unificazione conclusiva sbocca la logica della storia» (Hölscher 1991, 45).

L’inizio di questo tipo di narrazione è necessariamente costituito dalla separazione dei due protagonisti: l’eroe parte per un viaggio lontano e «in

quest'occasione egli saluta sua moglie con una frase che gli garantisce la sua fedeltà. In tal modo viene fissato un segno di riconoscimento per il ritorno o un termine per l'attesa, o entrambi. Le storie terminano tutte col tardivo e ormai inatteso rientro dello sconosciuto nel momento in cui la moglie sta per sposare un altro, e con la riunione dei coniugi» (*ibid.*).

In questa chiave, come si vede, il discorso che Penelope rivolge ai Proci nel XVIII canto – e su cui tanto si è discusso, soprattutto tra gli analitici (cf. cap. I *passim*) – esiste nel testo non come originale invenzione dell'autore (per suggerire che Penelope menta? Che stia ingannando i Proci?), ma come traccia dell'origine folklorica della storia dell'*Odissea*:

ἦ μὲν δὴ ὅτε τ' ἦε λιπὼν κάτα πατρίδα γαίαν,
 δεξιτερὴν ἐπὶ καρπῷ ἐλὼν ἐμὲ χεῖρα προσηύδα·
 “ὦ γύναι, οὐ γὰρ οἴω εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
 ἐκ Τροίης εὖ πάντας ἀπήμονας ἀπονέεσθαι·
 καὶ γὰρ Τρῳάας φασὶ μαχητὰς ἔμμεναι ἄνδρας,

260

τῷ οὐκ οἶδ', ἣ κέν μ' ἀνέσει θεός, ἦ κεν ἀλώω
 αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ· σοὶ δ' ἐνθάδε πάντα μελόντων·
 μεμνήσθαι πατρὸς καὶ μητέρος ἐν μεγάροισιν
 ὡς νῦν, ἣ ἔτι μάλλον, ἐμεῦ ἀπονόσφιν ἐόντος·
 αὐτὰρ ἐπὴν δὴ παῖδα γενειήσαντα ἴδῃαι,

265

γήμασθ' ᾧ κ' ἐθέλησθα, τεὸν κατὰ δῶμα λιπούσα.”
 κεῖνος τὼς ἀγόρευε· τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.
 νῦξ δ' ἔσται, ὅτε δὴ στυγερός γάμος ἀντιβολήσει
 οὐλομένης ἐμέθεν, τῆς τε Ζεὺς ὄλβον ἀπήρα.

270

(*Od.* XVIII 257-261, 265-273)

Odisseo prende solennemente la destra della moglie per darle le indicazioni che ritiene necessarie, nel caso non tornasse da Troia, e queste indicazioni restano così impresse nella mente di Penelope, da costituire il fulcro del suo dilemma, descritto allo straniero: quando illustra l'alternativa alle nuove nozze, infatti, dice ἤ ἐ μένω παρὰ παιδὶ καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσω, / κτήσιν ἐμήν, δμῳάς τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα (XIX 525s.: cf. § 4, e in particolare n. 207), cioè l'estremo modo di rispettare – ora che la madre di Odisseo è morta, e il padre non vive più alla reggia – l'ordine che lui le ha dato (XVIII 266 σοὶ δ' ἐνθάδε πάντα μελόντων). Odisseo non riceve alcun segno di riconoscimento dalla moglie – un elemento 'magico' tipico della fiaba²²⁹ – ma le indica piuttosto la scadenza dopo la quale ella potrà o dovrà risposarsi. A questo proposito, per lo più si è interpretato il v. 270 come se Odisseo lasciasse libera Penelope di risposarsi: in realtà, le indicazioni dell'eroe sembrano puntare nell'insieme alla preservazione del suo οἶκος, visto che il figlio è ancora minorenne. La scadenza prevista, dunque, è quella in cui Telemaco sarà ormai in grado di essere il nuovo κύριος dell'οἶκος di Odisseo, e si può sospettare che l'eroe preveda – non a torto, se si considera la situazione che poi davvero si realizzerà – che un ulteriore controllo di Penelope su detto οἶκος diventerà un ostacolo per la piena affermazione dei diritti di Telemaco²³⁰. Di conseguenza, come osserva

²²⁹ Cf. Propp, *Fiaba 67* (funzione XVII «identificazione»): «l'eroe è riconosciuto [...]. È identificato per un segno particolare, un marchio (ferita, stella) o un oggetto a lui donato (anellino, panno)».

²³⁰ Se Penelope si sposasse prima che Telemaco sia in grado di divenire κύριος dell'οἶκος di Odisseo, naturalmente, tanto il nuovo marito quanto eventuali figli nati dalle seconde nozze potrebbero usurpare il posto del figlio di primo letto: «man's prime concern is to ensure the safety of his *oikos* and keep it in the bloodline. Odysseus needed to make sure first that his possessions were guarded assiduously until Telemachos could do it for himself and, second, that Telemachos was never displaced by another claimant to the estate» (Heitman 2005, 48). In questi termini, trova ulteriore giustificazione la soddisfazione di Odisseo

Heitman 2005, 45, «thus, as Penelope reports it, Odysseus's injunction clearly means that she is *not* to marry before Telemachos has a beard but that she *must* remarry as soon as he gets one».

In questo modo, il motivo tipicamente fiabesco del 'quando nostro figlio avrà la barba'²³¹, assume una giustificazione estremamente realistica che, se da un canto allude alla straordinaria fedeltà richiesta e presupposta da parte di questa moglie, che dovrà aspettare all'incirca vent'anni, dall'altro è perfettamente coerente col carattere dell'eroe per eccellenza previdente e razionale. Ora, nonostante un termine ventennale comporti un'eccezionalità che rimanda al mondo fiabesco, si osservi come diversamente è trattata la 'storia semplice' alla base dell'*Odissea* nella novella boccaccesca di Messer Torello (*Decameron* 10,9), che pure ha ambientazione storica («al tempo dello 'mperador Federigo primo a racquistar la Terra Santa») e per personaggio secondario il Saladino²³²:

«venuto il tempo del passaggio [della Crociata] e faccendosi l'apparecchiamento grande per tutto, messer Torello, non obstanti i prieghi della sua donna e le lagrime, si dispose a andarvi del tutto: e avendo ogni appresto fatto e essendo per cavalcare, disse alla sua donna, la quale egli sommamente amava: "Donna, come tu vedi, io vado in questo passaggio sì per onor del corpo e sì per salute dell'anima: io ti raccomando le nostre cose e 'l nostro onore; e per ciò che io sono dell'andar certo e del tornare, per mille casi che possan sopravvenire, niuna certezza ho, voglio io che tu mi facci una grazia: che che di me s'avegna, ove tu non abbi certa novella della mia vita, che tu m'aspetti uno anno e un mese e un dì

per il discorso della moglie in *Od.* XVIII 281ss., in quanto egli constata che le sue indicazioni sono state seguite e comprese nel loro senso profondo.

²³¹ Sui paralleli in altre leggende, cf. Hölscher 1991, 47.

²³² Questo ne è il riassunto antico, premesso alla novella: «il Saladino in forma di mercatante è onorato da messer Torello; fassi il passaggio; messer Torello dà un termine alla donna sua a rimaritarsi; è preso e per acconciare uccelli viene in notizia del soldano, il quale, riconosciuto e sé fatto riconoscere, sommamente l'onora; messer Torello inferma e per arte magica in una notte n'è recato a Pavia; e alle nozze che della rimaritata sua moglie si facevano da lei riconosciuto con lei a casa sua se ne torna».

senza rimaritarti, incominciando da questo dì che io mi parto”.

La donna, che forte piagneva, rispose: “Messer Torello, io non so come io mi comporterò il dolore nel qual, partendovi, voi mi lasciate; ma dove la mia vita sia più forte di lui e altro di voi avvenisse, vivete e morite sicuro che io viverò e morirò moglie di messer Torello e della sua memoria”.

Alla qual messer Torel disse: “Donna, certissimo sono che, quanto in te sarà, che questo che tu mi prometti avverrà; ma tu se’ giovane donna e se’ bella e se’ di gran parentado, e la tua virtù è molta e è conosciuta per tutto. Per la qual cosa io non dubito punto che molti grandi e gentili uomini, se niente di me si suspicherà, non ti dimandino a’ tuoi fratelli e parenti, dagli stimoli de’ quali, quantunque tu vogli, non ti potrai difendere e per forza ti converrà compiacere a’ voler loro: e questa è la cagion per la quale io questo termine e non maggior ti domando”.

La donna disse: “Io farò ciò che io potrò di quello che detto v’ho; e quando pure altro far mi convenisse, io v’ubidirò di questo che m’imponete certamente. Priego io Idio che a così fatti termini né voi né me rechi a questi tempi!”

Finite le parole, la donna piagnendo abbracciò messer Torello e trattosi di dito uno anello gliele diede dicendo: “Se egli avviene che io muoia prima che io vi rivega, ricordivi di me quando il vedrete”.

E egli presolo montò a cavallo e, detto a ogn’uomo adio, andò a suo viaggio.

Naturalmente, nelle parole di Torello e di sua moglie avvertiamo in primo luogo i tratti della civiltà ‘cortese’ idealizzata da Boccaccio, e a cui si riferisce tutta la prima metà della novella; inoltre, sempre al costume l’autore riferisce il breve termine di un anno d’attesa richiesto da Torello alla moglie: ricordiamo tuttavia che anche Penelope subisce le pressioni, oltre che di Telemaco, appunto del padre e dei fratelli (cf. *Od.* XV 16 ἤδη γὰρ ῥα πατήρ τε κασίγνητοί τε κέλονται, XIX 158 μάλα δ’ ὀτρύνουσι τοκῆες).

Al tempo stesso, però, nella novella riconosciamo intatti tutti gli elementi della fiaba, compreso quello, tralasciato nell’*Odissea*, del ‘segno’ di riconoscimento, la cui omissione ha però un’importanza determinante nelle

modalità dell'agnizione di Odisseo da parte di Penelope, in piena coerenza, come abbiamo detto, con la psicologia dei personaggi omerici. Ma alla moglie di Torello sono accordati solo pochi tratti convenzionali, che puntano alla raffigurazione della sua bellezza e della sua finezza («savissima era e di grandissimo animo»; «essendo bellissima e grande nella persona e di ricchi vestimenti ornata, in mezzo a due suoi figlioletti, che parevan due agnoli, se ne venne davanti a costoro e piacevolmente gli salutò»), della sua generosità (il ricchissimo dono fatto al Saladino, di cui ella come il marito non conosce la vera identità), e della sua (relativa) fedeltà: «lungo sarebbe a mostrare qual fosse e quanto il dolore e la tristizia e 'l pianto della sua donna; la quale dopo alquanti mesi che con tribulazion continua doluta s'era e a men dolarsi avea cominciato, essendo ella da' maggiori uomini di Lombardia domandata, da' fratelli e dagli altri suoi parenti fu cominciata a sollecitar di maritarsi. Il che ella molte volte e con grandissimo pianto avendo negato, costretta alla fine le convenne far quello che vollero i suoi parenti, con questa condizione, che ella dovesse stare senza a marito andarne tanto quanto ella aveva promesso a messer Torello».

In realtà, al narratore non interessa tanto l'approfondimento dei caratteri, quanto piuttosto la loro interrelazione nei rapporti di reciproca 'cortesia', nonché – ovviamente – il fascino puramente affabulatorio della vicenda. Questa, infatti, ha nell'elemento magico la chiave risoltrice del ritorno dello sposo: il Saladino, volendo ricambiare la generosa ospitalità offertagli a Pavia da Messer Torello, che da suo prigioniero è divenuto a sua volta suo ospite, «a un suo nigromante, la cui arte già esperimentata aveva, impose che egli vedesse via come messer Torello sopra un letto in una notte fosse portato a Pavia; a cui il nigromante rispose che ciò saria fatto, ma che

egli per ben di lui il facesse dormire». Il letto su cui giace Torello addormentato, dunque, viene depositato magicamente nella chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, proprio la mattina in cui vi si devono celebrare le seconde nozze di sua moglie, ma egli – come Odisseo – preferisce, prima di spogliarsi dei suoi nuovi abiti 'arabeschi', che lo rendono irriconoscibile, compiere la verifica per lui più importante: «avanti che di mia tornata si sappia, io intendo di veder che contenenza fia quella di mia moglie in queste nozze».

Egli si fa dunque accompagnare – sempre in incognito – alla festa nuziale, ma anche in questo caso la scena dell'incontro con la moglie, che ha inizialmente elementi comuni con quelle dei canti XIX e XXIII dell'*Odissea*, ci rivela come doveva esser originariamente congegnata la vicenda nella fiaba:

«fu adunque messer Torello messo a una tavola appunto rimpetto alla donna sua, la quale egli con grandissimo piacer riguardava, e nel viso gli pareva turbata di queste nozze. Ella similmente alcuna volta guardava lui non già per riconoscenza alcuna che ella n'avesse, ché la barba grande e lo strano abito e la ferma credenza che aveva che egli fosse morto gliele toglievano.

Ma poi che tempo parve a messer Torello di volerla tentare se di lui si ricordasse, recatosi in mano l'anello che dalla donna nella sua partita gli era stato donato, si fece chiamare un giovinetto che davanti a lei serviva e dissegli: "Di da mia parte alla nuova sposa che nelle mie contrade s'usa, quando alcun forestier, come io son qui, mangia al convito d'alcuna sposa nuova, come ella è, in segno d'aver caro che egli venuto vi sia a mangiare ella la coppa con la qual bee gli manda piena di vino; con la qual poi che il forestiere ha bevuto quello che gli piace, ricoperchiata la coppa, la sposa bee il rimanente".

Il giovinetto fé l'ambasciata alla donna, la quale, sì come costumata e savia, credendo costui essere un gran barbassoro, per mostrare d'aver a grado la sua venuta, una gran coppa dorata la qual davanti avea comandò che lavata fosse e empiuta di vino e portata al gentile uomo; e così fu fatto. Messer Torello, avendosi l'anello di lei messo in bocca, sì fece che bevendo il

lasciò cader nella coppa, senza avvedersene alcuno, e poco vino lasciatovi quella ricoperchiò e mandò alla donna. La quale presala, acciò che l'usanza da lui compiesse, scoperchiatala, se la mise a bocca e vide l'anello e senza dire alcuna cosa alquanto il riguardò: e riconosciuto che egli era quello che dato avea nel suo partire a messer Torello, presolo e fiso guardato colui il qual forestier credeva e già conoscendolo, quasi furiosa divenuta fosse gittata in terra la tavola che davanti aveva, gridò: "Questi è il mio signore, questi veramente è messer Torello!" E corsa alla tavola alla quale esso sedeva, senza avere riguardo a' suoi drappi o a cosa che sopra la tavola fosse, gittatasi oltre quanto poté, l'abbracciò strettamente, né mai dal suo collo fu potuta, per detto o per fatto d'alcuno che quivi fosse, levare infino a tanto che per messer Torello non le fu detto che alquanto sopra sé stesse, per ciò che tempo da abbracciarlo le sarebbe ancora prestato assai».

Indubbiamente, questa Penelope tardo-medievale ha, al momento del riconoscimento dello sposo, reazioni talmente affini a quella omerica – fin nella somiglianza di alcune parole-chiave (cf. *Od.* XXIII 206-208 *σήματ' ἀναγνούση, τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς / δακρύσασα δ' ἔπειτ' ἰθὺς κίεν, ἀμφὶ δὲ χεῖρας / δειρῆ βάλλ' Ὀδυσῆϊ, κάρη δ' ἔκυσ' ἠδὲ προσηύδα*, e ancora il riferimento alle braccia della donna intorno al collo del marito al v. 240 *δειρῆς δ' οὗ πω πάμπαν ἀφίετο πήχεε λευκῶ*) – da far sospettare qualcosa di più di una semplice consonanza casuale tra vicende probabilmente radicate nella stessa tradizione folklorica, soprattutto se si ricorda l'orgoglio di Boccaccio 'primo' lettore di Omero in greco. D'altra parte però, le divergenze tra la novella e il nostro poema sono assai significative: la moglie di Torello non chiede *σήματα*, non mette alla prova, ma solo lei è messa alla prova, e da un marito che non medita vendette, visto che pare disposto in sostanza – con quei suoi modi eleganti e coperti di rivelarsi – a rinunciare a lei, se ella non riconoscerà – o non vorrà riconoscere – il segno, tutto

materiale e concreto, ch'egli le invia. Manca completamente, in questa novella tutta fiabesca, la serie di dilazioni frapposte al riconoscimento di Odisseo, che consentono al poeta di rivelare l'ondeggiamento dei cuori – speranza e delusione, fiducia e scetticismo – dei suoi due protagonisti, e che producono nel pubblico la tensione drammatica di un evento lungamente atteso.

Il dramma, nella storia di Messer Torello, è lontano, relegato ai pochi, vaghissimi cenni alla prigionia del protagonista ad Alessandria: nel finale, la festa nuziale è vera, benché interrotta dal riconoscimento dello sposo ritornato, e perfino il 'pretendente' viene trattato con la cortesia che, in questo mondo idealizzato, gli spetta, anche se al narratore non sfugge la situazione paradossale, che provoca un benevolo sorriso: «messer Torello dal dì della sua partita infino a quel punto ciò che avvenuto gli era a tutti narrò, conchiudendo che al gentile uomo, il quale, lui morto credendo, aveva la sua donna per moglie presa, se egli essendo vivo la si ritoglieva, non doveva spiacere. Il nuovo sposo, quantunque alquanto scornato fosse, liberamente e come amico rispose che delle sue cose era nel suo volere quel farne che più le piacesse». Al racconto delle avventure, fatto da Odisseo a Penelope nell'intimità del talamo (*Od.* XXIII 300ss.), è qui sostituita la dimensione 'pubblica' del racconto e della festa, rinnovata festa nuziale con cui la novella si chiude: «e usciti della casa dove erano, con tutta la pompa delle nozze infino alla casa di messer Torel se n'andarono; e quivi gli sconsolati amici e parenti e tutti i cittadini, che quasi per un miracolo il riguardavano, con lunga e lieta festa racconsolarono».

III.7) L'indeterminacy di Penelope

Abbiamo visto come l'abile intreccio, la ripetizione, la contaminazione, e talvolta la sovrapposizione e la libera rielaborazione dei motivi 'tipici' della tradizione popolare e della poesia orale nella composizione dell'*Odissea* comportino, da parte dell'ascoltatore/lettore, la possibilità di una focalizzazione plurima – e spesso perfino contraddittoria – del carattere e delle azioni di Penelope, fatto che ha indotto alcuni studiosi, soprattutto negli ultimi decenni, ad esegesi di stampo psicologico o psicoanalitico, che non di rado comportano il rischio di attribuire con troppa sicurezza al personaggio – e all'autore – intenzioni che non sono apertamente espresse nel testo, con l'atteggiamento più dell'analista davanti al paziente che del filologo di fronte all'opera letteraria²³³. Tale atteggiamento, d'altra parte, non solo è espressione di una precisa temperie storico-culturale, né più né meno di come lo fu la critica storicistica ed estetica, imperante in una stagione precedente alla nostra, ma soprattutto è ulteriore prova della potenziale polisemia d'ogni testo poetico: né mancano – come abbiamo visto – contributi che, muovendosi in questa direzione con equilibrio e consapevolezza storica e filologica, risultano stimolanti ed estremamente suggestivi.

Un notevole impatto sulla ricezione omerica e sull'interpretazione di Penelope hanno avuto anche alcuni recenti, validi studi sul concetto di *μητις*, come quelli della scuola di Jean-Pierre Vernant (cf. in particolare 1985 e 1989), nonché la tesi della 'politropia' non solo dell'eroe, ma dell'intero poema odissiaco, avanzata da Pietro Pucci (1987).

²³³ Del resto, delle tre linee principali della critica simbolica o semantica, rispetto a quella metaforico-ontologica e a quella mitico-ritualistica (cf. ad es. David 1970 e Raimondi 1970), proprio la linea tematico-psicanalitica si mostra più fragile nell'interpretazione omerica, mancandole il necessario presupposto delle certezze sull'identità dell'autore e sull'unità ed individualità dell'opera.

Su queste basi, si sono costituite le teorie, oggi particolarmente ‘di moda’, della critica femminista e ‘post-moderna’, che insistono, a proposito di Penelope e dell’*Odissea* sulla nozione di *indeterminacy*. Il presupposto di questo tipo di esegesi è che Omero abbia voluto cambiare il punto di vista tradizionale sulle donne, attribuendo a Penelope un κλέος pari a quello di Odisseo²³⁴, ma che al tempo stesso egli sia stato condizionato dalla società cui rivolgeva il suo messaggio, e costretto a trasmetterlo in forme indirette ed allusive (cf. ad es. Winkler 1990, Katz 1991 e Felson Rubin 1994): dunque, l’*indeterminacy* è «an alternate plot toward which the action of the narrative is drawn» (Katz 1991, 8). Di conseguenza, tre sarebbero i principali elementi dell’‘ambiguità’ omerica rispetto a Penelope: 1) un testo volutamente plurivoco, che accoglie cioè contemporaneamente il punto di vista tradizionale sulle donne (espresso da Agamennone: *Od.* XI 410-456 e XXIV 199-202), che induce a sospettare sempre delle azioni di Penelope, e le prospettive divergenti, che garantiscono – con diversi gradi di attendibilità – della differenza dell’eroina rispetto allo *standard* femminile riconosciuto; 2) il comportamento ambivalente della stessa Penelope, che reagisce alle pressioni sociali con tutte le arti riconosciute dalla consuetudine, ma con un fine rivoluzionario: garantirsi la propria libertà e autonomia dal potere maschile (su questo aspetto, cf. cap. V); 3) il concetto stesso di κλέος, rielaborato da Omero in chiave assolutamente nuova e originale rispetto ai modelli trāditi, in quanto egli sembra presupporre che anche le donne – oltre ai guerrieri – possano avere una propria rinomanza cui corrisponda l’ἀοιδή, anche se

²³⁴ In questa direzione si muovono ad esempio le ricerche di Doherty 1995a/b, sulla possibilità che Omero si rivolgesse a un pubblico femminile. Altri, come Winkler 1990, si mostrano ancora attratti dall’ipotesi dell’appassionante saggio-romanzo *The Authoress of the Odyssey* (1897) di Samuel Butler, secondo cui ‘Omero’ fu una donna, e più precisamente Nausicaa, principessa siciliana: si tratta di un’ipotesi che ha avuto notevole fortuna, dal bel romanzo di Robert Graves *Homer’s Daughter* (1955), ai modestissimi saggi – tra gli altri – di Ruyer 1977 e Paret 1992.

ovviamente, a seconda delle azioni, avremo un vero e proprio κλέος, come quello di Penelope (XVIII 161, 255; XIX 108, 128; XXIV 196s.), ovvero una χαλεπή φῆμις (cf. XXIV 201), come quella di Elena (XXIII 218-224), o di Clitemestra (III 264ss., XI 432-434, XXIV 199ss.).

Scrivo ad esempio Katz 1991, 6: «although on the denotative level of meaning Penelope's *kleos* is identical with her faithfulness, I argue that Penelope's interpretive framework is itself a problematic concept, and that it is also one in which some of the poem's central narrative features are inscribed. I argue there is a slippage between these two levels of meaning in the *Odyssey*». E più avanti: «I argue that the interpretive issue in the poem is constituted by the disjunction between the two conflicting directions of narrative action, and that this discordance itself should be regarded as meaningful. It operates in my view as the means for thematizing the relation between disguise and truth, and thus for calling into question, as it were, the reality-including, to be sure, narrative reality itself» (*ibid.* 10). In conclusione, a proposito di Penelope, esisterebbe «a dissonance in the text between the denotative and connotative levels of meaning, or between what is said and what is implied» (*ibid.* 10s.).

Secondo Felson Rubin, d'altra parte, la molteplicità di sviluppi narrativi suggeriti, ma non realizzati, dal poema indurrebbe l'ascoltatore a produrre una sorta di secondo dramma – parallelo a quello narrato – nella sua coscienza, dramma che consiste nel riadattare continuamente la propria comprensione dei fatti alle nuove ipotesi che egli va via via formulando e poi, in conseguenza dell'ascolto, rimettendo in causa. In particolare – secondo una tesi che ha tra i principali propugnatori John Miles Foley (1990, 1999, 2002a/b) – il *plot-type* del 'Ritorno' può avere una duplice focalizzazione, a

seconda del comportamento della moglie in attesa: la focalizzazione della *στυγερὴ ἄοιδή* di Clitemestra, ovvero quella dell'*ἄοιδή χαρίεσσα* di Penelope (cf. XXIV 197ss.). L'interpretazione proposta da Felson Rubin, dunque, si basa sull'ipotesi che sia possibile «that Homer first sets forth a rather standard or conventional way of thinking and then undermines or challenges it in subtle ways. Thus he introduces more than one “voice” on important topics, such as female fidelity, creating a polyphony of contending voices [...]. In my conclusion I suggest that “polytropic” reading is a possibility for a member of a modern or ancient audience of either gender [...]. Because the narrative line of the *Odyssey* unfolds over time, the audience may easily shift its identifications and change directions and allegiances» (1994, Xs.). Ne consegue che, quando un passo si presta a esegesi diverse, in specie quanto al comportamento e ai sentimenti di Penelope, ogni esegesi è al tempo stesso ammissibile e incompleta, poiché «vacillation in the audience is the response elicited by Homer regarding Penelope» (*ibid.* 5). Per giunta, il ruolo narratologico che l'eroina è chiamata a svolgere è a sua volta plurimo: «Penelope too is *in* the action, as an agent, and *above* the action, commenting and reflecting upon it. In the action of the *Odyssey* we watch her do things that seem ambiguous or potentially subversive of Reunion. We also glimpse her decision-making process, so she becomes a “deictic center” for us» (Felson Rubin 1990, 136s.).

Non a caso, gran parte di queste interpretazioni si concentra sul problema di quando realmente Penelope ha riconosciuto Odisseo, riprendendo in genere la tesi di Harsh 1950 che la regina sappia di trovarsi dinanzi al marito già durante l'*ὁμιλία* del XIX canto. Spiega ad esempio Winkler 1990, a proposito della tecnica elusiva di Omero nel suggerire al suo

pubblico soluzioni diverse da quella esplicitamente affermata nel canto XXIII: «as the characters he describes are normally devious and cautious about their words, so we should not deny to Homer too the possibility that he will avail himself of a certain cunning in setting out the cross-purposes of his plot» (143). Per questo, «two interpretive frameworks, comprising Penelope's cleverness and the poet's, together produce a double duplicity» (*ibid.* 130).

Se si ammette che il poeta abbia volutamente lasciato un'ambiguità sul momento in cui Penelope riconosce Odisseo, e di conseguenza sul suo silenzio e sulla sua refrattarietà a dimostrarlo, il poema appare aperto – come abbiamo visto – alla coesistenza di più soluzioni della vicenda e a più possibili motivazioni dei personaggi: «Penelope sets up the contest because she believes one or several of the following: that the stranger looking like Odysseus is Odysseus, or that (as he predicts) Odysseus will return in time, or that no suitor will succeed in stringing Odysseus' bow and winning her, or that the stranger who looks so much like Odysseus is actually a god bent on deceiving her as gods have deceived previous women (like Alkmene)» (Felson Rubin 1994, 33).

In questo senso, la 'politropia' di Penelope rinvia all'interrogativo sulla sua fedeltà, che non appare soltanto un dato funzionale alla narrazione, ma un elemento-chiave per definire la sua identità: «for the female characters in the poem, indeterminacy arises in connection, not with identity, but with sexual fidelity [...]. While the duplicity embodied in the figure of Odysseus raises the question of whether or not he is really Odysseus, the duplicity embodied in the figure of Penelope raises the question of whether or not her sexual desires are directed exclusively towards her husband. Thus the indeterminacy of women is cast in terms of what they are thinking, of their possible double-

mindedness» (Murnaghan 1994, 84). Penelope, tuttavia, non deve la sua ‘ambiguità’ unicamente a un dato caratteriale, ma piuttosto a una condizione sociale: priva del marito, ma non vedova; madre, ma di un figlio ormai adulto; figlia di un padre che non ne ha la *κυρεία* finché ella resta nella casa del marito; indiscretamente corteggiata da decine di uomini di buona famiglia e probabilmente più giovani di lei, che ella non ha cercato di scacciare dalla sua casa, ma tra cui nemmeno ha scelto il secondo marito. Il poema si incentra nel momento della crisi, quando ormai questa situazione anomala della sposa di Odisseo si è fatta insostenibile: «all of these situations are experienced by the characters involved as painful and disorienting, constituting intolerable conditions [...]. In the meantime [...], the epics are drawn into an exploration of character per se, of whether and how people can sustain and validate a sense of self once its outer source is removed» (*ibid.* 89). In questo quadro, «it is in connection with Penelope that Homeric epic shows the problem of finding a sense of identity, of defining an irreducible core of character, in the absence of outward validation to be most painful and most intractable, and this is undoubtedly related to her gender» (*ibid.* 90).

Il problema dell’identità – a prescindere dal riconoscimento sociale, anche se è ovvio che essa si realizza pienamente solo attraverso le relazioni con gli altri – in realtà riguarda gran parte dei personaggi dell’*Odissea*, indipendentemente dal loro sesso: un porcaio può essere di nobile natura e di nobile origine; sono invece rozzi e meschini – con l’eccezione di Anfinomo (XVI 397s.; XVIII 119ss.) – gli aristocratici ed eleganti pretendenti di Penelope. La questione, però, si pone soprattutto per Odisseo, che riveste per scelta o per necessità le vesti dei personaggi più diversi, supplice, ospite, mendicante, mercante, vendicatore e così via: e l’identità di Odisseo pare

consistere soprattutto nella consapevolezza della propria fragilità, e dunque della necessità di difendere i propri principi e la propria dignità anche nella sfortuna, e in particolare nella capacità di ricordare e di farsi ricordare. In ciò, l'azione di Odisseo e quella di Penelope si svolgono su piani diversi – l'andare e lo stare, su cui cf. *infra*, cap. V.2 – ma hanno la stessa finalità: la memoria è il fulcro tanto del ritorno quanto dell'attesa, e la consapevolezza dei protagonisti nei confronti delle pressioni subite li induce a praticare tattiche 'diversive' per non essere obbligati a rinunciare alla propria meta. Sul piano del *gender*, dunque, pare da evidenziare non tanto il fatto che nell'*Odissea* l'identità femminile si definisca con modalità diverse da quella maschile, ma al contrario che a Penelope – e alla donna in generale – sia riconosciuta, proprio come a Odisseo, la possibilità di affermare la propria identità anche al di fuori del proprio statuto sociale. Una forma di *indeterminacy* sembra allora scaturire dal disorientamento degli altri personaggi dinanzi all'utilizzo potenzialmente sovversivo, da parte di Penelope, dell'ambiguità del ruolo di presunta vedova (su questo aspetto, cf. anche *supra*, cap. II, n. 59 e *infra*, cap. V.8). Tuttavia, tale comportamento risulta sistematicamente finalizzato dall'eroina alla realizzazione del suo desiderio di continuare ad aspettare Odisseo: in tal modo, la fedeltà che caratterizza la figura di Penelope è «internalized as an absolute state and not simply as a condition contingent on an ongoing relationship with someone who is actually present» (Murnaghan 1994, 93).

PARTE II

LA RIELABORAZIONE DEL MITO DI **PENELOPE NELL'ARTE ANTICA E** **MODERNA E NELLA LETTERATURA** **CONTEMPORANEA**

Capitolo IV

Penelope tra rappresentazione artistica, mito e riscrittura moderna del mito

Πότνι' Ἀθαναία, ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι,
ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν.
ὥς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὥς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι,
ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος.

(Teocrito, *Idillio* 15,80-83, 278-270 a.C.)

πρὸ τῶν ποδῶν γούν εἴ τι μὴ λίθος, τοῦργον,
ἔρεῖς, λαλήσει. μᾶ, χρόνῳ κοτ' ὄνθρωποι
κῆς τοὺς λίθους ἔξουσι τὴν ζοὴν θεῖναι...
ἀληθιναί, Φίλη, γὰρ αἱ Ἐφεσίου χεῖρες
ἐς πάντ' Ἀπελλέω γράμματ' οὐδ' ἔρεῖς "κεῖνος
ὄνθρωπος ἐν μὲν εἶδεν, ἐν δ' ἀπηρνήθη",
ἀλλ' ᾧ ἐπὶ νοῦν γένοιτο καὶ θεῶν ψαύειν
ἠπείγεται. ὃς δ' ἐκείνον ἢ ἔργα τὰ ἐκείνου
μὴ παμφαλήσας ἐκ δίκης ὀρώρηκεν,
ποδὸς κρέματ' ἐκείνος ἐν γναφέως οἴκῳ.

(Eronda, *Mimiambos* 4,32-34 e 72-78, 276-270 a.C.?)

«L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo
d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo
che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti
al ricordo sorridono anche loro, rassegnati»

(Cesare Pavese, *Le streghe*, in *Dialoghi con Leucò*, 1953)

IV.1) La letteratura per immagini: Penelope nell'iconografia antica. Formulazione di una tipologia del personaggio nel V secolo a.C.

IV.1a) Gli elementi di permanenza della Penelope omerica nelle sue interpretazioni iconografiche

L'arte figurativa, quando trae ispirazione dalla letteratura, si confronta con la sfida di esprimere con un diverso linguaggio – fatto necessariamente solo di immagini – quanto il narratore/poeta ha potuto descrivere con le parole. E tale sfida risulta tanto più ardua se l'oggetto della rappresentazione non è concreto, ma astratto, come nel caso dei sentimenti. Il personaggio di Penelope, poi, presenta al pittore o allo scultore l'ulteriore difficoltà di un carattere che può apparire complesso e sfaccettato e di un comportamento contraddittorio ed ambiguo (cf. cap. III), visto che, come le è ripetutamente rimproverato, ἢ δ' οὐτ' ἀρνεῖται στυγερόν γάμον οὔτε τελευτὴν / ποιῆσαι δύναται (*Od.* I 249s., XVI 126s., XXIV 126).

Tale complessità psicologica sembra però non adattarsi al gusto e allo stile figurativo dell'arte arcaica, che preferisce i soggetti più 'avventurosi' del mito odissiacco (il Ciclope, le Sirene, Circe, Scilla)¹; solo in séguito, a partire dal V secolo a.C., in corrispondenza con la temperie spirituale in cui fiorisce la tragedia, che guarda Penelope con maggior rispetto e simpatia dell'astuto 'truffatore' Odisseo², l'eroina ottiene un posto considerevole anche

¹ Cf. Buitron Oliver-Cohen 1995, 29-38.

² Abbiamo notizia di una *Penelope* di Eschilo (di cui resta solo il fr. 187 R.), e di una tragedia omonima composta da suo nipote Filocle il Vecchio; il personaggio doveva comparire anche nei *Nίπτρα* di Sofocle, imitati da Pacuvio. La figura di Penelope, inoltre, pare aver ispirato altri caratteri femminili della tragedia, come *Elettra* e *Antigone*, Tecmessa nell'*Aiace* e Deianira nelle *Trachinie*. Cf. Wüst 1937, 485s.; Gantz 1993, 707s. e 713s.; Hausmann 1994, 291-295; Parisi Presicce 1996, 383-386; Harder 2000, 518. Sulla crescente ostilità verso Odisseo dopo Omero, cf. in particolare i capp. VII e VIII di Stanford 1954 (pp. 90-117).

nell'iconografia³, dove «l'anecdote pure cède le pas au tableau statique qui met en valeur la physionomie: ployant sous l'amère lassitude de l'attente interminable, Pénélope n'a pas même la force de lever les yeux vers le fils qui la quitte [...] ou vers le mendiant qui l'aborde [...]: son regard est tourné vers le passé» (Touchefeu Meynier 1968, 287).

Ma quali elementi del carattere della Penelope omerica, forse mediati da tragedie oggi perdute, colpirono maggiormente gli artisti antichi?

In primo luogo, *Leitmotiv* dell'*Odissea* è l'esitazione di Penelope (cf. *supra*, cap. III.4), dovuta alla terribile pressione cui ella è sottoposta, lacerata tra il proprio desiderio di restare la sposa di Odisseo e la comune aspettativa – non solo dei Proci, ma anche del padre, dei fratelli, di Telemaco stesso, e perfino di qualcuna delle sue schiave (*Od.* II 50ss. e 130ss., XV 16s., XVIII 170ss., XIX 158ss., XX 341ss.) – ch'ella, accettando nuove nozze, lasci la casa dell'eroe: e tale comune aspettativa ne fa un personaggio tragicamente solo, anche nell'ambito della sua famiglia (cf. § IV.2a).

Per giunta, la sua scelta – come abbiamo visto nel cap. III.4 – è particolarmente difficile, dato che Penelope è lasciata all'oscuro del ritorno, sotto falso sembiante, del marito: ciò mette ancora in maggior rilievo la sua ostinata fedeltà, la sua riluttanza a scegliere uno dei suoi numerosi pretendenti. E inoltre, a sottolineare l'eccezionalità del suo atteggiamento, rispetto anche ai diffusi pregiudizi sulla inaffidabilità delle donne (*Od.* XI 456 οὐκέτι πιστὰ γυναῖξιν, ammonisce la più celebre vittima di una moglie

³ Per l'esame delle principali opere iconografiche antiche dedicate a Penelope e la relativa bibliografia, cf.: Müller 1913, 81-106; Wüst 1937, 487-493; Scherer 1963, 168-177; Touchefeu Meynier 1968, 217-287; Mactoux 1975, 41-46, 67-94, 105-124, 141-151, 175-180, 252-267-269; Buitron-Cohen 1992, 154-156, 164s.; Hausmann 1994, 291-295; Buitron Oliver-Cohen 1995, 43-48; Andreae-Parisi Presicce 1996, 434-441; Parisi Presicce 1996, 387-393.

infedele, Agamennone: cf. anche *Od.* XI 444-446, XXIV 193-198), è la ricorrenza nel poema dell'esplicito confronto della regina di Itaca con le sue due fedifraghe cugine, Elena e Clitemestra. Di tale parallelismo gli artisti paiono ben consapevoli, come rileva Buitron Oliver-Cohen 1995, 47: «in Classical art, there also appears to have been a subtle mirror-imaging of Helen and Penelope as *brides*, specifically contrasting the married Helen's adulterous decision, which began the Trojan War, with the married Penelope's faithful indecision, which helped bring the final Return of a Greek hero to a successful conclusion» (cf. § IV.3c).

D'altra parte, come abbiamo visto nel cap. III.3a, il felice ritorno di Odisseo è appunto reso possibile dalla capacità pluriennale di Penelope di dominare una situazione precaria e confusa attraverso il sapiente uso delle arti della seduzione e dell'astuzia, capacità che rinvia al paragone della regina con le sue due principali rivali, Calipso e Circe: nell'arte antica, questo aspetto così ambivalente di solito risulta offuscato, mentre una serie di oggetti e atteggiamenti simbolici punta ad evidenziare piuttosto il pudore, la maestà o la malinconia di Penelope (cf. §§ IV.2-5); tuttavia, non mancano tracce – ad esempio nell'arte etrusca (cf. § IV.3c) – di un'immagine diversa, più sensuale e tentatrice dell'eroina, mentre si discute se la figura femminile rappresentata a colloquio con Odisseo in un celebre affresco romano (cf. § IV.2b) sia Penelope oppure Calipso (vd. *infra*, n. 34).

La forza morale e la determinazione, l'intelligenza di Penelope, dunque, ne fanno nell'*Odissea* una figura tutt'altro che fragile e indifesa, come dimostra la crescente ostilità di Telemaco (cf. *Od.* I 249ss., XVI 125ss., XXIII 97ss.), che vuole affermare la propria autorità virile sulla casa ed è costretto a farlo o imponendo a sua madre di ritirarsi dalla scena, o celandole i

propri progetti (cf. *Od.* I 346ss., II 373ss., XVI 313ss., XVII 46ss., XXI 344ss.). Il diverso trattamento di questo rapporto tra madre e figlio nell'arte antica, che tende ad evidenziare la malinconica solitudine di Penelope rispetto al vigore di Telemaco (cf. § IV.2a), e in quella contemporanea, che invece sottolinea l'influenza dominante della madre sul figlio (cf. §§ IV.6 e IV.11), è assai significativo della trasformazione dell' 'orizzonte d'attesa' nella ricezione del poema.

IV.1b) Modalità del riutilizzo di 'moduli tipici e tradizionali' nell'iconografia antica di Penelope

Risalgono dunque al V secolo le prime rappresentazioni in cui possiamo identificare con sicurezza Penelope, in quanto ella appare accanto ad altri personaggi dell'*Odissea*: si tratta in particolare di alcuni rilievi melî⁴ e dello *skyphos* di Chiusi (cf. tav. I)⁵. A queste opere⁶ vanno affiancate per la somiglianza dei dettagli (ma senza certezza di identificazione, visto che la

⁴ I cosiddetti rilievi melî sono delle modeste opere di artigianato in terracotta del V sec. a.C., probabilmente di natura funeraria, visto che quasi tutti sono stati rinvenuti in sepolture. Essi rappresentano Penelope sempre nelle stesse due scene dell'*Odissea*, tra le quali – sul piano iconografico – non è possibile stabilire un ordine cronologico: quella del suo primo incontro col presunto mendicante (canto XIX) e quella del lavaggio dei piedi da parte di Euriclea (*ibid.*). Due dei rilievi melî sono conservati al Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 30.11.9, del 470-450 a.C.; inv. 25.78.26, del 430 a.C.); uno al Museo del Louvre di Parigi (inv. CA 860, C105, del 470-450 a.C.); uno all'Antiquarium di Berlino (inv. 8757, del 430 a.C.); altri, in stato assai frammentario, si trovano al Museo Nazionale di Atene, negli *Antiquaria* di Berlino e Monaco, nella collezione Hirsch di Ginevra: cf. Mactoux 1975, 69-72. Sulla valutazione da parte di questa studiosa dell'espressione di Penelope nei rilievi melî, cf. *infra*, n. 23.

⁵ *Skyphos* attico a figure rosse del Pittore di Penelope, Museo Nazionale Archeologico di Chiusi, inv. 1831 (440-435 a.C.).

⁶ Parisi Presicce 1996 aggiunge ai rilievi melî e allo *skyphos* di Chiusi anche il rilievo Campana del Museo Nazionale Romano, Roma, inv. 62750 (I sec. d.C.), accogliendo l'affascinante tesi di Hiller 1972, secondo cui questa piastra, come forse altre coeve (vd. Mactoux 1975, 143-145), riprodurrebbe un celebre gruppo scultoreo del V sec. a.C., costituito dal 'tipo' statuario di Penelope (cf. n. 8) e dalla statua di vecchia ancella conservata all'Antikenmuseum di Basilea. Campana 1858 descrive questo bassorilievo e quello riprodotto Odisseo, Euriclea, Eumeo ed Argo nella classe IV, serie IV, nrr. 238 e 247 (per le vicende della Collezione Campana, cf. *infra*, n. 70). Per le obiezioni di Mactoux 1975 cf. *infra*, n. 23.

figura femminile qui rappresentata è da sola), oltre a una serie di anelli⁷, alcune copie romane di un ‘tipo’ statuaria greco di donna afflitta’ (simile a quello delle opere sopraelencate), che però gli studiosi – per la differenza nelle copie romane di alcuni particolari – pensano corrispondesse a due diversi modelli originali, che lo stile farebbe datare l’uno al 460 a.C. circa e l’altro, che pare influenzato dalle sculture del Partenone, un po’ più tardi (cf. tavv. II-III)⁸.

In queste raffigurazioni – che ci mostrano per la prima volta una tipologia del personaggio che perdurerà, con poche variazioni, in tutta l’arte antica – Penelope è ritratta ora in piedi ora a sedere, ma con la persistenza di alcuni dettagli, che concorrono in generale a suggerire in opere diverse una medesima concezione del suo carattere e del suo stato d’animo. Nei rilievi melî, ad esempio, quale che sia la posa dell’eroina, dall’*Odissea* sono ricavati solo «les détails susceptibles d’accroître le sentiment de solitude éprouvé par

⁷ Cf. ad es. l’anello del British Museum di Londra, inv. 67.5-8.402, e l’anello della Bibliothèque Nationale di Parigi, Cabinet des Médailles, inv. Luynes 515, entrambi del V sec. a.C.: vd. Touchefeu Meynier 1968, 220s. e 288 nrr. 381-385; Buitron-Cohen 1992, 165; Andreae-Parisi Presicce 1996, 437. Mactoux 1975, 77-80, suggerisce che possa trattarsi di ornamenti funerari e ne mette in dubbio l’identificazione con l’immagine di Penelope, ad eccezione dell’anello d’oro conservato nella collezione Vellay a New York (430 a.C.), sul cui castone è iscritta la forma dorica del nome ΠΑΝΕΛΟΠΙΑ, e su cui accanto alla figura femminile seduta si individua un arco; invece Buitron-Cohen 1992 ritiene questi anelli pegno di fedeltà, il che convaliderebbe il valore simbolico della raffigurazione su di essi di Penelope. A questo proposito, Touchefeu Meynier 1968, 222 osserva che la funzione di questi oggetti poteva essere duplice: da un canto, essi indicavano l’identificazione delle loro proprietarie in Penelope, in quanto modello di fedeltà coniugale in assenza del marito; dall’altro, erano forse considerati veri e propri amuleti, che dovevano garantire al donatore la fedeltà della donna che ne riceveva uno; inoltre, notano Buitron-Cohen 1992, 154, «the round shape of the ring itself, having no beginning and no end, is a symbol of steadfast love».

⁸ Cf. Olmstead 1950, 14s.; Parisi Presicce 1996, 387s. Il ‘tipo di Penelope’ si riscontra in tre statue: 1) statua assai mutila (solo torso), proveniente dall’antica Persepoli, oggi all’Archaeological Museum di Teheran, inv. 1538 (forse, delle tre, è l’unica ad essere un originale greco del V secolo a.C.); 2) statua romana conservata ai Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, a Roma, inv. 983; 3) statua romana esposta ai Musei Vaticani, Galleria delle Statue, inv. 754 (cf. tav. II). In quest’ultimo museo, nella Sala degli originali greci si trova anche, su una stele funeraria, un altorilievo dallo stesso soggetto, inv. 1558. Per la testa del ‘tipo Penelope’ si vedano quella del Museo Nazionale Romano, inv. 580; quella dello Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz di Berlino, Antikensammlung, inv. Sk 603, K 165 (cf. tav. III); quella della Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, inv. 1944. Per le immagini, l’esegesi e la bibliografia, cf. Touchefeu Meynier 1968, 219s. nrr. 374-380; Mactoux 1975, 74-77; Andreae-Parisi Presicce 1996, 434-436; Parisi Presicce 1996, 379-385 e nrr. 42s.

la reine [...]. Elle n'écoute pas Ulysse comme elle le fera sur les plaques romaines où elle paraît absorbée par le récit du voyageur» (Mactoux 1975, 72).

Gli artisti antichi, dunque, sembrano aver operato in modo molto simile ai poeti orali: disponevano infatti di un materiale – tanto iconografico quanto narrativo-letterario – che era tradizionale sia per tecnica rappresentativa sia per contenuti, e ne variavano l'utilizzo a seconda delle circostanze che inducevano a produrre l'opera e a seconda della sua finalità⁹. Per quanto riguarda Penelope, il loro interesse era rivolto prevalentemente alla rappresentazione, ed eventualmente alla stilizzazione, del personaggio nel suo complesso, nella sua forma essenziale, a prescindere dagli accidenti – cioè dagli episodi particolari – della sua vicenda. I dettagli, dunque, non avevano la funzione di illustrare un testo, ma di alludere simbolicamente a ciò che costituiva l'identità propria del personaggio, e per questo tendevano ad affiancarsi l'uno all'altro, talora anche con scarsa coerenza narrativa e senza riferimento a una precisa scena omerica¹⁰. E del resto, con ogni probabilità, la conoscenza del poema da parte degli artisti – esattamente come nel caso dei cantori – derivava non dalla lettura, ma dall'ascolto di versioni orali nel loro continuo, proteiforme trasmutarsi: «an

⁹ Cf. Lowenstam 1992, 189-191. Anche Malkin 1998, 37s. propone il confronto tra temi della poesia orale e scene dipinte sui vasi, in quanto in entrambi i casi si possono avere rappresentazioni o «general heroic» (ad esempio il ratto di una fanciulla, sia ella Arianna, Elena, Persefone ecc.) o «narrative-specific» (come la storia del cavallo di Troia), anche se è l'interpretazione proposta dall'artista per la scena a renderla generica o specifica (si pensi alle scene tipiche di 'saluto': vd. nota seguente).

¹⁰ Non esiste nell'arte antica, ad esempio, un'immagine di Penelope esultante nel riabbracciare Odisseo, dopo averlo riconosciuto: l'eroina vi è infatti stilizzata come malinconica, pensierosa o maestosa, e in nessun altro modo (con qualche eccezione nell'arte etrusca: cf. *infra*, § IV.3c). Un caso esemplare di assemblaggio in una sola immagine di più sequenze narrative dell'*Odissea* è, nelle placche romane e su alcuni specchi etruschi (cf. Müller 1913, 88s.), la presenza – oltre che di Penelope – anche di Eumeo e del cane Argo nella scena del riconoscimento di Euriclea (cf. Mactoux 1975, 143): il motivo di questo sincretismo può essere la volontà di concentrare in un'unica rappresentazione tutti i riconoscimenti, ma forse anche l'influenza delle assai comuni scene di commiato sui vasi greci, in cui, a simboleggiare la famiglia, ricorrono assieme alla figura maschile quelle di una donna e di un cane (cf. ad es. Campana 1858, classe I, serie II, nrr. 62 e 64). Sulle ragioni per cui i pittori antichi deviavano dal dettato epico, cf. Lowenstam 1992.

artist would at some time surely have been present in the audience. In that case his experience of the poem would have been entirely aural, and his emotional reaction therefore would have been one of intense identification. While listening to the spell-binding rhapsode, visual images would have been imagined and activated in his mind, and probably committed to memory. Let us understand, then, that the Greek artist was a listener, rather than a reader» (Mitchell Havelock 1995, 184: nello stesso articolo, si veda anche il confronto tra l'artista che 'rivive' il testo che ha solo ascoltato e l'artista che lo illustra puntualmente, come probabilmente facevano i maestri romani, perché ne ha a disposizione la forma scritta)¹¹. Per questi motivi, «fifth-century art often prefers assemblages of characters that evokes the *Odyssey* to strict delineations of particular episodes» (Buitron Oliver-Cohen 1995, 46)¹². D'altro canto, come osserva Malkin 1998, 44, doveva esistere «a world of images articulated in verse, story, or paintings», immagini da intendersi come «condensed, 'icon' myths». Questo mondo iconografico era patrimonio comune di tutti: «painters did not have to listen to bards; it was enough that they knew that others did»¹³.

¹¹ Per le reazioni del pubblico di una *performance* orale (in rapporto al duro giudizio platonico sulla poesia), cf. Havelock 1963, capp. II-III, pp. 20-49.

¹² Su questo carattere di «collapsed action» di più scene assemblate, frequente nelle rappresentazioni iconografiche antiche, cf. Lowenstam 1992, 173s. e *supra*, n. 10.

¹³ Così, anche quando gli artisti antichi si ispirano alla tragedia, le loro rappresentazioni risultano «fortemente idealizzate», in quanto «pur mantenendosi fedeli al modello letterario, lo trattano non diversamente dal patrimonio mitico vulgato, e perciò tendono a rispingere la vicenda nella dimensione essenziale e rarefatta del mito primigenio» (Morelli 2001, 111).

IV.2) I dettagli che caratterizzano Penelope nell'arte classica

IV.2a) Penelope seduta

Le caratteristiche che evocano la Penelope dell'*Odissea* sono per così dire concentrate nella geniale composizione dello *skyphos* di Chiusi, che presenta su una faccia Penelope seduta al telaio, davanti a Telemaco in piedi (tav. I)¹⁴; sull'altra, il riconoscimento di Euriclea (chiamata dal pittore Antifata¹⁵), descritto in *Od.* XIX 466ss. Nella prima scena, la doppia lancia di Telemaco ha l'effetto di separare l'immagine in due parti¹⁶, sancendo forse l'incomunicabilità che lo divide dalla madre, ma anche suggerendo

¹⁴ La scena non ne riproduce alcuna specifica dell'*Odissea*, ma richiama piuttosto l'atmosfera degli incontri tra Telemaco e Penelope e la differenza del loro carattere; secondo alcuni, perciò, essa non rievoca il poema omerico, ma piuttosto i *Νίπτρα* di Sofocle (cf. Müller 1913, 85; Wüst 1937, 488; Touchefeu Meynier 1968, 266; Mactoux 1975, 74; Lowenstam 1992, 179): alcune chiare indicazioni su come valutare il rapporto tra opere iconografiche e testi letterari oggi perduti si trovano in Morelli 2001, 106-134, anche se – come sottolinea Tammaro 2003, 507 – l'approccio rischia talora di risultare «iperrazionalistico». Nel caso dello *skyphos* di Chiusi, del resto, mi sembra che manchi appunto la *condicio sine qua non* per confrontare il vaso con la tragedia sofoclea: infatti, anche se i soggetti rappresentati sulle sue facce sono chiaramente riconoscibili, non si può «accertare l'effettiva derivazione [...] dal teatro» (Morelli 2001, 111), e quindi «bisogna guardarsi [...] dal cedere alla tentazione di ricollegarlo immediatamente ad uno dei drammi conservati o ricostruibili con sufficiente approssimazione», tanto più che non abbiamo conoscenze dei *Νίπτρα* abbastanza precise, da garantirci che nel nostro vaso «tutti gli elementi figurativi – personaggi e situazioni – trovino riscontro nel modello letterario o siano compatibili in qualche modo con esso» (*ibid.* 115). Inoltre, non si può escludere che la fonte del pittore non fosse letteraria ma iconografica (ad esempio l'affresco, oggi perduto, di Polignoto: cf. § IV.3b), e per giunta, proprio l'elemento che farebbe scartare l'ipotesi della rappresentazione di una scena odissica precisa, il t e l a i o (nessun incontro tra Telemaco e la madre avviene nelle stanze private della regina, in cui l'attrezzo si doveva trovare), è appunto uno di quei dettagli topici che servono semplicemente a rendere chiaramente riconoscibile il personaggio (cf. § IV.1b).

¹⁵ Müller 1913, 85 ritiene che questo nome della nutrice derivi non dall'*Odissea*, ma dai *Νίπτρα* di Sofocle (cf. nota precedente): «heiß die Amme in der lateinischen Übertragung des Pacuvius *Anticlea* [vd. Cic. *Tusc.* V 16,46], offenbar ein Kompromiß zwischen dem homerischen Εὐρύκλεια und der Ἀντίφατα unserer Vase, welche Namensform wir daher unbedenklich für Sophocles in Anspruch nehmen können»; tuttavia, è anche possibile che, per un *lapsus*, Cicerone scambi il nome della nutrice di Odisseo con quello della madre (cf. anche n. 113). Certo è che, di solito, «quando i personaggi secondari, pur essendo ritratti in azioni di palmare evidenza, e quindi senza che si riscontri una reale necessità di esplicitare meglio il loro ruolo, appaiono contraddistinti con un n o m e p r o p r i o o con una denominazione occasionale appropriata, diventa ancora più alta la probabilità, per non dire la sicurezza, che tali indicazioni – specie se fuori del comune o ignote alla tradizione letteraria e archeologica – si debbano ascrivere al d r a m m a t u r g o anziché al ceramografo» (Morelli 2001, 124).

¹⁶ Cf. Buitron Oliver-Cohen 1995, 44.

l'isolamento psicologico di Penelope, la quale, se la si guarda dalla prospettiva della vecchia schiava che vorrebbe attirarne l'attenzione, risulta – come nell'*Odissea* (XIX 476-479) – distratta e chiusa in se stessa e nei suoi pensieri angosciosi (la necessità di risposarsi e l'indizione della gara con l'arco, di cui parlerà al mendicante subito dopo: vv. 512ss.)¹⁷: dunque, «ce n'est pas seulement Pénélope affligée mais bien Pénélope hésitante que montre l'attitude de ce beau vase» (Méautis 1960, 83).

All'atteggiamento determinato e fin minaccioso di Telemaco, nella sua fiera posizione eretta, con le lance impugnate nella destra e il braccio sinistro nudo e muscoloso piegato ad angolo retto, ad incontrare con la mano il fianco, si contrappone così la figura di Penelope, ripiegata su se stessa e completamente avvolta, dalla testa ai piedi, nei panneggi, che ne rivelano la malinconica bellezza e al tempo stesso la proteggono¹⁸. Infatti, la nudità femminile, nell'arte greca, è riservata a divinità ed eroine conturbanti e di solito fatali: «conversely, the best of woman, namely, Penelope, is always fully draped and characteristically seated, to show that she is securely at home» (Neils 1995, 182). Alcuni elementi del disegno hanno fatto pensare alla riproduzione di una qualche celebre opera pittorica¹⁹, e certo la maestria nel suggerire i sentimenti dei personaggi ricorda il giudizio di Aristotele su

¹⁷ Si confronti l'impostazione completamente diversa della tela di Pintoricchio *Telemaco e Penelope* (1509 circa), riportata da Scherer 1963, 169s. e figg. 143s.: Telemaco è ritratto non in atteggiamento guerriero, ma come un viaggiatore di ritorno con gran séguito in un palazzo rinascimentale; il suo sguardo incontra quello della madre, seduta al telaio, ed egli le porge affettuosamente una mano; Penelope è a sua volta intenta al lavoro e sulle sue labbra affiora un sorriso per il rientro del figlio sano e salvo.

¹⁸ Si noti, però, che in questa raffigurazione di Penelope, come nelle altre similari, il volto rimane scoperto, con un effetto assai diverso, ad esempio, da quello dell'immagine femminile totalmente velata del vaso attico a figure nere detto «Divinità in carro» (vd. tav. VII, su cui cf. *infra* § IV.4), a proposito del quale osserva Béquignon 1960, 93: «pourquoi la femme est-elle voilée? [...] ou bien elle veut rester inconnue ou bien elle se retranche, par le deuil, du monde extérieur». Il 'tipo di Penelope' che stiamo prendendo in considerazione, invece, non assume tale atteggiamento di rifiuto verso il mondo esterno, dato che lascia vedere il suo viso.

¹⁹ La testa di Telemaco riflette un'ombra sul telaio; lo sgabello di Penelope è rappresentato in prospettiva.

Polignoto: ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος (*Poet.* 6, 1450a)²⁰.

La figura di Penelope nello *skyphos* di Chiusi corrisponde dunque al ‘tipo seduto’, di cui si osserva la piena realizzazione nella statuaria (cf. n. 8)²¹, caratterizzato in genere da quattro posture, che ne esprimono diversi aspetti psicologici (cf. tav. IV): in primo luogo, ella ha il capo inclinato e velato, e il viso, «aux trait forts, aux yeux allongés et cernés par des paupières saillantes, est empreint d’une expression rêveuse plutôt que mélancolique, et garde un air de sérénité souriante» (Collignon 1911, 120), come si può rilevare anche dalla testa conservata al Museo di Berlino (tav. III)²². A questo proposito, si può osservare una certa differenza tra l’espressione di Penelope delle statue e quella nei rilievi meli: «la femme des statues du Vatican est rêveuse et son visage reste empreint d’une certaine énergie. La Pénélope des reliefs méliens est abîmée dans sa douleur et l’expression de son visage est proche de la prostration. Ce n’est plus la mélancolie, mais le désespoir qui se peint sur ses traits» (Mactoux 1975, 72)²³.

²⁰ Tuttavia, Plinio ricorda, tra le opere di Zeusi, *et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur* (NH XXXV 63). Su un’ipotetica ricostruzione dei due affreschi di Polignoto e di Zeusi, cf. Touchefeu Meynier 1968, 235, 263, 268s. nrr. 430 e 496; Mactoux 1975, 80-82.

²¹ Ma cf. anche i rilievi meli conservati a Berlino, Monaco, Parigi e New York (inv. 30.11.9), citati alla n. 4. Di questa ‘tipicità’ della raffigurazione di Penelope seduta non tengono alcun conto Roller-Roller 1994-95, 16-19, che ne interpretano l’atteggiamento quale «a common resting position for a weaver», per cui «the vase well depicts the physical weariness that can overcome a weaver, especially one who must stand to work and who is about to perform the most psychologically devastating of tasks for a weaver: to unravel what she has so skillfully and arduously woven», e giungono a compiacersi per il fatto che Penelope «was as yet unaffected by the physical ailments common to so many weavers», vale a dire perché non aveva ancora la «carpal tunnel syndrome» tipica delle tessitrici (*ibid.* 16, 18s.).

²² Si osservi anche nello *skyphos* di Chiusi l’inconsueta rappresentazione del viso di tre quarti (così anche sull’anello del British Museum: cf. n. 7). Nella sua espressione malinconica, Buitron Oliver-Cohen 1995, 45 vedono «the suspenful irony of the poem itself for, unbeknown to her, her husband is close at hand».

²³ Ma si ricordi che i rilievi meli sono stati rinvenuti quasi tutti in tombe: sul rapporto tra immagini funerarie e rappresentazioni di personaggi del mito, cf. *infra*, § IV.3a. Mactoux 1975, 83s. e 145 contrappone la Penelope sola e disperata dei rilievi meli e in generale dell’arte del V secolo, alle rappresentazioni sulle piastre romane (che però non avevano funzione sepolcrale), in cui ella è circondata da ancelle fedeli e solidali. La studiosa respinge perciò la ricostruzione di Hiller 1972 che, accostando alla statua del ‘tipo di Penelope’ quella di una schiava (cf. n. 6), sottrae l’eroina alla solitudine in cui – secondo Mactoux – l’avrebbero sprofondata gli artisti greci: la posizione di Mactoux mi pare tuttavia preconcetta rispetto ai dati

Il secondo elemento è la postura della mano destra, che sostiene il capo, e suggerisce forse il tormento e la solitudine del personaggio dinanzi al suo destino: la statua dei Musei Vaticani (tav. II), cui è stata aggiunta una testa incoerente, tradisce quest'effetto, che si ricostituirebbe invece riunendone il busto ad esempio con la testa di Berlino che, secondo alcuni²⁴, i calchi mostrerebbero adatta; l'immagine complessiva acquisterebbe così un aspetto di stile severo, che potrebbe essere quello originario (460-450 a.C.). In alcuni casi, la destra è invece distesa e levata verso la tempia, a simboleggiare, più che lo strazio interiore, l'intensità della riflessione²⁵ o anche la perplessità di Penelope, chiamata a decidere se accordare fiducia alle parole del presunto mendicante, nel caso la scena si riferisca al canto XIX dell'*Odissea*, ovvero se riconoscere davvero nel vincitore dei Proci suo marito, qualora il richiamo sia al canto XXIII.

oggettivi, poiché assimila opere – le statue e i rilievi meli – che, non avendo la stessa destinazione, erano presumibilmente di spirito diverso.

²⁴ Cf. Collignon 1911, 121; Eckstein 1959, 153s. (che però associa la testa di Berlino al torso di Persepoli): per il riepilogo della questione cf. Andreae-Parisi Presicce 1996, 436 nr. 6.5.

²⁵ Entrambe queste posture della mano destra sono piuttosto frequenti nella statuaria, anche in figure maschili o non sedute, e diventano più comuni a partire dal IV secolo a.C., in parallelo all'interesse per la concettualizzazione del dolore, della solitudine e della malinconia. Nell'iconografia funeraria, naturalmente, ricorre più spesso la posa della mano che sorregge il capo, per indicare il lutto (cf. Buitron Oliver-Cohen 1995, 46; Gauer 1990, 39). Mi sembra però discutibile il principio di Balty 2000, 11, che ammonisce a «ne pas confondre deux types iconographiques très proches, que de trop nombreuses oeuvres aujourd'hui mutilées ne permettent plus de distinguer: celui de la Pénélope [...] et celui dit “de la *Pudicitia*”, qui s'en distingue par le geste de la main levée, tenant e ramenant vers elle un pan du voile ou manteau qui la drape pour cacher discrètement aux regards son visage», gesto che costituisce «un véritable “pictogramme du deuil”», e che suggerisce il ripiegamento interiore del personaggio. Infatti, il nesso tra l'immagine di Penelope e l'arte funeraria (cf. nn. 4 e 23, e § IV.3a), e quello, almeno letterario, tra questa eroina e l'Ἀιδώς, in particolare tramite il riferimento al velo (cf. §§ IV.4-5), mi pare abbiano potuto facilmente generare confusioni e commistioni tra i due 'tipi' iconografici che Balty pretende di distinguere così nettamente. L'associazione tra la mano levata alla tempia e l'intensità della riflessione o della pena, in particolare in figure sedute e raccolte su se stesse, gode di fortuna figurativa fino all'arte contemporanea: si pensi alle immagini dell'arte italiana dal Medioevo in poi della Madonna o di San Giovanni, addolorati ai piedi della croce; oppure alla celebre *Malinconia* di Dürer (vd. Giuliano 1988); o anche alla posa della figura statuaria ricorrente nei quadri di De Chirico dedicati alla solitudine, alla malinconia, o all'enigma dell'essere (ad esempio, *Solitude/Melanconia*, 1912, Estorick Foundation, Londra; *La mélancolie d'une belle journée*, 1913, Musée des Beaux-Arts, Bruxelles; *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, 1913, collezione privata; *La récompense du dévin*, 1913, Philadelphia Museum of Art).

Terzo dato ricorrente è la posa del braccio sinistro, dalla mano aperta sul bordo del δῖφος (nella statua vaticana, la roccia su cui siede Penelope è aggiunta moderna) e dal movimento più elastico e rilassato rispetto all'altro braccio, che è chiuso invece in un angolo acuto: questo dettaglio esprime così «come per contrappasso un conflitto interiore, per la regina d'Itaca l'accettazione della solitudine e il desiderio di ricostruire la propria identità di donna accanto a un nuovo marito» (Parisi Presicce 1996, 391).

Infine, il quarto elemento significativo è la posizione delle gambe, di profilo rispetto al busto secondo il gusto tardo-arcaico, e accavallate in segno di evidente «chiusura e indisponibilità» (*ibid.*), e dunque di ostinata fedeltà, «principale virtù di tipo passivo richiesta a una donna» (*ibid.*).

IV.2b) Penelope in piedi, davanti ad Odisseo

Questi quattro dettagli iconografici di valenza anche simbolica ricorrono in genere – col necessario adattamento – anche nelle raffigurazioni di Penelope in piedi, di solito dinanzi a Odisseo seduto: si vedano ad esempio il rilievo melio del Metropolitan Museum di New-York, inv. 25.78.26 (cf. n. 4), e gli affreschi pompeiani della 'Casa dei cinque scheletri' e del *Macellum* (I sec. d.C.), del quale ultimo riportiamo la stilizzazione secondo Engelmann 1889 (tav. V)²⁶. In tali opere, è notevole l'inversione della disposizione dei personaggi rispetto al modello figurativo più comune ben rappresentato dallo

²⁶ A questi due affreschi si dovrebbe affiancare quello della Casa di Lucio Cecilio Giocondo, oggi scomparso, descritto da Sogliano 1880, 116 nr. 582. Anche in un affresco romano più tardo (nell'ipogeo funerario di Viale Manzoni a Roma, prima metà del III secolo a.C.), Penelope appare in piedi e nella stessa attitudine meditativa: la pittura – collocata in una tomba per cristiani gnostici – ha però valore simbolico nel quadro delle loro dottrine, a significare, nel ritorno di Odisseo ad Itaca, il ritorno degli eletti alla patria celeste (vd. *infra*, 60 e n. 111). Per questi affreschi, cf. Touchefeu Meynier 1968, 234s., 238-242 nrr. 431-433 e 448; Mactoux 1975, 177s.

skyphos di Chiusi (Penelope seduta e altro personaggio in piedi)²⁷, e anche rispetto alla narrazione dell'*Odissea*, in cui marito e moglie siedono l'uno davanti all'altro, cioè sono posti alla stessa altezza reale e simbolico-spirituale (XIX 55-59, 97s., 100-102; XXIII 89-91)²⁸. Laddove invece Penelope è raffigurata in piedi di fronte ad Odisseo seduto, il suo portamento – ovviamente – risulta non solo più attivo e partecipe rispetto al contesto narrativo, ma perfino dominante rispetto al marito, che è costretto così a guardarla dal basso, aspettando – si direbbe – paziente ma forse anche inquieto, la sua decisione: «Odysseus [...] vor ihr auf einer Walze sitzt, den Blick nachdenklich in die Ferne gerichtet, also nicht erzählend» (Müller 1913, 89)²⁹. La posizione eretta di Penelope ne rende disponibile il braccio sinistro, non più addossato allo sgabello, ma collocato orizzontalmente sul ventre e reso base d'appoggio per il gomito destro, in un'attitudine raccolta su se stessa che «per il suo significato, è il corrispettivo dell'accavallamento delle gambe nell'immagine seduta» (Parisi Presicce 1996, 392). Nell'affresco del *Macellum*³⁰, in particolare, s'intravede anche la

²⁷ La stessa disposizione dei personaggi si riscontra anche nel rilievo melio di New York inv. 30.11.9, dove Odisseo in piedi sembra voler scuotere dalla sua inaccessibile afflizione Penelope seduta.

²⁸ Più fedele in questo al racconto omerico sembrerebbe l'immagine dipinta su una campana etrusca a figure gialle, descritta da Campana 1858, classe I, serie IV-VII, nr. 877: «l'eroe reduce in Itaca siede dirimpetto all'afflitta consorte che non sa ravvisarlo avendolo Minerva reso irriconoscibile. Egli mostra il suo cappello viatorio ributtato dietro le spalle, ed è in atto di volgere il discorso e di scrutare ad un tempo il contegno e l'affezione di lei. Il nome di OLVTEVC leggesi presso di lui. Quello di Penelope è sparito, ma la posa di essa che risponde perfettamente al noto bassorilievo di terra cotta, che è pure in questo museo, di Ulisse e Penelope, non che alla celebre di lei statua vaticana in marmo, non lasciano dubbio che non sia dessa qui rappresentata [...]».

²⁹ Si noti la differenza rispetto al dettato omerico, in cui però, allo stesso modo che negli affreschi, Odisseo non parla: $\eta\sigma\tau\omicron\kappa\acute{\alpha}\tau\omega\acute{o}\rho\acute{o}\omega\nu,\text{ποτιδέγμενος}\epsilon\acute{\iota}\tau\acute{\iota}\mu\upsilon\nu\epsilon\acute{\iota}\pi\omicron\iota / \acute{\iota}\phi\theta\acute{\iota}\mu\eta\text{παράκοιτις}\epsilon\pi\epsilon\acute{\iota}\tau\epsilon\nu\acute{\iota}\delta\epsilon\nu\acute{o}\phi\theta\alpha\lambda\mu\omicron\iota\sigma\iota\nu$ (XXIII 91s.). In *Od.* XIX 98, invece, l'ordine di far sedere il presunto mendicante è proprio in relazione con uno scambio di parole, in cui il dire e l'ascoltare sono posti sullo stesso piano: $\acute{o}\phi\rho\alpha\kappa\alpha\theta\epsilon\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma\epsilon\acute{\iota}\pi\eta\acute{\epsilon}\pi\omicron\varsigma\eta\delta'\acute{\epsilon}\pi\alpha\kappa\omicron\upsilon\sigma\eta$. Diverso dunque il gioco di sguardi, che presumibilmente si incontrano nel faccia a faccia nel canto XIX, a differenza che nel canto XXIII, in cui Odisseo guarda in basso, mentre Penelope lo fissa perplessa, ora riconoscendolo, ora no (vv. 94s.).

³⁰ Si noti il particolare effetto sortito, nell'affresco del *Macellum*, dalla presenza di quel personaggio femminile che assiste alla scena da una specie di finestra, e che i critici hanno in genere biasimato: «in dem stummen Zusammensein der beiden Ehegatten liegt der eigentümliche Reiz der Szene. Diese wird durch di

mano sinistra dell'eroina, che trattiene un oggetto di non concorde interpretazione: fiori di papavero per Engelmann, a rappresentare il suo sonno profondo durante la strage dei Proci e ad indicare dunque che il dipinto mostra il momento del riconoscimento dello sposo nel XXIII canto, e non il colloquio con lui nel XIX³¹; una spola – motivo estremamente comune nella rappresentazione di Penelope (cf. n. 38) – secondo altri³². In ogni caso, l'aspetto dignitoso e sobrio di Penelope negli affreschi pompeiani³³ si conforma perfettamente all'ideale romano della matrona³⁴, «dont le triomphe

Anwesenheit der Eurycleia [...] etwas beeinträchtigt. Man wird sie also wohl für Zutat der pompejanischen Wandmaler halten, ebenso wie den architektonischen Hintergrund» (Müller 1913, 89). In realtà, il dettaglio del personaggio che osserva una scena del mito, affacciandosi entro la stanza in cui questa si svolge da una finestra, compare anche in altri dipinti pompeiani, come quello della Casa di Giasone, oggi esposto al Museo Archeologico Nazionale di Napoli: qui è il pedagogo a guardare dall'alto Medea che – seduta nella tipica posa di riflessione che abbiamo già osservato per le rappresentazioni di Penelope – fissa i propri figli prima di ucciderli. A noi – ma da un punto di vista tutto novecentesco – non dispiacerebbe poter immaginare una sorta di 'metateatro' in cui, attraverso appunto quella figura, l'occhio dello spettatore penetra la scena e se ne rende partecipe: d'altronde, la finestra è un dettaglio significativo in molta pittura contemporanea, ed è anzi una costante in quella metafisica, in particolare nei quadri di De Chirico e di Savinio (cf. *infra*, §§ IV.6 e IV.11). Negli altri due affreschi romani simili a quello del *Macellum*, tuttavia, il terzo personaggio, che Touchefeu Meynier 1968, 240 identifica non con Euryclea ma con Melanto (XIX canto), non fa capolino dall'esterno, ma si trova con altre figure nello stesso ambiente di Penelope e Ulisse: la schiava «appoggiando il gomito destro ad un pilastro riposa il capo sulla mano corrispondente» (Sogliano 1880, 116 nr. 582).

³¹ Cf. Engelmann 1889, 11. Di opposto parere Mactoux 1975, 146, cui l'ambiente (una sala che si apre su una corte colonnata) e l'aspetto dimesso e grossolano – cioè da mendicante – dell'uomo suggeriscono che si alluda al canto XIX. In realtà, un altro dettaglio della rappresentazione sembra rafforzare la tesi di Engelmann: Odisseo siede su un fusto di colonna (così anche nell'affresco della Casa dei cinque scheletri, e in altre raffigurazioni romane, a volte senza Penelope), e alle sue spalle pure si intravede una colonna, con allusione a *Od.* XXIII 90s. ὃ δ' ἄρα πρός κίονα μακρὴν ἦστο.

³² Cf.; Müller 1913, 89; Wüst 1937, 489; Touchefeu Meynier 1968, 239; Mactoux 1975, 146s.

³³ La postura di Penelope in questi dipinti ricorda quella di una delle figure femminili ritratte in un affresco di Stabia della prima metà del I sec. d.C., conservato al Museo Nazionale di Napoli. Essa è stata identificata – ma in modo non molto convincente – da Heydrmann 1873 appunto con Penelope al momento di indire la gara con l'arco (*Od.* XXI 1ss., e in particolare vv. 59s., su cui cf. cap. III.1b e n. 49): «in den Händen Bogen und Pfeil tragend, geht langsam vorwärts, den Kopf sitting neigend, mit einem Anflug von tiefem Schmerz» (*ibid.* 63). Penelope sarebbe qui ritratta in una sequenza di eroine (Medea, Leda ed Europa), «an denen die Macht des Eros und Aphrodite auf verschiedenste Weise zur Aeußerung gelangt» (*ibid.* 64). Anche se è assai più probabile che l'immagine in questione rappresenti Artemide o una sua ninfa, secondo l'interpretazione corrente (diversa da quella di Heydrmann anche quanto alle altre tre figure), non va dimenticato il legame tra Penelope ed Artemide già istituito nel poema omerico: cf. cap. II, 92ss.

³⁴ In questi affreschi è appunto l'aspetto della figura femminile che fa escludere la proposta ch'ella sia in realtà da identificarsi con Calipso (come sostengono alcuni) e che, dunque, la scena corrisponda alla partenza di Odisseo nel V canto: «il nous semble au contraire que la peinture de Pompéi, bien qu'elle ne rende pas sans doute exactement compte de ce que pouvait être la reine d'Itaque, traduit assez bien l'idée que les peintres de Pompéi pouvaient se faire de cette reine [...]. Ils devaient à coup sûr lui donner les traits d'une patricienne de leur époque. Ce peut être une bonne image de matrone romaine que cette femme gracieuse,

a été rendu possible par une inaltérable fidélité à la parole donnée [...]. Rien n'est impossible à qui sait respecter l'ordre établi par la *fides*» (Mactoux 1975, 149)³⁵.

IV.2c) Il canestro per la lana e la spola: funzione simbolica dell'immagine di Penelope seduta

Spesso, quando Penelope è rappresentata seduta, sotto il suo sgabello si osserva un canestro per la lana³⁶ come quello di Elena in *Od.* IV 125, 131-135: forse nell'*Odissea* esso suggerisce che la Tindaride si è adattata ormai ad una vita morigerata, accettando di svolgere le mansioni proprie per eccellenza di una buona moglie; certo è, comunque, che è del tutto appropriato come attributo di Penelope, di cui «riassume sinteticamente le virtù di tipo attivo dell'universo femminile, centrate principalmente sulla capacità di preservare il focolare domestico» (Parisi Presicce 1996, 391) e – potremmo aggiungere –

mais sans mièvrerie, élégante, mais sans recherche, digne, mais sans excessive sévérité» (Touchefeu Meynier 1968, 239). Sugli sviluppi di questo 'tipo' iconografico nell'arte moderna e contemporanea, cf. Balty 2000, 12-17: tra le opere prese qui in esame, ricordiamo due versioni in bronzo della *Pénélope* di Antoine Bourdelle, (1907 e 1912), conservate l'una a Musée des Beaux-Arts di Lilla, e l'altra al Musée Bourdelle di Parigi.

³⁵ Il motivo della fedeltà di Penelope, nell'ambito del *legitimus amor* matrimoniale, ha particolare fortuna nella poesia latina, in cui è inestricabilmente legato al tema del rimpianto per l'onestà dei costumi ormai scomparsa: cf. ad es. Hor. *Carm.* III 10,11s.; Prop. II 6,23s.; II 9,3-8; III 12,23ss. e in particolare 37s.; III 13,24; Ov. *Her.* 1; *Am.* II 19,29, III 4,23s.; *Ars* III 15s.; *Tr.* I 6,22, V 5,43-52; V 14,35s.; sorprendente l'assenza di Penelope come modello di *fides* in Catullo, che vi allude solo in quanto madre di Telemaco, al quale ella ha trasmesso la sua buona fama (61,228-230). Secondo Ragusa 2003, 192s., particolarità della Penelope delle *Heroides* è che ella, oltre a essere «paradigma di fedeltà e devozione assoluta», acquisisce, con altre eroine come Laodamia, «una sorta di consapevolezza 'metaletteraria' della sorte che le attende e che le trasformerà in simboli destinati a lunga vita attraverso i secoli», come s'intuisce ad esempio in *Her.* 1,83s. *tua sum, tua dicar oportet; / Penelope coniunx semper Ulixi ero*, in cui il verbo al passivo «denota il desiderio di essere oggetto dei discorsi e dell'ammirazione altrui», desiderio proiettato nel futuro (*dicar, semper*).

³⁶ Cf. il rilievo melio dell'Antiquarium di Berlino e quello del Louvre (cf. n. 4); l'altorilievo vaticano, le statue capitolina e di Teheran (cf. n. 8). Sul confronto tra Penelope ed Elena cf. *infra*, § IV.3c.

di accrescere con la propria operosità l'οἶκος del marito³⁷. Sul piano simbolico, inoltre, può essere significativo il fatto che il canestro per la lana o la spola³⁸ – che non per nulla nell'*epos* è attribuito formulare di Artemide χρυσηλάκατος³⁹ (*Il.* XVI 16.183; XX 70; *Od.* IV 122) – appaiano

³⁷ Cf. anche Pantelia 1993, 493. Il canestro sotto il seggio è elemento comune nella statuaria sepolcrale di età classica ed ellenistica: esso non solo indica il carattere per l'appunto funerario di questo genere di opere, ma serve anche a caratterizzare la figura scolpita come quella della donna inumata nella tomba (cf. Collignon 1911, 177 e 295). Ricordiamo l'iscrizione tipica a memoria delle matrone romane: *casta fuit, domum servavit, lanam fecit*.

³⁸ La spola in mano a Penelope – di solito mentre riceve il mendicante-Odisseo – è dettaglio ricorrente soprattutto nell'arte etrusca e romana. Cf. ad esempio: a) gli specchi, forse del IV sec. a.C., descritti da Mactoux 1975, 117s.; Touchefeu Meynier 1968, 246s. (che però mette in dubbio che i personaggi siano Odisseo e Penelope); Wüst 1937, 489, §§ *b, e*; b) forse l'Affresco del *Macellum* di Pompei (vd. *supra*, § IV.2b). Pantelia 1993 afferma che nei poemi omerici è utilizzata scientemente la differenza simbolica tra l'atto di tessere e quello di filare, che rappresenterebbero ciascuno una particolare condizione femminile: tessere sarebbe proprio di «women who feel uncertain about their future or identity, especially in regard to their marriage». Esse perciò «use the creativity of their weaving as an escape from reality or as the means through which their identity will be preserved beyond the physical limitations of their mortal existence»; sono invece le donne che hanno «a position of power and security», che «are able to redirect their energies towards others by producing the thread, that is, the material other women may use in order to “weave” their own lives» (p. 500). Non convince però la conclusione della studiosa, secondo la quale il poeta suggerirebbe la serenità di Penelope quando il ritorno di Odisseo è ormai prossimo col fatto ch'ella ha smesso di tessere la famosa tela, per attendere piuttosto alla filatura (cf. *Od.* XVII 96s., XVIII 315s.).

³⁹ Sul confronto tra Penelope e Artemide, si vedano in particolare i cap. II, 92ss. e V.8. Gli antichi interpretavano però l'epiteto χρυσηλάκατος in due modi diversi: 1) 'dalla spola d'oro', cioè 'operosa', εργατική; cf. *sch.* **AD Il.** XX 70 (II 305 Heyne; II 185,8 Nicole; V 16,46 Erbse); 2) 'dalle frecce d'oro', χρυσοῖς βέλεσι χρωμένη, come chiosano gli *sch.* **D Il.** VI 491 (I 327 Heyne) e **b (BCE³) T Il.** XVI 183b (IV 209, 52 Erbse e IV 120,10s. Dindorf), oppure καλλιτόξος, ἢ χρυσῶ τῶ βέλει χρωμένη, secondo *sch.* **AD Il.** XVI 183 (II 149 Heyne; II 102, 8ss. Dindorf), ovvero ἢ χρυσοῦν τόξον ἔχουσα, χρυσότοξος, secondo *sch.* **D Il.** XX 70 (II 305 Heyne): si tratterebbe però di un uso particolare, limitato ἐν τῶ συνθέτῳ ὀνόματι, stando alla precisazione dello *sch.* **AD Il.** VI 491 (I 327 Heyne; I 247, 30 e 248,1s. Dindorf). Infatti, sempre secondo la spiegazione tardo-antica, ἡλακάτη indicherebbe: 1) τὸ τῶν γυναικῶν εργαλείον, ᾧ περιελίσσουσι τὸ ἔριον, come spiega lo *sch.* **A Il.** VI 491 sopraccitato, ovvero ἐξ οὗ τὸ νῆμα ἔλκουσιν... καὶ τὸ ὑπὲρ τὸ ἰστίον, secondo il già indicato *sch.* **A Il.** XVI 183; 2) τὸν κάλαμον τῶν βελῶν, come interpretano gli *sch.* **b (BCE³) T Il.** XVI 183 e 183b di cui sopra: entrambe le spiegazioni si trovano in *sch.* **D Il.** VI 491 e XVI 183 (I 327 e II 149 Heyne). In particolare, lo *sch.* **B Il.** VI 491 (III 314, 4-18 Dindorf) riporta una spiegazione attribuita a Porfirio: διαφέρει τὰ ἡλάκατα τῆς ἡλακάτης, καὶ ἡ διαφορὰ ἦδε. ἡ μὲν γὰρ ἡλακάτη δελοῖ τὸ ξύλον εἰς ὃ περιειλοῦσι τὸ ἔριον αἰ νήθουσαι, ἡλάκατα δὲ αὐτὰ τὰ ἔρια τὰ περιειλούμενα τῇ ἡλακάτη ... καὶ ἡ χρυσηλάκατος δὲ Ἄρτεμις ἀπὸ τῆς ὁμοιότητος καὶ τῆς κατασκευῆς τῆς ἡλακάτης εἴρηται χρυσοῦν τόξον ἔχουσα, spiegazione che si ritrova sintetizzata negli *sch.* **S Od.** I 357; **ME Od.** IV 131; **B Od.** VI 53; **HPQ Od.** VII 105. In effetti, ἡλακάτη, eol. ἀλακάτα, sembra originato da una forma *lakatā, comparabile al lituano *lenktuwe*, *lenktivas*, *lañktis* 'arcoliaio' (cf. Hofmann, *GEW* 106, Frisk, *GEW* I 628, Boisacq, *DELG* 628 e Chantraine, *DELG* 409). Le spiegazioni di Eustazio, tuttavia, ci lasciano col dubbio se gli esegeti antichi (tra cui anche Hesych. η 307 L., χ 783 Schm.; *Suda* χ 562 A.) interpretassero l'epiteto di Artemide impropriamente, per pura analogia con gli attributi più comuni di questa divinità, ovvero se invece ne cogliessero – per associazione con altri significati che la parola sembra aver avuto, almeno in età ellenistica (vd. LSJ⁹ 767 «of distaff-shaped objects»; e cf. Theophr. *HP I* 13,4; II 2,1; IV 4,3; Ap. Rh. I 565; Athen. XI 49,18) – il vero significato: ἡλάκατα μέντοι οὐδετέρως, τὰ τε περὶ τὴν ἡλακάτην ἔρια ὡς καὶ ἐν τοῖς ἐξῆς δῆλον

nell'iconografia di Penelope più frequentemente del telaio, pur così importante nel mito⁴⁰: «was darauf hinweist, daß Penelope sehr früh nicht mehr als die listige Frau galt, wie sie in der *Odyssee* charakterisiert wird, sondern als Symbol der ehelichen Treue und tugendhaften Ehegattin» (Hausmann 1994, 295). D'altra parte, la rappresentazione di Penelope presso il telaio poteva comportare alcune difficoltà tecniche, a meno di lasciare quest'oggetto sullo sfondo, con l'unica funzione di rendere identificabile il personaggio, secondo la tecnica dello *skyphos* di Chiusi⁴¹: altrimenti, infatti, Penelope, intenta al suo lavoro, volgerebbe le spalle all'osservatore, come fa nel rilievo tessalico del Museo Archeologico di Atene (cf. n. 40), che

ἔσται, καὶ τὰ τόξα. ὅθεν Ἄρτεμις χρυσηλάκατος. οἱ δὲ ἠλακατῆνες ὅθεν γίνονται, ζητητέον. ἰχθύες δὲ οὗτοι θαλάσσιοι κωβιώδεις, ταριχευόμενοι ὡς φησι Πausanias. ὅτι δὲ ἠλακάτη καὶ ἰστοῦ μέρος ἐστὶν οὐχὶ ὑφαντικῶν, ἀλλὰ τοῦ κατὰ πλοῖα, δῆλον ἐντεῦθεν. ἰστοῦ τὸ μὲν κατωτέρω, φασὶ, πτέρνα καλεῖται. τὸ δὲ εἰς μέσον, τράχηλος. τὸ δὲ πρὸς τῷ τέλει, καρχήσιον. ᾧ ἐπίκειται τὸ λεγόμενον θωράκιον, τετράγωνον ὄν καὶ ἐπ' αὐτοῦ, ἀνήκουσα εἰς ὕψος ὀξεῖα, ἡ λεγομένη ἠλακάτη (Eust. *Od.* I 67). Eustazio mette la qualità di arcieri di Artemide e Apollo in rapporto con la loro natura di divinità astrali: χρυσηλάκατος ἢ χρυσότοξος, καὶ ὅτι τοξεύει καὶ Ἄρτεμις ὡς καὶ Ἀπόλλων, εἴτε μυθικῶς αὐτοὺς νοεῖ τις εἴτε καὶ ἀλληγορικῶς ὡς σελήνην καὶ ἥλιον, καὶ ὅτι ἠλακάτη οὐ μόνον τὸ τοῦ ἐρίου ὄργανον, ἀλλὰ καὶ ὁ κάλαμος ἢ τὸ ξύλον τοῦ βέλους, ὅθεν Ἄρτεμις χρυσηλάκατος (Eust. *Il.* III 832); la stessa immagine, ma in termini più suggestivi, ritorna anche in uno scolio a χρυσηλάκατος: τῆ λαμπρὰς καὶ χρυσαυγέας ἠλακάτας ἦτοι ἀκτῖνας ἐχοῦση (*sch.* E *Od.* IV 122: dove ἠλακάται sono evidentemente gli 'strali').

⁴⁰ Cf., oltre allo *skyphos* di Chiusi, il rilievo votivo tessalico in marmo conservato al Museo Archeologico Nazionale di Atene, inv. 1914 (IV sec. a.C.), su cui cf. Andreae-Parisi Presicce 1996, 441. Non meno sorprendente è l'assenza di rappresentazioni figurative del celebre letto di Odisseo, pur minutamente descritto dall'eroe in *Od.* XXIII 190-201, e che avrebbe ben potuto inserirsi in una scena 'di genere', come quelle nuziali dipinte sui vasi antichi, in cui l'immagine appunto del talamo è ricorrente (cf. Oakley-Sinos 1993, 105 e fig. 99, 107s. e figg. 103s., 111 e fig. 107, 112 e fig. 108, 114s. e figg. 112-114). Forse, però, per quanto riguarda il letto di Odisseo, «the conditions of its representational function ensure its unrepresentability [...]. It is precisely the vivid and concrete reality of its material existence that ensures its efficacy as the double-sided sign it was meant to be, but, to retain its powers of persuasion, it must remain what it always was: a mental construct, an image in the mind's eye» (Zeitlin 1995, 146). D'altro canto, esiste una precisa correlazione tra l'inamovibilità del letto e lo *stare* della sposa fedele, visto che Penelope «uses the image of a movable bed to suggest that of an unfaithful wife» (Winkler 1990, 158): si ricordi anche la contrapposizione di questa immagine a quella del letto di Efesto, contaminato dall'adultera Afrodite (vd. cap. II, n. 56).

⁴¹ Anche l'accento al particolare lavoro di Penelope al telaio – disfare di notte ciò che aveva tessuto di giorno – poteva però essere risolto grazie all'immagine del fuso: ad esempio, all'interno di una tazza etrusca a figure gialle era rappresentata Penelope seduta, con il fuso con la lana avvolta nella sinistra alzata, e in alto, sulla parete, un lume che simboleggiava l'ora notturna della sua attività (cf. Campana 1858, classe I, serie IV, nr. 752).

evidenzia il suo isolamento sia rispetto agli altri personaggi che la circondano, sia rispetto all'occhio di chi guarda l'opera⁴².

Per queste ragioni, si può capire la preferenza degli artisti del V secolo per la rappresentazione di Penelope seduta su uno sgabello, sotto il quale si riconosce il cesto da lavoro: tale posizione denota il suo *stare*, inteso tanto in senso concreto – l'ostinazione a non voler lasciare la dimora di Odisseo, cui corrisponde la costante volontà dell'eroe di tornare da lei e alla propria casa – quanto nel senso metaforico di un pensiero, περίφρων ed ἐχέφρων, rivolto alla disperata conservazione dello *status quo*⁴³.

IV.3) Evoluzione dell'immagine di Penelope seduta nell'arte antica

IV.3a) Penelope e i modelli funerari e votivi

Il 'tipo Penelope' pare comunque assomigliare a modelli femminili funerari e votivi diffusi già nell'arte arcaica e comuni fino all'epoca romana e oltre (il 'tipo donna seduta': cf. Collignon 1911, 65-75, 173-188, 293ss.). Naturalmente, siccome le prime rappresentazioni dell'eroina risalgono al V secolo, esse si distinguono nettamente dalle statue votivo-sepolcrali di età arcaica che, col loro carattere monumentale e con la scarsissima individuazione dei tratti personali, suggeriscono quasi la divinizzazione della defunta. Tuttavia, ci si è chiesti quale dei due 'tipi' – Penelope o la donna seduta – abbia ispirato l'altro, e se anche le opere che sicuramente raffigurano

⁴² Per l'opposta scelta figurativa di De Chirico, cf. *infra*, § IV.6.

⁴³ Per la contrapposizione tra lo *stare* di Penelope e l'*andare* di Odisseo, cf. cap. V.2 (in particolare l'interpretazione di Farabbi); per il valore dei due epiteti di Penelope, cf. cap. II, pp. 101ss. e 118ss.

l'eroina omerica (cf. nn. 4s.) non derivino da un modello funerario già assai comune. Secondo Collignon 1911, 122, questo genere di immagine «a reçu tout d'abord un caractère funéraire avant de ce prêter à cette adaptation plus tardive», anche se, verosimilmente, in seguito «le type de la prétendue *Pénélope* a été repris et modifié dans la statuaire funéraire du V^e siècle». La questione, naturalmente, può essere d'interesse per comprendere quale sia stato l'influsso esercitato sulle arti figurative dalla Penelope dell'*epos*, ma non credo che i rapporti 'generativi' tra modelli affini possano esser definiti con certezza in modo unidirezionale⁴⁴. Infatti, se da un canto la particolare espressione di desolazione sul volto di Penelope nei rilievi melî pare difficilmente scindibile dalla loro destinazione sepolcrale, dall'altro, appunto l'Elettra così assomigliante al 'tipo' di Penelope – raffigurata su un rilievo melio⁴⁵ considerato da Collignon forte indizio dell'origine funeraria dell'iconografia di alcuni personaggi del mito – differisce però da Penelope in un importante dettaglio: Elettra non ha le gambe accavallate, ma dischiuse all'altezza del ginocchio e coi piedi appoggiati su due diversi scalini⁴⁶. Si può allora immaginare che il modello funerario della donna seduta, passato nel V secolo ad esprimere non più la maestosità serena della divinizzazione, ma al contrario la malinconia e la riflessione sulla caducità della vita, sia stato talora

⁴⁴ Ironico a questo proposito Gauer 1990, 54: «die Frage, was älter ist, der Typus oder die Figur der Penelope, ist ebensowenig zu entscheiden wie die Frage nach der Priorität von Henne oder Ei».

⁴⁵ Elettra con Oreste sulla tomba di Agamennone, Museo Archeologico Regionale «P. Orsi» di Siracusa (460-440 a.C.): cf. Parisi Presicce 1996, 388 e n. 55.

⁴⁶ Analogamente, nella statuaria funeraria della seconda metà del V secolo, la posa delle 'donne sedute' assomiglia a quella di Penelope, ma manca dei suoi particolari caratterizzanti: per lo più, le gambe non sono accavallate, ma semplicemente incrociate; le braccia sono prive di tensione e mollemente abbandonate sui fianchi, l'abbigliamento suggerisce una certa civetteria. L'aspetto complessivo, quindi, non fa pensare al tormento del dubbio e della riflessione, ma piuttosto a una sorta di abbandono e perfino di indifferenza rispetto alla morte (cf. Collignon 1911, 134-139). L'elemento della posizione ripiegata del braccio a sostenere la testa inclinata viene impiegato invece nelle figure di 'donna addolorata', comuni nella statuaria funeraria del IV secolo; però, «tandis que la pose de la *Pénélope* trahit seule son affliction, ici le visage s'empreint d'une mélancolie profonde: l'attitude est lasse, abandonnée; il semble que la morte s'apitoie elle-même sur son propre sort» (*ibid.* 184s.).

associato anche ad eroine mitologiche quali Penelope ed Elettra, caratterizzate appunto come infelici e meditative, le quali per questa ragione si prestarono ad essere effigiate su oggetti funerari. Ciò comportava la necessità di rendere identificabile il personaggio con l'aggiunta di dettagli che rinviassero alla sua vicenda personale direttamente (altri personaggi) o indirettamente (oggetti e pose simbolici). Del resto, non si può trascurare il fatto che l'iconografia antica utilizzava, come s'è visto, delle *genre scenes*, che corrispondevano alle *typical scenes* della poesia orale: quando dunque un artista ne reimpiegava una, tendeva ad aggiungere «labels [...] in order to individualize it» (Lowenstam 1992, 171), perfino quando i dettagli aggiunti cozzavano con quelli tipici. Fu forse a partire da tali immagini 'individualizzate', che si ebbe l'evoluzione verso nuove formule raffigurative – si pensi al volto pensoso, ma determinato e non più addolorato, di tante rappresentazioni di Penelope, come quelle della statuaria – che poterono a loro volta riflettersi nuovamente sull'iconografia funeraria.

IV.3b) Penelope e le allegorie politiche

D'altra parte, il fatto che l'eroina apparisse il perfetto modello dell'ἀρετή muliebre, che «comprende certo la castità, la fedeltà e le virtù propriamente femminili quali la bellezza, l'abilità nel tessere e nel condurre la casa, ma soprattutto [...] si fonda sul desiderio del compimento, della progettazione del futuro, così come l'*areté* maschile si compie nell'ardimento guerriero o atletico, nella realizzazione della propria natura»⁴⁷ (Parisi Presicce

⁴⁷ Per questa ragione, le figure femminili 'virtuose' sono rappresentate completamente abbigliate, mentre la nudità che rivela il vigore fisico compete propriamente a quelle maschili di atleti o di guerrieri: cf. *supra*, 11.

1996, 382), aprì la possibilità di interpretazioni allegoriche, come quella, forse, dell'affresco di Polignoto nel tempio di Atena Areia a Platea, ricordato da Pausania IX 4,2. Qui, nella rappresentazione di Odisseo dopo la strage dei pretendenti, pare che Polignoto avesse pure celebrato la vittoria dei Greci sui Persiani: in tale contesto, non è forse possibile immaginare in «Pénélope retrouvant son bonheur et son vrai foyer [...] aussi l'image de l'Attique tout entière, de la déesse-même regagnant l'Acropole?» (Touchefeu Meynier 1968, 268).

Ma in quale postura era ritratta l'eroina in questo dipinto? In realtà, non abbiamo neanche la certezza ch'ella vi apparisse, dato che Pausania non fa cenno alla sua presenza; tuttavia, è possibile che dell'opera polignotea oggi perduta si veda un riflesso nel fregio interno sud dell'*heroon* di Gjölbaschi-Trysa, in Licia⁴⁸, in cui Penelope appare però in piedi tra le sue ancelle, piena di maestà e di coraggio, mentre – nelle altre scene del rilievo – si compie il massacro dei Proci. Secondo Gauer 1990 (in particolare p. 50), invece, alla fortuna della raffigurazione allegorica delle guerre persiane (Penelope = Ellade; Odisseo = Elleni; Proci = Persiani), ideata appunto da Polignoto, corrisponderebbe la diffusione, appunto a partire dal V secolo, dell'immagine di Penelope seduta nella statuaria, di cui abbiamo nel torso di Persepoli l'esemplare più antico (cf. *supra*, n. 8). Ciò farebbe escludere l'ipotesi di altri, che il torso di Persepoli avesse originariamente connotazione filopersiana (Odisseo = re dei Persiani; Proci = tirannide di Atene o di Sparta sulle altre πόλεις), anche se Gauer ammette che questa statua, raziata in Grecia, possa esser stata poi esposta nella reggia persiana a scopo politico-

⁴⁸ Questo fregio è conservato nell'Antikensammlung del Kunsthistorisches Museum di Vienna, inv. I 482 (fine V-inizio IV sec. a.C.): cf. Touchefeu Meynier 1968, 258 nr. 481; Mactoux 1975, 82-84; Andrae-Parisi Presicce 1996, 444.

propagandistico, per rappresentare l'attesa da parte di Penelope-Ellade del suo vero signore, il re di Persia appunto.

L'evoluzione del 'tipo di Penelope' in rappresentazioni allegoriche prosegue anche in età tarda e romana, in cui esso finì per simboleggiare la contrapposizione tra eroismo guerriero virile e sottomissione femminile, specie nell'immagine dolorosamente ripiegata su se stessa della *Provincia Capta*, «una figura femminile, seduta in terra o su un rialzo roccioso [o su una catasta di armi], la testa appoggiata ad una mano»⁴⁹. Questa formula iconografica, comune dall'età augustea in avanti su gemme, monete ecc., viene poi trasmessa all'arte rinascimentale – da Raffaello, a Michelangelo, a Correggio, a Dürer – probabilmente con la mediazione della personificazione delle guerre germaniche di Domiziano, effigiata nel Rilievo Cesi, oggi nel Cortile del Palazzo dei Conservatori a Roma⁵⁰.

IV.3c) Penelope e la *toilette* della sposa

Un altro parallelo interessante con la raffigurazione di Penelope assisa è costituito dalla 'scena tipica', raffigurata su molti vasi della seconda parte del V secolo a.C., della *toilette* della sposa prima del matrimonio: ella è naturalmente collocata in posizione centrale, e di solito è appunto seduta ed

⁴⁹ Giuliano 1988, 101: tra quadre una precisazione dello stesso autore a p. 102. Secondo Balty 2000,10, che si rifà a S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, «Prospettiva» II (1975) 4-18, lo schema per la raffigurazione delle province annesse e dei barbari prigionieri si ritrova anche nel modello di Penelope in piedi.

⁵⁰ Sulla fortuna iconografica del 'tipo' della *Provincia Capta* ai primi del '500 e sulle sue ragioni, cf. Giuliano 1988; per il Rilievo Cesi cf. anche Parisi Presicce 1996, 392s. e fig. 14. Questo tipo di rappresentazione ha probabilmente origine molto più antica, visto che, in un altro grande affresco di Polignoto, situato nella *lesche* degli Cnidi a Delfi e descritto da Pausania (X 25-31), pare che varie figure di prigionieri – di guerra, ma anche rapiti dalla loro terra o relegati agli inferi – fossero raffigurati appunto seduti e chiusi nel proprio dolore (cf. in particolare Eleno, Arianna, Anticlea, Maira, Ettore, Memnone, Sarpedone: Paus. X 25,5; 29,3; 29,8; 30,5; 31,5): cf. Mactoux 1975, 81.

elegantemente vestita, attorniata da altre giovani donne che l'aiutano ad adornarsi e le fanno compagnia⁵¹. La sposa sembra spesso avere gli attributi o di Afrodite⁵², certo come lode per la donna reale che riceverà il vaso in dono nuziale, o – meno frequentemente – dell'eroina ad Afrodite più prossima, Elena. Forte è l'effetto contrastivo, se paragoniamo queste «joyous, anticipatory bridal scenes» (Buitron Oliver-Cohen 1995, 47) con quelle in cui compare Penelope, sposa dallo stato civile incerto, immersa nella tristezza per la necessità di nuove nozze⁵³: così, il confronto tra due tipologie di immagini 'tipiche' della donna seduta rivela un sottile gioco di relazioni tra i tre personaggi che ne sono protagonisti – Afrodite, Elena e Penelope – che, come abbiamo visto, non era escluso neanche nell'*Odissea*. In un *amphoriskos* a figure rosse del 430 a.C. (tav. VI)⁵⁴, in particolare, i parallelismi tra Elena – protagonista della pittura – e Penelope sembrano più scoperti: Elena ha infatti il capo velato e inclinato, sostenuto dalla mano sinistra con la posa tipica di chi riflette, e in specie appunto del 'tipo di Penelope'. Il confronto tra le due eroine sembra allora enfatizzarne la differenza, visto che Penelope «should do what Helen did do, but should not have done» (Buitron Oliver-Cohen 1995, 47).

Sta all'arte etrusca – informata ad una concezione meno severa della vita e della morte⁵⁵ – riprendere il motivo frivolo della toeletta femminile,

⁵¹ Cf. Oakley-Sinos 1993, 16-20 e le relative tavole: figg. 20-25 pp. 62-65; figg. 34-37 pp. 68s., fig. 115 p. 116.

⁵² Cf. Oakley-Sinos 1993, 17.

⁵³ Esiste tuttavia anche una tipologia di immagini di donne velate che rappresentano spose abbandonate: cf. Langlotz 1961, 89.

⁵⁴ Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz di Berlino, Antikensammlung, inv. 30036.

⁵⁵ Non a caso, nell'arte etrusca il ruolo di Penelope è ridottissimo rispetto a quello di Elena, «la grande amoureuse, qui a été un sujet de prédilection» (Mactoux 1975, 116). Va ricordato tuttavia che è per lo più difficile identificare con certezza i personaggi e il contesto delle scene raffigurate dagli artisti etruschi, a causa della loro grande autonomia rispetto alla forma dei miti classici a noi nota dalle fonti letterarie, di cui essi tendono a mescolare elementi spesso del tutto eterogenei.

applicandolo a Penelope: in due urne conservate a Perugia⁵⁶, ella è rappresentata mentre, in presenza di Odisseo, riceve dalle ancelle unguenti o si guarda allo specchio, forse con accenno alla sua apparizione tra i Proci nel canto XVIII, anche se in scoperta divergenza dal racconto omerico, che attribuiva ad Atena la ‘cura di bellezza’ che Penelope aveva rifiutato di fare personalmente (vv. 187-196: cf. capp. I, n. 90 e III.1d). Va notato come, in uno dei due rilievi, Penelope appaia seminuda, in netto contrasto con le tendenze figurative greche e romane (cf. *supra*, 329): ma questo particolare è adoperato simbolicamente, «sia per distinguerla come più nobile dalle sue ancelle, sia per esprimere un concetto accennato anche da Omero, ma sviluppato dal poeta con mezzi differenti» (Brunn 1870, 131). Infatti, l’artista «s’ingegnò di ravvicinare la figura di Penelope il più possibile a Venere stessa» (*ibid.*), facendo forse riferimento all’espressione omerica Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἢ χρυσῆ Ἀφροδίτῃ (*Od.* XVII 37 e XIX 54: vd. *supra*, cap. II, specialmente 92-101).

La regina di Itaca, inoltre, nelle raffigurazioni etrusche appare meno estraniata o distante che nell’arte greca, tanto che su alcune urne del II secolo a.C. è effigiata – seduta o in piedi – addirittura in mezzo al banchetto dei Proci⁵⁷, che le rivolgono occhiate adoranti, mentre ella osserva compiaciuta i

⁵⁶ Museo Archeologico di Perugia, inv. 403 e 404. Cf. Brunn 1870, 130-132, in particolare nr. XCIX,2; Müller 1913, 95s.; Wüst 1937, 490 §§ h-i; Touchefeu Meynier 1968, 244-246 nrr. 450s.; Mactoux 1975, 120-122. L’identificazione dei personaggi di queste due opere, tuttavia, è controversa: infatti, vi si è creduto di vedere anche Elena e Paride, ovvero Calipso e Odisseo.

⁵⁷ Urna proveniente da Volterra, conservata a Leida, inv. H. III; urna proveniente dalla tomba Inghirami, Museo Archeologico di Firenze; urne del Museo Etrusco di Volterra, inv. 514 e 554: cf. Brunn 1870, 124-126; Touchefeu Meynier 1968, 231s. nrr. 420-423; Mactoux 1975, 119s.. Unica immagine nell’arte greca di Penelope che, assisa in trono, assiste al festino dei pretendenti è un vaso a rilievi di età ellenistica proveniente da Tebe, descritto da Mactoux 1975, 107s.: si noti che questa rappresentazione, che suggerisce una certa compromissione della regina con i disordini del palazzo, ha un preciso parallelo con la svalutazione letteraria alessandrina della sua figura: vd. *infra*, § IV.4).

loro doni⁵⁸: è chiaro che «faire participer Pénélope au festin des prétendants modifie considérablement l'interprétation la plus courante de la légende. Elle apparait comme une femme séduisante à qui on rend hommage en présence d'un mari relégué à l'arrière-plan qui assiste, impuissant, à une scène de séduction» (Mactoux 1975, 120)⁵⁹.

IV.4) Penelope-Αἰδώς: il racconto di Pausania e l'iconografia antica

La rielaborazione della figura di Penelope nell'arte etrusca, oltre a coincidere con una tendenza alla banalizzazione del mito che è una costante di molti prodotti tuscanici⁶⁰, corrisponde forse anche all'influenza della letteratura ellenistica, che aveva inventato – o forse ricavato da fonti secondarie antiche, enfatizzandoli – particolari assai poco lusinghieri sul comportamento dell'eroina in assenza di Odisseo: ella avrebbe addirittura concepito – dall'unione con t u t t i i Proci, oppure dal dio Hermes – il piccolo

⁵⁸ Solo precedente di questa scena nell'arte greca sembra essere la decorazione di un cratere a figure rosse del V secolo, conservato al Museo di Siracusa (inv. 2408), in cui il 'tipo di Penelope seduta' è inserito nel contesto della scena dell'offerta di doni nuziali da parte di quattro Proci, puntualmente individuati in Antinoo, Eurimaco, Euridamante e Pisandro, secondo le parole di Omero (cf. *Od.* XVIII 292-301), come per primo ha riconosciuto Müller 1913, 92s. Mactoux 1975, 80 sottolinea però la differenza tra quest'immagine e quelle etrusche: «la reine d'Ithaque reste parfaitement digne dans ce rôle [...]; on s'est plu à souligner l'expression spirituelle [...]. Une certaine gêne se marque dans l'attitude des prétendants qui se retournent les uns vers les autres comme s'ils hésitaient à l'aborder. Aucune compromission de la part de la reine». Cf. anche Touchefeu Meynier 1968, 230 nr. 418 e tav. XXXII 3.

⁵⁹ Non va trascurato, tuttavia, il fatto che tra gli Etruschi la donna godesse in genere di una libertà sociale impensabile in gran parte del mondo greco classico (attico *in primis*), tanto da essere comunemente raffigurata mentre partecipa ai banchetti e alla vita pubblica. Touchefeu Meynier 1968, 231 n. 17 sembra suggerire, a proposito della seminudità di Penelope in alcune di queste rappresentazioni, che con essa gli autori volessero forse associare l'eroina a una delle Furie – che nell'arte etrusca sono di solito caratterizzate da un seno scoperto – a causa dell'esito nefasto per i Proci del loro corteggiamento. Lo stesso sospetto era già stato avanzato da Brunn 1870, 129s. nr. XCVIII,8, a proposito di un'urna rinvenuta a Cetona, in territorio chiusino, su cui era rappresentata una figura femminile coi seni nudi che abbracciava un pretendente, mentre Ulisse tendeva l'arco.

⁶⁰ Cf. Mactoux 1975, 122 e 124 n. 48.

Pan, la cui vista avrebbe indotto Odisseo, offeso e disgustato, a disertare per sempre Itaca⁶¹.

Si tratta in realtà di tradizioni marginali nella cultura greco-romana che, tanto nella letteratura quanto nell'iconografia, evidenziò al contrario le doti di fedeltà e di castità di Penelope, fino a farne per antonomasia il modello femminile positivo⁶² e quasi il simbolo delle virtù muliebri stesse.

Racconta ad esempio Pausania nella sua descrizione della Laconia che Penelope – dopo che Odisseo l'ebbe ottenuta in sposa, vincendo in una gara podistica gli altri pretendenti (III 12,2 e 4) – fu chiamata a scegliere tra il marito e il padre, che avrebbe voluto trattenerla con lui, e se la cavò con un atto di memorabile αἰδώς, di cui, ai tempi di Pausania, sarebbe rimasta traccia ben tangibile presso Sparta in una statua dedicata appunto alla Pudicizia: τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Αἰδοῦς τριάκοντά που στάδια ἀπέχον τῆς πόλεως Ἰκαρίου μὲν ἀνάθημα εἶναι, ποιηθῆναι δὲ ἐπὶ λόγῳ φασὶ τοιῶδε. ὅτ' ἔδωκεν Ὀδυσσεῖ Πηνελόπην γυναῖκα Ἰκάριος, ἐπειρᾶτο μὲν κατοικίσει καὶ αὐτὸν Ὀδυσσεῖα ἐν Λακεδαίμονι, διαμαρτάνων δὲ ἐκείνου δεύτερα τὴν θυγατέρα ἰκέτευε καταμείναι καὶ ἐξορμωμένης ἐς Ἰθάκην ἐπακολουθῶν τῷ ἄρματι ἐδεῖτο. Ὀδυσσεὺς δὲ τέως μὲν ἠνείχετο, τέλος δὲ ἐκέλευε Πηνελόπην συνακολουθεῖν ἐκοῦσαν ἢ τὸν πατέρα ἐλομένην ἀναχωρεῖν ἐς Λακεδαίμονα. καὶ τὴν ἀποκρίνασθαί φασιν οὐδέν· ἐγκαλυψαμένης δὲ

⁶¹ La versione più completa di questo mito è in Servio: *cum Ithacam post errores fuisset reversus, invenisse Pana fertur in penatibus suis, qui dicitur ex Penelope et procis omnibus natus, sicut ipsum nomen Pan videtur declarare: quamquam alii hunc de Mercurio, qui in hircum mutatus cum Penelope concubuerat, natum ferunt. sed Ulixes posteaquam deformem puerum vidit, fugisse dicitur in errores* (Aen. II 44); si vedano inoltre Apollod. *Epit.* VII 38s. (secondo cui Penelope, corrotta da Antinoo o da Amfinomo, fu cacciata da Odisseo e generò poi Pan da Hermes); Cic. *Nat. deor.* III 56; Lyc. 771-773, 792; *sch.* Eur. *Rh.* 36 (in cui, tra le diverse genealogie di Pan, ve n'è una da Penelope e Apollo); *sch.* Lyc. 806 (= Teop. *FGrHist* 115 F 354) e 772ter (= Duris *FGrHist* 479 F 42); Serv. *ad Georg.* I 16 (che cita Pindaro); [Theocr.] *Syr.* 1ss. Sull'immagine di Penelope nella letteratura alessandrina e romana cf. Mactoux 1975, 95-104. Per la relazione paretimologica tra Πηνελόπεια (forma dorica) e Πάν, vd. § IV.9. L'infedeltà di Penelope è tema che ha affascinato anche i moderni, tanto esegeti quanto narratori: cf. cap. III.2c e *ibi* n. 162.

⁶² Cf. ad esempio la battuta di Aristofane, secondo cui μίαν γὰρ οὐκ ἂν εἶποις / τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας ἀπαξάσας (*Thesm.* 549s.).

πρὸς τὸ ἐρώτημα, Ἰκάριος τὴν μὲν ἄτε δὴ συνιεῖς ὡς βούλεται ἀπιέναι μετὰ Ὀδυσσέως ἀφήσιν, ἄγαλμα δὲ ἀνέθηκεν Αἰδοῦς· ἐνταῦθα γὰρ τῆς ὁδοῦ προήκουσαν ἤδη τὴν Πηνελόπην λέγουσιν ἐγκαλύψασθαι (III 20,10s.)⁶³.

È ovvio che ben poco possiamo indovinare sulla reale datazione di questo monumento e sul suo aspetto⁶⁴; tuttavia è evidente che – almeno ai tempi di Pausania – era stabilita una precisa correlazione tra l'immagine (velata!) di Penelope e quella della dea Pudicizia, sicché «diese Aidos des Ikarios sei die Penelope. Aidos war in Sparta keine abstrakte Personifikation, sondern ein göttliches Wesen mit eigenem Kult wie auch in Athen⁶⁵» (Langlotz 1961, 82). Tale collegamento potrebbe derivare da una combinazione eziologica tra il mito di Penelope, eroina spartana, e il culto laconico di Αἰδώς, ma l'idea che Icaro abbia identificato nella statua la divinità e al tempo stesso sua figlia esula dalla mentalità greco-arcaica ed è possibile solo a partire dall'età ellenistica, la quale «die Allegorie und Divinisierung Lebender poetisch und künstlerisch zu vollziehen liebte» (*ibid.* 84).

In effetti, non abbiamo immagini sicure della dea Αἰδώς di epoca arcaica o classica; anzi, secondo Collignon 1911, 290ss., il 'tipo' della Pudicizia – di cui la maggior parte dei musei d'Europa conserva una copia (cf. tav. VIII) e che divenne frequentissimo in età romana – fu inventato verso

⁶³ In questo racconto, riconosciamo la struttura elementare di una forma di fiaba, che ricorre anche in altri miti greci (ad esempio, quello di Medea): in essa, l'eroe, dopo aver conquistato in un qualche cimento la principessa, entra in un 'triangolo di forze' con lei e il padre; uno degli scioglimenti possibili è allora dato dal fatto che «la principessa agisce contro il proprio padre insieme con l'eroe» (Propp, *Radici*, 476): cf. anche cap. III.2a.

⁶⁴ Si può però almeno concordare con Eckstein 1959, 150, secondo cui – «in einer Landschaft, die von den Gedächtnismalen und Heroa ihrer großen Vergangenheit geradezu angefüllt war», e appunto nel luogo in cui si riteneva fosse avvenuta la definitiva separazione di Penelope da Icaro, e quindi la piena accettazione da parte dell'eroina dei doveri imposti dal suo nuovo stato di donna maritata – «daß hier schon seit frühen Zeiten ein Erinnerungsmal an dieses Geschehnis mahnte, darf angenommen werden».

⁶⁵ Per il culto di Αἰδώς ad Atene, cf. ad es. Paus. I 17,1.

l'inizio del II secolo a.C., forse in Asia Minore, a partire da un modello funerario assai comune nel secolo precedente. In esso, la defunta era rappresentata con la testa volta verso la spalla sinistra e col corpo tutto avviluppato nell' ἰμάτιον, sollevato a formare sul capo un velo, il cui bordo era sfiorato dalla punta delle dita della mano destra, mentre la sinistra sorreggeva l'altro gomito, in «un'attitude de dévoilement, à la fois pudique et gracieuse» (*ibid.* 290)⁶⁶.

Si può dunque immaginare che Pausania abbia avuto sotto gli occhi una statua assai più 'moderna' di quanto non credesse, corrispondente appunto a tale modello ellenistico della *Pudicitia*, cioè quello di una figura femminile in piedi e col capo velato. D'altro canto, non può che suscitare perplessità un simile errore da parte del Periegeta quanto all'antichità dell'opera da lui vista, tanto più che è possibile ch'egli ne riportasse la storia quale «fromme Zitat der örtlichen Exegeten» (Eckstein 1959, 150). E si noti che, secondo la vicenda da lui raccontata, dovremmo aspettarci una raffigurazione di Penelope seduta (si trovava sul carro di Odisseo) e, naturalmente, velata, o meglio, forse, nell'atto di nascondere il volto col drappo nuziale che le copriva la testa⁶⁷: l'immagine insomma delle statue del 'tipo di Penelope', ma anche – seppur trasposta in diverso contesto narrativo – del vaso di Chiusi e delle altre rappresentazioni di 'Penelope seduta' (cf. nn. 4-8)⁶⁸.

⁶⁶ Per le somiglianze e le differenze di questo 'tipo iconografico' con quello di Penelope, cf. *supra*, n. 25.

⁶⁷ Cf. Eckstein 1959, 151, 154; Hausmann 1994, 291s.

⁶⁸ Langlotz 1961 rifiuta tale identificazione, sostenendo che l'elemento caratterizzante della dea Αἰδώς doveva essere il velo calato sul volto, mentre ritiene le sculture del cosiddetto 'tipo di Penelope' del V secolo (cf. n. 8) immagini di Afrodite afflitta per la morte di Adone. Ricordiamo che però l'artista greco non era tenuto a una rappresentazione letterale del mito, ma lo reinterpretava coerentemente anche con le potenzialità espressive dei suoi strumenti tecnici (cf. *supra*, § IV.1b, e Lowenstam 1992): ci si può chiedere allora se non sia iconograficamente più significativo l'atto della pudicizia (la mano che sta per trarre il velo sul volto), rispetto allo stato (il volto velato). La mano destra di Penelope, tuttavia, nella maggior parte delle raffigurazioni non tocca il velo, ma – levata alla tempia o posta a sostegno del mento – esprime piuttosto il suo stato d'animo pensieroso o afflitto (cf. *supra*, 13 e n. 25): su questo problema, cf. Eckstein

Una siffatta rappresentazione di Penelope durante il suo ‘viaggio di nozze’, del resto, ben si accorderebbe con un tema e una tipologia iconografica piuttosto comuni nei vasi antichi⁶⁹: nei cataloghi del Museo Campana, ad esempio, ne sono annoverati diversi decorati con scene nuziali, in cui la sposa è seduta sul carro del marito, ha il capo velato ed è attorniata da altri personaggi⁷⁰. E in effetti, alcuni studiosi hanno creduto di riconoscere l’episodio narrato da Pausania nella pittura di un vaso attico a figure nere del 540 a.C. circa, proveniente appunto dalla collezione Campana, e oggi conservato al Louvre (tav. VII)⁷¹. Di solito interpretata come «Divinità in carro», l’immagine mostra, su un carro orientato verso destra, una donna velata, con in mano un ramo frondoso (il velo e la ghirlanda sono gli attributi propri della sposa)⁷², accanto a un uomo caratterizzato da barba e tunica, che tiene le redini⁷³. Nella figura maschile, che cammina accanto al carro volgendo la testa verso i suoi occupanti e che porta petaso e calzature alate, si

1959, 155s. Reinach 1899, II, 281 descrive una figura femminile seduta, col filo tra le mani, tra due ancelle, che però non crede possa identificarsi con Penelope-’ Αἰδώς.

⁶⁹ Cf. ad es. le tavole riportate da Oakley-Sinos 1993, 84-88, 90s., 93-95, 105 figg. 62-69, 72-74, 77, 79-81, 99.

⁷⁰ La ricchissima collezione del marchese Giovanni Pietro Campana, da cui provengono tra l’altro diversi dei rilievi meli che abbiamo citato, fu dispersa in più musei d’Europa nel 1861, a causa della rovina economica del suo proprietario (si veda in proposito il *Grido della stampa italiana contro la dilapidazione che si compie in Roma del Museo Campana: aprile 1861*, s.l. 1861?). Per il tipo di scene in questione, il catalogo, che è privo dei numeri di pagina, nella classe I dedicata ai «Vasi dipinti etruschi ed italo-greci», descrive vari vasi corinzi a figure nere (serie II, nrr. 16 e 38) ed etruschi, a figure nere (serie IV-VII, nrr. 17, 1040, 1057, 1149) o gialle (serie IV-VII, nr. 63). Nei bassorilievi della classe IV, serie IV, nrr. 16, 80, 106, 208, 278, 279, sono riconoscibili, in questo genere di contesto, Elena e Menelao (in quadriga o reduci da Troia); in quelli nrr. 127 e 209 della stessa serie, Elena e Paride. In genere tuttavia, l’identità degli sposi – soprattutto quando si tratta di persone comuni – non è chiaramente identificabile.

⁷¹ Cf. Villard 1958, 129, tav. 166, nr. 7 (collezione Campana inv. 11260: non mi è stato tuttavia possibile individuarne la descrizione nel Catalogo Campana). Per l’interpretazione dell’immagine, si veda anche Béquignon 1960, 92-94; Mactoux 1975, 44s.

⁷² Cf. Oakley-Sinos 1993, 30: «the veil signifies a woman’s sexual maturity and protected status; once a woman reached marriageable age, she covered her head whenever she went out in public». Sul velo di Penelope, cf. *infra*, § IV.5.

⁷³ Molto simile la scena descritta da Campana 1858, classe I, serie IV-VII, nr. 1040, per un’idria etrusca a figure nere: «quadriga nuziale. La sposa col capo velato tiene nella sinistra mano una corona. Presso al carro due donne recano in testa i doni nuziali. Innanzi ai cavalli, una donna si volge verso gli sposi e porta in ciascuna mano una face». Quest’ultimo dettaglio si trova anche in altri vasi (serie II nr. 38, serie IV-VII nr. 1057), nonché nella scena non nuziale del vaso a figure nere nr. 779, classe I, serie IV-VII.

riconosce Hermes; in quella femminile dietro il convoglio Atena, che regge nella destra un fiore e che indossa elmo ed egida, da cui fuoriescono dei serpenti⁷⁴; altri due personaggi, di difficile identificazione, si trovano l'uno di fronte al carro (una donna) e l'altro al fianco dei cavalli (un efebo). Il fatto che gli sposi si trovino su un elegante carro trainato da corsieri sembra connotarli come divinità o eroi⁷⁵; inoltre, due particolari della pittura fanno pensare proprio alle nozze di Penelope descritte da Pausania: la presenza delle divinità tutelari di Odisseo, Hermes ed Atena (ma cf. n. 74), e il volto completamente velato della sposa, secondo una forma iconografica rarissima⁷⁶ (che rende quindi meno verosimile l'ipotesi che si tratti invece del ratto di Elena ad opera di Teseo). Proponendo tale interpretazione, Béquignon suggerisce anche che la figura femminile davanti ai cavalli possa essere proprio Αἰδώς, sia essa la dea ovvero la statua eretta da Icaro. Avremmo allora qui un esempio del fatto che «advantage of vase-painting that depict

⁷⁴ Tutt'altro che rara la presenza di divinità, mescolate ai personaggi umani, nelle antiche scene di processione matrimoniale: ad esempio, in un'*hydria* a figure nere conservata nell'Ashmolean Museum di Oxford, inv. 1965.119, si riconoscono Apollo, Hermes e Dioniso, ma non gli sposi e la figura femminile davanti ai cavalli (cf. Oakley-Sinos 1993, 28 e fig. 64 p. 85); allo stesso modo, gli sposi sono accompagnati da Hermes in un'anfora etrusca a figure nere descritta da Campana 1858, classe I, serie IV-VII, nr. 17, oppure da Apollo e Dioniso nella nr. 1057 della stessa serie. Cf. in proposito Oakley-Sinos 1993, 29: «this fusion of mortal and divine levels exalts the bride and groom by associating them with gods, and uplifts the mortal ceremony as a whole by comparing it to a divine wedding [...]. Depicting divine figures in these scenes is only a device for raising the level of a mortal wedding by linking it to a divine sphere». Tuttavia, mentre è abbastanza evidente la funzione anche propiziatoria per le nozze di divinità come Hermes, in qualità di accompagnatore nella loro nuova vita degli sposi, o Apollo citaredo e Dioniso, che ne rallegrino la festa, meno scontata, e caratteristica del vaso del Louvre, mi pare la presenza di Atena.

⁷⁵ Cf. Oakley-Sinos 1993, 29: «literary sources describing wedding processions mention chariots only in connection with divine or heroic weddings; sources describing ordinary weddings invariably mention not a horse-drawn chariot but a cart».

⁷⁶ Secondo Béquignon 1960, 93 e Mactoux 1975, 45 l'unico altro esempio nella coroplastica arcaica di figura femminile interamente velata sarebbe il vaso di Würzburg (500 a.C.), in cui la coppia nuziale è accompagnata da Hermes, Apollo e da una dea tedofora: vd. Langlotz 1932, 59s. e tav. 90 nr. 315. In realtà, pare esista qualche altra immagine del genere, come quella su una saliera attica a figure rosse, conservata all'Università di Bonn, inv. 994, su cui cf. Oakley-Sinos 1993, 31ss. e 94 fig. 79. Anche Campana 1858, classe I, serie XI, nr. 84 descrive uno scifo a figure gialle, proveniente da Nola, che parrebbe affine a quello in questione per l'iconografia e per il soggetto della 'donna contesa': «Agamennone ornato [...] procedendo si rivolge verso Briseide velata, e col peplo rialzato sulla testa, e la conduce per mano [...]». Tuttavia, è evidente che in genere i pittori preferissero rappresentare il volto della sposa scoperto, per mostrarne la bellezza.

stories unknown to us from epic is that their inscriptions can provide us with the earliest written evidence for a myth», e che perciò «vases [...] can provide the earliest alternative renderings that survive, and some of these versions on vases go back to the Homeric period and disclose versions of stories and poems known then» (Lowenstam 1992, 187s.).

IV.5) Il velo di Penelope nella letteratura e nell'iconografia antiche

Il velo dunque sembra essere, in fin dei conti, l'elemento più nettamente caratterizzante dell'iconografia di Penelope, sia ella seduta o in piedi: infatti, «the link between a woman's αἰδώς and her veiling [...] was so close that an artistic representation of the quality itself» (Cairns 1996, 154). In questo senso, forse, si potrebbe interpretare anche l'informazione di Plinio che Zeusi nel ritratto di Penelope *pinxisse mores videtur* (cf. *supra*, n. 20), vale a dire immaginando che il grande pittore l'avesse dotata dei simboli propri della *Pudicitia*⁷⁷, tra cui naturalmente il velo.

In realtà, nell'*Odissea*, Penelope non è il solo personaggio che indossa dei κρήδεμνα (I 334 = XVI 416 = XVIII 210 = XXI 65), dato che ne portano anche Ino (V 346, 351, 459) e Nausicaa con le sue ancelle (VI 100), così come καλλικρήδεμνοι sono le spose degli Spartani (IV 623), mentre Calipso e Circe sono velate dalla καλύπτρη (V 232 = X 545)⁷⁸. Secondo Haakh 1959,

⁷⁷ I Romani associavano comunemente la *Pudicitia* con la donna *uni viro nupta*: cf. in particolare Liv. X 23,3-10; Tac. *Germ.* XIX 1-5. Pertanto, l'esser stata *univira* è una lode che spesso si legge sulle lapidi funebri e che viene rivendicata, nella finzione letteraria, dalle donne oneste (cf. Prop. IV 11,35s.). Ma la figura di Penelope stessa dimostra che si trattava di un valore apprezzato anche nel mondo greco.

⁷⁸ Inaccettabile mi pare il suggerimento di Mactoux 1975, 211 di associare il velo di Penelope al dono fatto da Elena a Telemaco, «comme si Hélène, se souvenant soudain qu'elle avait été une ancienne déesse-mère, voulait assurer la fécondité du mariage de Télémaque en partageant avec lui un de ses attributs», per dimostrare che il velo sarebbe attribuito di antiche dee della fertilità, tra le quali ci sarebbe stata un tempo

375, «wir können aus den Stellen in der Odyssee auf keinen Unterschied zwischen καλύπτρη und κρήδεμνον schließen», anche se in καλύπτρη è evidente la connessione etimologica con la radice del ‘nascondere’, che caratterizza anche il nome di Calipso. Ci sarebbe allora la tentazione di distinguere il κρήδεμνον delle spose o future spose (Penelope, Ino un tempo moglie di Atamante, Nausicaa e le Spartane), dalla καλύπτρη indossata – ma in versi formulari – dalle due dee eternamente in cerca di un compagno che resti per sempre con loro, ed entrambe ‘nasconditrici’ di Odisseo dal resto dell’umano consorzio. Il confronto coi *loci* dell’*Iliade* distoglie tuttavia dal trarre troppo facili conclusioni, visto che qui non sembra che si possa far differenza tra il κρήδεμνον portato da Era e Andromaca (XIV 184 e XXII 470), o da Charis λιπαροκρήδεμνος (XVIII 382), e la καλύπτρη indossata da Ecuba (XXII 406). Non va altresì dimenticata l’importanza del rito nuziale degli ἀνακαλυπτήρια, in cui lo sposo – offerti i doni nuziali – solleva il velo per guardare la moglie, con allusione al suo prossimo denudamento nel talamo, che precederà l’unione carnale⁷⁹: ne consegue che, in genere, il velo simbolizza una specifica condizione socio-culturale della donna⁸⁰.

anche Penelope. Ma il dono di Elena non è né un κρήδεμνον né una καλύπτρη, bensì un πέπλος (*Od.* XV 124), che vale in quanto oggetto prezioso (si pensi alle parole di Menelao: δῶρων δ’, ὅσσ’ ἐν ἐμῷ οἴκῳ κειμήλια κείται, / δῶσω ὃ κάλλιστον καὶ τιμηέστατόν ἐστι, XV 113s.), come quello che nell’*Iliade* le donne troiane offrono ad Atena, sperando di placarla (*Il.* VI 271ss., 289ss., 302ss.), dono di segno tipicamente femminile, a differenza del cratere d’argento offerto a Telemaco da Menelao (*Od.* XV 115ss.). Sulla tesi di Mactoux, cf. anche n. 82.

⁷⁹ Cf. Sissa 1987, 110-117, che però parla di «*anakalyptērion*», termine in realtà non attestato al singolare se non molto tardi (cf. LSJ⁹ 107 e *suppl.* 27 s.v. ἀνακαλυπτήρια), in Plut. *Tim.* 8, e con diverso significato: gli ἀνακαλυπτήρια sono infatti anche «i “doni dello svelamento” [...], pegno, probabilmente, del legame istituitosi in occasione del pasto [nuziale]» (Calame 1988b, XIX). Sui due significati del termine, cf. Phot. *α* 1502 Th.; *Suda* *α*. 1888 A.; per le testimonianze iconografiche, vd. Oakley-Sinos 1993, 25s.

⁸⁰ Sui κρήδεμνα come simbolo in Omero di castità, quando indicano il velo femminile, e per una disanima in chiave ‘generativa’ dei passi in cui il termine assume questa specifica connotazione, cf. Nagler 1974, 45ss. Sulla persistenza nella civiltà europea dell’immagine della donna velata o che si vela, a indicare pudore, fedeltà al proprio compagno, ma anche al tempo stesso civetteria, si vedano ad esempio le tavole accluse ad Haack 1959.

Nella scena delle nozze di Penelope descritta da Pausania, ad esempio, «the bride's αἰδώς at leaving her father [...] and at the thought of her future as a sexual being is also a valuable indication of her loyalty to her κύριος and of her innocence, and thus of her eligibility and promise as a wife» (Cairns 1996, 154 n. 26). Pertanto, «on vases, the veiling which signifies αἰδώς is not to be sharply distinguished from that which signifies 'marriage', for the latter is merely a ritualized form of a gesture which in everyday life might accompany a spontaneous emotional reaction or constitute a conventional way of displaying one's feminine virtue» (*ibid.* 154). E in effetti, anche in rappresentazioni pittoriche a tema non nuziale, il rapporto coniugale tra due personaggi è suggerito dal fatto che la donna porta il velo e/o lo solleva: così, ad esempio, nelle scene di commiato, comuni sui vasi antichi (vd. *supra*, n. 10), o sulle stele funerarie che rappresentano donne maritate (stele che, in fondo, raffigurano anch'esse un estremo saluto)⁸¹, o ancora nelle immagini di ratto, in cui la vittima erge come ultima barriera di αἰδώς il proprio velo davanti alla futura violenza del suo rapitore⁸².

D'altra parte, sull'associazione sposa-velo poteva influire anche una celeberrima ed emblematica immagine omerica: quella dell'acconciatura di Andromaca, che si disfa quando ella perde i sensi alla vista del corpo straziato di Ettore trascinato sotto le mura di Troia:

⁸¹ Cf. Haack 1959, 375s. e le tavole accluse all'articolo (nr. XV per il commiato di un guerriero; nrr. XVI-XVIII per le stele funebri).

⁸² Cf. Cairns 1996, 154 e tavole accluse. Questi paralleli iconografici, assieme all'evidenza testuale dell'*Odissea*, fanno respingere nettamente la tesi di Mactoux 1975, 211s. (su cui cf. anche n. 78), secondo la quale «l'usage du voile par les femmes lorsqu'elles sortent ou se présentent devant des étrangers est tardif et apparemment inconnu à l'époque d'Homère»; perciò Pausania avrebbe frainteso il significato della statua velata che vedeva, riferita a «une antique divinité chthonienne auquel le nom d'*Aidôs*, si proche d'*Hadès*, peut faire penser», e di cui Penelope sarebbe una ipostasi.

τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς βάλε δέσματα σιγαλόεντα,
 ἄμπυκα κεκρύφαλόν τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμη
 κρήδεμνόν θ', ὃ ρά οἱ δῶκε χρυσῆ ἼΑφροδίτη
 ἥματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' ἼΕκτωρ
 ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα
 (Il. XXII 468-472).

Si noti, in questo passo, la tecnica per così dire *ralenti* con cui il poeta si sofferma, con precisione meticolosa e quasi ossessiva, sui singoli dettagli della pettinatura, man mano che si scompongono uno a uno: i δέσματα σιγαλόεντα, ἴάμπυξ, il κεκρύφαλος e la πλεκτὴ ἀναδέσμη, per arrivare solo alla fine all'oggetto simbolicamente più importante, il κρήδεμνον appunto, dono nuziale di Afrodite. Infatti, «il velo di Andromaca ne simboleggia la virtù, il legame sessuale che la legava a Ettore e che sarà presto violato, quando la città sarà presa e le donne esposte alla violenza dei conquistatori. Togliersi il velo significa consegnarsi agli abusi, così come “lacerare il velo” di una città vuole dire distruggerla⁸³, dal momento che una stessa parola greca (*kredemnon*) può significare sia “velo” sia “cinta muraria”, e ancor oggi si può dire “spogliare una città”» (Powell 2006, 143)⁸⁴.

In effetti, «the veiling of the head is a typical response of the recipient of unwanted erotic attentions» (Cairns 1996, 153), esattamente secondo la logica del gesto di Penelope davanti ai Proci, ἄντα παρειάων σχομένη

⁸³ L'espressione greca è κρήδεμνα λύειν: cf. Il. XVI 100 e Od. XIII 388. Si veda anche la locuzione κρήδεμνον λύειν in Od. III 392, dove κρήδεμνον è il ‘sigillo’, la ‘chiusura’ di un cratere di vino. Sui valori simbolici che legano nel folklore la donna alla città cf. anche cap. III, 164.

⁸⁴ In realtà, anche Ecuba, vedendo lo strazio fatto di suo figlio, τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην / τηλόσε (Il. XXII 406s.): ma si noti che il suo è un gesto brusco, intenzionale e di durata momentanea (ἔρριψε), mentre Andromaca – priva di sensi – ‘lascia cadere’ (βάλε: cf. LSJ⁹ 305 s.v. βάλλω A.II 3) i singoli elementi della sua acconciatura uno a uno, con un polisindeto che scandisce un'azione la cui istantaneità si ripete e si ripete ancora (τε ἰδὲ ... θ').

λιπαρὰ κρήδεμνα, gesto pienamente motivato dal violento desiderio sessuale ch'ella sa di provocare loro⁸⁵. Perciò, il fatto che l'eroina sia rappresentata – nella poesia come nell'arte figurativa – nell'atto di trarre il velo sul viso o col capo velato «will also convey a message about her status as a married woman, her resistance to erotic attentions, and her loyalty» (*ibid.* 155).

Nell'iconografia, peraltro, anche personaggi adirati o frustrati, come Achille dopo la perdita di Briseide, o Aiace dopo il giudizio per le armi di Achille, sono velati, presumibilmente per nascondere la loro umiliazione, secondo un sentimento che pure fa parte dell'αἰδώς e che li induce a isolarsi dagli altri: in questo caso, «veiling need *not* carry connotations of αἰδώς as such, but may be a symptom of something that αἰδώς shares with other emotions» (*ibid.*). Pertanto, «veiling as an accompaniment to any emotion may indicate a way of concealing emotion or coping with it with σωφροσύνη» (*ibid.*). E dunque, a quale carattere potrebbe adattarsi questo indumento che permette di nascondere i propri veri sentimenti, più che a Penelope, dato che sempre il suo νόος δέ οἱ ἄλλα μενοινᾷ⁸⁶? Come abbiamo già visto (cf. in particolare cap. I *passim* e cap. III.1), infatti, anche se è vero che la regina appare *sempre* velata davanti ai Proci, in almeno due occasioni – nei canti XVIII e XXI – lo scopo della sua azione può apparire ambiguo, e comunque diverso da quello ch'ella è disposta a confessare agli altri e a se stessa.

⁸⁵ In due occasioni, al verso formulare che descrive l'atto di Penelope che si vela (I 334 = XVIII 210) corrisponde l'immediata reazione erotica dei Proci, pure espressa da un verso formulare (I 366 = XVIII 213 πάντες δ' ἠρήσαντο παραὶ λεχέεσσι κλιθῆναι). Il parallelismo tra il velo di Andromaca e quello di Penelope può suggerire al pubblico, consapevole degli esiti potenziali di un tema, anche quando non compiutamente realizzati (cf. Nagler 1974, 86), altre inquietanti connessioni: come la tragedia di Andromaca coincide con quella del marito e del figlio (come è già anticipato in *Il.* VI 407-410, 454-463, e ribadito in *Il.* XXII 477-510), così il velo può coprire il volto di Penelope, e proteggerne la castità, solo fintanto che il figlio e il marito restano vivi (si pensi ai tentativi dei Proci di uccidere Telemaco).

⁸⁶ Cf. *Od.* II 92, XIII 381 e XVIII 283, e vd. *supra*, cap. I, 30, 64 e n. 104.

IV.6) Penelope ‘metafisica’ e la tradizione

L’insondabilità dei pensieri di Penelope è l’elemento che maggiormente ha intrigato gli scrittori e gli artisti del ’900 e che probabilmente costituisce la chiave della fortuna di questo personaggio negli ultimi decenni. Nelle arti figurative è particolarmente indicativo l’interesse che Penelope-sposa fedele ha suscitato in alcuni protagonisti delle principali avanguardie novecentesche, quali De Chirico, Carrà e Savinio, che sostennero la necessità di ‘attraversare’ la tradizione per fondare un’arte davvero innovativa, che sapesse cogliere, al di là dell’aspetto contingente delle cose, il loro significato segreto. In generale, la critica ha evidenziato soprattutto i rapporti tra questi maestri e la pittura rinascimentale e ottocentesca, sorvolando sulla possibilità che la fonte di ispirazione potesse risalire a opere assai più antiche e – almeno nel caso di De Chirico⁸⁷ e di Savinio – a una vasta cultura d’impronta classica. Eppure, in

⁸⁷ Giorgio De Chirico, fratello di Alberto Savinio (sul quale cf. scheda 11), nasce a Volos, in Tessaglia, il 10 luglio 1888, da genitori italiani; frequenta la scuola di disegno di Atene e, alla morte del padre, si trasferisce con la madre e il fratello in Germania, a Monaco, dove segue per due anni i corsi all’Accademia di Belle Arti. Subisce allora l’influenza pittorica di Franz Stuck, Max Klinger e, soprattutto, Arnold Böcklin; si appassiona alla lettura di Schopenhauer e Nietzsche. Nel 1908, dopo un soggiorno a Milano e a Torino, si stabilisce a Firenze: di questo periodo italiano conserverà la suggestione delle architetture rettilinee e delle prospettive popolate di statue ad altezza d’uomo e di inquietanti simulacri dell’antichità, che De Chirico immerge, nei suoi quadri, nella dura luce attica della sua infanzia (cf. ad esempio *Enigma dell’Oracolo*, *Enigma di una sera d’autunno*). Nel 1911 raggiunge il fratello a Parigi, dove ottiene i primi successi ed è notato da Picasso e da Apollinaire, di cui dipinge un celebre ritratto. Di questo primo periodo della sua pittura, vera protagonista è l’idea di assenza: colonnati interminabili e vuoti, larghe piazze deserte, in cui dal 1913 appaiono, secondo il principio delle relazioni ontologiche profonde e inattese, oggetti del tutto incongrui, come cardi e caschi di banane, ovvero i ben noti manichini, figure mute e sorde, asservite alla cieca fatalità che le pone le une accanto alle altre. Dapprima drappeggiati in nostalgici pepi come eroi classici, i manichini di De Chirico, alla vigilia della tragedia del primo conflitto mondiale, si vanno spogliando di ogni ornamento, per apparire nella loro essenza di poveri automi nudi e disarticolati. Rientrato in Italia per la guerra, nel 1917 De Chirico è però ricoverato nel sanatorio ‘Il Seminario’ presso Ferrara a causa di una depressione, e qui incontra Carlo Carrà, con il quale – assieme a Savinio, Morandi e De Pisis – pone i fondamenti teorici della scuola metafisica, che si oppone al futurismo con un ritorno al soggetto e alla ricerca della spiritualità della forma (tra i quadri di questi anni, cf. *Le muse inquietanti*, le molteplici versioni di *Ettore e Andromaca* e del *Trovatore*, o i vari *Interni metafisici*). Nel 1919, proprio quando è uno dei *leaders* della rivista «Valori Plastici», si ha la sorprendente ‘conversione’ di De Chirico alla pittura della tradizione (studia e riproduce le opere di Raffaello, Michelangelo, Botticelli), in una forma di vero e proprio accademismo, cui si atterrà nei decenni successivi (si pensi ai celebri *Cavalli antichi* e ai numerosi *Autoritratti*): ciononostante, nel 1920 firma il manifesto italiano «Dada» e, negli anni successivi, accetta

questi due artisti essenziale e consapevole è l'influenza degli anni dell'infanzia trascorsi in Grecia, ove erano nati: in particolare, al di là della suggestione esercitata nella loro pittura dai paesaggi e dalla luce ellenici, entrambi esplicitano il loro intento di rappresentare, nel complesso intreccio di realtà concreta e di simbolo, i miti originari⁸⁸.

Proprio al 1917, l'anno nevralgico in cui a Ferrara è fondato il sodalizio dei 'metafisici', appartengono due disegni di De Chirico e due quadri di Carrà (il quale in quel momento subiva il prepotente ascendente dell'illustre collega)⁸⁹, che sembrano attestare attenzione non solo al mito di Ulisse in

l'omaggio dei surrealisti che lo considerano loro precursore, mentre continua a dipingere anche quadri metafisici, pur stemperandone gli aspetti più inquietanti degli esordi; nel 1929 pubblica il singolare romanzo onirico *Hebdomeros*. A partire dal 1930, però, è chiara la rottura di De Chirico col suo passato: egli si dedica ormai a quella che definisce la 'vera' o la 'buona' pittura di ritratti e paesaggi, di impronta rigorosamente realistica e – sotto l'influenza di Tiziano – di tecnica neoclassica, pur senza escludere tratti di un gusto neobarocco e neoromantico. Negli ultimi anni della sua vita, tuttavia, De Chirico crea opere che si possono definire 'neometafisiche' e mostra un particolare interesse per la statuaria in metallo (cf. ad es. *Orfeo, Aiace, Il grande trovatore, Il consolatore, Oreste e Pilade, Penelope e Telemaco*). Muore a Roma, nel 1978. Sulla biografia di De Chirico, si vedano ad es. Busse 1976, Calvesi-Ursino 1996, Fagiolo dell'Arco-Jouffroy-Schmied-Porzio 1981.

⁸⁸ Tuttavia, osserva La Rocca 1981, 32, «la cultura classica di de Chirico è mediata; non è tanto la Grecia che si rivela nei suoi dipinti, quanto la visione romantica, talvolta accademica, che della Grecia aveva elaborato la cultura tedesca del secondo Ottocento». Sia De Chirico sia Savinio avevano però a disposizione i cataloghi di Reinach, in cui potevano vedere tra l'altro le riproduzioni stilizzate del vaso di Chiusi (Reinach 1899, I, 191), dei dipinti pompeiani di cui al § IV.2b (Reinach 1922, 175 tavole 2s.) e dell'affresco di Stabia, ricordato alla n. 33 (Reinach 1922, 52).

⁸⁹ Carlo Carrà nasce da una famiglia di artigiani a Quargento (Alessandria), nel 1881. Ricevuta una formazione da apprendista decoratore, si trasferisce a Milano, dove segue i corsi serali dell'Accademia di Brera. Nel 1899 è a Parigi, dove lavora per l'Esposizione Universale e nei cui musei ha l'occasione di vedere e studiare i capolavori dell'arte francese contemporanea. Tornato a Milano, dal 1908 può infine seguire i corsi regolari dell'Accademia di Brera; conosce Previati e Segantini, e in seguito Russolo e Boccioni, che gli presentano Marinetti. Carrà aderisce entusiasticamente al movimento futurista, partecipa con veemenza al dibattito culturale ed è tra i redattori del *Manifesto dei pittori futuristi* (1910): le sue pitture di questi anni mirano a una frantumazione della composizione, a costituire un'immagine dinamica (cf. ad es. *Nuotatrici, Ritratto di Marinetti, Sobbalzi del fiacre, Il cavaliere rosso*). Al tempo stesso, però, Carrà rivolge il suo sperimentalismo in più direzioni, come quella del cubismo (cf. ad es. *Ritmi di oggetti, La galleria di Milano*), sulla scia di Picasso e Apollinaire, conosciuti a Parigi nel 1912; intanto, su «Lacerba», esce il suo primo scritto teorico, *Piani plastici come espansione sferica nello spazio* (1913). Ma già nel 1916 due saggi pubblicati su «La Voce», *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*, mostrano il suo progressivo distanziarsi dal futurismo, per posizioni che preludono la metafisica (cf. *Natura morta con sifone, Antigravioso, Ricordi d'infanzia*). Pur essendo stato acceso interventista, Carrà non può andare al fronte per le sue precarie condizioni di salute: è così che, ricoverato in clinica nel 1917, vi conosce De Chirico e i pittori della sua cerchia, con cui elabora la teoria della pittura metafisica, imperniata sull'extrapolazione della dimensione spirituale dai fenomeni sensibili (cf. ad esempio *Solitudine, La camera incantata, Madre e figlio, La musa metafisica, L'idolo ermafrodito*). Carrà afferma sempre più nettamente la necessità di reintrodurre i

generale, cui De Chirico aveva già dedicato alcune importanti tele⁹⁰, ma allo specifico della figura di Penelope. Non sorprenderà, in questi due artisti che sempre hanno insistito sul ‘richiamo ai classici’, l’utilizzo – per la raffigurazione del soggetto di ‘madre e figlio’ – della stessa modalità compositiva che abbiamo visto nello scifo di Chiusi (§ IV.2a) e, nel caso di uno dei dipinti di Carrà, di alcuni spunti del ‘tipo di Penelope’ degli affreschi di Pompei (§ IV.2b).

I due disegni di De Chirico (tavv. IX e X) si intitolano in realtà entrambi *La sposa fedele* (anche se il primo è presentato in alcuni cataloghi come *L'apparizione*), ma possiamo supporre l’identificazione con Penelope, sia per l’ovvia antonomasia legata a questo personaggio, sia osservando che la stessa analogia era scattata nella mente del fratello ‘Dioscuoro’ – secondo la definizione che i due De Chirico amavano dare di sé – Alberto Savinio, che dipinse alcuni quadri tra loro quasi uguali, l’uno intitolato appunto *La fidèle épouse* (1930-1931), un secondo *Le depart d’Ulysse* (1930), e vari altri

valori plastici della pittura italiana rinascimentale, la loro rigorosa organizzazione euclidea dello spazio, nell’idea che l’immagine debba essere costruita attraverso le proporzioni, e non più attraverso le linee di forza. Dagli anni ’20 in poi, l’artista si dimostra sempre meno propenso alle avventure collettive e concentrato in una ricerca tutta personale, che Bontempelli ritiene parallela a quella del suo ‘realismo magico’ in letteratura (cf. *Le figlie di Lot, Pino sul mare, L’attesa*): l’approdo – che costituirà la costante e la cifra più originale della pittura di Carrà – è l’equilibrio tra ascetismo e ritorno alla costruzione metafisica (cf. *Il faro, Mattino sul mare, L’ultimo bagnante*). Agli anni ’30 risalgono gli affreschi per il Palazzo di Giustizia di Milano, *Giustiniano che libera uno schiavo* e *Giudizio Universale*; nell’immediato dopoguerra, Carrà cura le illustrazioni di varie opere letterarie, tra le quali *L’Odissea* nella traduzione di Quasimodo. Dipinge fino agli ultimi giorni prima della sua morte (*Natura morta con calice verde* e *Natura morta con bottiglia e chicchera*), avvenuta a Milano nel 1966. Sulla biografia di Carrà, si vedano ad es. Carrà 1987a, Carrà 1994, Coen 1987, Fagone 1981, Lemaire 1987.

⁹⁰ Cf. in specie *L’enigma dell’oracolo* (1909, collezione privata) ispirato al V canto dell’*Odissea* e al quadro di Böcklin *Ulisse e Calipso* (1883), in cui «è chiaro il meccanismo di identificazione tra l’autore e il personaggio pensoso di spalle [...], nel quale si compendia tutta una tradizione della pittura romantica che ha per soggetto l’uomo che si confronta con la natura e col mondo» (Baldacci 1997, 77). Ma l’identificazione tra De Chirico e Ulisse ricorre anche in opere più tarde: cf. ad es. *Ritorno di Hebdomeros* e *Ritorno di Ulisse* (1968, entrambi in collezioni private); di *Ulisse* esiste infine una meno nota raffigurazione in due varianti (1922 e 1924), trattata naturalisticamente e densa di citazioni pittoriche, dall’*Odysseus* di Böcklin (1869), alla pittura cinquecentesca, alla scultura greco-romana (cf. Vivarelli 1981, 108s., con scheda critica di A.M. Del Monte).

Penelope (1930, 1933, 1940, 1944-1945)⁹¹. Forse non casuale è inoltre il fatto che, in quello stesso 1917, Carrà dipinga *Madre e figlio e Penelope* (tavv. XII-XIII), e che temi omerici si ritrovino anche nella restante coeva produzione artistica di De Chirico stesso, la cui tela *Ettore e Andromaca* (nella versione appunto del 1917) è esposta assieme alla *Penelope* di Carrà alla Galleria Chini di Milano tra il 1917 e il 1918: i due pittori si mostrano dunque entrambi attirati dalla raffigurazione di «personaggi omerici. Gli uni [*Ettore e Andromaca*] e l'altra [*Penelope*] testimoniano le rispettive solitudini. Gli uni, reciprocamente prossimi ma altrettanto prossimi al distacco tra i bastioni della città metafisica; l'altra in un ambiente vuoto, come vuota, per l'assenza di Odisseo, era la reggia di Itaca» (Guzzi 1994, 157).

Ipotizzando perciò che le rappresentazioni in questione di De Chirico e di Carrà possano essere state associate più o meno consapevolmente dagli autori a una discussione al momento in corso tra loro sulla possibilità di ispirarsi all'*epos* omerico, proponiamo di paragonarle con un'opera tarda di De Chirico di tema affine, sicuramente dedicata alla regina di Itaca: la statua in bronzo dorato *Penelope e Telemaco* (tav. XI).

Il confronto può forse fornire la chiave per l'interpretazione dell'oggetto in forma di gigantesco piede di tavola, che in *La sposa fedele I* si impone all'attenzione per la sua posizione in primo piano, sotto due righe metalliche disposte a squadra, e dietro a cui si vede un manichino di spalle che, essendo limitato al solo busto e appoggiato su uno sgabello, dà l'impressione di esservi seduto. Al posto dello zoccolo ligneo, nella seconda

⁹¹ Per le diverse raffigurazioni di Penelope da parte di Savinio, cf. § IV.11. Forse anche Roberto Longhi riconosceva un'identità tra Penelope e *La sposa fedele*, se a questo disegno si riferiva quando annotava beffardamente, recensendo la mostra di De Chirico tenutasi nel 1919 alla Galleria Bragaglia (sempre ammesso che vi sia stata esposta una delle due opere in questione): «uno scricchiolio lento vi avverte che Penelope per la noja del lavoro si è identificata con la scranna e l'arcolajo, il pittore quadraturista coi propri ordigni di lavoro» (1961, 428).

versione del disegno, quasi che il sistema delle ‘relazioni segrete’ tra le cose si andasse facendo sempre più esplicito, troviamo un secondo manichino, di taglia apparentemente ridotta rispetto a quello voltato, e disposto come se fosse inginocchiato su un parallelepipedo, sul quale si legge l’autografo dell’autore e l’anno di composizione. Nella scultura, invece, il personaggio seduto (e qui completo delle gambe), disposto ora in visione frontale, è da identificarsi certo con Penelope, mentre riconosciamo Telemaco nella figura di bambino in piedi, al di sotto di quello che si direbbe un metro per misurarne l’altezza. Anche nella tela di Carrà *Madre e figlio* (tav. XII) ritroviamo gli stessi elementi, le cui proporzioni rigorosamente calibrate sono esaltate dalla ricchezza del tessuto cromatico, con scoperta preferenza per le tinte fredde: un manichino tronco al busto quasi fosse seduto, che indossa un taglio di vestito serrato in vita di foggia femminile; un altro manichino-statua in piedi, che indossa una marinara bianca da bambino e che ha vicino, in terra, alcuni giocattoli e alle spalle una riga centimetrata. In conclusione, non si può che presumere che, in ognuna di queste quattro opere, la figura accanto a quella della ‘madre’ (che nei disegni dechirichiani del 1917 dev’essere riconosciuta nel manichino di dimensioni maggiori) rappresenti appunto il ‘figlio’⁹².

Per quanto riguarda i due disegni di De Chirico e questo quadro di Carrà, è assai difficile stabilire quale artista servì di modello all’altro, e più corretto è pensare a una sorta di loro ‘dialogo’, di interrelazione. Mentre però le puntate di Carrà nel mito classico sono assai sporadiche, per non dire

⁹² Che il manichino inginocchiato in *La sposa fedele II* rappresenti un figlio, e non ad esempio uno dei pretendenti di Penelope, sembrerebbe deducibile non solo per confronto con la scultura del 1970 e col quadro di Carrà, ma anche e soprattutto per la sua taglia da adolescente rispetto alla figura seduta. Sul significato nell’arte metafisica della trasfigurazione della realtà, e in particolare della mancanza di tratti fisionomici delle figure ‘umane’, cf. la dichiarazione di Savinio riportata *infra*, n. 165.

limitate alla *Penelope*⁹³, cioè al periodo di influenza di De Chirico, nella produzione di quest'ultimo, come si accennava, la rievocazione della mitologia greca fu una vera e propria costante. Inoltre, nelle opere di De Chirico «non troviamo la pura e semplice illustrazione di un mito: la storia mitica viene piuttosto collegata alla propria storia personale attraverso un processo di identificazione col tema e i personaggi rappresentati. In questo modo ogni quadro diventa, paradossalmente, un autoritratto e la vicenda privata, alimentata dal ricordo, si avvia a costituire il connettivo su cui fondare quei significati che nella pittura simbolista erano invece affidati solo all'evocazione di favole tutto sommato estranee» (Baldacci 1997, 57).

Ora, può forse aver rilievo il fatto che il padre dei De Chirico morì nel 1905, quando Giorgio aveva pressappoco l'età di Telemaco, diciassette anni, e che, a séguito di questo lutto, fu la madre – donna di personalità indubbiamente spiccata – ad occuparsi dei figli, influenzandone l'istruzione superiore, in particolare l'orientamento di Giorgio alla pittura e di Andrea (il futuro Savinio) alla musica, e accompagnandoli entrambi nella loro carriera artistica fino alla piena maturità.

Nei due disegni di De Chirico, in effetti, il manichino muliebre – dalla vita sottile e dal torso arcuato, che sono animati da una carnalità tutta umana, in contrasto con la propaggine scura e artificiale a forma di testa di birillo che ne costituisce il capo – appare nettamente dominante rispetto alla scena. Allo stesso modo del 'tipo di Penelope' classico (tavv. I, II, IV), questa figura dal tronco mozzo alle natiche, come si diceva, sembra seduta⁹⁴; la stessa formula

⁹³ Si noti che il primo dei due disegni preparatori di questo quadro, d'impostazione ancora schiettamente cubo-futurista, si intitolava *L'idolo* (1914), mentre solo quello del 1917, molto simile all'opera conclusiva, si intitola proprio *Studio per "Penelope"*. Entrambi i disegni sono conservati a Milano, nella Collezione Carrà.

⁹⁴ Osserva La Rocca 1981, 32 che, nel periodo metafisico, il rapporto di De Chirico con la scultura antica «è più mediato; il maggior interesse è basato sugli schemi compositivi, sia pure con notevoli ed interessanti

rappresentativa è adoperata da Carrà, ma con l'eliminazione di qualsiasi elemento fisiologico dal suo manichino ligneo; seduta è infine, senz'altro, e dotata di gambe, sia pure di gambe assemblate con viti e cerniere, la statua di De Chirico del 1970. Si noti, poi, negli schizzi di De Chirico, la presenza di quel simbolo antico della 'stabilità' fisica e morale di Penelope che era il δῖφος, qui reso con lo sgabello dalle sontuose gambe barocche, che ricordano per stile l'oggetto che in *La sposa fedele I* abbiamo creduto di identificare col figlio. Assai meno individualizzato il semplice cubo che sorregge il manichino di Carrà e la statua di De Chirico.

L'effetto d'assieme dei due disegni di De Chirico è assai più inquietante⁹⁵ di quello della sua scultura più tarda e del dipinto di Carrà, poiché la 'sposa fedele' sembra completamente estraniata, nel suo volgere le spalle allo spettatore e alla figura in primo piano, per concentrarsi unicamente – dobbiamo supporre – o sulla contemplazione dello spettacolo di officine e ciminiere che si scorge nella finestra-quadro⁹⁶, ovvero sulla catasta di rigelli e di squadre di gusto tipicamente 'metafisico', che forse allude al telaio di Penelope. In tal modo, benché la scena si svolga in una stanza angusta, in cui gli elementi della composizione sono assai ravvicinati, la 'sposa' non può

eccezioni [...]. Ma, sia nel caso delle opere metafisiche che in quello delle opere degli anni '20, non si può parlare di una vera imitazione, ma di una interpretazione dei modelli».

⁹⁵ Del tutto insensibile alla drammaticità dell'arte dechirichiana, Longhi la definiva «atroce e strambo illustrazionismo», «visioni terribilmente illustrative di favole anticheggianti», e la giudicava duramente: «ecco la pittura di De Chirico rinverdire inaudite Divinità nelle sacre vetrine degli ortopedici, ed eternare l'uomo nella lugubre fissazione del manichino d'accademia o di sartoria» (1961, 428). Ma oggi la prospettiva è assai diversa: «it has now become customary for critics to observe a vague sense of alarm with peaks of anguish in the early Metaphysical painting, a disorientation which indicates the identity crisis of a modern man, who is torn between mechanistic automation and the nostalgia of distorted memory» (Calvesi 1996, 7). E in effetti, le due versioni della *Sposa fedele* furono disegnate durante la guerra mondiale e in un periodo di particolare malessere fisico del pittore.

⁹⁶ In questi due disegni abbiamo dunque un tipico 'interno metafisico' di «chambres closes sur elles-mêmes où il accumule des instruments d'architecte ou de navigateur [...], un tableau représentant une usine qu'il eût été malaisé de faire entrer dans ce grenier, pirandellien tableau dans le tableau, bref les symboles les plus signifiants de la civilisation dont il veut exprimer agression» (Busse 1976, 6). Commentava polemicamente Longhi, a proposito degli interni dechirichiani: «oltranzes favolesche di fuggenti spazi deserti, realizzate coi trucchi comuni alla scenografia, non serenamente respirata spazialità» (1961, 429).

comunicare col figlio-cosa del primo disegno, ovvero col manichino – che, ricordiamo, porta nel basamento il nome del pittore – in ginocchio accanto a lei, nella seconda immagine. Si tratta, si direbbe, della stessa suggestione di un altro celeberrimo quadro di De Chirico proprio di quello stesso anno, *Il ritornante* (1917-1918, Parigi, collezione privata), in cui «il fantasma con gli occhi chiusi entrato nella stanza è quello del padre, con le sembianze di Napoleone III e le dita inanellate come usavano i baroni de Chirico. Davanti a lui il figlio manichino sta quasi inginocchiato a coglierne il responso» (Baldacci 1997, 373s.)⁹⁷. In *La sposa fedele II*, però, i due personaggi si volgono reciprocamente le spalle, ciascuno immerso nei propri pensieri, come suggeriscono la mancanza delle braccia⁹⁸ e – nella figura inginocchiata – i lacci neri che avvolgono la testa (assai più umana, anche se senza volto, si noti, di quella del manichino seduto): «la mancanza di braccia suggerisce un'attività tutta spirituale e mentale, confermata dall'interpretazione dei segni neri che si incrociano sulla testa dei manichini, prima con l'apparenza esplicita di strisce di cuoio o di gomma [...] poi come sempre più sofisticati segni simbolici» (*ibid.* 261). Per giunta, in questo secondo disegno, l'unica traccia di vita della prima versione – la pianta – è sostituita da un poligono, sancendo dentro la stanza il trionfo dell'inanimato, mentre è solo al di fuori –

⁹⁷ La rete di relazioni tra queste opere è confermata da altri disegni del 1917, se si tiene conto anche del fatto che *La sposa fedele I* risulta in alcuni cataloghi col titolo di *L'apparizione*: il disegno preparatorio del *Ritornante* ha pure come probabile titolo *Apparizione* (si noti, in questo disegno, la presenza di uno sgabello identico a quello delle due versioni di *La sposa fedele*), mentre a un terzo disegno di composizione assai simile si attribuiscono due titoli, *Apparizione* e, appunto, *La sposa fedele*. *La sposa fedele I* ricompare identica in *Manichino*, un disegno di dimensioni più ridotte del 1918 conservato nella Collezione Iolas, a Milano; ed è ancora ripresa, con variazioni, in *La Musa del silenzio* del 1973. Secondo La Rocca 1981, 36 (e figg.), il 'tipo' del giovane inginocchiato deriva dalla statua di *Auriga* del frontone est del tempio di Zeus a Olimpia. Su questi disegni e sui frequenti cambiamenti di titolo voluti da De Chirico per le sue opere, vd. Calvesi 1996, 12-21 e figg., e in particolare 18-20; sulla *vexata quaestio* delle numerose copie fatte dallo stesso De Chirico delle proprie opere, cf. Briganti 1981; sull'interpretazione psicanalitica di questa opera di De Chirico e degli scritti di suo fratello Alberto Savinio, cf. *infra*, n. 182.

⁹⁸ Tuttavia, il braccio destro è chiaramente distinguibile, oltre la propaggine inorganica, a sostegno del corpo, in *La sposa fedele I*.

attraverso la finestra – che fa capolino la vita, nella forma di due minuscole figure umane, ridotte quasi a ombre.

Evitando qualsiasi supposizione psicanalitica sui rapporti di De Chirico con la madre, che rischierebbe di dimostrarsi sempre fallace, sottolineiamo piuttosto in questi due disegni il motivo della solitudine e dell'incomunicabilità di cui i protagonisti si fanno emblemi, motivo del resto comune sia nell'arte di questo pittore, sia nella temperie culturale e letteraria di quegli anni. Questo tema potrebbe poi essersi intersecato con la riflessione di Savinio, ancora legatissimo al fratello nella discussione e nella sperimentazione estetica, il quale nel 1919 ultimava *Tragedia dell'infanzia*, libro pubblicato solo nel 1945, in cui – tra le molte osservazioni acutissime sulla psicologia infantile e sul rapporto con gli adulti – leggiamo: «confidarmi. Ma con chi? [...] Col babbo, con la mamma? Meno che meno. Salvo che nelle comuni pratiche della vita, ogni nostro rapporto è impossibile»⁹⁹; e ancora: «una grande illusione maschera l'operazione tenebrosa: l'educazione è praticata *a fin di bene*. Lo sviluppo *naturale* di “una” volontà è puro caso: caso di negligenza, caso di orfanismo, caso di artista. Un destino è sfuggito al controllo! [...] Nei soli artisti – si sa – la vita adulta è la continuazione *naturale* dell'infanzia. Per tenerli buoni, si dice che gli artisti sono *grandi fanciulli*» (Savinio, *Tragedia* 78 e 102, corsivi dell'autore).

Assai meno drammatiche, si diceva, sia la tela di Carrà, sia la statua 'neometafisica' di De Chirico, la cui produzione ultima si caratterizza per il

⁹⁹ Vd. anche Savinio, *Nivasio* 45: «l'oscura animosità di Nivasio non era presa in considerazione né dal commendatore Visanio, né dalla signora Trigliona. L'infanzia, che è severa, colma di fato e ben più venerabile della vecchiaia, era per costoro un “piccolo mondo di pupi”, e cioè, secondo etimologia, il mondo delle bambole». Sul tema del conflitto tra genitori e figli in Savinio, cf. anche § IV.11, 106s. e nn. 180-182.

tono assai più smagato ed autoironico¹⁰⁰. Si noti, infatti, come in entrambe le opere i personaggi non volgono le spalle né all'osservatore, né reciprocamente l'uno l'altro: anzi, nella lieve inclinazione dei corpi, sembrano cercare di stabilire tra loro un dialogo e un contatto affettivo.

Invero, nel dipinto di Carrà, i manichini «si decomprimono nell'assurdo del gesto meccanico di ogni resto naturalistico, ma acquistano il peso della loro materia assurda, preziosa, lineata plasticamente nella quarta dimensione, in una dimensione cioè che non è altro che il punto di partenza dal fisico dell'oggetto al metafisico delle sue intenzioni oggettive» (Bigonciari 1987, 9). Tuttavia, la figura femminile, sia pure nella sua rigidità di cosa, risulta leggermente voltata verso il 'bambino' che è appena più alto di questa e ben eretto in piedi, quasi nello sforzo di crescere, come suggerisce il metro¹⁰¹. Inoltre, la libertà di movimento della 'madre', in Carrà, è limitata da una sorta di perno, mentre l'altro manichino – dotato di braccia capaci di movimento e di mani umane – ricorda, nella posizione e nell'abbigliamento, altri quadri dell'autore dedicati al proprio figlio (cf. *Mio figlio*, 1916-1927). Entrambe le figure danno le spalle alla porta che dà su uno spazio uniformemente nero: abbiamo qui una rete di «complesse associazioni di idee e di immagini [...] vissute e trasmesse in ciò che hanno di più taumaturgico e magico, vale a dire come espressione superiore dello spirito umano e come teatralità della cultura» (Lemaire 1987, 21).

La rappresentazione della scena come su un palco di teatro o dentro una

¹⁰⁰ Cf. Calvesi 1996, 9: «his characters, mannequin figures, objects and architecture in actual fact became playthings and the ludic sense [...] now came into its own as a completely new creative key, revitalized by an absolute awareness of freedom and dominion over his poetic and psychic world, which no longer crushed him, but of which he had become the disenchanted director, or, if you like, the puppeteer of a performance full of surprise and the conjuror of familial secrets».

¹⁰¹ Gli strumenti di misurazione sono in realtà assai comuni sia nella pittura futurista che in quella metafisica, e per Carrà simboleggiano principalmente l'imperativo categorico per l'arte di tradurre i dati sensibili nei loro perfetti equivalenti astratti, concepiti come sorta di trascendenti 'idee' platoniche: sul 'platonismo' di Carrà, cf. Monferini 1994b.

scatola, suggerita dall'ambiente chiuso e angusto dipinto da Carrà e disegnato da De Chirico, è abbandonata nell'opzione di quest'ultimo di rappresentare *Penelope e Telemaco* in una scultura. I due personaggi sono disposti in modo che paia che i loro volti si cerchino in silenzioso dialogo, secondo lo spirito di altre coeve coppie statuarie dell'autore¹⁰². Telemaco è qui rappresentato bambino – a differenza della figura di taglia adolescenziale di *La sposa fedele II* – e la tensione delle sua membra e il mantelluccio comunicano baldanza, come se si sottoponesse con fierezza davanti alla madre alla misurazione della sua aumentata statura¹⁰³: la scena appare perciò al tempo stesso familiare e antica, soprattutto grazie all'uso del metallo dai caldi riflessi dorati, anche se non esclude una certa ironia, quale forma del buonumore disincantato dell'ultimo De Chirico¹⁰⁴.

Il modulo compositivo della donna seduta, caratteristico della rappresentazione antica di Penelope, dunque, si mostra atto a riacquisire nell'arte metafisica profonda drammaticità, e a significare nei disegni di De Chirico la solitudine di chi si chiude nei propri pensieri, sicché la *fedeltà della sposa* rischia di non apparire più come una virtù, ma come una fissazione monomaniacale, che distoglie e isola dagli altri. Infatti, la disposizione del manichino che la rappresenta, rispetto a quello inginocchiato di *La sposa fedele II* (e, se si accetta l'identificazione che abbiamo proposto, all'oggetto ligneo di *La sposa fedele I*) fa pensare al dramma dell'incomunicabilità, forse

¹⁰² Cf. ad es. *Oreste e Pilade* (1966), *Gli archeologi* (1968 e 1969), *Manichini coloniali* (1969), *Il consolatore* (1970), *Le Muse* (1970), *Ettore e Andromaca* (1970 e 1973): per le immagini, cf. Calvesi-Ursino 1996, tavv. 5, 7, 14, 15, 17, 20, 23, 24.

¹⁰³ Calvesi 1996, 11: «now the obliterated faces of the mannequins, formerly seers, rendered smooth by time, are set on bodies marked and swarming with a remote, magical life [...]. They have a sacred quality and belong to a mysterious, timeless Dwelling Place».

¹⁰⁴ *Ibid.* 10s.: «the mannequins that were once so artificial, then made flesh, have now swollen to become plastic forms with an almost impressionistic and grotesque emphasis of exaggerated details»; tuttavia, nella scultura 'neometafisica', rispetto alla pittura, «the lines are measured, slim or weighty, the proportions are balanced, there is an imposing sense of volumes and the material has an intense, splendid pictorial quality».

anche nello specifico del rapporto tra genitori e figli, in moderna originale ‘riedizione’ di quello tra Penelope e Telemaco, già teso nell’*Odissea*. Nel poema omerico, però, Penelope si rassegna sempre alle dure reazioni del figlio che la rinvia alle sue stanze, così come nell’arte antica ella – quando è raffigurata a sedere – appare nettamente dominata dalla figura in piedi, che essa rappresenti Telemaco, il mendicante-Odisseo o le persone di casa che cercano di consolarla. Solo nel quadro di Carrà ci sembra di rinvenire una struttura iconografica e ideologica simile; nelle opere di De Chirico, invece, è sempre lei il personaggio dominante, anche se nella scultura del 1970 ciò si manifesta in un atteggiamento quasi protettivo, che si giustifica perché la figura del figlio è ancora quella di un bambino.

La solitudine dell’eroina è anche il motivo d’ispirazione prevalente nella *Penelope* di Carrà (tav. XIII), che riprende forse la formula di rappresentazione del ‘tipo in piedi’ degli affreschi pompeiani (tav. V): il volto è di profilo e i drappaggi della parte inferiore dell’abito possono suggerire una prospettiva leggermente più ampia, quasi di tre quarti. Accanto a questa Penelope post-cubista, però, non c’è nessuno, ed ella si trova nell’assoluto isolamento di una stanza in cui – proprio come nelle pitture romane – si aprono due porte che lasciano vedere solo una piatta oscurità: «buio che potrebbe sollecitare l’idea d’una angoscia psicologica del personaggio (proponendosi quale svelamento soggettivo); quanto l’idea della presunta morte di Ulisse (obliquamente dandosi per svelamento oggettivo). In entrambi i casi farebbe fede certa intuibile malinconia del personaggio» (Guzzi 1994, 157)¹⁰⁵. La sensazione di disagio è accresciuta dall’aspetto della stanza, concepita con «soluzione a camera ottica, consentendo la contestualità di

¹⁰⁵ Le due porte che si aprono sull’oscurità, dunque, suggerirebbero uno stato d’animo di Penelope: perché non pensare allora anche al dilemma della sua scelta, se accettare le nuove nozze o attendere ancora Odisseo?

pavimento, soffitto e pareti» (*ibid.*): essa – stretta e lunga – ha dimensioni claustrofobiche e, nonostante il disegno rigorosamente geometrico, suggerisce nella frantumazione dei punti di fuga del pavimento una prospettiva assurda. Alle linee rette dell'ambiente si contrappongono le curve sinuose e la debordante femminilità dei seni e delle natiche di questo personaggio di donna-robot, 'costruita' però secondo le leggi del cubismo, con un effetto d'insieme dunque stranamente equivoco, in cui «non può sfuggire cert'aria di sensualità eremitica, ribadita da un profilo che, sebbene fatto di squadre contrapposte, accetta un occhio sommessamente socchiuso e una bocca taciturna, mentre la capigliatura scende sulla spalla manichina» (*ibid.*). La Penelope omerica trova qui quindi pieno riscontro iconografico, tanto nelle asperità del suo carattere e nella sua eccezionale capacità di attesa e resistenza alle sollecitazioni degli altri, quanto nei suoi abbandoni al pianto e al sonno, e più in generale nel suo mondo di affetti familiari e di desideri anche contraddittorî. Secondo il principio cardinale dell'estetica carraiana, in questa figura si incontrano inoltre antico e moderno: si pensi a quella palpebra abbassata e all'inclinazione dolente del volto (vd. tav. III), ma anche ai panneggi della tunica, tipici della Penelope classica (vd. tav. V); o alla lunga treccia di ispirazione rinascimentale; o forse perfino alla suggestione di certe metamorfosi ovidiane e dantesche, in quei toni di roseo incarnato di alcune parti della sua figura innestati sulla materia inanimata grigiastra o verdognola (si osservi la trasmutazione dal rosa al verde della coscia), tanto che non sapremmo dire, ad esempio, se il disco sulla sua spalla sia una variazione dei coni-membra della pittura metafisica, ovvero un'antica fibbia che sorregge il vestito. Si noti però che non c'è traccia né di disperazione né di angoscia in questa composta figura, pur dipinta in pieno conflitto mondiale e in un

ospedale psichiatrico: la Penelope di Carrà si direbbe piuttosto emblema di una malinconica attesa.

Ponendo a confronto le opere del 1917 di De Chirico e di Carrà, dunque, non si può che concludere che «se in de Chirico abitano il senso dell'enigma (con, a volte, una degenerazione fino all'enigmistica), il nulla, l'assurdo, l'ironia, il ribaltamento, lo straniamento; se tutto ciò è in de Chirico, con la dose massiccia di sogno iniettatagli dal fratello Savinio, Carrà vive all'opposto una tensione al tutto armonico, ai "chiari stupori ritrovati", un desiderio di saldezza e di eternità, un bisogno di identità e di presenza, una profonda coscienza religiosa che ottimisticamente rifiuta il nulla per abbracciare il tutto» (Pasquali 1994, 95).

IV.7) Il racconto di Pausania e le interpretazioni della narrativa contemporanea: perché Icario non voleva lasciar partire Penelope?

Alla ricerca di notizie sulla vita di Penelope *prima* dell'*Odissea*, i 'biografi' contemporanei dell'eroina sono in genere rimasti colpiti dal racconto di Pausania, da cui trapela un comportamento piuttosto inatteso del padre di Penelope all'idea di separarsi da lei. L'insistenza di Icario nel cercare di trattenere presso di sé Penelope sembra inoltre in forte contraddizione con un'altra versione della leggenda, secondo la quale egli avrebbe tentato di affogare la figlia ancora bambina, ma ella sarebbe stata salvata dalle oche selvatiche dette ancor oggi 'penelopi', dalle quali avrebbe poi preso nome (cf. *infra*, § IV.9).

La tentazione più immediata è quella di attribuire un significato torbido alle reazioni di Icario, assimilando la storia di Penelope ad altre di incesto del

mito e della tragedia, così consone a certo gusto contemporaneo¹⁰⁶. Così fa ad esempio *La Spina* 1998 (vd. scheda 16), la quale immagina che, sin da bambina, Penelope sia stata violentata dal padre, accecato da una passione perversa che sfocia addirittura nel desiderio di uccidere chiunque altro le sia caro (cf. pp. 12-14, 37-39 e 43s., 48), e che fu probabilmente la causa del suicidio per impiccagione della madre, Peribea (cf. pp. 17s.)¹⁰⁷. Icario, nella speranza di placare il morso di tale ossessione (pp. 15ss.), dà infine ordine al soldato Nauplio¹⁰⁸ di affogare la figlia, ma, proprio sulla rena dove dovrebbe essere uccisa, ella partorisce «un bambino. Bruno. Nero. Con due piccole corna sulla testa. Che si rotolò tra la schiuma, subito. E sparì nel mare» (p. 19): come si vede, nella deformità dovuta all'origine incestuosa del piccolo (cf. pp. 15, 18s., 39), l'autrice cerca di razionalizzare la leggenda che Penelope fosse madre del dio Pan, che presentava, secondo la tradizione, aspetto appunto semicaprino. Il tentativo omicida di Icario fallisce, e il romanzo indugia su dettagli orripilanti ignoti alle nostre fonti classiche:

«Il mio nome significa anatra. Penelope, l'anatra selvatica. Come quelle che in un pomeriggio lontano volarono a pelo sull'acqua e mi portarono via. Ma non prima di aver beccato Nauplio fino a levargli la pelle, a scuoiarlo, brano a brano. E così mi salvarono mentre lui urlava.

Ah, come urlava» (p. 19).

¹⁰⁶ Ad esse si ispira ad esempio l'inquietante e originalissimo romanzo di un raffinato conoscitore della cultura classica quale Piero Meldini: *Lune*, Milano 1999. Vi si legge una storia in cui ogni personaggio sembra portare un nome parlante, che lo proietta nel mondo antico: Andrea Severi (ἀνὴρ *severus*?), durante un suo viaggio in Grecia, si invaghisce di Dimitra, dama misteriosa dal profilo della *Parisina* cretese, ma non riuscendo a sedurla, violenta – forse col suo consenso – una a una le sue tre giovanissime figlie, Olimpia, Aglaia e la piccola Fili (Filomela?). Pagherà cara tanta ὕβρις contro una donna che porta il nome della Grande Madre: la sua virilità sarà a breve irrimediabilmente compromessa da un devastante tumore.

¹⁰⁷ Di questo fatto non c'è traccia nella tradizione antica, ma sospetto che *La Spina*, più che praticare deliberata contaminazione, abbia confuso – come le avviene in altri passi del suo romanzo (cf. §§ V.1-2) – due diverse fonti: il mito di Penelope e quello di Erigone, il cui padre pure si chiamava Icario. Erigone si suicidò impiccandosi al pino sotto il quale era stato sepolto il genitore (cf. Graves, *Miti* § 79, che riporta anche le fonti classiche).

¹⁰⁸ Nella tradizione antica, in realtà, Nauplio è il padre di Palamede, fatto lapidare da Odisseo: per questo motivo, Nauplio cercò di vendicarsi su tutti i responsabili dell'omicidio del figlio: vd. *infra*, § IV.9 e n. 114.

Anche in questo caso, comunque, pare che l'intento della narratrice sia quello di offrire una spiegazione eziologica dell'aspetto delle anatre penelopi (cf. tav. XIV e *infra* § IV.9):

«Vennero dunque il re e i primati di Sparta a vedere il prodigio della figlia di Icario, portata in volo dal mare da alcune strane anatre dalle piume striate di rosso (il sangue di Nauplio o il mio sangue di partoriente?)» (p. 20).

L'eroina di La Spina sa ormai che non potrà dirsi veramente salva finché resterà a Sparta, a disposizione dei capricci di Icario, e per questo si affretta a cogliere l'occasione di allontanarsene, offertale dalla proposta di matrimonio di Odisseo (cf. pp. 47-49):

«E allora sento una lama che ti punge, la lama della mia vendetta. So come vendicherò la morte di Melissa, mia madre, il bambino mostruoso, me stessa.

– Sì Odisseo, verrò con te. Nella tua isola come tua sposa.

E ancora vorrei dirgli: attento a Icario, sicuramente proverà ad ucciderti.

Ma non c'è bisogno che io parli: Odisseo mi guarda sfacciatamente negli occhi e capisco... che sa.

Allora dissero che era uno scandalo. Persino mio zio, il re, volle che sapessi la sua riprovazione.

– Da quando in qua, mia cara, le donne vanno a vivere nella casa dello sposo. Tu stravolgi le nostre tradizioni, non possiamo permetterlo.

– Dalle sue parti si usa diversamente – dissi.

E mio padre presente al colloquio. – Se il Laerziade non accetta le nostre tradizioni non vedo il motivo di imparentarci con lui.

Dunque ci provi ancora, padre, dunque fino all'ultimo...

Ma io ti ingannerò, non tornerò più nel tuo letto, non permetterò che tu ritorni a penetrare il mio corpo, come desideri, come spero.

Così mando un'ancella nei quartieri degli ospiti. Di' a Odisseo che io fuggirò con lui quando vorrà [...].

Presto, presto, Odisseo, sferza i cavalli. Lasciamoci al più presto possibile alle spalle questa orribile Sparta, che mai mi ha resa felice.

Ed ecco, dietro di noi, un gruppo di armati, a cavallo; a guidarli è un uomo che riconosco, un uomo senza pace, che sferza i veloci destrieri di

Sparta come dovesse inseguirmi fino al regno di Plutone. E subito la voce di Odisseo, ferma, senza dubbi o incertezze.

– Penelope, abbassa sul volto il velo di nozze.

– Questo significa...

– Che tu sei già mia sposa.

Oh, furbo Odisseo, quanto risi allora – mai più forse come allora.

E dietro il velo delle risa vidi mio padre. Fermo, immobile, ritto sulla sua cavalcatura. Una statua di carne, che suda sangue. Oh Dea, come fu dolce la tua vendetta» (pp. 48s.).

Più attenta al dato storico, secondo una costante del suo romanzo, si dimostra invece Atwood 2005 (vd. scheda 1), la quale spiega il comportamento di Icaro con la comprensibile preoccupazione di un sovrano che, con la partenza di Penelope, rischia di rimanere senza eredi diretti in casa e senza neanche l'appoggio concreto del genero in caso di bisogno immediato, elementi che erano le fondamenta del matrimonio appunto 'da genero' (cf. cap. II, n. 144). Proprio per queste ragioni, invece, la candidatura di Odisseo come pretendente – nella versione di Atwood – viene supportata da Tindaro:

«Tindaro e mio padre, Icaro, erano entrambi re di Sparta. Avrebbero dovuto regnare a turno, un anno Tindaro, l'anno successivo mio padre e così via. Ma Tindaro voleva il trono per sé, come ottenne più tardi. Può darsi, quindi, che avesse interrogato i contendenti sulle loro prospettive e i loro progetti e avesse saputo che Odisseo aderiva all'usanza più recente, in base alla quale la sposa doveva trasferirsi presso la famiglia del marito e non il contrario. Sarebbe stato utile a Tindaro avere me e i miei futuri figli lontano, perché, nel caso di un conflitto aperto, Icaro avrebbe avuto meno alleati» (p. 40).

«Odisseo manifestò la sua intenzione di portarmi, insieme alla mia dote, a Itaca. Mio padre non ne fu contento – voleva che fossero rispettate le vecchie usanze, in realtà voleva tenere in pugno noi due e la nostra recente ricchezza» (p. 48).

Quello che si aspetta Icaro da Odisseo, dunque, è esattamente lo stesso tipo di matrimonio che all'eroe propone nell'*Odissea* Alcino: «rinunciando alla sfilata di mandrie davanti alla sua porta, il padre della figlia indubbiamente sottopone al genero un contratto che esclude la mobilità della sposa, la residenza patrivirilocale e il *possesso* della donna e dei figli [...]. Mentre nel matrimonio da nuora il suocero dona al genero la figlia e gli *averi*, nel matrimonio da genero gli dona, legate alla figlia, ricchezze immobili [...] che portano con sé uno statuto» (Leduc 1994, 262s.). L'Odisseo di Atwood 2005 mostra insomma di preferire d'essere il re della piccola, pietrosa Itaca, che un principe subordinato ad altri nella potente Sparta¹⁰⁹ (sia pur con la possibilità di divenirne un giorno il sovrano, come accadde a Menelao): né disdirebbe certo al carattere di questo eroe – assai attento anche in Omero al valore dei beni materiali (cf. cap. I, n. 63) – l'aver sfruttato la consuetudine spartana del matrimonio 'da genero', che gli faceva risparmiare i ricchi ἔδνα dovuti al suocero, per poi imporre con un rapimento la propria preferenza per il matrimonio 'da nuora'. Resta il dubbio, in tal caso, sulle ragioni per le quali Penelope asseconda Odisseo, visto che «nel matrimonio da genero la posizione della donna è senza dubbio molto più forte di quella che essa occupa nel matrimonio da nuora [...]». Suppongo che la donna che è oggetto di

¹⁰⁹ Nell'*Odissea*, tuttavia, non risulta che Icaro si trovi a Sparta: perché mai, altrimenti, Telemaco non gli rende visita nel suo viaggio (a meno che non sia in disaccordo con lui: cf. *sch. EMQ Od. I 285*)? Però, a eccezione di Omero, la tradizione è sostanzialmente concorde nel considerare Icaro fratello di Tindaro, re di Sparta e padre di Elena (cf. ad es. Apollod. III 10,4-6 = 123-126; *sch. Lyc. 511bis*; *sch. Od. XV 16*; sulla genealogia paterna di Penelope vd. Mactoux 1975, 203-206 e soprattutto le tavole genealogiche a pp. 204s.). Si direbbe, invece, che il poeta dell'*Odissea* consideri la casa di Icaro facilmente raggiungibile da Itaca, e forse a Itaca stessa, visto che rimprovera ai pretendenti di non recarvisi per farvi una regolare richiesta nuziale (*Od. II 53s.*), non presuppone difficoltà di natura logistica a rimandarvi Penelope (*Od. II 133*) e immagina possibile una pressione diretta della famiglia paterna sulle decisioni della regina (*Od. XV 16ss.*; XIX 158s.): cf. Porphy. *Quaest. Hom., ad Od. IV 1*. Gli scolii suggeriscono che Icaro sia di Itaca o di Messene cefallenia (*sch. HMQ Od. II 52*; *sch. H Od. XV 16*), e anche per Aristotele – che ne corregge il nome in Icadio – egli è forse un cefalleno (*Poet. 25, 1461b*), mentre Strabone specifica che Icaro e i suoi due figli regnarono sull'Acarnania, che faceva parte della Cefallenia, sottomessa secondo Omero ad Odisseo (Strab. X 2,9,16-2,10,1). Sulle origini di Icaro, cf. anche Wüst 1937, 468 e 470; Bell 1991, 348s.; sulla tradizione secondo la quale Penelope sarebbe stata d'origine arcade, vd. *infra*, § IV.9, 74ss.

un contratto di matrimonio da genero sia quella *donna sposata* (*gametè gynè*) di cui Esiodo parla per deplorare la mancanza di autorità che il marito ha su di lei» (Leduc 1994, 264s.). Perché mai, dunque, Penelope accetta di seguire Odisseo, pur sapendo che, facendolo, ci rimette in autonomia, tanto più che si ritroverà del tutto sola in una terra per lei straniera? Questa la spiegazione di Atwood 2005, 47s.:

«E così, il mattino seguente, io e Odisseo eravamo davvero amici, come lui mi aveva promesso. Posso dirlo anche in un altro modo: mi ero accorta di provare una vera amicizia per Odisseo – o qualcosa di più, un vero amore, una vera passione – e lui si comportava come se ricambiasse i miei sentimenti [...].

Forse avrete sentito dire che mio padre corse dietro al carro che ci portava via per supplicarmi di rimanere con lui e che Odisseo mi domandò se volessi davvero andare a Itaca o se preferissi rimanere con mio padre. Si racconta che io abbia risposto coprendomi il viso con il velo, troppo pudica per esprimere con le parole l'amore per mio marito e che, più tardi, sia stata eretta una statua a mia immagine quale tributo alla virtù della modestia.

Un po' di verità c'è in questa storia, anche se nascosi il viso con il velo perché non si vedesse che stavo ridendo. È divertente, non si può non riconoscerlo, vedere un padre che una volta aveva buttato sua figlia in mare, saltellare per strada dietro quella stessa figlia, gridando "Resta con me!".

Io non avevo alcuna intenzione di restare. Non vedevo l'ora di andarmene dalla corte di Sparta. Non ero stata felice e volevo iniziare una nuova vita».

IV.8) Il racconto di Pausania e le interpretazioni della narrativa contemporanea: perché Penelope portava il velo?

Nei passi riportati, si può constatare che entrambe le scrittrici – La Spina 1998 e Atwood 2005 – tentano di spiegare secondo categorie comportamentali moderne l'atto di velarsi da parte di Penelope e lo associano a un riso di sberleffo verso le pretese di Icaro ch'ella resti a Sparta. Ma

mentre per La Spina 1998 quello con cui Penelope si copre il viso è simbolicamente il velo da sposa, che cala come un sipario a separare la sua vita da nubile (con Icario) da quella da maritata (con Odisseo); per Atwood 2005 il velo non assolve altra funzione che di celare i veri sentimenti che traspaiono dal volto, come è chiarito nel suo romanzo anche da un altro passo, sempre di carattere ‘eziologico’ rispetto a una ben nota scena tipica dell’*Odissea*, in cui velo e pianto di Penelope sono saldamente collegati (cf. cap. II, n. 59; cap. III, 183 e n. 48):

«Gli eccessi di pianto, ora posso dirlo, sono una debolezza di chi è nato da una naiade¹¹⁰. Ho passato un quarto della mia vita terrena piangendo. Per fortuna, allora, si portavano i veli. Aiutavano a nascondere gli occhi rossi e gonfi» (p. 20).

Più sottile e suggestiva la spiegazione di Calasso, *Nozze*, quanto alla funzione del velo nella cultura greca in generale, e nella rappresentazione di Penelope in particolare:

«L’uscita dall’opacità profana, l’intensificarsi della vita verso qualsiasi direzione, verso l’onore o la morte, la vittoria o il sacrificio, le nozze o la supplica, l’iniziazione o la possessione, la purificazione o il lutto, verso tutto ciò che scuote e esige un significato, era contrassegnata per i Greci dall’apparizione di bende volteggianti di lana; bianche o rosse per lo più, annodate intorno alla testa, alle braccia, a un ramo, a una prua, a una statua, a un’ascia, a una pietra, a un tripode. L’occhio moderno le incontra ovunque, nei frammenti sopravvissuti, e non le vede, le scarta dal centro dell’attenzione come dettagli decorativi e insignificanti. Per l’occhio greco valeva l’opposto: erano quelle bende, lievi e mobili, ad accendere il significato, a delimitarlo, a celebrarlo. Tutto ciò che avviene nella morbida

¹¹⁰ Mentre, come abbiamo visto alla nota precedente, la genealogia paterna di Penelope è sostanzialmente concorde, per quanto riguarda la madre le nostre fonti divergono notevolmente: secondo alcuni, si tratterebbe della ninfa Peribea (cf. *sch. Lyc.* 511bis; Apollod. III 10,6 = 126); gli scolii all’*Odissea* insistono invece sul nome di Asterodia (I 275 e 277; IV 497; XV 16, che cita Ferecide), o Dorodoche (XV 16); Strabone riporta il nome di Policaste, principessa dell’Acarmania (X 2,24): sulla genealogia materna di Penelope cf. Bell 1991, 350s.; Mactoux 1975, 206-209 e tavola a p. 207.

cornice delle bende era diverso e separato dal resto. Che cosa annunciavano quelle bende, quei nastri? Un sovrappiù, una scia fluttuante che si aggiungeva a un essere o a una cosa. E insieme una stretta che legava quell'essere o quella cosa.

Ancora Isidoro di Siviglia scriveva: "*Vittae dictae sunt, quod vinciant*": "Le bende sono così chiamate perché vincolano". Ma che cos'era quel vincolo? Era il momentaneo affiorare alla luce di una maglia di quella rete invisibile che avvolge il mondo, che discende dal cielo sulla terra, li collega e oscilla al vento. Gli uomini non potrebbero sopportare di vedere perennemente quella rete nella sua interezza: vi si impiglierebbero subito e ne rimarrebbero soffocati. Ma ogni volta che qualcuno compie o subisce – ma ogni compiere è un subire, e ogni subire è un compiere – qualcosa di esaltante, che evoca l'intensità e il senso, affiorano le bende. Da un capo sono strette al corpo, in un nodo che può diventare un cappio. Dall'altro capo ondeggiavano in aria, accompagnano, scortano, proteggono. L'atleta vittorioso è fasciato di bende, alle braccia, al torso, alle cosce, che lo seguono volteggiando, come un trionfale groviglio di serpenti. Nike, la Vittoria, tiene sempre in mano un fascio di quelle bende per distribuirle tra i suoi eletti. E l'iniziato conserva per la vita, come una reliquia, la benda che portava il giorno dell'iniziazione. Ma anche dalle corna dei tori sacrificati pendevano bende, che fanciulle vi avevano legato con cura prima della cerimonia, così come la madre della sposa le aveva legate alle torce nuziali in legno di biancospino, o come i parenti le appendevano al letto del morto.

Tutte queste bende, questi nastri alati e vani erano nervature del *nexus rerum*, della connessione di tutto con tutto, che sola dà un senso alla vita. Noi viviamo in ogni momento avvolti in quelle bende, bianche perché il colore piace agli Olimpi, o rosse, perché il sangue ci lega alla morte, o anche viola, gialle, verdi. Ma non possiamo vederle sempre né dobbiamo, perché resteremmo paralizzati e prigionieri. Le sentiamo svolazzare intorno a noi appena qualcosa rompe l'indifferenza e ci accorgiamo di essere trascinati in una corrente che sfocia in altro. E soltanto in rare occasioni le bende si torcono e si intrecciano intorno a noi finché il loro capo libero si annoda a un altro capo libero. Allora siamo dolcemente assediati dalle bende, che formano un circolo. E quella è la corona, il perfetto» (pp. 318-320).

«Il velo, o qualcosa che stringe, avvolge, cinge, un nastro, una fascia, una benda, è l'oggetto ultimo che incontriamo in Grecia. Di là dal velo non c'è altro. Il velo è l'altro. È l'annuncio che l'esistente, da solo, non regge, che richiede almeno, perennemente, di essere coperto e scoperto, apparire e sparire. Ciò che si compie, l'iniziazione o le nozze o il sacrificio, esige un velo, appunto perché a compiersi è il perfetto, che sta per il tutto, e il tutto include il velo, quel sovrappiù che è la fragranza della cosa» (p. 410).

«L'immediato, per Penelope, era il male. E tutta la sua vita era un'accorta deviazione dall'immediato. Come il suo sposo Odisseo, un tempo, usava tenere gli occhi bassi, perché rifletteva, e allora il suo sguardo sfuggiva a tutti; così Penelope, quando scendeva nella grande sala, si sollevava il peplo sulle guance, perché della sua espressione si cogliesse il minimo» (p. 415).

Come si vede, per la via esegetica suggerita da Calasso, si finisce con l'aggiungere un ulteriore significato, quasi mistico, all'atto di αἰδώς di Penelope che si copre il viso col velo: si tratta di un gesto per così dire iniziatico, come se ella innalzasse uno schopenhaueriano velo di Maia a nascondere la perfezione della verità, che non può certo essere vista nella sua interezza da un uomo qualsiasi. Questa verità, naturalmente, non è la bellezza del volto di Penelope in sé, forse davvero segnato dagli anni – o dagli dèi – com'ella sostiene (*Od.* XVIII 251ss.; XIX 124ss.): è l'intensità del pensiero, e al tempo stesso la pienezza di una vita matrimoniale con Odisseo che fu appagante e felice, e cui appunto il pensiero della moglie sempre si rivolge, per difenderne la memoria e per impedirne la sostituzione con un indegno facsimile (στυγερός γάμος, I 249; XVI 126; XVIII 272; XXIV 126), accanto a un uomo spregevole (cf. I 227ss.; XVI 418ss.; XVIII 275ss.; XX 82; XXI 68ss. e 331ss.). Per questo, per sollevare quel velo, per scoprire quel volto, occorre superare delle prove che rivelino a Penelope con certezza l'uomo antico, colui che per primo e solo le aprì il manto nuziale nel giorno degli ἀνακαλυπτήρια: vere e proprie prove iniziatiche, di intelligenza, vigore e memoria, che i Proci – come nella gara con l'arco – non sarebbero certo capaci di superare, loro che solo con l'aiuto di qualche serva hanno saputo svelare il segreto della tela (*Od.* II 108; XIX 154; XXIV 144).

A ben riflettere sulla profondità simbolica dell'immagine del velo di Penelope, allora, appare quasi naturale il percorso logico che indusse

neopitagorici e neoplatonici a vedere nell'eroina l'allegoria della vera filosofia e della patria celeste, cui l'anima (= Odisseo) aspira a ritornare, anche a costo di superare durissime prove¹¹¹.

IV.9) Nel nome di Penelope: la leggenda, l'etimologia e l'iconografia antica

Come si accennava (cf. § IV.7), in alcuni testi tardi è riportata una storia sulla giovinezza di Penelope volta evidentemente a dare una giustificazione eziologica del suo nome, che Omero – a differenza di quello di Odisseo (cf. *Od.* XIX 407-409)¹¹² – non cerca di spiegare e che appare di senso assai meno trasparente di altri del poema¹¹³. Così, gli scolî alla

¹¹¹ Si vedano gli autori esaminati da Mactoux 1975, 167-174, ripresa alla lettera da Lanza 2001, 71-73. Cf. ad es. Eust. *Od.* I 17,14ss., che interpreta allegoricamente l'episodio di Calipso: Ἐρμοῦ μέντοι ὡς ἐν τοῖς μετὰ ταῦτα αἰνίξεται ὁ ποιητῆς μεσιτεύοντος ὃ ἐστι λόγου, γέγονε τῆς κατὰ τὴν φιλοσοφίαν ποθουμένης πατρίδος, ἤγουν τοῦ νοητοῦ κόσμου. ὃς ἐστι κατὰ τοὺς Πλατωνικούς, ψυχῶν πατρὶς ἀληθῆς, ὁμοίως, γέγονε καὶ τῆς Πηνελόπης φιλοσοφίας, λυθεὶς καὶ ἀπαλλαγείς τῆς τοιαύτης Καλυψοῦς. λέλυται γὰρ τρόπον τινὰ τοῦ σώματος ὁ φιλόσοφος, καὶ ἀσχέτως τούτῳ συνέχεται. Cf. poi il commento eustaziano a *Od.* I 86,34-87,2, di cui riportiamo la conclusione: ὅτε δὲ εἰς μνηστῆρα τῆς φιλοσόφου Πηνελόπης ἐγγραψάμενος καὶ αὐτός, τὸν ἱστὸν περιεργάσθη τοῦτον, καὶ σοὶ τὰς τῆς γνώσεως δαΐδας ἢ Πηνελόπης φιλοσοφία καθ' ἡσυχίαν ὑπανάσασα τὴν ἀνάλυσιν τοῦ τοιοῦτου ἱστοῦ ὑποφήνη, γνοίης ἂν ὅτι καλῶς αὐτῇ συνυφάναμεν τὰ τῆς τοιαύτης ἀναγωγῆς. Cf. inoltre Porphyr. *Quaest. Hom., ad Od.* VII 258, che, rispondendo al quesito sul perché Odisseo abbia rifiutato il dono dell'immortalità offertogli da Calipso, dichiara che l'eroe, παραιτούμενος δὲ τοὺς οἰκείους καὶ τὴν εἰς οἶκον ἐπάνοδον δι' ἐπαγγελίαν ἀθανασίας ἀπώλεσεν ἂν τὴν ἀρετὴν· σὺν αὐτῇ δὲ καὶ τὴν τῆς ψυχῆς ἀθανασίαν καὶ τὴν πρὸς θεοῦς ἄνοδον ἀπώλεσεν ἂν. Sulle implicazioni moderne dell'associazione di Penelope alla filosofia e del suo lavoro al telaio al pensiero astratto, cf. cap. V.4.

¹¹² Vd. *infra*, n. 118. Sul nome di Odisseo si veda l'ancor valido contributo di Solmsen 1909, 207-231; sul rapporto tra il nome di Odisseo e l'intreccio dell'*Odissea* cf. Dimock 1963; su quello tra il nome e gli epiteti cf. Whallon 1961, 120-125. Una prospettiva originale sull'etimologia del nome di Odisseo-Ulisse, che lo collega all'eroe Salmolxis e al culto di Artemide-Orsa, si ha in Carpenter 1962, 131s.

¹¹³ Ad esempio, il nome di Telemaco è presumibilmente da riconnettere con l'abilità di arciere di suo padre, che 'combatteva' i suoi nemici 'da lontano'; nei nomi di Anticlea e di Euriclea – la madre naturale e la nutrice di Odisseo – è trasparente l'idea del κλέος, che giustifica forse l'invenzione del pittore dello scifo di Chiusi – o più probabilmente del suo modello – che, giocando su una radice sinonimica, chiama la vecchia schiava Antifata (cf. n. 15); nei nomi invece dei due fratelli Melantò e Melanzio, servi fedifraghi, vi è l'allusione al colore nero, di senso ominoso, come suggerisce la sua attribuzione alla morte e alle Chere (cf. ad es. *Il.* II 834 e 859, III 360 e 454, V 22 e 652, VII 254, XI 332, 360 e 443, XIV 462, XVI 350 e 687, XXI 66; *Od.* II 283, III 242, IV 180, XII 92, XV 275, XVII 326 e 500, XXII 14, 330, 363 e 382, XXIV 127), o al

Olimpica 9 di Pindaro raccontano che ἐπὶ τῆς Πηνελόπης, λέγεται γὰρ Ἄρναία πρότερον καλουμένη παρὰ τῶν φύντων εἰς τὴν θάλασσαν ἐκριφῆναι, εἶτα ὑπὸ τινῶν ὄρνεων πηνελόπων λεγομένων εἰς τὴν χέρσον ἐξενεχθῆναι, καὶ οὕτως ἀναληφθεῖσαν ὑπὸ τῶν γεννησάντων ὀνομασθῆναι Πηνελόπην ἀπὸ τῆς τῶν ὀρνίθων ὁμωνυμίας, καὶ τραφεῖσαν διώνυμον εἶναι τὸ λοιπόν (IX 79d). Concordano gli scolí a Licofrone 792: Ἰκαρίου καὶ Περιβοίας ἡ ῥηθεῖσα Πηνελόπη πρότερον Ἄρναία λεγομένη, ὕστερον δὲ Πηνελόπη κληθεῖσα, ὅτι ῥιφεῖσα παρὰ τῶν γονέων εἰς θάλασσαν ὑπὸ πηνελόπων ὀρνέων ἐξηνέχθη εἰς τὴν γῆν καὶ ἐσώθη καὶ ὑπὸ τῶν ἰδίων πάλιν γονέων ἀναληφθεῖσα ἐτρέφετο.

Versione leggermente diversa forniva – a quanto pare – invece Didimo, tentando evidentemente di «intégrer le récit dans la légende troyenne» (Mactoux 1975, 234), in quanto attribuiva il tentato omicidio di Penelope a Nauplio, padre di quel Palamede ignominiosamente fatto lapidare da Odisseo durante l'assedio troiano¹¹⁴: Δίδυμος δὲ Ἀμειράκην φησὶ προσαγορεύεσθαι τὴν Πηνελόπην, ἣ Ἄρνακίαν. Ναυπλίου δὲ ῥίψαντος αὐτὴν εἰς θάλασσαν διὰ ποινήν Παλαμῆδους, ὑπὸ πηνελόπων αὐτὴν σωθεῖσαν οὕτως ὀνομασθῆναι. ἐν δὲ ἐπιμερισμῷ τοῦ, μῆνιν ἄειδε θεά, Πηνελόπην

dolore (*Il.* IV 117 e 191, XV 394, XVII 591, XVIII 22; *Od.* XXIV 315), o agli animali sacrificali per la necromanzia (*Od.* X 527 e 572, XI 32s.); i nomi dei pretendenti richiamano la loro violenza (Eurimaco) o la loro ἄτη (Antinoo), mentre il cenno alla saggezza e alla giustizia compare nei nomi di Alcinoo, Arete, Eurinome, Anfinomo; parlanti sono anche i nomi dei due cantori Demodoco e Femio.

¹¹⁴ Sulle differenti versioni della morte di Palamede e della vendetta di Nauplio, cf. ad es. Apollod. *Epit.* III 7s. e VI 7-9, 11; Dares 28; Dycis Cret. II 15, VI 1s.; Hyg. 95 e 105; Paus. X 31, che cita le *Ciprie*; *sch.* Eur. *Or.* 432; *sch.* Lyc. 384, 386, 815, 1093bis; Serv. *Aen.* II 81. Una bizzarra spiegazione del silenzio di Omero a proposito di questo mito è data da Filostrato, che immagina che esso sia stato suggerito al poeta da Odisseo stesso, nel corso di una sorta di seduta spiritica (*Her.* XLIII 13-16; vd. anche XXXIII 4-37); «moins fantaisistes, les explications des modernes s'appuient sur le dessein évident du poète épique de valoriser la figure de l'homme de ressources, dans l'*Iliade* et surtout dans l'*Odyssée*, en éliminant la figure d'un rival dangereux en sagesse et en popularité» (Jouan-Looy 2000, 488). La vendetta di Nauplio contro Odisseo si articolò in tre mosse: convinse Anticlea che il figlio era morto, inducendola al suicidio; spinse i Proci ad assediare Penelope nel palazzo di Itaca (cf. *sch.* Lyc. 1093bis); gettò in mare la stessa Penelope, che fu salvata dalle anatre (vd. *supra* la ripresa di La Spina, § IV.7). Sul mito di Palamede, le sue fonti, l'utilizzo fattone nella tragedia omonima di Euripide, cf. Jouan-Looy 2000, 487-507 (e 508-513 per i frammenti); sul significato assunto dal conflitto tra Odisseo e Palamede nell'Atene del V secolo a.C. cf. Scarpi 1996, 636 (commento a Apollod. *Epit.* III 7s.).

αὐτήν φησι λελέχθαι, παρὰ τὸ πένεσθαι τὸ λῶπος (*sch. HPQ Od. IV 797*; cf. anche Eust. *Od. I 65,34-36*)¹¹⁵.

Inoltre, è probabilmente sulla base di una paretimologia basata sull'allitterazione tra i nomi di Πᾶνελόπα nella forma dorica e del dio Πᾶν, che nacque la leggenda che egli le fosse figlio; poi, una volta stabilito il legame, il nome del dio fu a sua volta associato alla storia del corteggiamento di Penelope da parte di Proci e fatto derivare dall'aggettivo πᾶς. Infatti, se lo pseudo Teocrito si limita ad accennare al rapporto genetico tra Penelope e Pan (*Syr. 1ss.*), i relativi scolî precisano anche che τὸν Πᾶνα οἱ μὲν φασιν υἱὸν Πηνελόπης καὶ πάντων τῶν μνηστήρων καὶ διὰ τοῦτο λέγεσθαι καὶ Πᾶνα ..., οἱ δὲ λέγουσιν, ὅτι ἀπᾶτωρ ἐστί, σημεῖον δὲ τοῦ παντός, ὅθεν κυρίως προσαγορεύεται Πᾶν (1,3/4c-d). Lo stesso ragionamento si trova in Servio: *cum (Ulixes) Ithacam post errores fuisset reversus, invenisse Pana fertur in penatibus suis, qui dicitur ex Penelope et procis omnibus natus, sicut ipsum nomen Pan videtur declarare* (*ad Aen. II 44*: vd. anche *supra*, n. 61).

Come nel caso degli epiteti (cf. cap. II, 104 e n. 71), in realtà, anche per i nomi propri dell'*epos* omerico il problema è stabilire se essi siano 'nomi parlanti', scaturiti da una specifica caratteristica del personaggio cui sono attribuiti¹¹⁶, caratteristica che il cantore raccoglie dalla tradizione precedente

¹¹⁵ Non riporta la sua fonte – che non mi è nota – Calasso, *Nozze* 413, che racconta che «quando Odisseo combatteva ancora sotto Troia, arrivò la falsa notizia della sua morte. Allora Penelope, per disperazione, si buttò in mare, ma uno stormo di anatre la seguì sott'acqua e la sollevò stringendo le sue vesti fradice nel becco». Secondo una versione del mito, riportata da Eust. *Od. I 406,7-10*, Hyg. 243 e *sch. Od. XI 197*, fu piuttosto Anticlea a gettarsi in mare, poiché Nauplio – per vendicarsi di Odisseo (cf. nota precedente) – l'aveva convinta che il figlio fosse morto in guerra.

¹¹⁶ Tale uso di nomi 'significanti' o soprannomi fece poi parte della ἰαμβικὴ ἰδέα, che colpiva certi personaggi facendone il nome (cf. ad es. Archiloco e Ipponatte), e che fu poi ripresa nell'ὄνομαστὶ κωμῳδεῖν della commedia antica: «si sa che accanto ai nomi propri stanno nella commedia [...] diversi soprannomi [...]; mediante la maliziosa sostituzione [...] o trasposizione [...] di una consonante, oppure grazie

assieme al nome proprio, ovvero se la loro etimologia – magari pre-greca – sfuggisse ormai al poeta, che però li reinterpretò per associazione fonica con parole a lui note¹¹⁷ e li ‘rivitalizzò’, o mettendo in evidenza gli elementi del mito sul personaggio che parevano associabili al nome, o inventando addirittura nuovi micro-episodi che alludessero (par)etimologicamente al termine che vi pareva contenuto¹¹⁸. Una terza possibilità, cioè che tali ‘nomi parlanti’ siano invenzione di ‘Omero’ stesso, è ammissibile solo nel caso dei personaggi meno noti, nei confronti dei quali, naturalmente, l’imperativo della tradizione si presentava – all’autore come al suo pubblico – meno categorico.

Di qui l’imbarazzo degli esegeti moderni nei confronti del nome di Penelope, che offre possibilità di confronto con altre parole della lingua greca, ma che, al tempo stesso, potrebbe risalire a un’epoca di ideazione del mito assai antica, ed avere dunque origine addirittura non indoeuropea¹¹⁹ (come forse quello di Odisseo: cf. Chantraine, *DELG* 775s.). A favore di tale tesi sta

a un nuovo epiteto [...], il commediografo allude più o meno pesantemente alle qualità negative, pubbliche o private, del malcapitato di turno [...], secondo la prassi, già reperibile nella grecoità arcaica, dell’identificazione del nome con le qualità della persona, della ricerca dell’*omen* nel *nomen*» (Bonanno 1980, 76). Per questa tendenza alla paretimologia, cf. anche Aristot. *Rh.* II 28 = 1400b 17.

¹¹⁷ Di solito «nella poesia ‘seria’, a partire da Omero, assistiamo unicamente alle omine paretimologie di nomi già imposti dalla tradizione, cioè dal mito», i quali «rivelano sinistramente, quanto veracemente κατ’ ἐπώνυμια, il proprio destino» (Bonanno 1980, 76). Tuttavia, in alcuni casi, ad esempio in Esiodo, si avverte che «nel *nomen* più che l’*omen* si cerca la radice, la motivazione letteraria. La primitiva convinzione dell’identità tra individuo e nome sembra estinta, sopraffatta dal gioco erudito» (Marzullo 1953, 101).

¹¹⁸ Questo fenomeno di ‘reviviscenza metaforica’, per cui «determinate immagini ‘opache’ o addirittura ‘morte’ subiscono uno speciale trattamento poetico che le riporta, per così dire, in vita» (Bonanno 1980, 83), comune ad esempio in Aristofane, non è estraneo neanche ad Omero, come dimostra il suo tentativo di spiegare, richiamando il mito di Autolico-‘proprio un lupo’ πολλοῖσιν ὀδυσσάμενος, l’ὄνομα ἐπώνυμον di suo nipote Odisseo (*Od.* XIX 407-409); e in tutto il poema ricorre tale gioco di parole (cf. *Od.* I 62; V 340, 423; XIX 275), tanto che «la personalità ne viene quindi forzatamente piegata al senso che si pretende nel nome: Odisseo sarà perseguitato dall’ira di Helios, di Posidone, di Atena stessa benché sua protettrice, di Zeus, di tutti gli dei! Si inventerà, per soddisfare a questa esigenza, tutta una serie di episodi che giustifichino l’identificazione, anche se risulteranno in contrasto con i dati tradizionali, e spesso tra di loro» (Marzullo 1953, 100): vd. anche Russo 1985, 248s. *ad Od.* XIX 407 e 409, e *supra*, n. 112. Ma l’uso di nomi parlanti, di cui abbiamo riportato alcuni esempi alla n. 113, è comunissimo nell’*Odisea*: per quanto riguarda quello di Penelope, ad esempio Felson-Rubin 1994, 6, 17, 150 n. 2, e Whallon 1961, 128, sospettano che gli episodi della tela e della gara con l’arco siano stati inventati o ampliati espressamente in rapporto alla sua presunta etimologia (vd. cap. II, 104 e n. 71 e *infra*, n. 121)

¹¹⁹ Cf. ad es. Wüst 1937, 463.

la grande diffusione della storia del ‘felice ritorno dello sposo’ nel folklore mondiale, che ha lasciato ipotizzare che la vicenda narrata nell’*Odissea* sia un antico mito mediterraneo, trasmesso dunque autonomamente rispetto al ciclo epico ellenico, finché non fu associato a uno degli eroi della guerra di Troia – il più astuto appunto¹²⁰ – e ampliato fino alla forma che noi conosciamo.

Se invece si ammette che il nome di Penelope abbia etimologia riconoscibile, ci si dovrebbe porre ancora la domanda (spesso invece trascurata), se l’autore del nostro poema lo abbia ricevuto dalla tradizione (indoeuropea o egea), oppure se lo abbia coniato lui stesso a partire da un elemento caratterizzante il personaggio, visto che nell’*Iliade* a Penelope non si fa mai cenno, e che Odisseo vi è ricordato piuttosto come ‘padre di Telemaco’ (II 260, IV 354). La questione, dunque, rimane aperta: il nome di Penelope preesisteva o no all’*Odissea*? L’obiezione principale da farsi in proposito, mi pare, è che, tenendo conto della stratificazione costitutiva e dell’ascendenza orale del poema, si può davvero credere che ‘Omero’ abbia coniato *ex novo* il nome della protagonista del νόστος di Odisseo?

L’etimologia proposta già dagli alessandrini costituisce implicitamente una risposta a questa domanda, visto che nell’*Odissea* non c’è nessuna allusione (per lo meno diretta: **cf. infra, 390**) a Penelope-πηνέλοψ, fatto che lascia intendere che l’autore – e con lui il suo pubblico, coevo e anche postero – fosse ormai o ignaro o non interessato rispetto a tale relazione linguistica. Chi poi tra i moderni accoglie la spiegazione ellenistica spesso, come diremo, connette l’origine ‘animale’ del nome di Penelope con forme di antichissimo teriomorfismo, di cui il poeta omerico probabilmente non aveva ormai più consapevolezza.

¹²⁰ Questa tesi era in voga tra gli analitici (vd. cap. I), ma si ritrova anche tra unitari come Patroni 1950.

Alcuni esegeti hanno invece cercato di mettere ‘Penelope’ in relazione con il suo carattere e la sua vicenda, quali risultano dall’*Odissea*: in questo caso, ovviamente, resta aperto il problema se il nome sia stato trasmesso assieme alla tradizione sul personaggio (e quindi l’etimologia preceda ‘Omero’), oppure se sia stato il (primo) cantore del poema ad inventarlo, proponendolo quale *nomen omen*. Così, già forse Didimo (vd. *supra*, sch. **HPQ** *Od.* IV 797 *παρὰ τὸ πένεσθαι τὸ λῶπος*) e poi Eustazio proponevano etimologie – magari a prescindere dalla quantità della vocale iniziale di Πηνελόπη – che rinviassero alla famosa tela di Penelope. Riportiamo la spiegazione di Eustazio, tralasciando il catalogo di parole a suo parere derivate dalla stessa radice, non attinenti all’etimologia di Penelope: Πηνελόπη δὲ λέγεται, ἢ παρὰ τὸ πένεσθαι περὶ λῶπος. λῶπος δὲ ἐστὶν ὕφασμα λεπτὸν κατὰ κρομύου λοπὸν ὃ φησὶν ὁ ποιητής (con riferimento alla tunica, presumibilmente tessuta da Penelope stessa, che Odisseo indossava alla sua partenza per Troia: cf. *Od.* XIX 233, vd. cap. III, n. 130), ἐξ οὗ κατὰ ἔκτασιν, λῶπιον ... ἢ παρὰ τὸ πηνίον ἐλεῖν. πηνίον δὲ ἐστὶν, ὁ μίτος ... καὶ ἔστι κατὰ τὴν ἐτυμολογίαν ταύτην τὸ Πηνελόπη, κλησὶς ἱστουργῶ γυναικὶ πρέπουσα (*Od.* I 65,26-34).

Presumo che faccia riferimento a questa etimologia da πηνίον (o da πένεσθαι) + λοπός, aggiungendovi la radice *-οψ dell’‘aspetto’ (vd. *infra*, 384), Graves, *Miti* § 26,2, che interpreta il nome di Penelope come se significasse «con una rete sulla faccia» e cerca di spiegarlo in connessione con la tradizione ch’ella fosse la madre di Pan e con la teoria che tali leggende si riferissero al culto della Grande Madre. Infatti, ‘Penelope’ «lascia supporre che le Menadi si dipingessero il volto prima di iniziare le orge, e se lo

dipingevano probabilmente a strisce colorate, simili a quelle della *penelope*, un'anatra selvatica [...]. Ermete che si reca da Penelope sotto forma di ariete (l'ariete-demonio che ha nella stregoneria dell'Europa nord-occidentale la stessa importanza della capra-strega), la leggenda che Penelope stessa fosse stata fecondata da tutti i suoi pretendenti [...] o che Pan si accoppiasse con tutte le Menadi, si riferiscono al carattere promiscuo delle veglie in onore della dea dell'abete, Piti o Elata».

In genere, però, per spiegare il nome di Penelope, gli esegeti moderni non si sono avventurati sul terreno così incerto delle ipotesi socio-antropologiche senza almeno il fondamento di un rigoroso studio linguistico: così, sia pur sempre dallo spunto delle proposte etimologiche antiche, sono state ricavate due interpretazioni del nome di Penelope, i cui termini sono riepilogati nell'ancor validissimo articolo di Solmsen 1909, 232s.:

a) Πηνελόπεια discende, come narra la leggenda riportata dagli scolî, appunto dal nome dell'uccello πηνέλοψ (dorico πᾶνέλοψ) + il suffisso -εύς, comune nei nomi propri omerici (dobbiamo supporre quindi *Πηνελοπ-εύς), di cui Πηνελόπεια e poi Πηνελόπη costituiscono la forma femminile (cf. ad es. Μερόπη da Μέροψ). Germain 1954, 469 rileva che anche altri nomi di uccello terminano col suffisso -οψ (cf. μέροψ, ἀέροψ, δρύοψ), e con essi sono collegati nomi propri (come gli etnonimi plurali Δρύοπες, Μέροπες, o l'idionimo Ἄερόπη), cui forse si possono riconnettere anche quelli di Pelope e Cecrope: per questo gruppo di sostantivi egli suppone origine preellenica.

b) Πηνελόπη/-εια (vocalismo dorico Πᾶνελόπα) deriva dal lessema di πηνίον/πῆνος/πήνη (cf. ad es. θυμ-έλη, κυψ-έλη, νεφ-έλη) e da -όπεια, *nomen agentis* della radice *ὀπ- (vd. lat. *opus*; cf. Δρύ-οψ, Παν-οπ-εύς): il

significato sarebbe dunque ‘lavoratrice al telaio’, ‘tessitrice’¹²¹. Solmsen obietta però che nel suffisso -οψ/-οπευς non si può riconoscere altro il monema dell’‘avere il volto/l’aspetto’.

Una conciliazione tra le due etimologie è suggerita da Hölscher 1991, 321 n. 6, sulla base del confronto con uno schema narrativo caratteristico del folklore: «nella fiaba russa “Va non so dove”, la cui struttura complessiva mostra vistose analogie con la storia dell’Odissea (A. Afanasjew nr. 212, I 490ss.), il fuciliere Fedot abbatte una colomba di bosco che, trasformatasi in una bella fanciulla, subito diventa sua moglie. E fa subito tessere un magnifico tappeto di seta colorata. Si deve semplicemente supporre che nella favola popolare dell’Odissea Penelope avesse questa natura di volatile – come Alcione nella fiaba di Meleagro, *Il.* 9, 562, e poi in molte altre favole. L’uccello “penelops” indica forse, per un motivo qualunque, “tessitore di fili, o di pelli”.

Non convince, invece, l’interpretazione di compromesso tra le due ipotesi etimologiche proposta da Bader 1998, secondo cui sarebbe stata proprio l’epica omerica a trasformare il nome comune del χήν, o meglio della sua sottospecie χην-ἄλώπεξ, uno degli uccelli sacri del Nilo (cf. *Hdt.* II 72), per adattarlo al personaggio di cui era caratteristica la πήνη, fondendo le due parole, o meglio limitandosi a sostituire l’iniziale della prima con quella della

¹²¹ Così ad es. Carpenter 1962, 165s., secondo cui «we may challenge Penelope’s claim to be much more than a mythologically available character», e pertanto «it seems to have arisen directly out of etymological suggestion», da «words as *pēnē*, the woof in weaving, and *pēnion*, the weaver’s bobbin or spool». Whallon 1960, convinto che «in the Homeric poems we possess, the *πηνέλωψ* and Penelope have no semantic relationship, and the coincidence of identical syllables is unimportant» (p. 57), cerca di dimostrare che «the familiar formula *περίφρων Πηνελόπεια* contains an accurate guide to the character of the person denominated» (p. 59), e che la tela di Penelope ha funzione essenziale nell’intreccio dell’*Odissea*, in quanto sarà il segno che Odisseo ha raggiunto il suo obiettivo finale, poiché costituirà non il sudario di Laerte, ma il manto di cui l’eroe vittorioso viene rivestito in *Od.* XXIII 155. Sul rapporto tra *Πηνελόπεια* e l’epiteto *περίφρων* cf. anche cap. II, 104 e n. 71. Su tale etimologia del nome di Penelope cf. anche Felson-Rubin 1994, 151 n. 9, che richiama la radice indoeuropea del tessere **webh-/*wobh-/*ubh-*.

seconda (con associazione ai nomi Πάνελος / Πηνέλεως, che spiegherebbero la sostituzione, nella seconda sillaba, di $\bar{\alpha}/\eta$ con ϵ), in modo da alludere contemporaneamente alle qualità di Penelope sia in quanto ‘oca’ sia in quanto ‘tessitrice’. Di conseguenza, secondo la studiosa, anche il nome comune della πηνέλωψ – che si incontra solo in poesia – non sarebbe originario, ma derivato appunto da quello proprio dell’eroina, e perciò questo animale non si distinguerebbe dalla χηνάλωπεξ, che è appunto un tipo di oca («*tadorne*»; cf. Plin. *NH* X 56 *Anseri<ni> generis sunt chenalopeces*), e non sarebbe affatto un’anatra («*sarcelle*»)¹²².

Dunque, a differenza di Solmsen, che ritiene che il lessema di πηνέλωψ sia *πηνελ-, di etimologia non chiara, Bader¹²³ propone i seguenti passaggi morfologici: χήν > *χηνάλωψ > χηναλώπηξ > Πηνελόπη / Πηνελόπεια > πηνέλωψ. In *χηνάλωψ, allora, si dovrebbero riconoscere tre elementi etimologici: χήν + *-lo-/*-^olo-/*-elo-, comune negli zoonimi (cf. ἴξαλος, ἔταλον = lat. *vitulus*), + -ωψ, in cui si è col tempo perduto il riferimento all’‘aspetto’, per avvertirvi semplicemente un suffisso *-h₃k^w-, «indice

¹²² Dello stesso avviso, ma con meno sicurezza, è Thompson D’Arcy 1966, 249 s.v. πηνέλωψ: «it seems probable that both names are corruptions of a foreign (Egyptian?) word»; invece, Pollard 1977, 66 riconosce che «the identity of the *penelops* remains a mystery».

¹²³ L’articolo non è né chiaro né convincente in tutte le sue argomentazioni (aberranti ci sembrano ad esempio quelle che vogliono riconoscere nell’*Odissea* una precisa ‘numerologia’, che si riscontrerebbe vuoi nel numero di versi di alcuni passi interrelati, vuoi nelle ricorrenze lessicali, vuoi in certi elementi della narrazione come la cifra dei pretendenti di ogni città, e che si riconetterebbe a un simbolismo temporale e aritmetico-prepitagorico: vd. Bader 1998, 20ss.). Ci limitiamo pertanto a riportare quelle che tentano di gettar luce sull’etimologia di Penelope, scartando invece l’ipotesi che il poeta abbia voluto coniare una serie di nomi allitteranti (ad es. Calipso, Ciclope, Alcinoò, con consonanze di *k*, *l* e *p* e assonanze di *y/i*), per associare idealmente le tappe del processo di conoscenza e di riappropriazione della propria personalità da parte di Odisseo con il suo ‘traguardo’ finale, in cui tali giochi fonici si riassumerebbero, *Penelope* appunto. Si tratta, si diceva, di congetture difficilmente condivisibili, proprio in quanto si riferiscono ai nomi propri dell’*Odissea*, come se si essi fossero premeditata invenzione dell’autore, il che per giunta presuppone che il poema abbia avuto sin dall’inizio stesura scritta e unitaria. Non esula invece né dalle modalità d’invenzione del folklore, cui si rifaceva l’*epos* orale, in seguito fissato in forma scritta (cf. cap. II), né più in generale da quelle successive della letteratura greca e latina, l’attribuzione ai personaggi di nomi parlanti, anche se si può dubitare che il cantore omerico fosse ancora sempre consapevole del loro originario significato, proprio come nel caso di alcuni epiteti al suo tempo già desueti (cf. cap. II, n. 6).

taxonomique dans le champs des zoonimes» (Bader 1998, 5). Per effetto di paronomasia e per similitudine tra il colore e le abitudini dell'uccello e quelli della volpe, si sarebbe poi avuta la sostituzione della terminazione -ψ con ἀλώπηξ, e il nuovo composto χηναλώπηξ¹²⁴ avrebbe rimpiazzato nella lingua il precedente, facendolo cadere in disuso.

Ma perché mai l'oca χηναλώπηξ era stata associata alla volpe, e in che cosa le sue qualità erano tanto positive da essere equiparate a quelle di Penelope? Eliano spiega che ὁ δὲ χηναλώπηξ, πέπλεκται οἱ τὸ ὄνομα ἐκ τῶν ἑκατέρου τοῦ ζῴου ἰδίῳν τε καὶ συμφυῶν. ἔχει μὲν γὰρ τὸ εἶδος τὸ τοῦ χηνός, πανουργίαν δὲ δικαιοτάτα ἀντικρίνοιτο ἂν τῇ ἀλώπεκι. καὶ ἔστι μὲν χηνὸς βραχύτερος, ἀνδρειότερος δέ, καὶ χωρεῖν ὁμόσε δεινός. ἀμύνεται γοῦν καὶ ἀετὸν καὶ αἴλουρον καὶ τὰ λοιπά, ὅσα αὐτοῦ ἀντίπαλά ἐστιν (NA V 30). Questo volatile non assomiglia alla volpe solo per le sue qualità venatorie, ma anche per l'astuzia: φιλότεκνον δὲ ἄρα ζῴον ἦν καὶ ὁ χηναλώπηξ, καὶ ταῦτὰ τοῖς πέρδιξι δρᾶ. καὶ γὰρ οὗτος πρὸ τῶν νεοτῶν ἑαυτὸν κυλίνει, καὶ ἐνδίδωσιν ἐλπίδα ὡς θηράσονται αὐτὸν τῷ ἐπιόντι· οἱ δὲ ἀποδιδράσκουσιν ἐν τῷ τέως. ὅταν δὲ πρὸ ὁδοῦ γένωνται, καὶ ἐκεῖνος ἑαυτὸν τοῖς πτεροῖς ἐλαφρίσας ἀπαλλάττεται (*ibid.* XI 38). Il χηναλώπηξ, dunque, ben si presta a divenire simbolo degli affetti familiari: Αἰγύπτιοι καὶ χηναλώπεκας καὶ ἔποπας τιμῶσιν, ἐπεὶ οἱ μὲν φιλότεκνοι αὐτῶν, οἱ δὲ πρὸς τοὺς γειναμένους εὐσεβεῖς (*ibid.* X 16). Risulterebbe chiaro, a questo punto, che cos'ha Penelope in comune con un

¹²⁴ Nella lingua greca, osserva Bader 1998, 8s., esistono altri nomi, sia comuni che propri, costituiti da due sostantivi indicanti animali: ad es. κυνὸ-λυκος, λεό-παρδος, Λεόν-ιππος, Ἴππόλεω (che però Bader scrive erroneamente Λεών-ιππος, Ἴππολέων: ma Λεόν-ιππος è attestato da Phot. *Bibl.* 224,237b-238a, Ἴππόλεω da Hdt. IV 53).

χηναλώπηξ: l'astuzia e la capacità d'aspettare volpine e l'eroica fedeltà ai propri affetti dell'oca¹²⁵.

L'intero procedimento etimologico proposto da Bader, tuttavia, cozza con una serie di insormontabili ostacoli: in primo luogo, l'unica attestazione di *χηνάλωψ (ma perché non χηνάλοψ?) è in Hesych. χ 397 (χην(ά)λοπες· ὄρνεια ποιά. ὅπερ ἔνιοι χηναλώπεκες), mentre la forma comune è χηναλώπηξ. Ora, «è comunque chiaro che, da un punto di vista etimologico, il sostantivo nasce effettivamente come fusione di χήν e ἀλώπηξ» (Telò 2004, 77 n. 4): pertanto, χηνάλοψ non è una forma etimologica, bensì «rifatta sul modello dei nomi di uccelli uscenti in -οψ» (*ibid.*), mentre il passaggio inverso – da χηνάλοψ a χηναλώπηξ – «sarebbe molto difficile» (*ibid.*). Per giunta, non convince neanche l'identificazione del χηναλώπηξ con il πηνέλοψ, dato che Aristotele li cita entrambi in un elenco di volatili, apparentemente come sottospecie diverse del χήν: ἔτι χήν, καὶ ὁ μικρὸς χήν ὁ ἀγελαῖος, καὶ χηναλώπηξ καὶ αἴξ¹²⁶ καὶ πηνέλοψ (HA 593b 22), e anche Aristofane li distingue (Av. 1302 ἢ πηνέλοψ ἢ χήν), inducendo lo scoliaste a spiegare che ὁ πηνέλοψ νήττη μὲν ἔστιν ὅμοιον, περιστερᾶς δὲ μέγεθος· μέμνηται δὲ αὐτοῦ Στησίχορος (PMGF 262) καὶ Ἴβυκον (vd. *infra*, PMGF 317)¹²⁷.

¹²⁵ Le oche erano guardiane non meno dei cani, come dimostra il celebre episodio delle oche del Campidoglio in Liv. V 47,4, anche se Cic. *Rosc. Amer.* 57 evidenzia che esse *tantum modo clamant, nocere non possunt, alii canes qui et latrare et mordere possunt*.

¹²⁶ L'αἴξ non è in questo caso, ovviamente, la 'capra', ma un uccello acquatico, secondo Bader 1998, 2 n. 4, caratterizzato dal movimento scattante, veloce, suggerito dalla radice *-h₂ei-g- (cf. αἴγυπιός, ma anche ἄϊξ/ἄϊκος e αἴσσω). Per Thompson D'Arcy 1966, 249 s.v. πηνέλοψ, invece, «the association of αἴξ and πηνέλοψ in an obscure and faulty Aristotelian passage may be a mere confusion arising out of the story of Hermes visiting Penelope in the form of a goat [...], in which αἴξ should disappear from the list of bird-names».

¹²⁷ Per giunta, come dimostra Telò 2004, esaminando un passo di Aristofane in cui al χηναλώπηξ è ironicamente equiparato un tal Teogene (Av. 1295), a questo animale è probabile venissero associate qualità tutt'altro che positive, almeno nella commedia: come il χήν, infatti, esso «ha nel πλατυγίζειν una delle sue caratteristiche identificanti» (Telò 2004, 82), caratteristica che allude – quando la metafora si riferisce a una

In conclusione, non ci pare che Penelope possa essere collegata – per associazione fonica e forse etimologica – che con l’anatra πηνέλοψ. Questo animale si distingue per il particolare colore delle sue piume, in specie quelle del collo (cf. tav. XIV), secondo la descrizione che è già in Alceo, ὄρνιθες τίνες οἷδ’ Ὀκεάνω γᾶς <τ’> ἀπὸ πειράτων / ἦλθον πανέλοπες ποικιλόδειροι τανυσίπτεροι (fr. 345 Voigt), e che è ripresa ancor più dettagliatamente da Ibico, τοῦ μὲν πετάλοισιν ἐπ’ ἀκροτάτοις / ἰζάνοισι ποικίλαι αἰολόδειροι / πανέλοπες λαθιποφυρίδες <τε> καὶ / ἀλκύνες τανυσίπτεροι (PMFG 317)¹²⁸.

Inoltre, non è detto che nell’antichità non si riconoscessero all’anatra le stesse qualità ‘psicologiche’ positive dell’oca: ricorda infatti Germain 1954, 469, che «les canards, sauvages ou domestiques, restent groupés par couples inséparables. Un Chinois reconnaît sans hésiter la valeur symbolique du nom de Pénélope, car le canard mandarin est devenu, dans les traditions de son pays, une telle image de fidélité conjugale que c’est une obligation rituelle pour le nouveau marié d’en offrir un à son épouse»¹²⁹.

persona – al parlare pretenzioso e vanamente promettente, senza concludere nulla; mentre l’associazione con l’ ἀλώπηξ richiama la πανουργία, cioè la «falsità, la propensione all’inganno e l’impudenza» congeniali alla volpe (*ibid.* 83 n. 25).

¹²⁸ Mi sembra che, oltre al resto, Bader 1998, 3s. trascuri il doppio riferimento al c o l l o di questo uccello, pur di avvallare la propria tesi che esso sia da identificarsi con la *tadorna tadorna*, descritta come t u t t a di colori sgargianti (*ibid.* 11s.). Colpisce, certo, per descrivere il πηνέλοψ, il ricorrere dell’aggettivo ποικίλος che – si sa – dal significato visivo e cromatico passa facilmente a quello psicologico, e dunque si addice sia a un tessuto (come la tela di Penelope), sia all’astuzia della volpe, tanto è vero che l’eroe per eccellenza ποικιλομήτης è Odisseo (*Il.* XI 482; *Od.* III 163; VII 168; XIII 293; XXII 115, 202, 281). Tuttavia, l’aggettivo è piuttosto comune: ma anche supponendo che fosse stato comunemente adoperato in riferimento al πηνέλοψ, avremmo che è il nome di Penelope – con il suo essere anch’ella ποικίλη, ma d’animo – a derivare da quello dell’uccello con le sue qualità concrete, e non il contrario. Non comprendo inoltre come Bader approdi a «ποικίλοψ πηνέλοψ [...], récapitulatif des jeux phonologiques par lesquels le poète a uni le nom de Πηνελόπεια à ceux des personnage qui ont retardé le retour d’Ulysse auprès de l’heroïne» (1998, 4): a parte il refuso iniziale, il gioco di parole è semmai di Alceo e di Ibico, e non d’Omero, in cui il sintagma non compare affatto.

¹²⁹ Mactoux 1975, 235ss., convinta che il legame tra Penelope e l’anatra sia da ricercarsi in antichissime forme di teriomorfismo (vd. *infra*, p. 390 e n. 132), ritiene che l’elemento caratterizzante della ‘penelope’ non sia la fedeltà, ma piuttosto – secondo l’indicazione dei poeti antichi – il suo carattere acquatico e gli

D'altra parte, anche se il *πηνέλοψ* è una specie diversa dal *χηναλώπηξ*, come ci pare probabile, non si può però escludere che – al di là della consapevolezza omerica delle etimologie – la paronomasia del nome di Penelope con *χηναλώπηξ* e con *άλώπηξ*, oltre che con *πήνη*, abbia comunque giocato un ruolo, non solo nella costituzione della figura dell'eroina nella fantasia popolare e nel mito, ma forse perfino in alcuni dettagli della tradizione epica, come il famoso sogno delle oche (XIX 535ss.)¹³⁰.

Questo sogno di Penelope potrebbe allora rivelare nei confronti dei Proci-ocche un rapporto ambivalente di analogia e contrasto: «Pénélope a le comportement de l'oiseau, réel (elle a le comportement des bon parents que sont les oiseaux selon Aélien [...]) ou métaphorique: elle est Oie par sa fidelité conjugale, sa vigilance, sa pudeur, ses vertus domestiques [...] – et maîtresse d'oies; et Renarde ourdissant en son propre terrier la ruse de sa *πήνη*. Mais c'est bien en tadornes que se comportent les prétendants: les tadornes s'établissent dans des terriers comme ceux des renards et forment des compagnies de mâles [...]. Domestique et sauvage se mêlent dans l'*Odyssee*, où les prétendants ont un comportement de tadornes, sauvages, et où Pénélope, au nom de tadorne, est maîtresse d'oies domestiques, comme l'oie du présage¹³¹» (Bader 1998, 12).

sgargianti colori, che sarebbero altrettante indicazioni della natura della divinità rappresentata da questo volatile.

¹³⁰ Su questo sogno, vd. cap. III.2c. Altri giochi di parole nell'*Odisea* sul nome di Penelope, suggeriti da Bader 1998, 7, 29s., 33s., non sono privi di qualche suggestione, come l'allitterazione con il sintagma *δόλους τολυπέω*, nel suo doppio significato concreto e metaforico (*Od.* XIX 137; anche Odisseo 'tesse inganni', ma solo in senso astratto: I 238 e XIV 368; cf. cap. V.3-8), e il palindromo contenuto nel nome di Elena (*Πηνελόπη/ Ελένη*), che si opporrebbe così a Penelope tanto in senso fonetico quanto in senso morale.

¹³¹ Cf. *Od.* XV 160-162 e 174-178; vd. *supra*, cap. III, 239s.

L'etimologia che connette Penelope con un volatile – sia esso un'anatra o un'oca – potrebbe però costituire anche, assieme ad altre associazioni tra i personaggi del mito greco con uccelli o in genere con animali, una traccia di antichissimo teriomorfismo religioso, in Omero forse già inconsapevole¹³². Se così fosse, non è detto che la storia di 'Penelope salvata dalle penelopi' sia recenziore, tanto più che in essa anche il nome 'originario' dell'eroina – 'Αρναία o 'Αρνακία – può essere spiegato in due modi che possono riconnetterne il personaggi a culti arcaici. Infatti, chiosano già gli antichi esegeti a proposito dell'omonimo 'Αρναῖος¹³³, tale nome si può mettere in

¹³² Secondo alcuni, il significato proprio dell'epiteto di Atena γλαυκῶπις è «dagli occhi/dal viso di γλαυξ, civetta» (ma cf. LSJ⁹ 351 s.v. «with gleaming eyes»), animale che le è appunto sacro. Anche Circe, sorella della divinità solare Αἰήτης > ἀετός = 'aquila', è forse il κίρκος = 'falco' al femminile, nome che – per i contatti tra Greci ed Etruschi – è possibile si rifletta anche nella toponomastica intorno al Monte Circeo, attribuitole come sede, del fiume *Vulturnus* e dell'isola *Astura*; tuttavia, secondo Frame 1978, 50, l'etimologia è piuttosto da κρίκος/κίρκος, per «refer to the circular path of the sun from east to west»; analogamente Jobs 1962, I 341s. s.v. *Circe*, ritiene che il suo nome – da *kerkios/kerkuon* – suggerisca il volgere a sinistra, che turba il dio del sole Odisseo durante l'inverno o l'oscurità: per questo genere di interpretazioni, cf. *supra*, cap. II, n. 60. Quanto a queste etimologie, ai rapporti tra teriomorfismo orientale e greco, e agli uccelli da preda e notturni quali simbolo di dèi/eroi guaritori, cf. Astour 1968, 240-288, e in particolare 249, 283ss. Si noti inoltre, sempre in Omero, l'elenco degli uccelli che popolano l'isola di Calipso, ἔνθα δὲ τ' ὄρνιθες τανυσίπτεροι εὐνάζοντο, / σκῶπές τ' ἴρηκές τε τανύγλωσσοί τε κορώναι / εἰνάλιαι, τῆσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν (*Od.* V 65-67). Trasparente l'etimologia di Ortigia – identificata con Delo sacra al dio guaritore Apollo (nominata in *Od.* V 123 e XV 404), – da ὄρνυξ 'quaglia'. Altre osservazioni sui nomi di Circe e delle Sirene (Πέλεα, Χελιδόνιον, 'Αλκυώ) come nomi di uccelli, e in rapporto a quello di Penelope, si leggono in Bader 1998, 1s. e 35-37: tuttavia, non c'è traccia nell'*Odissea* di un'individualizzazione delle Sirene con nomi, e ad esse il poeta si riferisce talvolta al duale (XII 52, 167, 185). Mactoux 1975, 236ss. evidenzia il rapporto tra Penelope e la cugina Elena (cf. n. 130), generata da Zeus sotto l'apparenza di un cigno, e forse ipostasi appunto di Artemide-Ortigia, che a sua volta avrebbe preso il posto della divinità pre-greca Ortigia: Penelope sarebbe anch'ella una ipostasi della Grande Madre, divinità astrale raffigurata da uccelli come il cigno o la 'penelope' dai vividi colori (vd. anche *supra*, n. 129; vd. inoltre **cap. II, n. 60**).

¹³³ È, come si ricorderà, l'accattono di palazzo in *Od.* XVIII 5, più noto col soprannome di Iro, οὔνεκ' ἀπαγγέλλεσκε κίων, ὅτε πού τις ἀνώγοι (XVIII 7), come commenta il poeta non senza ironia, visto che questo *alter ego* dell'alata Iride μετὰ δ' ἔπρεπε γαστέρι μάργη / ἀζηχῆς φαγέμεν καὶ πιέμεν (XVIII 2s.). E l'ironia, che del resto investe tutta la scena, si riversa anche sul nome proprio, dato che 'Αρναῖος δ' ὄνομ' ἔσκε· τὸ γὰρ θέτο πότνια μήτηρ / ἐκ γενετῆς (*Od.* XVIII 5s.): a quanto sembra, dunque, egli non ha un padre o un parente maschio che gli imponga il nome (cf. ad es. *Od.* XIX 406ss., dove è il nonno Autolico a suggerire quello di Odisseo), ma – si direbbe – soltanto la madre che, quasi fosse una regina o una dea, è detta πότνια. È pur vero che la formula πότνια μήτηρ – adatta alla clausola dell'esametro – è comune (13 occorrenze sulle 19 totali dell'aggettivo πότνια nell'*Odissea*), ma – a parte il caso di XVIII 5 – è sempre riferita a divinità (*Od.* XI 546, XII 134; cf. inoltre πότνια Κίρκη in VIII 448, X 394 e 549, XII 36; πότνια Ἥρη in IV 513 e πότνια νύμφη, di Calipso, in V 149), o a donne di alto lignaggio (*Od.* VI 30 e 154 Arete; XI 180 e 215, XIX 462, XXIV 333 Anticlea; XV 385 e 461 la madre di Eumeo, che era di nobili

relazione o con l'agnello (ἄρην), o con una delle diverse città chiamate Ἴαρνη, di cui Ἴαρναῖος/Ἴαρναία costituirebbe il toponimo¹³⁴. Nel primo caso, l'allusione all'agnello potrebbe simboleggiare Penelope sia in quanto oggetto del sacrificio che viene compiuto¹³⁵, sia nella sua caratteristica innocenza, conservata anche tra le lusinghe dei Proci e la corruzione delle sue schiave più care (cf. *Od.* XVIII 320-325)¹³⁶. Nel secondo caso, se Ἴαρναία

origini; XXI 172 quella di Leode), anche se, per Lowenstam 1993, 17-26, essa non indicherebbe tanto la posizione sociale, quanto la condizione di colei che, sposa legittima, genera figli legittimi: ciò tuttavia non ci sembra sufficiente a dimostrare che «if nothing else, Iros can claim to be legitimate» (*ibid.* 26). I personaggi dell'*Odissea*, inoltre, paiono di solito usare l'epiteto πόντια per la *captatio benevolentiae* dell'interlocutore (cf. VI 154, XV 385, XXI 172), tanto che perfino a Penelope esso è dedicato un'unica volta, nel momento di particolare *pathos* in cui Telemaco cerca di 'vincere' la madre nella gara con l'arco (XXI 115: cf. **cap. II, n. 93**): ne consegue l'impressione che, trattandosi qui del pezzente Iro, il riferimento alla πόντια μήτηρ sia quasi sarcastico. Quanto all'etimologia di Ἴαρναῖος, gli antichi esegeti suggerivano che derivasse παρὰ τὴν ἄρὰν ἄρναῖος καὶ πλεονασμῶ τοῦ ἄρναῖος ὁ εὐκταῖος τῆ μητρὶ γενόμενος (Hdn. *GG* III/1 132,4s. = *De prosodia catholica* V; cf. anche *GG* III/2 161,33s. = *Περὶ Ὀδυσσειακῆς προσῳδίας* XVIII 5; *GG* III/2 289,34 = *Περὶ παθῶν* fr. 379^a), oppure che esso fosse un 'nome parlante', riferito al suo 'mestiere' di scroccone petulante: παρὰ τὸ ἄρνησθαι τὸ λαμβάνειν ὡς πτωχός, ἴν' ἦ ὄνομα πτωχῶ πρόπον (*sch. Q Od.* XVIII 5). Per il quadro completo delle spiegazioni antiche di questo nome, cf. Eust. *Od.* II 163,16-24 e II 209,40s.; *sch. BQ Od.* XVIII 5; per la prospettiva moderna, invece, vd. Pagani 2005.

¹³⁴ Cf. Stephanus Gramm. *Ethn.* 123,12-14 Ἴαρνα: πόλις Λυκίας. οὕτω γὰρ ἢ Ἐάνθος ἐκαλεῖτο ἀπὸ Ἴαρνου τοῦ καταπολεμήσαντος Πρωτόγονον. τὸ ἔθνικόν Ἴαρναῖος καὶ Ἴαρνεύς, e *Ethn.* 123,18-124, 2 Ἴαρνη: πόλις Βοιωτίας ... δευτέρα πόλις Θεσσαλίας, ἀποικὸς τῆς Βοιωτίας ... ἢ Κιέριον καλεῖται. θυγατέρα δὲ φασιν Αἰόλου τὴν Ἴαρνην. τρίτη Μεσοποταμίας, τετάρτη τῆς Ἑρασινίων πρὸς τῆ Θράκη. τὸ ἔθνικόν Ἴαρναῖος, τὸ θηλυκόν Ἴαρναία. Cf. anche *Suda* τ 354 Τέρπανδρος: Ἴαρναῖος, ἢ Λέσβιος ἀπὸ Ἄντισσης, ἢ Κυμαῖος.

¹³⁵ L' ἄρην è animale sacrificale sia nell'*Iliade* (cf. ad es. II 550; III 103s., 117, 119), che nell'*Odissea* (cf. ad es. I 25, e IX 550ss., X 527 e 572, dove però si tratta di un montone adulto). Per Mactoux 1975, 234, il sacrificio di Penelope ha carattere di ordalia della colpa di Odisseo verso Palamede, secondo una storia inventata in età tarda, quando i Pitagorici vollero conciliare il culto reso a entrambi gli eroi. Se però la leggenda è tardo-antica e nata da questo motivo, non si vede perché il sacrificio di Penelope sia compiuto prima del matrimonio con Odisseo e dai genitori di lei.

¹³⁶ Gli esegeti che riportano quest'etimologia a proposito del nome del pitocco Iro, però, la riferiscono, è onvivo, a qualità non positive, e cioè alla sua stupidità e al suo abbruttimento bestiale (cf. *sch. B Od.* XVIII 5 ὅτι προβατώδης, e *sch. Q Od.* XVIII 5 ὁ βληχώδης καὶ ἡλίθιος, Eust. *Od.* II 163,17 ἢ ὁ βοσκηματώδης καὶ προβατώδης κατὰ τὸ εὔηθες). Mi sfugge da dove Russo 1985, 192 ricavi che «lo scoliasta propone [...] «dall'odore di agnello», a meno ch'egli così intenda προβατώδης, che però secondo LSJ⁹ 1471 significa «like a sheep, simple». Mi chiedo infine se il poeta non faccia allusione piuttosto alla debolezza e alla vigliaccheria dell'agnello, quando dice di Iro che οὐδέ οἱ ἦν ἴς / οὐδέ βίη, εἶδος δὲ μάλα μέγας ἦν ὀράσθαι (*Od.* XVIII 3s.), cosa del resto confermata dai fatti (*Od.* XVIII 75-107), e se non voglia anche giocare sul comico contrasto tra il corpo μάλα μέγας del pitocco e la fragilità dell' ἄρην, animale incluso nel suo nome. Per la debolezza e la mitezza dell'agnello in Omero, cf. ad es. *Il.* XVI 352 e 355 (ἄρνες ... ἀνάγκιδά θυμὸν ἐχούσεσ); XXII 263, 310. Invece, anche se il nome di Iro fosse in realtà un toponimo, avremmo che il suo «suono epico-eroico [...] creava probabilmente un bizzarro contrasto con la natura del personaggio che lo portava, in accordo con il carattere parodico della scena di cui egli è protagonista» (Pagani 2005, 206s.).

fosse davvero il toponimo derivato dalla città beotica di Ἄρνη, già nominata nell'*Iliade* (II 507 e VII 9), o meglio ancora avesse rapporto con l'omonima fonte arcadica, secondo la derivazione che «è l'unica ritenuta oggi linguisticamente corretta» (Pagani 2005, 206), non solo avremmo un indizio che la leggenda è antica – come lo sono probabilmente una «serie di reminiscenze, individuate nell'*Odissea*, che rimandano alla Beozia e all'Arcadia» (*ibid.*) – ma essa ci ricondurrebbe ancora una volta alle origini arcadi della (dea?) Penelope madre di Pan (cf. § IV.4, 27s. e n. 61)¹³⁷. Lo stesso Pan, infatti, era considerato sin dall'età antica una divinità propria di tale regione¹³⁸, e la nostra eroina, secondo la tradizione, dopo esser stata scacciata da Odisseo appunto per tale concepimento adulterino, aveva ottenuto sepoltura ad Orcomeno, presso Mantinea¹³⁹; si ricorderà poi che Bethe, tra gli altri, ritiene che anche Odisseo fosse un'antica divinità 'di casa' in Arcadia, associata a Penelope appunto per contiguità geografica (cf. cap. I, 41 e n. 33)¹⁴⁰; mentre Icario era forse – in versioni del mito diverse da quella

¹³⁷ Sulla possibilità che Penelope fosse un'antica divinità 'decaduta' al ruolo di semplice eroina mortale, cf. *supra*, cap. I, 41 e n. 33; cap. II, n. 60.

¹³⁸ Cf. ad es. *sch.* Theocr. I 3/4f ὁ Κεφαλληνεύς ἐν Θήραις τῆς Ἀρκαδίας φησὶ γεννηθῆναι τὸν Πάνα, ὄντα Πηνελόπης καὶ Ἑρμοῦ υἱόν.

¹³⁹ Cf. Paus. VIII 12,6ss. Μαντινέων δὲ ὁ ἐς αὐτὴν λόγος Πηνελόπην φησὶν ὑπ' Ὀδυσσεύως καταγνωσθεῖσαν ὡς ἐπισπαστοὺς ἐσαγάγοιτο ἐς τὸν οἶκον, καὶ ἀποπεμφθεῖσαν ὑπ' αὐτοῦ, τὸ μὲν παραυτίκα ἐς Λακεδαίμονα ἀπελθεῖν, χρόνῳ δὲ ὕστερον ἐκ τῆς Σπάρτης ἐς Μαντίνειαν μετοικῆσαι καὶ οἱ τοῦ βίου τὴν τελευτὴν ἐνταῦθα συμβῆναι. Cf. però Shewan 1915, 39: «the evidence that Penelopé was a Mantinean goddess is doubtful in every particular [...]. A connection with Pan once started [per l'associazione fonica tra i loro nomi], her expulsion by her husband and her removal to the seat of her own family in Lacedaemon, and thence to one of the principal places in Pan's Arcadia, would easy follow, and a mound for her burial-place also».

¹⁴⁰ Sulle tracce di Odisseo in Arcadia, cf. ad es. Paus. VIII 14,5ss. e 44,4. Burkert 1983. 130ss. esamina la relazione tra Odisseo e il culto arcadico dell'uomo-lupo Licaone, cui l'eroe omerico si ricollegerebbe per il tramite di suo nonno Autolico (cf. *supra*, n. 118); su tali riti – che prevedevano tra l'altro l'adorazione di Δέσποινα e di altre «Great Goddesses», le cui origini vanno ricercate a Megalopoli, e del dio Pan – cf. anche Price-Kearns 2003, 44s. Il problema delle 'origini' geografiche del personaggio di Odisseo è per lo più riconnesso dagli esegeti al valore dei 'racconti cretesi' di Odisseo (*Od.* XIV 199ss., XIX 270ss.) e della profezia di Tiresia (*Od.* XI 121ss.), alla quale pare si collegassero le 'continuazioni' dell'*Odissea*, come la *Thesprotis* di Eugammon e la *Telegonia* di Proclo, in cui venivano narrati i viaggi dell'eroe dopo il suo ritorno a Itaca. In questi testi, si fa spesso riferimento alla Tesprozia, che sembra contendere perciò all'Arcadia l'onore di avere originato il mito di Odisseo: così, alcuni studiosi – soprattutto di area tedesca e

omerica – uno dei due re di Sparta, nella regione che include l’Arcadia (cf. *supra*, n. 109)¹⁴¹: infatti, come abbiamo visto nel § IV.4, qui pare ch’egli avesse consacrato una statua in onore della figlia. Si noti infine che, secondo Pausania, l’inventore della tessitura, l’arte per cui è nota Penelope, fu Arcade (VIII 4,1).

Anche l’altro nome attribuito secondo gli scolî (*Od.* IV 797: cf. *supra*) da Didimo a Penelope, Ἀμειράκη (sempre che non sia d’origine indoeuropea), potrebbe essere messo in relazione con la storia del sacrificio da cui le ‘penelopi’ la salvarono: lo si può riconnettere forse a μεῖραξ (e ai termini che indicano ‘il ragazzo’ o ‘la ragazza’ in più lingue: cf. ai. *maryah*, lit. *martì* e *mergà*, gall. *merch*, lat. *maritus*: vd. Ernout-Meillet, *DELL* 690 s.v. *maritus*), oppure a μείρομαι, μέρος/μόρος/μοῖρα, presupponendo che l’α sia privativo. In tal caso, avremo ‘colei che non è (ancora) giovinetta’, cioè – se si intende μεῖραξ col significato che è attestato negli autori classici – ‘che non ha ancora raggiunto la pubertà’ (cf. ad es. *Arr. An.* IV 13 ἐξ ἡλικίαν ἐμειρακιεύοντο), oppure – secondo l’altra radice – ‘colei che non ha (in) sorte’, ‘quella priva di destino’: significati che entrambi sembrano adatti a una fanciulla che viene sacrificata dai genitori – e salvata prodigiosamente, come Ifigenia – e che, quindi, se non si fosse compiuto il

analitica, come Meyer 1895, 263-268 – associano l’eroe a culti arcadici, come quello di Poseidone Ἰππιός, e ai miti di risurrezione che rappresentano l’avvicendamento stagionale (ad es. quelli di Admeto, di Teseo e Piritoo, di Dioniso); altri, come recentemente Malkin 1998, 126-134, danno invece rilievo alla tradizione tesprotica, «subject of poetry sung earlier than Eugammon in the seventh century» (*ibid.* 126: cf. anche nota seguente).

¹⁴¹ Sulla questione di ‘Penelope arcade’ e i riferimenti nella letteratura antica, cf. Meyer 1895, 264s.; Wüst 1937, 463-466; per un riepilogo dei diversi miti relativi a Icaro, cf. Bell 1991, 348-351. Vari studiosi, tuttavia, avanzano dubbi sull’effettiva antichità del mito di Penelope arcade: oltre a Shewan 1915, già citato, cf. ad es. Malkin 1998, 120-155. Egli osserva che «the Arkadian connection of Odysseus seems surprisingly rich – in fact too rich – and points to an independent, perhaps not even epic route with more emphasis on Penelope than elsewhere [...]. We have no idea whether these Arkadian episodes and the establishment of a cult to Penelope evolved before the Classical period. They probably did not [...]. In sum, most of these versions, notably the Aitolian and the Arkadian ones, seem to have been later and independent developments from the post-Ithaca story implied by the prophecy of Tiresias» (*ibid.* 125).

miracolo delle anatre, non sarebbe stata destinata a crescere, ricevendo la sua ‘parte’ nella vita.

D'altronde, se è vero che nell'*Odissea* di questa vicenda non c'è traccia (e ciò costituisce la più seria obiezione alle induzioni sociologiche ed etimologiche che vi si riferiscono), alla domanda retorica di Wüst 1937, 463 «wie können dann Odysseus [...] und Menelaos [...] von der Penelope sprechen und nicht vielmehr von Ameirake, Arnakia, Arnaia?», si può rispondere che anche il (forse) omonimo Arneo è nominato dagli altri personaggi e dal poeta stesso solo col suo soprannome: Ἴρον δὲ νέου κίκλησκον ἅπαντες (XVIII 6), soprannome sul quale si gioca perfino per un burlesco *calembour* (Ἴρος ἄϊρος, XVIII 73)¹⁴². La perplessità riguarda invece il fatto che, al di là del maggior rispetto presumibilmente riservato a Penelope piuttosto che al pitocco Iro nelle *performances* poetiche, l'autore, che non rinuncia a riportare il vero nome – anch'esso forse ‘parlante’ – del vile Iro-Agnello, si lasci sfuggire una simile occasione nei confronti della protagonista. D'altra parte, riguardo all'eroina, singolare è – per usare un termine, riferito al comportamento di Penelope, oggi in voga tra i critici¹⁴³ – l'*indeterminacy* omerica: non solo non sappiamo con certezza da dove ella venga e dove risieda suo padre (cf. *supra*, n. 109), figura ancor meno definita di quella della sorella Iftime, di cui almeno conosciamo il nome del marito e la città (*Od.* IV 797s.), ma – a differenza del lungo *excursus* riservato alla giovinezza di Odisseo, dall'attribuzione del suo nome, con relativa

¹⁴² Il poeta dell'*Odissea* e il suo pubblico amavano questo tipo di giochi di parole: il più celebre è, naturalmente, quello di Ὀδυσσεύς che dichiara a Polifemo di chiamarsi Οὐτίς (IX 366), creando non solo l'equivoco per cui quello promette che mangerà per ultimo Οὐτίν, e grida agli altri Ciclopi che Οὐτίς με κτείνει (IX 369 e 408), ma suggerendo anche il parallelo paretimologico con la sua principale qualità, la μῆτις, parallelo adombrato pure nel bisticcio della risposta dei Ciclopi a Polifemo: εἰ μὲν δὴ μῆτις σε βιάζεται (IX 410).

¹⁴³ Cf. ad es. Katz 1991, Winkler 1990, Felson Rubin 1994.

spiegazione etimologica, alla prova iniziatica che lo segnerà a vita con la famosa cicatrice (XIX 393-466) – ogni dettaglio sulla vita di Penelope prima di diventare la sposa di Odisseo si direbbe accuratamente occultato. Possibile che Omero, che in pochi versi ci sa raccontare la storia di personaggi del tutto secondari come Iftime e Iro, appunto, non potesse ricavare dalla tradizione nulla sulle origini di Penelope? E se anche la tradizione fosse stata così misera su questo argomento, ciò non sarebbe stato di per sé motivo sufficiente per colmare nell'*Odissea* la lacuna con l'invenzione?

In ogni caso, è evidente il peso dell'autorità omerica, cui la tradizione successiva – per quanto ne sappiamo – sia in letteratura che nelle arti figurative si è in genere attenuta per raffigurare Penelope.

Il mito del salvataggio delle anatre, ad esempio, o è di ideazione molto tarda, oppure, per la sua assenza in Omero, è stato del tutto trascurato. Infatti, sebbene il tipo 'donna con volatile' fosse piuttosto comune sia sui vasi che nei bassorilievi antichi¹⁴⁴, non abbiamo nessuna immagine di questo genere in cui si possa con sicurezza identificare Penelope. Ci furono – è vero – studiosi ottocenteschi che propendevano per interpretare come immagini dell'eroina quelle su alcuni vasi campani del V secolo a.C., che raffiguravano una donna seduta o in piedi accanto ad un'anatra e, talora, vicino a un cesto per la lana¹⁴⁵, ma questa tesi è oggi in genere scartata, poiché mancano altri dettagli iconografici a confermare l'identificazione del personaggio femminile con Penelope, e non sembra dunque che l'artista abbia qui «cherché à transcrire autre chose que l'intimité paisible du gynécée» (Touchefeu Meynier 1968,

¹⁴⁴ Solo nella collezione erano annoverati una decina di bassorilievi con questo tema (cf. classe IV, serie IV, nrr. 66, 67-70, 72, 90 e séguito della serie V, nrr. 16, 125, 148, 210).

¹⁴⁵ Cf. Reinach 1899, 264, che riproduce il disegno di un'anfora vista a Napoli da J. de Witte presso un mercante. La tesi che tali vasi rappresentassero Penelope è sostenuta – ma con prudenza – da Welcker 1853, 111s. Mactoux 1975, 85 descrive i vasi in questione, e in nota (88 nn. 120s.) riporta le testimonianze appunto di J. de Witte e T. Panofka (1841).

222). Si chiede inoltre Mactoux 1975, 85, confrontando il mito di Penelope e le anatre con quello di Ercina¹⁴⁶: «pourquoi précisément Pénélope et non pas une autre de ces héroïnes? En dehors de scholies anonymes et d'un court passage de Didyme vivant au 1er siècle avant J. C., aucun texte littéraire grec ou latin n'a exploité ce thème, également absent de tous les documents figurés antiques». Si può obiettare, però, che nel mito di Ercina – anch'esso assai poco noto – il volatile in questione è un'oca, e non un'anatra, anche se i due uccelli possono essere facilmente scambiati dal punto di vista iconografico: ma in tal caso, quando si osserva la raffigurazione di una donna vicina a un siffatto volatile, non è più facile pensare al mito, ben più comune nell'arte antica, di Leda e il cigno?¹⁴⁷ Lascia inoltre perplessi la presenza del cesto da lavoro, che abbiamo visto essere uno degli elementi caratterizzanti il tipo di 'Penelope seduta'. Bisogna però non trascurare il significato comune nella cultura greca dell'anatra, dell'oca o del cigno, riferiti a giovani donne: questi animali, proprio come le bambole, erano spesso utilizzati come «bezeichnendes Symbol der Jungfrau, κόρας κόρα, auf dem Grabe», e in quanto «das Lieblingsthier des Mädchens [...], gehören bekanntlich zu den bevorzugten Genossen des griechischen Frauengemaches» (Michaelis 1872, 142¹⁴⁸).

¹⁴⁶ Cf. Paus. IX 39,2s.

¹⁴⁷ Cf. ad es. Reinach 1922, 16s., tavv. 7-10 e 1-8.

¹⁴⁸ Di qualche valore, qui, il fatto che Michaelis chiami a raffronto l'affetto di Penelope per le sue oche, divenute in sogno emblema dei Proci, in *Od.* XIX 536-553.

IV.10) L'anatra (e) Penelope nella letteratura contemporanea: un romanzo di Benni tra ironia e denuncia sociale

Anche i narratori contemporanei mostrano in genere scarsa propensione a raccogliere lo spunto di una relazione tra Penelope e le 'penelopi', poiché la vicenda sembra potersi inserire solo in un'atmosfera soprannaturale che non si confà all'interesse per la ricostruzione in chiave attualizzante della figura di Penelope: fa eccezione, come abbiamo visto (cf. *supra*, § IV.7) il racconto di La Spina 1998, che vuol collocare l'eroina in un mondo primitivo, ancora molto prossimo alle fonti matriarcali della civiltà greca, per reinterpretarlo secondo parametri moderni.

Esiste tuttavia una seconda strada per rielaborare il tema di 'Penelope-penelope': quella di insistere sulla domesticità dell'animale, che appare perciò appunto un'anatra domestica, e non un selvatico πηνέλοψ. In questo senso, viene rivitalizzata la rete di rapporti metaforici suggeriti dall'immagine dell'anatra o meglio, secondo la voce onomatopeica, della papera: infatti, specie nella lingua italiana, la papera può indicare la stupidità dell'oca, ma può anche essere impiegata in una notevole gamma di diminutivi, usati come vezzeggiativi nella lingua familiare (paperina, paperella, paperotta, paperottola).

In questa duplice direzione si muove l'allusione di Stefano Benni che, nel suo romanzo *Achille più veloce* (cf. scheda 2), attribuisce ai personaggi i nomi degli eroi omerici, ora per similitudine, ora per antifrasi, forse in base al principio che «hai un nome a cui rispondi, il nome con cui ti chiamano gli uomini. Ma qual è il nome del tuo mistero, il nome a cui rispondono i tuoi ricordi, le tue paure, la tua ispirazione? Credi che ci sia una parola che può descrivere tutto questo? Non c'è: se ci fosse, sarebbe il tuo nome nel buio. Il

tuo vero nome» (Benni 2003, 221). Il vero, unico nome di ciascuno è dunque quello che indica «il suo corpo e la sua storia» (*ibid.* 230), e per questo il richiamo agli eroi epici solo apparentemente è scherzoso, mentre rivela via via una riflessione esistenziale sempre più seria: il nome del protagonista, un giovane menomato costretto sulla sedia a rotelle, e tuttavia irriducibilmente erotomane, è appunto *Achille più veloce*; quello del suo amico, dongiovanni e scrittore fallito, che si sente sempre più affascinato dalla carica vitale e dal mistero di Achille, è Ulisse; la sua sensuale fidanzata, una giovane clandestina sudamericana, ribelle alle ingiustizie sociali cui è sottoposta, si chiama Pilar María Penelope, ed è da Ulisse affettuosamente soprannominata «Patinha, paperina». Pare qui evidente il gioco linguistico dell'autore sull'allitterazione – quasi una paronomasia – di Pilar-Penelope-Patinha-paperina, gioco confermato dal benevolo umorismo che scaturisce tanto dal contrasto tra i punti di vista su di lei e tra le diverse modalità stilistiche di Ulisse e di Achille, quanto dalla frizione del dettato moderno con l'allusione all'ipotesto omerico, ad esempio al celebre episodio della tela:

[Ulisse] «- Dunque, è una tipica bellezza latina e si chiama Pilar María Penelope. Soprannome Patinha, paperina. Padre cileno, madre colombiana. Il padre era un insegnante, desaparecido nel golpe, lei andò in Colombia e Canada, poi venne in Italia. Studia alla scuola d'Arte, dipinge e disegna stoffe. Ha ventisei anni e sta per laurearsi con una tesi sui murales. Sono tre anni che la fa e la disfa. Per pagarsi le tasse lavora allo Shop Eden, il grande magazzino vicino all'aeroporto. Ma l'hanno licenziata, e dal prossimo mese sarà disoccupata...

[Achille] *Molto interessante. Non posso sbadigliare, rischierei di rimanere con la bocca inchiodata. Il culo. Come ha il culo?»*¹⁴⁹ (*ibid.* 88).

¹⁴⁹ Nel romanzo, Achille, non essendo in grado di parlare, comunica attraverso il computer: per questo, le sue battute sono riportate in corsivo.

Il soprannome di Patinha, tuttavia, conserva qualcosa dell'ambivalenza del riferimento alla 'papera', se si pensa che – in una delle storie inventate da Achille – Pilar partecipa a un concorso per accedere alle selezioni di «Paperina 2004», «il massimo onore a cui una ragazza poteva aspirare in quel paese» (*ibid.* 139), e appare perfino propensa a uno spogliarello pur di ottenere il titolo. Tuttavia, tale vanità femminile, tale superficialità suggerita dalla metafora di «Paperina», nel caso di Penelope, sembra più un frutto della fantasia di Achille che un dato concreto, visto che, nella realtà, la ragazza accetterebbe di danzare come cubista in una discoteca solo per potersi pagare le tasse universitarie, e si mostra peraltro politicamente impegnata e al tempo stesso sensibilissima nei confronti delle pene altrui.

Nell'umorismo di Benni, dunque, i personaggi assumono parodicamente le vesti degli eroi mitologici e ne ripercorrono le imprese, sia pure nei limiti della grigia realtà d'ogni giorno¹⁵⁰. Con simile procedimento fantastico, anche oggetti e animali prendono la parola e divengono a loro volta personaggi, suggerendo inedite prospettive sulla vicenda narrata. Ad esempio, nell'immaginazione trasognata di Ulisse, cui l'autore sembra a più riprese prestare il proprio punto di vista, le anatre, anch'esse identificate con nomi 'classici', riconoscono d'essere in misterioso e singolare legame con Pilar-Patinha:

«Insieme camminarono fino allo stagno delle anatre. Riconoscendo in Penelope l'amata sorella, tutte accorsero festanti. Vennero saziate con una merendina. Una insisteva per avere altre leccornie, e Ulisse le rifilò una caramella alla menta glaciale. La sventurata la ingoiò e si mise a sbattere le ali e starnazzare.

¹⁵⁰ Si pensi all'arguto capitolo XV, in cui è rivissuto in chiave grottesca lo scontro di Ulisse contro i Proci, ridotti a «Procioni» da discoteca, «non nel senso di orsetti ma di palestroidi, con gilè di cobra», «tatuati e fardati» (*ibid.* 139).

- Quante storie – disse il professor Virgilio, invidioso e goloso di dolciumi.
 - Ciò che piace agli uomini non necessariamente piace alle anatre – rispose piccata la capra papera, di nome Didone.
 - Ad esempio?
 - Ad esempio l’anatra all’arancia» (*ibid.* 49).
-
- Che ingiusta vicenda – disse la papera Didone, guardando Penelope che spegneva il telefonino e si pettinava – una così splendida creatura e quella t a c c h i n o poligamo che la prende in giro.
 - Suvvia – disse la papera Onfale – è latina, intelligente e maggiorenne. Se la caverà.
 - Speriamo che lui non se la cucini – disse Didone, becchettando bignè dalle mani di Penelope – questa storia mi fa incazzare e quando sono incazzata mangio troppo e mi si gonfia il fegato. E per le anatre il fegato gonfio vuol dire una sola cosa, sai?
 - Le pâté? – opinò Onfale.
 - C’est ça – disse Didone tristemente, e starnazzò guardando Penelope per avvertirla: ragazza, attenta ai Proci, ma anche agli eroi.
 - Non ho più bignè – disse la ragazza – brutta golosa!» (*ibid.* 100).

Non è forse senza significato il fatto che si tratti delle anatre di uno squallido, artificiale parco cittadino, di cui costituiscono l’unico elemento naturale e vitale¹⁵¹: la loro infelice condizione è implicitamente paragonata al rapporto tra la schietta Pilar e l’Italia, «paese che ha venduto la sua varietà, la sua meravigliosa bastardaggine, il suo sangue di mille colori, in cambio del privilegio di sedere coi più forti, che forti non sono, sono soltanto più armati e disperati» (*ibid.* 218), rapporto in cui si riflette dunque più in generale lo scontro dei deboli con la prepotenza della realtà quotidiana¹⁵². Penelope-la

¹⁵¹ Cf. *ibid.* 45: «è tutto falso [...] lungo il vialone che porta al castello fatato di Shop Eden, centomila metri quadri di negozi, merci e desideri. Anche l’erba su cui mettete i piedi è sintetica, la ghiaia è di polimero espanso e lo stagno con le papere è artificiale. Le papere sono vere ma, vista la vita che fanno, preferirebbero essere di plastica e allietare qualche vasca da bagno».

¹⁵² Nelle ultime pagine del romanzo, Achille – cui si devono queste parole – si identifica in Pilar: «io appartengo a un’altra terra [...]. Nel mio mondo, il dolore ci ha tagliato le palpebre, ci tiene gli occhi spalancati. Viviamo la gioia anche se sappiamo che prima o poi ci verrà tolta. Io ballo ogni musica, anche la più triste» (*ibid.* 218).

papera, che sa resistere in un ambiente avverso, diviene allora, per l'infelice Achille come per chiunque sappia restare «vivo fino alla fine» (*ibid.* 221), l'immagine dei sogni che consentono di resistere al dolore del vivere, l'ideale di un bene superiore, di un mondo migliore, cui consacrare ogni fantasia – o illusione – di poter cambiare le cose. Emblema di questo mondo migliore, che Ulisse vorrebbe promettere a Penelope, divengono appunto le «anatre parlanti»:

«cosa posso fare per convincerti? Qualsiasi cosa. Non sarò più poligamo. Entrerò in politica, diventerò re, cambierò le leggi. Riempirò questo paese di tribù africane, eschimesi ridenti, sosia di Totò, *a n a t r e p a r l a n t i*» (*ibid.* 219).

IV.11) L'anatra (e) Penelope nel 'darwinismo metafisico' dell'opera di Alberto Savinio

Una rielaborazione contemporanea complessa e affascinante della figura di Penelope-anatra si deve all'estro di Alberto Savinio (vd. scheda 29), che ha affiancato alla rappresentazione letteraria del personaggio quella iconografica, consegnata a un considerevole numero di suggestive tele (tavv. XVII-XXVIII). Tali quadri, tuttavia, non costituiscono un estemporaneo *divertissement*, ma vanno interpretati nel quadro della speciale attenzione riservata da Savinio al mito di Penelope e Ulisse¹⁵³, quadro particolarmente complesso, sia perché l'autore amò dedicare al tema omerico opere assai diverse per significato ed ispirazione ma pressoché coeve, sia perché egli

¹⁵³ Al tema di Ulisse, Savinio ha dedicato, oltre all'opera teatrale *Capitano Ulisse* (1925), le due tele *Ulisse e Polifemo* (1929 e 1932), accompagnate da vari disegni, e *Il ritorno di Odisseo* (1932-1933), in cui dietro all'eroe barbuto – secondo la tradizione iconografica – si vede la figura gigante di Atena, che in *La verità sull'ultimo viaggio* l'autore definisce «vergine cronica», «zittella famelica», dal «fare dottorale», dall'«aria saccente», dalla «mentalità da quacquera» e «dall'incapacità di stare allo scherzo» (Savinio, *Ulisse* 28s.).

praticò sempre deliberatamente la contaminazione tra suggestioni culturali e iconografiche di varia natura. Ne risulta, nell'opera di Savinio, una inesauribile polivalenza e polisemia, un'arte che mitizza il quotidiano nei titoli e nelle pose, ma che al tempo stesso rifrange il mito in mille aspetti diversi e contraddittori, raffigurandone i personaggi ora in possenti figure eroiche, ora nelle vesti banali della contemporaneità, ora in assurde commistioni tra umano e animale, caratterizzate da una voluta deformazione grottesca e allusiva. In tale personalissima mitologia, il recupero delle età antichissime va di pari passo con la consapevole mescolanza dei piani cronologici, con la costante interferenza del presente e della memoria personale: per questo, possiamo parlare di 'surrealismo archeologico' o di 'surrealismo mitologico'. Così, dunque, in Savinio, «rivivere il mito significa non semplicemente descriverlo, ma interpretarlo, scandagliarlo, per coglierne gli aspetti essenziali che lo rendono insieme remoto, come le età arcane che lo videro nascere, e attuale, perché innervato nel mondo che ci circonda ed espressivo dei problemi che ci affliggono» (Falsitta 1990, 116).

Se si guarda all'atteggiamento ricorrente nei confronti di Penelope nella letteratura pressappoco coeva alla produzione di Savinio, si osserva la tendenza a ridurre il personaggio entro limiti borghesi che, con poche eccezioni (come quelle di Pascoli e di Joyce: cf. Introduzione, 16), erano avvertiti come indice di grettezza e ristrettezza mentale (così ad esempio in D'Annunzio). Due scritti, in particolare, risentono di questa malevolenza contro Penelope e sono quasi contemporanei a *Capitano Ulisse* (scritto nel 1925 ma rappresentato per la prima volta solo nel 1938), e agli esordi della pittura saviniana (1926): la commedia *La tela di Penelope* di Raffaele Calzini

(1922) e il romanzo *Naissance de l'Odyssee* di Jean Giono (1930). Si leggano ad esempio a confronto questi passi:

«Penelope (povera regina!) ci aspettava a una svolta della strada, grassa, baffuta, ansimante, e aveva anch'essa al guinzaglio un maialetto nero che sternutiva ad ogni passo» (Calzini 1922, XXII).

«PENELOPE – Donna formosa, decisamente matura; l'età l'ha terribilmente guasta: invecchiando si è disastrosamente ingrassata; le labbra le si sono ombrate di lanugine. Porta male i suoi anni: pare molto più vecchia di Ulisse. La castità durata per tanto tempo, la virtù ostentata e citata ad esempio, ora le pesano. Il suo spirito si è inacidito. Ella è una “esagerazione di virtù”: ha tutte le virtù (e di ogni virtù troppo): tutte le perfezioni (e ogni perfezione in eccesso): parsimonia divenuta avarizia, religione che è superstizione, ordine mutatosi in pedanteria.

Gli appellativi tradizionali “veneranda e casta” dapprima la lusingavano, ora l'offendono.

Anche il gioco della tela si fa vecchio; ha perso il pregio iniziale della “trovata”» (*ibid.* 4).

«C'è un segno della sua [di Penelope] benemerenda. Infallibile. Agli ospiti di riguardo fa visitare la reggia. Personalmente. È una mania che si è acuita con gli anni: le pentole della cucina, le stoffe del vestiario, le bottiglie della cantina... e il telaio con la famosa tela – *sorridendo* – la tela infinita» (*ibid.* 91).

[Ulisse ad Asteria l'etera]: «Ho preferito sempre la vostra ignoranza adorabile, la vostra facilità peccaminosa e crudele. E agli altri lascio la speranza di ritrovare una grassa cuoca e una brava covatrice di marmocchi» (*ibid.* 183).

«Nel piccolo mondo dorato del riflesso si delineò una Penelope non più giovane, ma bella della sua bellezza. Il tempo, assestando i suoi colpi su quel viso, lo aveva spezzato, poi, nella fucina dell'amore, ne aveva riaggiustato i bei frammenti: quel naso dal profilo di prora, quel mento come una roccia lambita dalle sorgenti, quegli occhi che riflettevano il cielo... Ne aveva così fatto nascere una Penelope meno bella o più bella di quella di un tempo, a seconda che si sia più sensibili alla venustà delle linee o alla patina meravigliosa di cui il fuoco di Eros spalma le carni. Occorreva il suo occhio inquieto per distinguere alla base delle guance una o due pieghe di grasso grigio. Portò la mano sulla scatola in cui riposavano i cosmetici» (Giono, *Ulisse* 71).

«Per dare un soprannome a Penelope, Ulisse [...] l'ha trovato bell'e pronto. Questa più che abitudine, questa mania di chiamare uomini e cose per soprannome, fa parte di una speciale e curiosissima *metafisica della scemenza* che Ulisse condivide con altri uomini superiori, e questi, par incredibile! con gli *intérieurs* più cretini, con quelle famiglie ineffabili di cui tutti i membri, padre madre e figlioli, sono degli ebeti integrali. Suo malgrado Ulisse è vissuto tanto da conoscere nonché la Grecia degli Atridi, ma anche la Grecia di Venizelos. Per questo popolo sarcastico e navigatore, Penelope è sinonimo di *orinale*. Eufemismo eloquente. Traslato ricco di significati. La stessa parola associa la più domestica delle suppellettili alla più domestica delle donne. Sia inteso ora e per sempre che ogni qualvolta Ulisse pronuncia il nome della propria moglie, egli esprime contemporaneamente l'idea di *orinale* [...].

Costei ignora al tutto il significato di pagare, conquistare, meritarsi. Da lei, nella *sua* casa, si mangia quello che sta nel piatto e niente più. Visto che nel contratto coniugale il tuo è mio, forte dell'eguaglianza dei diritti e dell'autorità di moglie, Penelope considera quel vecchio puzzapiedi che ha la faccia di presentarsi davanti e accampare diritti di marito, con l'impassibilità di un toro che guarda un altro toro, di un cannone che guarda un altro cannone: con l'alterigia di una torre che guarda la pianura sotto a sé» (Savinio, *Ulisse* 25-27).

Sulla 'domesticità' di Penelope nella letteratura contemporanea ritorneremo nel cap. V, ma non si può far a meno di rimarcare qui la somiglianza tra questi 'ritratti' di Penelope secondo Calzini, Giono e Savinio 'scrittore', e il quadro dello stesso Savinio *Penelope*, del 1933, cui va affiancato – a rappresentazione della coppia – *Il ritorno di Ulisse* dello stesso anno (tavv. XXIX e XXX¹⁵⁴). Per entrambe le figure Savinio chiamò a posare persone reali, della sua cerchia familiare (il cognato Gino Galletti e sua moglie Delia Morino), sicché l'operazione iconografica pare del tutto coerente con quanto affermato dall'autore in *La verità sull'ultimo viaggio*, premessa a *Capitano Ulisse*: «era necessario riportare il commendatore Ulisse alla sua statura naturale» (Savinio, *Ulisse* 12). Nella pittura dedicata all'eroe (tav. XXX) riconosciamo infatti il personaggio adombrato in *Capitano*

¹⁵⁴ Per l'interpretazione delle pitture di Savinio si è fatto riferimento in particolare a Vivarelli 1990b e 1996.

Ulisse, «un grande infelice, un incompreso [...]. Davanti al suo naso sensibile e carnoso, davanti al suo naso sempre rivolto a cercare nell'aria inerte sia pure un filo di felicità umana, tutte le porte si chiudono con gran fracasso [...]. Solo, egli non vedrà mai smentita questa sua tremenda solitudine, questa solitudine ingloriosa e senza premi che l'ambizione recinge come una zona di miasmi e di malaria. Questa tragica situazione del navigatore senza meta, l'inconfessabile ragione della sua infelicità» (*ibid.* 13s.). È chiaro il processo di immedesimazione di Savinio in questa figura¹⁵⁵, che passa di delusione in delusione, di amore in amore – ciò che poi qui è la stessa cosa – alla ricerca di una felicità domestica impossibile, visto che «neanche la famiglia, costruita su interessi di calcolo borghese, inaridita nelle sue convenzioni, priva di slanci sentimentali e di umana autenticità, può [...] riscattare le esperienze fatte da Ulisse nel suo peregrinare. La sua possibilità di vita rinnovata non può certo trovare nel conformismo di tale modello familiare il necessario punto di riferimento. Il ripudio finale, il più cocente, è quello che egli è costretto a compiere, allora, nei confronti dei suoi cari, parte integrante come sono di un istituto borghese che si rivela il nucleo della falsità sociale. Lì si brucia l'ultima illusione dell'eroe. Allora, contro quel mondo fittizio e ingessato, non resta che una scelta di solitudine» (Sacco Messineo 2003, 551). Così, il capitano Ulisse, dopo aver convissuto con «Circe la fatale» nella sua «villa liberty», sperimentando la noia del «dannunzianesimo», «tra le braccia di questo manichino di cera, chino sulle sue mammelle profumate di incenso»¹⁵⁶, ed esser poi stato trattenuto da quella «Maman Colibrì [...] barzotta» di Calipso, «ninfa profilattica» che è «la poltrona Frau dell'amore,

¹⁵⁵ Cf. Gutiérrez 2000, 31: «non si può non ravvisare nei suoi tratti [di Ulisse] quelli dell'autore, progressivamente condannato anch'egli, per propria scelta, all'incomprensione generale. Collocato il mito in una dimensione dimessa e ironica, Savinio stesso si propone come il vero protagonista quando descrive Ulisse come si farebbe con un amico, anzi, facendolo diventare una sorta di *alter ego*».

¹⁵⁶ Su Circe si legga anche l'articolo *Predannunziana la maga Circe* in Savinio, *Scritti* 930-932.

una trattoria dove si mangia alla casalinga» (Savinio, *Ulisse* 23s.), al ritorno a Itaca si trova dinanzi a «Penelope – replica fedelissima di Circe e Calipso» (*ibid.* 119)¹⁵⁷, e non può che gridare inorridito: «sempre tu!... che piombi sul margine della mia felicità... che stronchi il mio destino... Via! via! via! [...] Ti sei frapposta... per non lasciarmi ritrovare Penelope! [...] Un punto luminoso, di fuoco, in mezzo al buio... e me l'hanno spento!» (*ibid.* 121s.)¹⁵⁸.

Questa Penelope della grigia realtà, che si oppone a quella del sogno, ci pare ritratta appunto nel quadro del 1933 (tav. XXIX), in quella sua «testa di virago, con il naso rapace, gli occhi ranocchieschi e la carnagione di gambero cotto», come la descriveva Neppi, recensendo la mostra romana di Savinio del 1934¹⁵⁹; ma corrisponde al tempo stesso, secondo un intersecarsi dei piani esegetici indicati dallo stesso autore, a una delle figure teatrali che popolano i suoi sogni pittorici e letterari¹⁶⁰, elencate in uno scritto pubblicato pochi anni dopo, nel 1938: «nel torpore che mi aveva invaso, rivissi antichi ricordi di palcoscenico. Voli spumanti di ballerine mi farfalleggiavano davanti agli occhi. Penelopi attempate, madri di danzatrici minorenni, agucchiavano all'ombra di un cipresso di cartone. Un pompiere con l'accetta alla cintola, si era appisolato nella poltrona di Faust. Lions vetusti, apoplettici viveurs, monocolo incastrato nella gomma della carne, spiavano per le fenditure degli scenari. Mercurio

¹⁵⁷ Simile intuizione ebbe il regista Mario Camerini per il film *Ulisse* (1954), in cui Silvana Mangano interpretava i ruoli di Penelope e di Circe: proprio in Circe sono poi condensati anche alcuni caratteri di Calipso: vd. *infra*, cap. V.

¹⁵⁸ Sull'ideale femminile, cf. Savinio, *Nivasio* 147s.: «non avere mai visto una donna è la condizione migliore forse per ricevere l'influsso dell'«eterno femminile». Come l'arte, così anche l'amore più alto è quello che non si fa dal vero [...]. E anche se l'immagine della donna manca, non manca l'immaginazione della donna. Perché la donna è in noi più di quanto noi siamo in essa. E siccome la donna come corpo nasce da una nostra costola, la donna come idea nasce dalle pieghe più riposte della nostra mente».

¹⁵⁹ A. Neppi, *Mitologie e ritratti di Alberto Savinio*, «Lavoro Fascista» (7.3.1934): ma non mi è stato possibile verificare la citazione.

¹⁶⁰ Cf. Gutiérrez 2000, 62: «per Savinio l'arte si propone allora di scavare le profondità dell'inconscio, anche attraverso il recupero della libera creatività della condizione onirica».

stava appoggiato a una quinta» (*La regina di Napoli*, in Savinio, *Achille* 39).

Non si dimentichi, però, che le due raffigurazioni di Ulisse e Penelope del 1933 sono anche i 'ritratti' di due persone concrete, di due non-eroi del nostro tempo, e che per Savinio «il ritratto è una 'rivelazione'. È la rivelazione del personaggio. È 'lui' come egli stesso non riuscirà mai a vedersi nello specchio, come non riusciranno mai a vederlo i familiari, i conoscenti, gli amici, coloro che lo incontrano per strada e non sanno chi egli sia. La fotografia la dicono precisa: essa non potrà mai raggiungere una precisione, una penetrazione così profonda: ha un occhio solo. Né bastano al pittore i due occhi – tra i quali lo sguardo si alterna. Occorre al pittore un terzo occhio: l'occhio dell'intelligenza [...]. Ma ritratti di questo genere sono pericolosi: sono mortali. Fissano il personaggio, re o carbonaio, sulla tela per l'eternità. Lo uccidono in quanto creatura di passaggio. È l'uomo *dipinto* che diventa l'uomo *vero*, l'uomo *vivo*. L'altro, l'originale, il modello passa allo stato di residuo, di peso morto. E se a ritratto ultimato costui ha il cattivo gusto di continuare a vivere *per conto suo*, questa sua vita è una finzione, un errore, una dimenticanza. Anche se, mancandogli il coraggio di troncare questa sua vita ormai pleonastica, s'ingegnerà con la forza della vigliaccheria a *somigliare al proprio ritratto*» (Savinio, *Enciclopedia* 322s., s.v. *Ritratto*)¹⁶¹.

Il gioco di specchi instaurato nell'opera di Savinio tra realtà e mito, realtà *apparente* e più profonda realtà *vera* delle cose, comporta quindi nei suoi quadri un uso del titolo ben diverso da quello di tanti altri artisti contemporanei, soprattutto dal futurismo in avanti: infatti, in Savinio «il titolo

¹⁶¹ Sono evidenti gli echi 'pirandelliani' di questa dichiarazione, anche se, soprattutto negli anni del sodalizio tra Savinio e Pirandello nel Teatro dell'Arte, lo scambio di idee dovette essere reciproco, come ha osservato Vicentini 1993, 144s.

non è mai dato per confondere le idee, per mettere fuori strada, per ingannare, per celare. Quasi sempre la presenza ingannatrice di Hermes¹⁶² si avverte più nella figurazione che nella intitolazione» (Falsitta 1990, 112). Nel caso delle due tele del 1933 dedicate alla coppia odissiaca, infatti, il titolo costituisce l'indicatore essenziale per il riconoscimento dell'operazione di rifrazione gnoseologica del mito nella realtà contemporanea, attraverso il codice indispensabile dell'ironia: «solo l'ironia ci ridà vivo il passato. Solo l'ironia ci ridà la serietà del passato – di quello che per noi non ha più serietà, perché non partecipa più della vita nostra. E non parliamo dell'ironia come elemento conservativo: questo alcool nel quale il passato si mantiene vivo. Solo l'ironia ci unisce a quello che per noi vivamente non è più. Tanto vero che un passato già per se stesso ironico (Aristofane) non c'è ironia che possa riportarlo a noi. Così è. Si vuol togliere davvero dalla noia le riesumazioni classiche? Siano intinti dell'ironia Eschilo, Sofocle, Euripide soprattutto, così compromesso dalla sua propria ironia. Diversamente da come credono gli ingenui, l'ironia non è ironica. L'ironia è seria. Profondamente seria. E pia» (Savinio, *Scritti* 873s.: l'articolo, del 1948, si intitola appunto *L'ironia è seria*).

L'esigenza saviniana di penetrare attraverso l'immagine nel significato profondo dell'essere, peraltro, sembra far sì che la rappresentazione iperrealistica di Penelope (e di Ulisse) rimanga del tutto isolata, mentre lo sperimentalismo del nostro pittore si indirizza reiteratamente in altre direzioni, con una precisa tendenza a organizzare la narrazione per cicli (spesso cronologicamente paralleli), ove le opere si richiamano l'una con l'altra entro una stessa narrazione, il cui filo conduttore è principalmente la

¹⁶² Il tema di Hermes-Mercurio è una costante dell'opera di Savinio, che vi dedicò anche lo scritto *Introduction à une vie de Mercure* (1945). Abbiamo in effetti già incontrato un riferimento al dio «appoggiato a una quinta» nella descrizione onirica riportata a p. 407s., e lo ritroveremo a breve nel quadro *La fidèle épouse* (cf. *infra*, pp. 110s.).

natura della *metamorfosi* subita dai personaggi: «in Savinio le metamorfosi passano sempre attraverso precisi o sottintesi richiami a un recupero delle capacità mitiche d'interpretazione del mondo, dove mito equivale non ad astratta eroicità, ma, al contrario, a naturalezza di visione, a domestichezza degli uomini con gli dei e con le forze naturali. In questo contesto le metamorfosi nascono non per opposizione, quanto piuttosto per analogia tra livelli diversi di realtà. Inoltre, e fondamentalmente, le metamorfosi saviniane e le sue apparizioni si presentano [...] organizzate su palcoscenici teatrali, talvolta non dichiarati, ma impliciti nei modi stessi in cui si dispongono le composizioni, e molto più spesso esplicitamente definiti come tali dallo squadernarsi delle pareti delle stanze, che creano vere e proprie quinte, ulteriormente aperte attraverso le finestre sugli scenari esterni¹⁶³. Questo ricondursi delle visioni di Savinio a un piano uniforme di rappresentazione teatrale – dove addirittura ambienti e personaggi si richiamano l'un l'altro in tele diverse – permette di leggerle tutte assieme come un'ininterrotta narrazione, in cui ogni dipinto è solo scena isolata di un'unica rappresentazione, così come ha un carattere cosmico e unitario la visione del mondo da cui queste stesse immagini derivano [...], secondo una catena di significati che si trasmettono da una variante all'altra» (Vivarelli 1990a, 30).

In particolare, già nell'ambito delle prime rappresentazioni 'seriali' di Savinio, ricorre il tema del *ritorno*, e si mescola con elementi autobiografici¹⁶⁴, nel costante dialogo sia con la civiltà del passato – in cui posto rilevante hanno, oltre alla solida cultura classica dell'autore, le suggestioni bibliche – sia con il dibattito artistico coevo, e in particolare con

¹⁶³ Su questo aspetto, vd. *infra*, n. 169; sulla funzione 'teatrale' nella pittura di Savinio cf. *infra*, 416s.

¹⁶⁴ Cf. Gutiérrez 2000, 22s.: «il dato autobiografico sarà onnipresente nell'opera di Savinio fino a costituire una vera e propria rete di interconnessioni e richiami fra le varie opere. Si instaura così una serrata struttura dialogica fra opera d'arte e biografia».

la pittura del fratello Giorgio De Chirico, che costituisce un modello rivissuto però in chiave personalissima. Anche in Savinio, infatti, il tema del ritorno di Ulisse si interseca con quello del Figliuol Prodigo, e sembra prefigurare la sorte dell'artista stesso, la sua continua ricerca di un porto conoscitivo in cui sostare, di una Penelope ideale da ritrovare. Si osservi però il peculiare trattamento della 'tecnica' metafisica nei quadri del Nostro più fortemente influenzati dalle opere dechirichiane di oltre un decennio prima, ad esempio nelle due tele riportate alle tavv. XV e XVI, risalenti al 1928-1929. Nella prima, lasciata in verità senza titolo dall'autore, tutti gli elementi iconografici rimandano al tema dell'uomo meccanizzato, su cui si incentrò la pittura di Savinio appunto nel 1928: poliedri intensamente colorati, figure di sottolineata plasticità ma dal volto di manichino, manichini mutili di metallo, l'accumulo in abbozzo di forme naturali che formano il picco della montagna. Le immagini sembrano nascere già fantastiche, quali visualizzazioni del tema costante del viaggio e della ricerca di approdi: così, l'intero conglomerato si trasforma in una zattera sospinta dalla vela che si intravede in angolo, cioè in un'immagine che ben giustifica la proposta di Fagiolo Dell'Arco 1989, 137 di intitolare il quadro appunto *Il ritorno di Ulisse*. Se si ammette tale interpretazione, Penelope è evidentemente da riconoscersi nella figura femminile dal volto privo di tratti fisionomici¹⁶⁵ che costituisce, col misterioso strumento musicale e col 'giocattolo'¹⁶⁶ corallino alle sue spalle,

¹⁶⁵ Affermava Savinio, in certo senso a nome di tutta la 'scuola' metafisica: «Cézanne ebbe il merito di scoprire, o meglio riscoprire un fondamentale principio della pittura, e cioè che la pittura non è riproduzione del vero. E particolarmente quando si dipingono figure umane o bisogna lasciare nel luogo della faccia un ovale neutro nel quale lo spettatore può idealmente collocare la faccia di qualche amico, o parente, o della donna dei suoi sogni, o di chi più gli talenta, oppure scendere così profondamente nella realtà dell'uomo figurato, da dare di lui una specie di radiografia intellettuale» (Savinio, *Nivasio* 44).

¹⁶⁶ I giocattoli, e in particolare il cumulo di giocattoli multicolori dalle forme geometriche, sono oggetto centrale di una serie di quadri di Savinio, e rimandano alla memoria dell'infanzia nella sua tragica contraddittorietà: «stabilito un simbolo, come un significato mitico, Savinio lo incorpora nel suo linguaggio: il cumulo dei giocattoli, nelle forme più svariate, diventa ideogramma dello spirito creativo infantile, e

l'apice della montagna che il vigoroso corpo ermafroditico¹⁶⁷ sta cercando di scalare, forse dopo aver superato gli ostacoli della reificazione e della riduzione all'inorganico rappresentati in particolare dal manichino metallico da lui oltrepassato¹⁶⁸. Pur riutilizzando il motivo metafisico degli uomini 'senza volto', Savinio vuol mostrare che in essi lo strano, l'assurdo, il paradosso sono solo un aspetto, una 'rivelazione' dell'essere cosmogonico; per questo, mentre gli eroi mitici dechirichiani appaiono vuoti, devitalizzati, quelli di Savinio esprimono la loro carica vitale primigenia e affermano vigorosamente la loro sostanza esistenziale.

Analogamente, nella tela del 1929 *Le retour* (tav. XVI), i due nudi dalle forme classicheggianti stretti in abbraccio – Penelope e Odisseo che si sono infine ritrovati? – «si presentano come sconcertante sdoppiamento di un solo corpo o come tensione a tendere a un'unità originaria» (Vivarelli 2003, 25), e rientrano nella serie di quell'anno dedicata ai *Titani*, figure d'impianto formale manierista e dall'atteggiamento drammatico e intenso. La scena si svolge in un tipico interno saviniano, dalle linee prospettiche inaudite e aperto da un'ampia finestra¹⁶⁹, che si affaccia su un torbido mare primordiale e su un

insieme riflessione sull'esistenza» (Gutiérrez 2000, 162). Ma appunto per questo, visto che per Savinio «l'infanzia è tragedia, proprio quei giocattoli che tutti interpretano come forme allegre e spensierate sono in realtà lo specchio di quella tragedia divenuto oggetto» (Fagiolo dell'Arco 1989, 25). Alcune riflessioni di Savinio sull'infanzia sono riportate *supra*, al § IV.6.

¹⁶⁷ A *Hermaphrodito* Savinio dedicò il suo primo libro (1918) e, più tardi, diverse tele, tra cui *Il riposo di Hermaphrodito* (1944-1945): in questo personaggio l'autore vede rappresentata – trasfigurando il mito narrato da Aristofane in Plat. *Symp.* 189d-193a – l'originaria perfezione dell'essere umano, consistente appunto nella sua duplice, anzi multiplice natura, negazione cioè di quell'univocità cui la società umana ha ristretto l'incomparabile complessità cosmica, imponendo ad esempio ruoli predeterminati all'uomo e alla donna. Anche il codice espressivo di Savinio – letterario come iconografico – multilingue, polisemico, plurivoco e sostanzialmente anfibologico, aspira a riprodurre tale ineffabile ricchezza ontologica. Sulla rete di rapporti che collegano le figure dell'ermafrodito, dell'argonauta, del funambolo e dell'*Übermensch* nietzschiani, dell'ebreo errante e di Ulisse, nelle quali Savinio tende ad identificarsi, cf. Benussi 1999, 559s.

¹⁶⁸ Secondo Breton 1966, 485, nei *Chants de la Mi-Mort* di Savinio, «"les hommes de fer forgé" [...] constituent la grille tout ornementale de la société».

¹⁶⁹ Savinio riconnette apertamente il significato simbolico della finestra con l'amata pittura pompeiana, da cui egli riprende tale dettaglio (cf. *supra*, n. 30): «primo dovere della pittura è di *aprire una finestra su un mondo nuovo* [...]. Vedrete su quali spettacoli ben più lontani dal dramma quotidiano della vita e raccolti nell'aura di una poesia altissima e assieme dolcissima e umana aprono le finestre del *Sacrificio di Ifigenia*, dell'*Achille e*

cielo percorso da arabeschi multicolori, riflessi in quelli aurei in primo piano nella stanza; di sbieco, dietro ai personaggi, sventola un drappo nero, che potrebbe essere tanto la vela di una nave, quanto la tenda di un sipario. Lo scorcio attraverso il varco sembra indicare la strada d'accesso all'Imprevisto, o forse all'infinito e alla libertà dello spirito, mentre i due corpi conservano una superstite e drammatica eroicità nei loro sforzi apparentemente immani, anche se non sono risparmiati dalla consueta ironica ambiguità di Savinio, che ne riduce le teste a piccoli ovoidi¹⁷⁰. Proprio questo dettaglio insinua la nota del dubbio quanto al compimento della perfezione nell'Ermafrodito che forse risulterà dall'amplesso dei due individui – perfezione che Savinio considerava la più nobile aspirazione per sé e per l'umanità in generale, ma che sapeva peraltro raggiungibile unicamente nell'arte (vd. n. 166), anche se essa «può ricreare [...] situazioni di nuovi e miracolosi equilibri della natura e degli uomini, simili a visioni del paradiso terrestre, ma è anche pericolosamente minata dalla gratuità stessa del gioco creativo» (Vivarelli 2003, 25).

Il *ritorno* è, dunque, per Savinio un luogo dell'anima, il porto cui la ricerca spirituale aspira, forse l'anelito al ricomporsi della dualità dei corpi, o

Chirone, della Cassandra che predice al vecchio Priamo e a Ettore la rovina di Troia» (*Clio* 115). Perciò, «è in questo clima di rivalutazione di quello che Savinio definisce “l'estremo canto di quella antichissima civiltà italica” che l'artista inizia, a partire dal 1930, una produzione di tempere su tela, opere povere di materia, magre, dove non solo il ductus grafico, veloce e sobrio, ma anche alcune soluzioni compositive rimandano alla pittura pompeiana. Dalle case di Pompei sembra derivare l'impianto teatrale di certi suoi dipinti dotati di “impalcature” architettoniche che ospitano la scena principale, aperture, pareti, porte e finestre sempre aperte su un paesaggio misterioso, sul buio dell'incognito, pronte a ospitare visitatori improvvisi» (Mori 2003, 45). La suggestione del vano aperto su una finestra o una porta, nella pittura metafisica (si vedano ad esempio anche De Chirico, *Ritratto del fratello*, 1909, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie, nonché le opere da noi esaminate al § IV.6), deriva però anche – come suggerisce Baldacci 1997, 68 – dall'arte rinascimentale e da alcune annotazioni poetiche contenute nello *Zibaldone* di Leopardi (cf. ad es. 12-13 luglio 1820, 1 agosto 1821, 28 settembre 1821, 2 maggio 1826).

¹⁷⁰ Se si confrontano le figure senza volto di questi due quadri, si osserva che il «doppio aspetto del manichino saviniano rivela la sua profonda ambiguità: esso denuncia la perdita d'identità dell'uomo contemporaneo e, nello stesso tempo, evoca un'umanità primigenia [...]. Sono figure, quindi, insieme eroiche e informi, ingigantite e abnormi, che alludono a una condizione umana indefinita, ma con caratteristiche sempre di eccezionalità» (Vivarelli 2003, 14).

magari perfino l'eterno ritorno nietzschiano, evocazione globale di un momento mitico dell'umanità, in cui titani e caos coesistevano prima dell'ordine stabilito dagli dèi dell'Olimpo, e prima delle crudeli separazioni ch'esso impose: e quale luogo letterario può aver colpito l'artista più dei versi dedicati nell'*Odissea* al ricongiungimento tra i due sposi – versi che come abbiamo visto non per nulla avevano suggerito nell'antichità un'interpretazione in altro senso 'metafisica', quella neoplatonica (cf. *supra*, 378 n. 111)?

ὣς φάτο, τῆς δ' αὐτοῦ λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, 205
 σήματ' ἀναγνούση, τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ἶοδυσσεύς·
 δακρύσσασα δ' ἔπειτ' ἰθὺς κίεν, ἀμφὶ δὲ χεῖρας
 δειρῆ βάλλ' Ἶοδυσῆϊ, κάρη δ' ἔκυσ' ἠδὲ προσηύδα...

ὣς φάτο, τῷ δ' ἔτι μάλλον ὑφ' ἕμερον ὤρσε γόοιο·
 κλαῖε δ' ἔχων ἄλοχον θυμαρέα, κεδνὰ ἰδυῖαν.
 ὣς δ' ὅτ' ἂν ἀσπᾶσιος γῆ νηχομένοισι φανήη,
 ὧν τε Ποσειδάων εὐεργέα νῆ' ἐνὶ πόντῳ
 ῥαῖση, ἐπειγομένην ἀνέμῳ καὶ κύματι πηγῶ· 235
 παῦροι δ' ἐξέφυγον πολιῆς ἀλὸς ἡπειρόνδε
 νηχόμενοι, πολλῆ δὲ περὶ χροῖ τέτροφεν ἄλμη,
 ἀσπᾶσιοι δ' ἐπέβαν γαίης, κακότητα φυγόντες·
 ὣς ἄρα τῇ ἀσπαστὸς ἔην πόσις εἰσοροῶση,
 δειρῆς δ' οὐ πῶ πάμπαν ἀφίετο πήχεε λευκῶ. 240

(*Od.* XXIII 205-208, 231-240).

I due quadri dedicati al ritorno di Ulisse e i due ritratti dei cognati di Savinio *sub Homericæ specie* costituiscono in un certo senso le coordinate – cronologiche, simboliche e iconografiche – in cui collocare le altre raffigurazioni saviniane di Penelope: ella è infatti immagine da un canto dell'ideale di felicità e sicurezza cui puntare nel gran mare del vivere, dall'altro delle delusioni che la realtà quotidiana procura. Non si tratta tuttavia di aspetti antinomici, ma dei poli coesistenti del vero, secondo la concezione eraclitea, empedoclea e vichiana dell'autore, che ribadisce «che tra fisico e metafisico non c'è frattura, e che il metafisico è la diretta e naturale continuazione del fisico» (*Dido* 163).

L'aspetto più compiuto di questo trascolorare del fisico nel metafisico, per quanto riguarda Penelope, si ha dalla fine degli anni '20, in una serie di tele riconducibili al peculiare 'surrealismo' di Savinio: «il surrealismo, per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe, ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente, ossia di quello che la coscienza non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente» (Savinio, *Vita* 7s.). L'eroina omerica subisce infatti una metamorfosi in un essere ibrido, dalla testa d'uccello e dal corpo umano¹⁷¹, abbigliato di sontuose vesti barocche o ottocentesche, spesso ricavate

¹⁷¹ Le tre tipologie 'animali' delle *Penelopi* saviniane si ritrovano nella descrizione che Psiche fa di sé e delle sue sorelle: «questo mio becco di pellicano una volta brillava come l'oro, e più che belle, io col mio becco di pellicano, le mie sorelle una col suo becco di struzzo, l'altra col suo becco di papera, si dovrebbe dire piuttosto che facevamo tipo» (*Anima* 41). Il rapporto iconografico tra Penelope e Psiche (vd. anche n. 171) probabilmente non è casuale, se si tiene conto dell'interpretazione data da Savinio del tema del *ritorno* odissiaco (cf. *supra*, 410ss.).

dall'album fotografico familiare dell'autore (cf. tavv. XVIII, XIX, XXII, XXIII, XXV, XXVI). In questa creatura, si fondono così – col procedimento tipico della memoria e dell'ironia saviniana – le suggestioni dei ricordi d'infanzia, delle fonti artistiche e letterarie, ma anche delle esperienze più comuni della vita quotidiana: Savinio «si serve dei famosi repertori di immagini classiche curati da Salomon Reinach [...], ma anche di fotografie di famiglia, di riproduzioni di dipinti di Böcklin e di raccolte di incisioni seicentesche di monumenti classici romani, di libri di zoologia e di trattati di divulgazione scientifica, di libri di favole per bambini, di tavole tardoottocentesche di uso accademico con riproduzioni di nudi in pose classicheggianti [...]. L'ironia, il gioco mentale, il distacco divertito dagli spunti visivi di cui ci si serve, sono questi gli strumenti di cui dispone l'intellettuale contemporaneo per fare operazioni critiche – e in questo senso originali – rispetto alla storia e ai suoi modelli» (Vivarelli 1990a, 34).

Nelle 'operazioni critiche' costituite dalle sorprendenti *Penelopi* 'metamorfiche' di Savinio, rinveniamo allora un'ulteriore funzione, la più importante, della prospettiva teatrale. Le immagini appaiono infatti «come "rappresentazioni" in atto su un palcoscenico, cui alludono esplicitamente i pavimenti e le piattaforme di legno [...], fondali, quinte e tende svolazzanti come sipari. Paradossalmente è proprio la finzione dichiarata del teatro a restituire un senso alle vuote figure del mondo antico o del mondo familiare. Nei racconti che si rappresentano sulla scena si possono accostare, quasi con naturalezza, età della storia lontane tra loro» (Vivarelli 2003, 11s.). Del resto, Savinio fu anche autore, regista, musicista, scenografo, e dichiarava: «il teatro è il riflesso sulla scena della condizione

dell'universo, e noi abbiamo voluto mostrare di 'quale' universo noi desideriamo che il teatro abbia a diventare il riflesso. Un teatro nel quale l'universo si riflette tutto; un teatro nel quale assieme con i personaggi che finora abbiamo veduto sfilare sulla scena con mortifera monotonia appariranno e opereranno anche i personaggi che finora sono rimasti nell'ombra o che nessuno si era sognato di considerare tali; un teatro nel quale l'uomo si mostrerà intero e porterà alla luce della ribalta anche le parti di sé che finora restavano celate o per pudore, o per paura, o per ignoranza, o per pigrizia, un teatro nel quale assieme con gli uomini parleranno le cose, gli elementi, e fino i pensieri, le ipotesi, i ricordi rimasti senza padrone [...]; un teatro nel quale tutto vivrà che vive nell'universo e lo compone, senza restrizioni, senza infingimenti, senza maschera. E allora il teatro sarà degno del nome che porta, di cosa *degn*a di essere veduta» (Savinio, *Enciclopedia* 361s., s.v. *Teatro*). Se dunque in questo tipo di 'teatro' i personaggi si presentano «senza maschera», essi mostrano quel loro vero volto che emerge solo nei 'ritratti' d'arte, così come definiti da Savinio (vd. *supra*, 408), quel volto che non è però necessariamente umano: «in quella serie di mie pitture che figura u o m i n i c o n t e s t e d i a n i m a l i, i più frivoli hanno creduto ravvisare una intenzione caricaturale, che assolutamente manca. Quelle mie pitture sono “s t u d i d i c a r a t t e r e”, meglio ancora: “r i t r a t t i”. Perché il ritratto – il “vero” ritratto – è la rivelazione dell'*uomo nascosto*. Il quale ora è un gatto, ora un cervo, ora un maiale. Più di rado un leone. Ancor più di rado un'aquila. Spesso un animale senza vita ma egualmente nocivo e mortifero, ossia una carogna. Questa “verità” tanto profonda, tanto terribile, tanto grave da portare, gli Egizi, temendo di soccombere sotto il peso, la facevano portare

ai loro dei. La quale *verità*, quassù, eufemisticamente, si chiama *metafisica*. Ed è scienza italiana, per eccellenza» (*Enciclopedia* 44s., s.v. *Antenati* = *Scritti* 25: si tratta di un articolo pubblicato già nel 1943 col titolo *Nostri Antenati*)¹⁷². In questo specifico sguardo dell'artista consiste lo *psichismo delle forme*, poiché «uomini e cose, non si sa bene se per allenamento o per facoltà innata, egli li vede di là del velo dell'idealismo [...]. Allora, uomini e cose gli scoprono il loro aspetto, come dire? *a r c h e o l o g i c o*. Meglio: il loro *a s p e t t o p r o f o n d o*» (Savinio, *Dido* 90).

Anche le *Penelopi* ibride degli anni '30-'40 rivelano, nel 'teatro della memoria' delle tele di Savinio, l'aspetto 'archeologico' e 'profondo' dell'eroina, in cui si incontrano suggestioni culturali e ricordi privati, e in cui la rivisitazione della Grecia antica funge da tramite per far emergere e per rischiare – attraverso il filtro dell'ironia – emozioni e pulsioni rimosse. Tale peculiarità del colloquio saviniano coi classici fu messa in luce già da Vittorini: «la pittura di Savinio avrebbe trovato il più largo consenso di *popolo* presso gli antichi greci, in quanto avrebbe soddisfatto quel loro gusto della deformazione che miti e opere letterarie, se non figurative, ci documentano. In chi fantasticava del minotauro, o immaginava Giove sotto forma di toro o di cigno, e in Savinio che vede i suoi personaggi con teste di struzzo, di anitre, caproni e giraffe, il gusto suscitatore è lo stesso. Gusto per il quale la deformazione avviene come simbolo di trasfigurazione [...]. Beninteso che in Savinio quel gusto opera per via ironica, appunto come negli autori dell'epoca ellenistica, come in Luciano a cui, per scrivere della nascita di Minerva dal cervello di Giove, occorre il colpo di scure di Vulcano. Il colpo di scure in Savinio è sottinteso. Non per nulla è pittore di “dopo la

¹⁷² Lo stesso Savinio richiama, per l'ispirazione della 'fisiognomica' animalesca, *Intorno alle cose supreme* di Otto Weininger (1912): cf. scheda 11.

guerra”. Perciò egli riesce ironico nel senso più moderno della parola. Ma di spirito intensamente umanistico, ove per umanesimo si sappia intendere una posizione di cultura squisita e raffinata (posizione ellenistica di fronte all’Ellade immensa di tutto il passato, dagli egizi fino a de Chirico). Si guardino soprattutto i disegni. Di un segno lieve e pur folto, che rende i volumi con una densità di sfumato impalpabile e come in un’atmosfera di cipria, più che “visioni” di cose, si direbbero “associazioni” di idee . Di idee che abbiano preso corpo in cose visibili, idee culturali, magari storiche, magari filosofiche, che abbiano sposato un oggetto qualunque della realtà. Perciò, in fondo, “associazioni” di cose, realistiche nei singoli elementi, allegoriche in sintesi, e in altri termini “visioni” introspective» (Vittorini 1933, in Vivarelli 2003, 42).

I due elementi che giocano allora nella fantasia di Savinio quando raffigura Penelope nelle vesti di una donna-uccello sono da un canto la sua solida cultura di impianto umanistico e le suggestioni del suo plurilinguismo, e in particolare la perfetta padronanza del greco antico e moderno¹⁷³, dall’altro le memorie private, in cui – come si vedrà – assunsero un ruolo predominante la figura materna e alcune esperienze vissute durante la prima guerra mondiale.

Tenendo conto del primo fattore, si può mettere in dubbio l’interpretazione corrente che identifica, nei quadri riprodotti nelle tavv.

¹⁷³ Come si ricorderà, Savinio nacque in terra greca: per questo fu impiegato durante la prima guerra mondiale come interprete sul fronte macedone. Cf. Savinio, *Scritti* 104s.: «a me che conosco i Greci “naturalmente” e “poeticamente”, per essere nato ad Atene e avere conosciuto intimamente le loro qualità, risulta che tra i Greci di oggi e quelli dell’antichità, non c’è differenza essenziale [...]. Anche nella lingua dei Greci non c’è frattura né mutamento, perché il neogreco non è se non una variata continuazione del greco dei Vangeli, come questo a sua volta è una variata continuazione del greco di Tucidide, come quello a sua volta è una variata continuazione del greco di Omero» (ma si legga l’intero articolo, intitolato *Greci e Greci*, in *Scritti* 103-107).

XVIII, XIX, XXII e XXIII, il capo di volatile con quello di uno struzzo. Credo che questa idea sia sorta per via del collo sproporzionatamente lungo che sorregge la testa¹⁷⁴, testa che però presenta molte somiglianze anche con quella di un'anatra: anzi, il suo colore rossastro si direbbe proprio quello che caratterizza – nella natura come nelle descrizioni degli antichi poeti (vd. tav. XIV e *supra*, § IV.9) – appunto l'anatra *penelope*.

Secondo Savinio, del resto, «l'etimologia è la psicologia del linguaggio, il modo di penetrare l'anima delle parole. Una mente etimologica trae infiniti godimenti dalle parole, i quali sono ignorati da coloro che non considerano le parole se non come suoni convenzionali; così come una mente psicologica trae infiniti godimenti dalla frequentazione degli uomini, i quali sono ignorati da coloro che non considerano l'uomo se non come una forma parlante e semovente [...]. Ignorano nonché l'amore alle parole ("filologia") ma anche il 'gioco' delle parole (ignorano del resto anche gli altri 'giochi' della vita, e la loro vita è spenta e muta come la morte). La ricerca dell'ètimo è uno dei principali motivi dell'intelligenza» (*Enciclopedia* 20, s.v. *Achille*)¹⁷⁵. Il 'gioco', e il conseguente 'godimento', è naturalmente tanto più soddisfacente quanto più è coperto, e richiede quindi all'osservatore-lettore

¹⁷⁴ Su questo dettaglio potrebbe aver influito una diversa suggestione, al solito puntualmente descritta dallo stesso Savinio: «il Giardino Zoologico di Roma dà l'immagine perfetta del paradiso terrestre. Da sopra un folto di alberi bassotti, vedo il collo della giraffa dilungarsi e portare qua e là la testa piccolissima, tra le foglie di un albero più alto: più degno della statura di lei [...]. Mi fornisce l'esempio della 'testa a distanza'. Ho sempre pensato, ho sempre desiderato una testa smontabile e indipendente dal busto: una testa che in cima ad un braccio molto più lungo di questo di cui natura mi ha fornito, potessi mandare a fare delle ricerche negli scaffali più alti della mia libreria, mentre io sto seduto alla tavola a scrivere, o potessi addirittura lasciare in casa ad occuparsi dei miei lavori, mentre io sono costretto a uscire per faccende» (*Enciclopedia* 363s., s.v. *Testa*). D'altra parte, anche le donne-pellicano – cui corrispondono pure alcuni quadri dedicati a Penelope (cf. tavv. XVII, XX, XXIV, XXV, XXVI) – presentano colli piuttosto allungati, mentre la 'sposa' della tav. XXI ha la testa da struzzo o anatra, ma collo più corto.

¹⁷⁵ E ancora: «la scoperta etimologica è una 'illuminazione'. La scoperta etimologica ci dà l'impressione (o l'illusione) di toccare con mano la Verità. Quindi quel gradevolissimo sentimento di ambizione appagata. Ma è sentimento giovanile e chiuso entro i limiti dell'adolescenza» (Savinio, *Enciclopedia* 139, ma si veda tutta la voce ivi dedicata appunto all'*etimologia*, pp. 138s.).

competenza, astuzia, e insomma complicità con l'autore, visto che «il senso etimologico delle parole è sempre necessario alla loro intelligenza profonda, anche – e soprattutto – se il loro senso originale è stato alterato dal tempo e dalle vicende. Il valore di uno scrittore, la serietà dei suoi intendimenti, la sua fantasia, il suo spirito si possono misurare dalla sua maggiore o minore curiosità per il senso etimologico delle parole» (*ibid.* 76, s.v. *Borghesia*).

In questa prospettiva, non è nemmeno importante agli occhi di Savinio che l'etimologia individuata sia quella filologicamente più corretta¹⁷⁶; anzi, in molti casi il suo etimologizzare è di natura puramente analogica e intuitiva: «con la scoperta della propria etimologia una parola si scrolla di dosso l'abitudine dell'uso per recuperare tutta la ricchezza originaria del suo significato, tutto il proprio potere evocativo, e staccarsi quindi dal linguaggio formale ordinario. In questo senso non ha nemmeno importanza se l'etimologia sia falsa o vera; anzi, sono da preferirsi quelle false, che aprono un mondo nuovo, lasciando allo stesso tempo aperte infinite alternative. Coniando una falsa etimologia, si schiude il mondo straordinario di ciò che quel suono avrebbe potuto significare, e lo si arricchisce di una inevitabile ambiguità. Le spiegazioni varie e contraddittorie, prodotte da splendidi giochi speculativi, sono preferibili a una verità unica, che abbrutisce l'essere umano. Di questa scelta Savinio sottolinea la componente ludica, propria di chi sa guardare il mondo con superiore e disincantato umorismo, senza

¹⁷⁶ Si pensi, ad esempio, al bisticcio paraetimologico che regola l'arguto – e nascosto – riferimento all'eroe πολύτροπος in un passo come il seguente: «chi può vantare una 'completa' esperienza dell'amore? Solo un mostro di molteplicità, un uomo-polipo fornito di tanti tentacoli, quanti sono gl'innumerabili desiderii che danno al nostro vivere un'apparenza di senso, un'illusione di necessità, e che tutti assieme costituiscono il grande inganno della vita» (*Enciclopedia* 33, s.v. *Amore*). Già per gli antichi Greci, d'altra parte, la 'norma del polipo' era un archetipo di duttilità, in quanto «adatta il colore della pelle alla pietra cui si attacca» (Neri 2004, 35; cf. anche *ibid.* 145): cf. ad es. *Theb.* fr. 8 W.; Theogn. 213-218; Pind. fr. *43 M., Soph. fr. 307 R², Ion fr. 45 Leurini (= *TrGF* 19F36). L'associazione di Odisseo al πολυπόδος poteva venire a Savinio, oltre che dalla paronomasia, da una similitudine omerica, nel passo del naufragio di Odisseo a Scheria (*Od.* V 432-435), passo richiamato – con *reverse simile*, stando alla definizione di Foley 1984 – in riferimento a Penelope in *Od.* XXIII 233-238.

accontentarsi di una visione facile e consolatoria della realtà» (Gutiérrez 2000, 89).

Per questo motivo, Savinio considera di particolare interesse, per comprendere appunto la natura profonda delle persone, i cognomi di origine bestiale, in quanto in essi «sopravvive il totem originario, di là dalla cristallizzazione nella vita sociale che ha coperto gli uomini di una pelle uniforme e di un medesimo colore. Si esca dalla scia dell'abitudine, si legga il cognome bestiale con occhio etimologico, e il latore di quel cognome si staccherà nell'istante stesso dal comune destino degli uomini e riapparirà nella sua fatalità propria: inusata, dimenticata ma fresca ancora al pari della carne dei mammut estratti dopo milioni di anni dai ghiacci della Siberia settentrionale [...]. Nessuno può credere quanto io m'immerga nel meditare su un eventuale commendatore Arieti con testa di montone, quanto mi sprofondi a ricostruire certe antichissime e misteriose armonie, certi oscuri giochi che gl'ignari considerano cose "non serie"» (Savinio, *Scritti* 20s.)¹⁷⁷. Di qui, l'invito affinché «badiamo ai nomi che imponiamo ai nostri figli, badiamo ai cognomi che portiamo: anche il nome influisce sul nostro destino» (*Enciclopedia* 196, s.v. *Gigante*).

D'altro canto, nella fantasia di Savinio – come abbiamo visto – agiva prepotentemente l'immagine 'borghese' di Penelope, alla quale egli piegava perfino l'interpretazione dei *qualificativi fissi* omerici, da lui spiegati come «i 'cognomi' delle cose, delle idee, i quali contengono in sé e riassumono nome, qualità, attributi, ecc. [...]. Non a caso nella prefazione al *Capitano Ulisse* io

¹⁷⁷ Quanto alle 'ricostruzioni' etimologiche dei nomi propri derivati da nomi di uccello, si vedano in particolare le pagine di Savinio dedicate ai Pelasgi-cicogne: cf. *Nivasio* 145s.; *Scritti* 22.

ho chiamato Ulisse *commendatore*. Penelope per parte sua diverrebbe la *gnädige Frau Penelope*» (*Enciclopedia* 252, s.v. *Mare*). Questa *gnädige Frau* finisce perciò con l'identificarsi, nei quadri, con una delle signore che avevano a suo tempo frequentato il 'salotto buono' dei genitori di Savinio, divenendo così anche l'emblema della rispettabilità fittizia che si nasconde dietro i titoli, e che l'artista non esita a mettere alla berlina, appunto con feroce deformazione parodica in volatile, descrivendo ad esempio una delle amiche della madre: «la generalessa era una signora burrosa e cinguettante, che distribuiva le giornate tra i balli a corte e i comitati di beneficenza. Il suo corpo cilindrico se lo circondava di palpalà, e grande era la somiglianza di lei e una chiocchia alla ricerca dei pulcini. Alle ore dei pasti essa somiglianza si accentuava. La generalessa non mangiava: starnazzava. Era vorace, miope e distratta. Il riso le piaceva particolarmente, e mentre manovrava con furia la forchetta, gran parte dei chicchi schizzavano sulla faccia dei vicini» (*Monumento anticipato*, in *Achille* 226)¹⁷⁸. La trasformazione dei personaggi della società borghese, però, non sempre è condotta sul piano della pura parodia, ma può assumere anche connotazioni orripilanti, che rivelano la faccia mostruosa – e più vera – dell'esistenza: «la parola "mostri" fermò il pensiero di Nivasio¹⁷⁹, come il sorbetto ferma la digestione. Nivasio cominciò a vedere diversamente. Vedeva di là dall'abitudine. I giocatori cominciarono a muoversi, a gonfiarsi, a riacquistare la loro consistenza vera. Nivasio vide la contessa Corilopsis arrotondarsi a budino, staccarsi dalla sedia e salire lentamente al

¹⁷⁸ Con ancor più crudele, deformazione parodica, come si ricorderà, Penelope è associata nella mente del *Capitano Ulisse* ad un *orinale* (vd. *supra*, 405).

¹⁷⁹ Nivasio è l'anagramma di Savinio, e infatti il personaggio – presente in più scritti dell'autore – ne è apertamente l'*alter ego*.

soffitto. Vide Oscar Dacosta, direttore del gas, buttare fuori una proboscide dal naso e avvilupparcisi dentro come un sonatore di trombone. Vide Mustafà diramare le sue corte braccette in tentacoli occhiuti, che si mossero sopra la tavola come giganteschi petali malati. Vide monsignor Fuagrà con due occhi di gufo sulle spalle e Antoine Calaroni con due occhi di polpo sul sedere. Vide sulla pancia impallonata del conte Minciaki aprirsi due labbra vermiglie e mollemente boccheggiare. Anche suo padre e sua madre cominciarono a trasformarsi, ma Nivasio per pudore non guardò più dalla loro parte. I globi, le spire, le anella, i lunghi tubi di pelle pènduli come liane riempivano la sala da pranzo, si movevano lentamente, esplodevano ogni tanto in guizzi repentini, si avvolgevano in rosei viluppi; e una voce spolpata spirava da entro l'orribile magma e diceva: "I mostri marini... I mostri marini..." [...]. Quando Nivasio rialzò gli occhi, i giocatori erano ritornati ai loro posti, coperti dalla comoda maschera dell'abitudine, il naso sulle carte. Il *maus* di casa Dolcemare era rientrato nella realtà: in ciò che noi crediamo realtà» (*Un maus in casa Dolcemare ovvero i mostri marini*, in Savinio, *Casa* 151s.). Si osservi l'inibizione di Nivasio-Savinio a guardare la trasformazione ripugnante dei genitori¹⁸⁰, quasi se ne sentisse impedito dalla pressione schiacciante esercitata della loro autorità¹⁸¹. In realtà, nella memoria e negli scritti di Savinio, la figura del padre – deceduto quand'egli era ancora un bambino – rimane sempre piuttosto sfumata e sfuggente, mentre davvero dominante è quella della madre, ed è solo a distanza di anni dalla sua morte che il figlio

¹⁸⁰ Non rare sono invece le opere grafiche saviniane, in cui questa mutazione, di conturbante effetto visivo, si compie: cf. ad esempio *Poltromamma* e *Poltrobabbo*, *Ritratto di mia madre*, *I miei genitori*, *Una strana famiglia*, *Monumento marino ai miei genitori*.

¹⁸¹ Il tema dell'oppressione dei genitori sui figli e della conseguente incomunicabilità tra di loro, nonché la critica spietata all'istituto della famiglia, sono ricorrenti nell'opera di Savinio: si leggano in particolare i racconti *Mia madre non mi capisce* e *Trololò* (in *Casa* 169-196). Cf. anche *supra*, § IV.6, 364.

osa osservarla con occhio straniante, nell'avvenuta metamorfosi in fragile, ma prepotente, fantasma animale: «una gallina piccola piccola», dall'«occhio rotondo e fisso», che «mostra di non capire; solo di tanto in tanto continua a emettere il suo lamento, fioco fioco e immensamente triste» (*Casa* 180s.)¹⁸².

Del resto, l'associazione mentale di un volatile alla figura materna poteva procedere da più canali: nell'immagine della 'gallina', infatti, è chiaro che Savinio fa allusione alla comune metafora della madre-'chiocchia', ma non si può escludere ch'egli non conoscesse in qualche modo anche il passo di Eliano, in cui è spiegato come il χηναλώπηξ sia φιλότεκνος (*NA XI* 38), e non lo mettesse in relazione – almeno fonetica – col personaggio di Penelope-πηνέλοψ (vd. *supra*, § IV.9).

Il contrastato rapporto di Savinio con la madre, assieme alla parodia dei riti sociali borghesi, costituisce dunque uno degli elementi autobiografici calati nella figura di Penelope-uccello (vd. *infra* l'esame dei quadri), laddove, nella rete delle associazioni culturali ed etimologiche, non poteva mancare il ricordo omerico dei tentativi di Telemaco di proclamare la propria conseguita maturità e di sottrarsi alla tutela potenzialmente castrante di Penelope.

D'altro canto, nella mente di Savinio la metamorfosi animale non apparteneva unicamente al mondo delle fantasie infantili e poetiche, ma aveva assunto nell'esperienza di vita contorni particolarmente tragici: durante la prima guerra mondiale, infatti, egli aveva verificato personalmente la precarietà degli ordini costituiti non solo sul piano sociale, ma anche su

¹⁸² La componente pre-freudiana delle riflessioni di Savinio e della pittura di De Chirico è stata colta da Breton 1966, 484s.: «nous voyons, dans *les Chants de la Mi-Mort* de Savinio (1914) défiler "l'homme-chauve" à l'image du père, tel que Chirico l'a peint dans le *Cerveau de l'Enfant* [...], «Daisyssima» L'Éternel féminin, "la mère de pierre" sous le masque de laquelle il est impossible de ne pas reconnaître la très hautaine et dure baronne de Chirico, dans l'ombre de qui son fils Giorgio s'est peint et abîmé tant de fois [...], sans oublier "le garçonnet" dont l'entrée est assez symptomatique "en chemise de nuit, tenant une bougie [...]", situant à lui seul toute l'action aux confins mystérieux du *moi* et du *surmoi* [...]. L'humour, chez les deux frères, jaillit de la conscience, intermittente, mais très aiguë, qu'ils prennent de leur propre refoulement». Su questo tema, cf. anche Piscopo 1973, 85 e 141-145.

quello dell'equilibrio psicologico dell'uomo, che l'orrore degli eventi facilmente può far regredire a bestia o a cosa, rivelando la faccia nascosta e sconvolgente della realtà. Ricorrente e indimenticabile è in ispecie il ricordo dell'«uomo-tacchino», che riflette un'esperienza reale dell'artista nell'ospedale psichiatrico, dove nel 1917 era stato ricoverato De Chirico: «stavo al neurocomio del “Seminario”, a poca distanza da Ferrara. Qualche soldato colpito da alalia in seguito a choc nervoso. Un caporale ferito alla nuca: unico ricoverato “serio”. Senza memoria né parola. Ripeteva continuamente, sinistramente un suo grido breve, acuto: il verso del tacchino. Creatura degradata dalla classe dei mammiferi superiori a quella dei pennuti, e che i frenologi del luogo esibivano alle “autorità” in visita, come “soggetto di studio”» (*I bambini giocano*, in *Achille* 107).

Le ibride figure di uomini-bestia, e in particolare di Penelope-uccello, rimandano insomma a una molteplicità e a una sostanziale ambiguità semantica, elemento costante anche dello stile e più in generale della concezione cosmica di Savinio; corrispondono così forse anche all'ideale Ermafrodito, mostro e al tempo stesso nodo di perfezione (cf. n. 166). Al tempo stesso, però, questi dipinti «acquistano note inedite di particolare violenza, che derivano sia da sottolineati stravolgimenti fisionomici dei personaggi, sia da un uso sempre più frequente di colori violenti contrapposti a fondi cupi generalmente monocromi [...] sia, ancora, dall'inserimento di particolari iconografici nuovi, come lampi nel cielo [...] o saette» (Vivarelli 2003, 32)

Il processo di deformazione della figura di Penelope pare in effetti graduale: in *La fidèle épouse* (tav. XVIII), che – per ricchezza e complessità

della raffigurazione complessiva – sembra il quadro più significativo, e forse il capostipite della serie, l'eroina è raffigurata appunto come una signora dalla testa di πηνέλοψ (si confronti con il personaggio femminile in primo piano nella tav. XXI); cogli anni, però, l'espressione di questa testa animale si scarnisce e si fa sempre più arcigna e severa, rafforzandone la somiglianza con quella di uno struzzo. Che la 'sposa fedele' – titolo, come si ricorderà, anche dei due disegni di De Chirico esaminati nel § IV.6 – sia proprio Penelope si direbbe confermato, oltre che dall'antonomasia, anche dalla somiglianza dei quadri *Le départ d'Ulysse* e *Penelope* (tavv. XIX e XXIII)¹⁸³, e dal confronto con altre 'Penelopi'-anatre raffigurate in quegli anni (come quella della tav. XXII¹⁸⁴). Il particolare senz'altro più interessante nelle figure delle tavv. XVIII, XIX e XXIII, è che il personaggio indossi un indumento che Savinio imitò da una foto giovanile della madre, evidenziando così quanto di grottesco e innaturale ci fosse nei dagherrotipi ottocenteschi, «non già istantanea, fulminea registrazione di un evento, ma al contrario elaborata parodia della pittura, presuntuosa consacrazione di ruoli sociali una volta demandata alla pittura. Nell'universo saviniano le fotografie tardottocentesche di famiglia fissano l'eternità di un'apparenza e garantiscono la persistenza dell'immagine nella memoria. Ecco allora la Madre, seduta, eternamente bloccata in quell'abito di gala con i fiori che il pittore enfatizzerà ancora nelle sue "conversazioni" zoomorfe del 1930-32» (Fonti 1990, 48). Dell'ironia dell'allusione dà conferma un'altra tela saviniana, *La visite* (tav.

¹⁸³ Bozzetto preparatorio di *Le départ d'Ulysse* sembrerebbe il disegno a matita e pastelli su carta *Pénélope* (1930-1931, collezione privata): rispetto a *La fidèle épouse*, in queste due opere – come anche nelle *Penelopi* degli anni successivi – non compare, dietro alla poltrona, il fondale a forma di stele, istoriato di misteriosi ideogrammi. La *Penelope* del 1940 è datata dallo stesso Savinio nella monografia del 1949, da lui curata, *L'arte moderna nelle case*; di questo quadro esiste una copia d'autore, *Penelope* (1944-1945, tempera su tavola, collezione privata), con poche differenze iconografiche: la tenda è a destra e ha pieghe più mosse, come se nell'ambiente soffiasse il vento.

¹⁸⁴ Sappiamo che questo quadro fu una delle *Penelopi* esposte nella personale romana di Savinio del 1934.

XVII), in cui compaiono assieme le due ibride figure cui il pittore consegnerà il ruolo di Penelope, la donna-pellicano e la donna-anatra, atteggiate in una dignità di maniera, in cui hanno rilievo l'occhio socchiuso con sussiego di quest'ultima e, naturalmente, il suo collo teso e allungato con alterigia regale¹⁸⁵, che contrasta con l'atteggiamento più dimesso e ripiegato su se stessa della donna-pellicano.

Riesumando e trasformando in immagine l'etimologia 'animale' di Penelope, dunque, Savinio ne suggerisce l'essenza tutt'altro che 'eroica', l'incapacità di sottrarsi al pregiudizio e allo stolto formalismo borghese¹⁸⁶, e può così inserirla nella galleria di ritratti ottocenteschi recuperati in antiretorica visione della nostra contemporaneità, cui appartengono anche, ad esempio, le tele *I genitori* (1931) e *Il ritorno del figliuol prodigo* (1931-32).

Nel portamento altero di Penelope-anatra, sia pure in riduzione grottesca, si conserva però anche traccia della percezione che Savinio aveva del carattere di sua madre, la quale «aveva il talento d'immaestrare se stessa e tutto quanto derivava da lei [...]. Con la sua sola presenza, sua madre sembrava dire che essa sola aveva diritto nei secoli di chiamarsi "signora Dolcemare". La sua persona occupava interamente la porta dell'avvenire e la precludeva altrui. E come riusciva, essa così piccola di statura, a sembrare così alta, a farsi così imponente?» (*Casa* 170).

La posa della madre potrebbe riconoscersi appunto in quella della *fidèle épouse* (tav. XVIII), in cui peraltro sembrano affiancarsi spunti

¹⁸⁵ Di questo quadro, da identificarsi con quello esposto nel 1930 a Parigi, al Salon des Tuileries, col titolo *Dame en visite*, esistono delle varianti: il disegno a matita e pastelli su carta *Jour de reception* (1930, collezione privata) e la tempera su tela *Le due sorelle* (1932, collezione privata).

¹⁸⁶ Savinio poteva reinterpretare in questo senso alcuni passi dell'*Odissea* relativi alla preoccupazione di Penelope per l'opinione pubblica (XVI 73-75; XIX 524-527), che però, quando infine si pronuncia, si mostra ingannata dalle apparenze, sapientemente orchestrate da Odisseo (XXIII 148-152).

simbolici di diversa natura: la regina siede infatti impettita davanti a una finestra aperta su un mare scintillante e su un cielo sereno, attraverso il quale si avanza, tra folgori blu cobalto¹⁸⁷, un bambino alato. Alle spalle della donna-uccello si vede un oggetto misterioso – stele o porta aperta? – sul quale sono disegnate forme geometriche che richiamano quelle vicine al putto, e che ricorrono anche in altri quadri di Savinio, come nel *Ritorno* già esaminato (tav. XVI). La protagonista, come si accennava, è raffigurata con tratti più ironici che spaventosi, visto che l'elemento umano resta comunque nettamente dominante rispetto a quello animale; anzi, «la riflessione sulla propria famiglia e sul mito si salda ancora una volta in una composizione insieme arguta e solenne; l'attesa della madre-Penelope diventa l'attesa di un evento sconosciuto, ma in ogni caso straordinario, come è testimoniato dalla presenza del putto in volo, quasi un angelo¹⁸⁸ annunciante del Vangelo» (Vivarelli 2003, 24). E al Vangelo rimanda anche il grappolo d'uva – simbolo cristologico – in primo piano; tuttavia, e il contesto e la predilezione di Savinio per il dio Hermes suggeriscono una commistione di storia sacra e mitologia, poiché egli è «la figura del clown metafisico [...] come il *puer* e come il *trickster*, Hermes è una figura tipicamente fluida, capace di passare

¹⁸⁷ Savinio si mostra colpito dal valore sacro attribuito dagli Etruschi alle folgori, segno tangibile dell'intervento divino sulla terra: cf. *Clio* 101s.

¹⁸⁸ Questo angelo è del tutto conforme a quelli della tradizione figurativa europea, ripresi da Savinio anche nel dipinto a olio *Jeu d'anges* (1930, collezione privata), nel quale pure sono coniugati significati laicamente sacri e visione di un naturalismo arcaico nella sintesi di un gioioso panteismo. L'immagine serenatrice degli angeli in volo ricorre anche nel racconto *Il signor Münster* (in Savinio, *Casa* 280), e lo stesso tema, semplificato in una versione di intensa semplicità poetica, si riscontra nella tempera su tela *Passaggio di un angelo* (1932, collezione privata): «è il volo di una figura emblematica di un annuncio, sia essa l'angelo della tradizione religiosa o il Mercurio annunciante della mitologia classica. Ma è soprattutto la proiezione di un perenne desiderio, che Savinio definisce "icarista" e che rievoca nel corso della biografia dedicata a Böcklin: "Non si vola per accorciare le distanze. Volare è un desiderio metafisico dell'uomo, un sogno, il ricordo di una vita remotissima e mostruosa [...]. L'uomo non è fatto naturalmente per volare, lui che nemmeno per nuotare è fatto e un giorno non sarà fatto neanche per camminare. Serba tuttavia un oscuro ricordo di quando nuotava e volava [...]. Il ricordo del volo si riaccende talvolta nel sogno, e in esso ritrova la sua qualità di mezzo per liberarci dal male" (*Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano 1942, 44)» (Vivarelli 1990b, 318). Al tema dell'incontro tutto terreno tra gli uomini e un *Angelo*, Savinio ha dedicato il racconto omonimo, dalle rarefatte atmosfere surreali (*Casa* 153-165).

oltre i confini delle forme e della cultura, per *riportare di qua* ciò che era rimasto in ombre. Come il clown, è uno che torna: un revenant [...]. Hermes è poi, per antonomasia, il Guidatore delle anime, il Signore delle strade e dei passaggi: è il Signore dell'ermeneutica. Va alla morte e ne torna, dando vita al riso e alla malinconia» (Gutiérrez 2000, 160s.). In questa sua funzione di mediatore, egli è anche «colui che protegge le metamorfosi e la moltiplicazione di ruoli, trasformista, simbolo stesso della libertà interiore, senza fissa dimora, cangiante come il mare da cui nacque la civiltà dei greci» (Benussi 1999, 562), ed è perciò la divinità più vicina agli uomini, e dunque quella che più si presta al confronto col dio-uomo dei cristiani, come suggerisce lo stesso Savinio: «una idea mi si aggira in testa da molto tempo, di un dio greco (Ermete) il quale è stanco della immortalità, della sua 'inutile' immortalità, e vuole farsi uomo *per poter morire*» (*Enciclopedia* 69, s.v. *Baudelaire*); «nel periodo esplorativo e inventivo di cui dicevamo prima (la voce "invenzione" noi qui la usiamo come la usavano gli archeologi, nel senso di scoperta) noi che di quel periodo fummo attori, abbiamo figurato Dio disceso dal trono, gli dei discesi dai loro piedistalli, a passeggio sulla terra, in rapporti confidenziali con gli uomini, alla stessa nostra statura (e resta a dire che il dio 'confidenziale' è carico di maggior mistero) [...]. L'incarnazione di Gesù Cristo, ossia la manifestazione della parte 'umana' di Dio, è per noi una 'scoperta' poetica e la più alta, la più commovente pure, la più patetica e la più suadente testimonianza di quel mondo più vasto nel quale noi più liberi ci aggiriamo, più sciolti ci muoviamo come nuotando nell'aria, come traversando a nostro piacimento la terra e ogni corpo solido» (*ibid.* 359, s.v. *Teatro*).

Una possibilità esegetica¹⁸⁹ è dunque supporre in *La fidèle épouse* un voluto accostamento tra il tema omerico dell'attesa fiduciosa di Penelope e quello evangelico dell'Annunciazione: si confrontino, ad esempio, i due quadri coevi *L'annonce fait à la Vierge* e *Annunciazione*¹⁹⁰ (tavv. XXVII-XXVIII), in cui sono appunto delle Madonne-uccello (due pellicani, come alcune *Penelopi*) a ricevere – ma in forma assai più minacciosa¹⁹¹ – il messaggio soprannaturale. Nel primo quadro in particolare, si osservi la presenza della stele istoriata e dei grappoli d'uva che compaiono anche in *La fidèle épouse*, ma il cielo qui è scuro e tempestoso, la stanza in subbuglio, l'angelo è sostituito non dalla colomba evangelica, ma dal possente uccello predatore sacro a Zeus, l'aquila, e la 'vergine' ha un corpo davvero mostruoso, per la violenta deformazione delle proporzioni tra il possente torso umano e la piccola testa animale che fissa la scena esterna. Nell'*Annunciazione*, invece, la 'vergine' è umilmente o timidamente ripiegata su se stessa; il suo sguardo d'uccello pare senza vita, mentre alla finestra si affaccia una gigantesca e spaventosa faccia di angelo barocco¹⁹². È evidente che, in queste tele, Savinio non vuole semplicemente creare immagini fantastiche, ma capovolgere i significati tradizionalmente connessi all'evento sacro, caricando l'annuncio della nascita di Cristo, visto in chiave laica, di un senso inquietante: così, la protagonista della storia sacra, schiacciata dalla

¹⁸⁹ L'interpretazione cambierebbe, naturalmente, se si tiene conto del fatto che nell'*Odissea* non è Penelope a ricevere la visita di Hermes, ma Calipso, che in Omero cerca di sostituirsi alla sposa legittima dell'eroe (cf. *Od.* V 120, 208ss.) e che – come si ricorderà – nel *Capitano Ulisse* ne è considerata immagine speculare: un'eventuale allusione a Calipso, perciò, anche nel quadro in questione si risolverebbe in quella al 'doppio' di Penelope. Anche secondo Pascoli, nell'*Ultimo viaggio*, è Calipso ad attendere Ulisse fino a quando non ritrova il suo corpo invecchiato, ormai cadavere, trascinato dalle onde sulla spiaggia di Ogigia.

¹⁹⁰ Di questo quadro esiste una versione del 1932, dal titolo *Apparizione*, al Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano.

¹⁹¹ Dell'inquietudine che gli suscitava il racconto evangelico dell'Annunciazione, in particolare nelle riduzioni pittoriche, Savinio dà testimonianza nel citato racconto *Il signor Münster*, in *Casa* 263.

¹⁹² La testa dell'angelo è tratto da un modello nella raccolta di incisioni seicentesche di François Perrier, di cui Savinio possedeva una copia. Cf. anche *La Visitation* e *L'Annonciateur* (entrambi del 1930).

potenza del sovranaturale, si contrappone nettamente alla serenità dell'eroina classica, assunta qui quasi ad emblema di tutto il poema, visto che secondo Savinio «c'è nell'*Odissea* un elemento che all'*Iliade* manca: il senso romantico della vita. E l'*Odissea* è tutta orizzontale. E con tutti gli occhi guarda di lato. Non sicura di sé, non contante di sé. Cerca. Aspetta [...]. È poesia per coloro che desiderano, aspettano» (Savinio, *Snobistica, dannunziana era la lingua d'Omero*, articolo pubblicato nel 1950, in *Scritti* 1389).

In Savinio, quindi, è «in atto un difficile processo di allontanamento dal “sacro”, da valori assoluti e definitivi: un processo che non distrugge gli oggetti e i modi della tradizione culturale, ma li trasforma in presenze benigne, in occasioni di piacere e di scoperta, in libere immagini. Queste costituiscono per lui le forme necessarie dell'*habitat* della civiltà, gli strumenti di una vita umana capace di riconoscere la sua casualità e la sua accidentalità, liberata dall'oppressione che i valori assoluti, autoritari e metafisici, le hanno caricato addosso nei secoli [...]. Nel suo rifiuto di ogni pesantezza e absolutezza, egli nasconde però continuamente gli obiettivi della sua critica, lascia un velo enigmatico sulla partecipazione del suo io alla scrittura, un margine insuperabile di ambiguità e di inafferrabilità» (Ferroni 1991, 222).

Partecipano di questa polivalenza semantica anche le altre immagini ibride di Penelope, che sembrano configurare una vera e propria narrazione continua, rispettivamente nei due cicli iconografici della donna-anatra e della donna-pellicano. In entrambe le serie, Penelope spesso indossa abiti della madre di Savinio, ma lo svolgimento della vicenda non sembra più riservare le possibilità di un esito felice, cui forse si faceva allusione in *La fidèle*

épouse: nella *Penelope* della tav. XIX (1930), ad esempio, dalla finestra aperta non irrompe alcuna creatura celeste, e non ci sono ormai più né grappoli d'uva né ghirigori misteriosi a suggerire arcani significati; il cielo è chiaro e luminoso, ma solcato da cirri, e soprattutto è stata trasformata la testa della protagonista, che ha perso – come si diceva – l'aspetto placido dell'anatra, per assumere quello duro e severo dello struzzo. La *Penelope* della tav. XXIII (1940), poi, ha espressione addirittura malevola; la sua mano è divenuta una tozza zampa unguicolata; lo sfondo è ora un nero cielo di tempesta, che grava su un mare altrettanto oscuro e sembra riflettersi perfino sul colore quasi fumoso del tendaggio¹⁹³.

Una variante di questo 'tipo' di Penelope è costituito dal quadro del 1933 (tav. XXII), in cui l'eroina indossa – al posto del ben noto vestito col festone floreale – un pesante abito seicentesco, che fa pensare a un costume di scena, come del resto la ricca tenda giallastra a sipario, che scopre un cielo egualmente dorato, contenuto entro la cornice della finestra che, a sua volta, con le sue decorazioni, ricorda un quadro o un fondale teatrale. Allo stesso gusto coreografico appartengono i dipinti della serie commissionata da Léonce Rosenberg per il suo appartamento parigino (tavv. XX e XXI), in cui – accanto al re-gallo – riconosciamo le due tipologie animali di *Penelope*, quella dell'anatra (qui mi pare non confondibile con uno struzzo) e quella del pellicano: questi quadri richiamano il tono presuntuoso della pittura ufficiale barocca, col suo fasto teatrale e cortigiano, evidente ad esempio nei dettagli dei costumi¹⁹⁴.

¹⁹³ In un quadro noto solo tramite una foto del catalogo della mostra collettiva del 1937, tenutasi presso la Galleria Mediterranea di Palermo, ma oggi di collocazione sconosciuta, *Il balcone* (1937), si vede la stessa stanza dipinta nelle *Penelopi*, ma la protagonista vi è assente, mentre nel cielo si apre – simbolo angosciante – l' 'occhio di Dio', circondato da cerchi spiraliformi.

¹⁹⁴ Non è qui difficile scorgere, sotto l'allusione alle opere di Rubens o Velasquez, la parodia dei quadri *da e per* museo, parodia che scaturisce in primo luogo dalla dissonanza violenta tra gli arredi e l'aspetto ibrido dei

Se la caratterizzazione di Penelope-anatra si spiega facilmente con la convinzione di Savinio che dietro alle etimologie si celi la realtà profonda delle cose (e dunque che Penelope riproduca le attitudini ‘materne’ del πηνέλοψ descritto da Eliano), non altrettanto chiara è a prima vista l’origine della Penelope-pellicano, a meno di non volerla restringerla alla pura allitterazione evocativa tra i due nomi¹⁹⁵. Lo spunto per i due ‘tipi’, come s’è visto dal dipinto *La visite* (tav. XVII), è coevo, anche se le due figure sembrano avere personalità diversa, visto che nella Penelope-anatra si riconosce l’atteggiamento rigido e compassato della regina, mentre nella donna-pellicano prevalgono una tristezza e un senso di solitudine, tali da suggerire l’immagine della *Vedova* (tav. XXIV), che non pare interessarsi più affatto a ciò che avviene fuori della finestra, cui volge ormai le spalle: questa idea – così appropriata anche al carattere e alla lunga attesa di Penelope – penso sia nata in Savinio da un ricordo biblico, cioè dal *pelicanus solitudinis* del *Salmo* 101,7¹⁹⁶. Quello che però è più interessante, è che anche l’immagine del pellicano può ricondursi all’asfissiante influenza materna. Nel corso delle sue vaste e multiformi letture, infatti, Savinio poteva aver conosciuto la descrizione di questo uccello nei *Bestiari* medievali, in cui

personaggi. Tale aspetto suggerisce però la loro vera natura: «i cortigiani di Luigi XIV, e Luigi XIV stesso, erano più vicini di qualunque altro uomo a quella progenerarietà bestiale che li faceva ridere negli altri. Fra cicogne, corvi, cornacchie, cigni, oche, papere, tarabusi, pappagalli, fringuelli, colombe, pellicani Versailles era una uccelliera in ingrandimento, un pollaio dorato e colossale, un Chanteclair avanti lettera [...]. Spettacolo tanto più spassoso in quanto ciascuno di quei duchi, marchesi, Pari di Francia portava in giro senza ombra di sospetto e con gravità e sussiego la propria testa d’animale in mezzo alla *basse-court royale*, e alla presenza del Re Sole, pappagallo egli stesso di gran classe» (Savinio, *Enciclopedia* 43s., s.v. *Antenati* = *Scritti* 24).

¹⁹⁵ Questo motivo iconografico è frequente nei quadri di Savinio degli anni Trenta e Quaranta. Della *Penelope* della tav. XXV, ad esempio, esistono diversi modelli, oggi tutti in collezioni private: un disegno a matita su carta del 1930, un olio su tela del 1930-1931, una tempera su tavola del 1944-1945; della *Penelope* della tav. XXVI c’è una copia senza titolo del 1949 (tempera su carta incollata su tela, collezione privata).

¹⁹⁶ Gli esegeti antichi spiegavano – erroneamente – la solitudine del pellicano con la sua tendenza naturale a non vivere in gruppo, e vi vedevano dunque l’allegoria della vita eremitica e monacale: cf. ad es. August. *Enarrationes in Psalmos* 101,7; Hrabanus Maurus, *De rerum naturis* VIII 6 = 354B-355A (MS *Augiensis* 96 e 68).

così di frequente agli animali reali si affiancano fantastiche figure ibride: *Physiologus dicit de pellicano quoniam amator est filiorum nimis; cum autem genuerit natos et coeperint crescere, percutiunt parentes suos in faciem; parentes autem eorum repercutiunt eos et occidunt. Tertia vero die mater eorum percutiens costam suam aperit latus suum, et incumbit super pullos, et effundit sanguinem suum super corpora filiorum mortuorum; et sic sanguine suo suscitavit eos a mortuis (Physiologus Latinus, Versio B, cap. VI)¹⁹⁷.*

In alcune rappresentazioni saviniane della donna-pellicano (si veda ad esempio, oltre che *La visite*, *La fidanzata* del 1931-1932, oggi in una collezione privata¹⁹⁸, e la *Penelope* della tav. XXV), effettivamente, ella indossa – come spesso la donna-anatra – un abito che Savinio riprende da una fotografia giovanile di sua madre. Anche in questa ‘serie’ di dipinti si rileva un progressivo subentrare di note di sgradevolezza, che divennero dominanti

¹⁹⁷ Il fatto che i pellicani facciano uso, se necessario, delle proprie carni per nutrire i piccoli è già in Ael. NA III 23; in una favola medievale si parla anche della pressione psicologica che il pellicano esercita sui suoi figli: *ex hoc tantum debilitatur, quod non potest nidum exire nec necessaria procurare, sed respicit pullos suos quasi eis insinuans voluntatem suam debilitatem nutibus et gemitibus. Tunc pulli, qui non degenerant naturaliter a parente, cibum ei procurant»* (Odo Ceritonensis, *Fabulis addita* I, in Hervieux 1896, 405). Rispetto al testo della *Versio B* del *Physiologus*, la *Versio Y*, cap. VI, aggiunge che *miser cordia moti parentes tribus diebus flent eos, lugentes quos occiderunt* (a c. di F.J. Carmody, «Univ. Calif. Publ. in Class. Phil.» XII 7, 1941, 95-134). Su questa leggenda e sulla sua interpretazione allegorica, cf. anche Epiphanius, *Physiologus* 8 (PG XLIII 518-534, specie 523-526); Isid. *Etym.* XII 7,26; *Aberdeen Bestiary*, foll. 34V-35V (versione digitalizzata del MS 24 dell’Aberdeen Univ. Library, a c. dell’Univ. di Aberdeen, www.abdn.ac.uk/bestiary); il già citato Odo Ceritonensis 57 (in Hervieux 1896, 229s. e 269); *Physiologi Graeci*, in F. Sbordone, *Physiologus*, Roma 1936, rist. Hildesheim-New York 1976, 16ss., 195ss., 295s., 306s., 313s.; *Novus Physiologus* III, foll. 171R-V (a c. di A.P. Orbán, Leiden 1989). Del significato mistico attribuito al pellicano – simbolo della redenzione dal peccato originale, ma anche di Cristo e del Padre – si ricorda Dante, in *Par.* XXV 113: tale significato pare assente nella prospettiva del tutto laica di Savinio.

¹⁹⁸ In questo quadro, la figura femminile si staglia su uno sfondo in cui si intravedono delle macchie scure (uccelli, nubi?) e non ha le braccia malinconicamente raccolte, ma appoggiate l’una sul grembo e l’altra al davanzale. Anche nella litografia *Psiche*, disegnata da Savinio per illustrare *La nostra anima* (1944), la protagonista ha, come si è accennato (vd. n. 170), testa di pellicano, ma il suo aspetto – nel disegno come nel racconto – è nettamente connotato come repellente: «Psiche ha voltato la faccia e guarda i tre visitatori con la guardatura dei pennuti: di profilo e con un occhio solo, rotondo, lustro, velato di umore lacrimale [...]. Tinta è la gota intorno alla palpebra circolare e bianca d’intenso turchino, che a poco a poco digrada fino a vanire presso le penne che coprono il sommo del capo in un tenerissimo ceruleo circonfuso di rosa»; «il lungo becco da pellicano pendulo per mezzo metro giù dalla faccia della fanciulla [...] le conferiva una espressione malinconica e inconfondibilmente tonta»; «l’ignuda fanciulla era magra della magrezza delle vergini. Strani segni istoriavano la sua pelle [...]. Gli apparenti geroglifici erano in verità nomi, date, frasi tracciate sia con la matita, sia incise con la punta del temperino sulla pelle di Psiche dai turisti in visita al museo» (Savinio, *Anima* 36s. e 27s.).

nelle ultime opere di Savinio¹⁹⁹: si osservi ad esempio la deformazione grottesca delle mani spropositate della *Penelope*-pellicano del 1940 (tav. XXVI), figura da incubo notturno immersa nei toni gelidi del blu, non a caso pressoché coeva all'inquietante *Penelope*-anatra della tav. XXXIII.

L'umorismo che aveva originariamente animato le opere di Savinio, quindi, assume col tempo toni sempre più amari, in cui spesso sembrano subentrare l'angoscia e il sarcasmo: «volti e paesaggi sono colti quasi nel momento di una loro violenta infezione e le ironiche immagini metamorfiche si tramutano in presenze sempre più allarmanti o in visualizzazioni di paradigmi di "autorità" – i genitori, la religione, lo stato – che diventano mostruosi personaggi, della cui antica capacità di dominio rimane solo il simbolo del grande occhio, l'occhio divino giudicante» (Vivarelli 1996, 13).

Per un versante, dunque, riconosciamo nelle raffigurazioni metamorfiche di Penelope – secondo un'idea comune a Pirandello, e che fa pensare già a Bachtin – la funzione gnoseologica e l'essenza più profonda dell'umorismo: «il comico è la rivelazione di ciò che è brutto e nascosto. Il comico richiede anzitutto l'effetto della sorpresa, e da parte di noi spettatori una considerazione seria, convinta dell'aspetto 'normale' del personaggio (uomo o cosa). Il comico insomma nasce dalla 'smontatura' delle cose serie e gravi, ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo, e piace soprattutto alla plebe. Nel riso c'è sempre qualcosa di basso (di mortale) e per questo il riso è considerato 'volgare' (così nobile invece, così distinta la gravità!). Ma questo

¹⁹⁹ In particolare, negli anni '50 «ritornano anche temi degli anni precedenti quali l'indagine della sfera familiare e il dinamismo come principio dell'universo, ma tali tematiche sono inserite in una visione generale della realtà che considera ora il continuo movimento dell'energia cosmica come legge di dissoluzione e di corruzione in senso concreto e fisico degli elementi della natura [...]. Volti e paesaggi sono colti quasi nel momento di una loro violenta infezione e le ironiche immagini metamorfiche dei dipinti francesi si mutano in deliranti apparizioni sempre più allarmanti» (Vivarelli 2003, 38).

gioco di contrasti, per 'fare effetto' deve esercitarsi su cose e persone vive e che fanno parte della nostra 'attualità' [...]. Di fronte alla vita brevissima del comico, si stende la vita infinitamente lunga del tragico. Nel comico non c'è posto per l'eternità» (Savinio, *Enciclopedia* 98, s.v. *Comico*).

D'altra parte, però, proprio la rivitalizzazione dei personaggi classici come Penelope in travagliate figure del nostro tempo finisce col trasformarli in «comparse di un teatro assurdo: danno la misura di una storia e di una cultura ormai disarticolata in frammenti, in citazioni che confondono passato e presente, tragedia e commedia, satira e idillio» (Benussi 1999, 565). In questo modo, «la serena meditazione sull'antico, la coltivata pratica delle tecniche non bastano a tenere a freno i riemergenti fantasmi dell'irrazionale, le ombre portate dall'Io più profondo [...]. È una critica spietata all'istituto della famiglia, luogo di repressione della libido, culla incubatrice di tutte le contraddizioni e i traumi dell'uomo adulto [...]. L'amore (e il matrimonio) sono l'ultima fragile illusione concessa all'uomo per raggiungere la pienezza dell'Io in un mondo privo di illusioni [...] e per superare, attraverso i figli, il problema della morte. Ma la delusione e la morte sono dietro l'angolo: la caduta del desiderio e dell'amore trasforma in maschere grottesche le avvenenti parvenze dell'antico oggetto del desiderio» (Fonti 1990, 56).

Tuttavia, è forse proprio grazie il modello dei classici che la metamorfosi in Savinio non assume mai quel carattere di incomprensibile ed irrazionale mostruosità che si riscontra in Kafka: essa si manifesta piuttosto, con «metafisico darwinismo», quale regresso dell'uomo alla sua natura più profonda, proprio come avviene in Ovidio²⁰⁰, anche se Savinio la osserva per

²⁰⁰ Su questo aspetto delle *Metamorfosi* di Ovidio insiste un altro grande scrittore che ha ripetutamente rielaborato in modo originale e moderno questo tema, Italo Calvino, nel saggio del 1979 *Ovidio e la contiguità universale* (Calvino 1991, 36-49): «una legge di massima economia interna domina questo poema

lo più col gusto per l'ironico sovvertimento delle apparenze e dei pregiudizi sociali, che richiama piuttosto Luciano ed Apuleio²⁰¹. Mentre però in Lucio-asino la trasmutazione animalesca è reversibile, ed esiste una speranza sovranaturale di redenzione e di ritorno alla specie umana, «la metamorfosi saviniana, lungi dall'essere premio, è sempre punizione, strumento di giudizio e di messa in ridicolo dei ruoli che la società e i suoi statuti ci spingono a rivestire» (Fonti 1990, 56), e per questo assomiglia – senza però alcuna fede nella trascendenza – al progressivo imbestiarsi di diavoli e dannati danteschi, man mano che si discendono i gironi infernali.

apparentemente votato al dispendio sfrenato. È l'economia propria alle metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto più è possibile i materiali delle vecchie» (45).

²⁰¹ Su Ovidio si legga il racconto di Savinio *Nuove metamorfosi di Ovidio* (in *Casa* 123-127), in cui è lo stesso poeta ad attraversare in carne ed ossa i secoli, per «effetto della straordinaria potenza della poesia», subendo continue trasformazioni, corrispondenti al diverso occhio con cui via via lo hanno guardato i suoi lettori. Luciano è dichiaratamente l'autore preferito da Savinio, che curò un'edizione dei suoi scritti (1944). Più contrastato pare il rapporto con Apuleio, alla cui fiaba di Amore e Psiche Savinio si è ispirato nel libro corredato di disegni d'autore *La nostra anima*, criticandolo però in quanto «spudorato romanzatore», autore di «menzogne», e «sciocco che praticava un ottimismo di maniera, e credeva che per rendere le storie più gradite ai lettori, bisogna adornarle di un lieto fine. Come se bastasse questo per nascondere la verità!» (*Anima* 61 e 65): la verità disvelata da Savinio consiste invece nell'amara delusione della nostra Anima quando scopre la miseria dell'aspetto reale di ciò che ha amato nella sua fantasia.

Capitolo V

Penelope tra letteratura di consumo, letteratura ‘al femminile’ e femminismo

«Veramente, i personaggi dell'*Odissea*, Ulisse non meno che Penelope, e tutti gli altri, non esclusa la deliziosa Nausicaa, non sono ricchi d'intensità e di profondità, e anzi non provano il bisogno di averne molta, perché il racconto è intonato diversamente dall'*Iliade* e persegue altro fine. La conseguenza che discende spontanea da queste osservazioni, le quali una particolareggiata analisi potrebbe agevolmente documentare, è che la differenza tra i due poemi non consiste in un maggiore o minore grado poetico, ma nella loro diversa natura, e che l'*Odissea* è bensì un'opera d'arte, ma non più, nel suo intrinseco, d'impetuosa poesia; e che se l'*Iliade* sta a capo di tutta la grande poesia moderna, l'*Odissea* sta invece, esemplare squisito, a capo della letteratura dei libri di viaggi e di avventure, di lunghe separazioni e dispersioni e di sospirati e conseguiti ritrovamenti, di quanto eccita e intrattiene l'immaginazione senza troppo impegnare l'animo e la mente»

(Benedetto Croce, *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, 1941)

«Marianna gustava la libertà: il passato era una coda che aveva raggomitolato sotto le gonne e solo a momenti si faceva sentire. Il futuro era una nebulosa dentro a cui si intravedevano delle luci da giostra. E lei stava lì, mezza volpe e mezza sirena, per una volta priva di gravami di testa...»

(Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, 1990)

V.1) Penelope eroina della letteratura 'di massa': la familiarità del mito e la fruibilità dei modelli classici nell'orizzonte d'attesa dell'emancipazione femminile

Il mito classico – come si sa – ha ispirato infinite rielaborazioni che lo attualizzavano secondo lo spirito d'ogni epoca, ma è caratteristica dell'ultimo secolo – anche per l'infittirsi di presenze femminili tanto in ambito creativo, quanto nella partecipazione infine attiva alla vita politica e sociale – la particolare attenzione prestata nella letteratura e nell'arte alle antiche eroine¹ (oltre che a figure muliebri ispirate alla storia), spesso assurte ad emblemi del 'risveglio' e della 'emancipazione' della donna moderna. E in effetti «poiché le donne sono state private della loro storia, è seducente pensare di ricreargliene una ad immagine delle loro aspirazioni attuali [...]. Ora, il mondo antico è uno dei luoghi privilegiati di questa proiezione esistenziale» (P. Schmitt Pantel in Duby-Perrot 1994a, 517).

Così, anche nella recente letteratura di taglio più divulgativo, ci si può imbattere in una Penelope assai emancipata, tanto da esser riluttante ai tradizionali lavori domestici e poco abile nella confezione di abiti, come quella del romanzo per ragazzi *Odyssée* di M. Honaker (scheda 6), in cui ella ha il coraggio di tentare varie fughe avventurose dal palazzo in cui la tengono

¹ Howells 2005, 9, commentando l'opera di una scrittrice di cui tratteremo in questo capitolo, Margaret Atwood, riporta le considerazioni della poetessa americana Adrienne Rich, *When We Dead Awaken: Writing and Re-vision*, in *On Lies, Secrets and Silence: Selected Critical Prose, 1966-1978*, London 1980: «Re-Vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history; it is an act of survival [...]. We need to know the writing of the past and to know it differently [...], not to pass on tradition but to break its hold over us». In altre parole, commenta Howells, «revision involves responses to the traditional narratives of a culture and then a reinterpretation of them from a new perspective, which offers a critique of the value structures and power relations (the 'ideological implications') coded into texts. Revision does not break with tradition though it aims to 'break its hold over us'».

prigioniera i pretendenti, e di tener un pugnale nascosto in seno a eventuale difesa. Eccone la nostalgica descrizione di Ulisse²:

«c'est une femme de feu [...], avec de longs cheveux noirs et lisses, un sourire qui vous consume l'âme, et des yeux profonds... Ce n'est pas une Hélène de Sparte, non, à la beauté céleste... Elle a connu une enfance rude car son père Icare est un monstre de calcul et d'égoïsme. Elle aimait rassembler les troupeaux de chèvres quand elle était enfant, courir dans la montagne plutôt que s'occuper des tâches domestiques... Elle m'a tissé une tunique, une fois. Les coutures étaient à l'envers, mais je ne l'échangerais pas contre une autre en fils d'or» (Honaker 2006, 98).

D'altro canto, il mito offre allo scrittore contemporaneo il doppio vantaggio di: a) sollevarlo dall'esigenza di inventare un racconto, consentendogli di concentrarsi piuttosto sul senso ch'egli vuol dare al mito che ha scelto di riprendere; b) produrre al tempo stesso una sorta di 'tensione' e di 'straniamento' nel lettore / spettatore, che 'riscopre' la trama tradizionale in una nuova veste. Questo utilizzo spesso si accompagna al gusto per la desacralizzazione del mito, che sembra obbedire a una duplice intenzione: quella di giocare su quel «passive pleasure of relaxation associated with familiarity» (Calhoun 1933, 10), che crea una specie di 'connivenza' tra l'artista e il suo pubblico colto, e quella di rafforzare, paradossalmente proprio tramite l'ironia e la banalizzazione, la drammaticità del mito³. Esso, infatti, si trova a non rilevar più di un mondo remoto e di un ideale aristocratico (come quello della versione 'antica'), ma ad esprimere nella

² Nei riferimenti alle opere moderne, l'alternanza tra il nome 'Odisseo' e 'Ulisse' rispetta la scelta dell'autore; per le opere straniere si riportano i nomi nella forma italiana corrispondente. Si rinvia alla scheda d'ogni libro solo la prima volta ch'esso viene citato; l'elenco di tutte le schede si può consultare nell'indice.

³ L'operazione è già comune nel romanzo antico, in cui l'«ampia intertestualità [in cui rientrano anche le numerose citazioni omeriche] ha una funzione ambivalente: trivializza la tradizione per avvicinarla all'universo del lettore e nello stesso tempo nobilita il racconto per eroicizzare l'*eros*» (Fusillo 1994, 241s.).

modalità più universale le inquietudini o le angosce di tutti⁴, tanto più che, se la trama mitica è rispettata dal rifacimento, il destino dei personaggi – che il pubblico già ben conosce – finisce con l'apparire, appunto a causa di tale necessità narrativa, come severamente predestinato.

M. Atwood (scheda 1), ad esempio, adombra nel finale del suo romanzo *The Penelopiad* il dramma del senso di esclusione di Penelope a causa delle assenze e delle avventure del marito non solo nel corso della sua vita, ma perfino nell'eternità ultraterrena, visto ch'egli sceglie di reincarnarsi continuamente, per ripetere gli antichi comportamenti. L'eterna fuga di Odisseo dalle proprie responsabilità e l'eterno sbirciare di Penelope, relegata in un angolo in paziente attesa, possono allora anche significare – sia pure con le ambiguità di una scrittura volutamente plurivoca – l'immutabilità del carattere di ogni individuo, da cui discende la predeterminazione dei suoi rapporti con gli altri:

«è solo scrutando attraverso questi piccoli buchi della serratura che riesco a seguire le tracce di Odisseo, quando non è quaggiù, nel suo aspetto che mi è familiare» (Atwood 2005, 141).

Il gusto del pubblico, d'altra parte, influenza in modo ormai decisivo il mercato editoriale, che risponde – per la legge 'della domanda e dell'offerta' – con forme narrative caratterizzate per lo più da ripetitività e serialità⁵, da cui dipende la larga prevedibilità dell'intreccio e delle reazioni, standardizzate

⁴ Non è certo un caso la grande fortuna dei miti classici nel periodo tra le due guerre mondiali: si pensi al teatro francese di Jean Anouilh, Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, o ai quadri di De Chirico e di suo fratello Alberto Savinio.

⁵ L'impressione negativa che tuttora avvertiamo quando si parla di 'ripetitività' e 'serialità' nel campo dell'arte discende, come noto, dai valori dell'originalità e dell'individualità esaltati dal Romanticismo e dalla società borghese otto-novecentesca. Ben diverso l'atteggiamento delle culture preindustriali nei confronti dei 'modelli' (si pensi a generi come il poema cavalleresco o la lirica petrarchesca). Il giudizio sui prodotti seriali, dunque, per non divenire pregiudizio, deve tener conto di altri elementi, come la capacità di variazione originale *entro* il canone: cf. ad esempio Petronio 1979, XXVIIss., e – nello stesso volume – i saggi di Kreuzer e Schulz Buschhaus.

su pochi modelli, dei personaggi. Non si può peraltro trascurare il fatto che tale letteratura di evasione avvicina senza dubbio alla lettura più ampie platee di quella 'ufficiale', divulgando anche tra i 'non addetti ai lavori' rifacimenti del mito e volgarizzamenti di opere storiche e letterarie⁶. Per quanto riguarda Penelope, si possono prendere ad esempio le pagine in cui Honaker 2006 rivisita – pur in un'immagine di super-eroina un po' fumettistica – due caratteristiche proprie della figura omerica, cioè la sua divina maestà che incute reverenza (cf. cap. II, 90ss. e 157), e la sua perfetta specularità intellettuale e sentimentale rispetto a Odisseo:

«il émanait d'elle, qui prétendait encore à la beauté de la jeunesse, une noblesse qui en aurait imposé aux dieux eux-mêmes» (Honaker 2006, 285).

«Mon coeur et le sien ne font qu'un. Il lui suffit d'écouter son battement pour connaître ma pensée, qui est toujours auprès d'elle, à toute heure. Je vis par son souffle et sa confiance, même au loin» (*ibid.* 97).

L'atteggiamento della critica letteraria, del resto, è profondamente mutato da quando si tende ad impiegare un concetto moderno e 'democratico' di letteratura 'a maglie larghe'⁷, che permetta di inglobare nel sistema di un determinato momento storico tutta la sua produzione letteraria effettiva, pur senza appiattire il valore delle opere su un unico piano, ma anzi individuandone le tensioni interne alla cultura dell'epoca. In tal modo vengono individuati i 'sistemi letterari', cioè gli insiemi articolati e organici di

⁶ Si pensi, per limitarci a due esempi italiani relativi alla larga diffusione di opere di divulgazione filosofica, storica e mitologica, al caso di Luciano De Crescenzo, i cui libri sono stati tradotti in diciannove lingue e venduti in circa venti milioni di copie nel mondo; o a quello di Valerio Massimo Manfredi, dei cui romanzi, tradotti nelle principali lingue europee, si sono vendute circa sei milioni di copie.

⁷ Cf. Petronio 1983, 15: «il sistema letterario odierno [...] è complesso e composito, costituito da gruppi o classi di opere prodotte per i più diversi gruppi sociali e per gli usi più diversi; un sistema che deve rispondere ai bisogni di una società nella quale i lettori potenziali ed effettivi si contano a milioni, e sono diversissimi tra loro per tradizione, cultura, posizione sociale, esigenze e richieste».

opere – tanto della 'letteratura ufficiale', quanto di quella 'di fatto' – collegate da rapporti sociali e retorici di interazione o opposizione⁸. Ma in questa chiave, tenendo conto anche dell' 'orizzonte d'attesa' dei lettori, è inevitabile chiedersi se non possano essere applicate anche ai prodotti della letteratura di massa (che si costituisce e si rafforza nella società industriale), in particolare quando questa si configuri esplicitamente come letteratura di consumo, le categorie estetiche finora riferite solo ai 'classici': e in effetti, specie nel caso particolare dei rifacimenti e volgarizzamenti del mito, della storia o dei 'classici' della letteratura, se l'operazione di transcodifica compiuta dal loro autore è condotta con equilibrio e senso dell'umorismo, non di rado capita che i confini tra 'paraletteratura' e 'letteratura' risultino labili e discutibili⁹.

Di fatto, inoltre, non è raro di dover passare attraverso la *Trivialliteratur*, per arrivare a cogliere più direttamente le modalità secondo le quali si va costituendo tra i lettori il gusto e la percezione del presente. Anzi: talora è proprio certa letteratura più divulgativa, che cioè si presumerebbe più propensa a sostituire alla realtà illusori e scontati fondali da sogno, ad attivare invece in tutte le categorie di lettori una visione più complessa e problematica del mondo: «non bisogna confondere l'evasione del prigioniero (che è una conquista, un arricchimento) con quella del disertore (che è una sconfitta, un impoverimento)» (Escarpit 1994, 89).

Si legga ad esempio con quanta chiarezza Citati 2002 coglie il significato universale dell'*Odissea*:

⁸ Su questa problematica, si veda ad es. Petronio 1983.

⁹ Un elemento discriminante tra 'letteratura' e 'paraletteratura' può essere considerato l'atteggiamento dello scrittore nei confronti della sua opera (il cosiddetto 'impegno'), in particolare quanto alla sua disponibilità a lasciare che la propria creatività sia condizionata dal mercato: si pensi ad esempio ai *ghost-writers*, assunti dall'industria editoriale per comporre prodotti seriali e ripetitivi o pagati da scrittori noti per comporre al loro posto (un caso celebre fu quello di Alexandre Dumas padre, e oggi lo è, pare, Stephen King), ma dei cui nomi nel prodotto finito non c'è traccia.

«malgrado le inquietudini, le soste, i viaggi nei paesi dell'immaginazione e della magia, l'*Odissea* ci insegna ad accettare la realtà *come è*: Itaca. Nessun altro libro dell'Occidente possiede questa forza grandiosa. Non sappiamo se il "secondo Omero" accetti la realtà con gioia, o con un segreto rimpianto per i mondi possibili che abbiamo perduto – l'isola mitica di Calipso, l'età dell'oro, la terra intermedia dei Feaci. Sino alla fine, l'*Odissea* resta impenetrabile» (p. 284).

Il riutilizzo del mito, peraltro, visto che di solito pretende di 'ricrearne' i personaggi come rappresentanti di emozioni, pulsioni, sentimenti e pensieri appartenenti a uomini (/donne) reali e per giunta moderni, tende a porsi inevitabilmente sul terreno dell'anacronismo e della violazione del suo spirito originale¹⁰. Il rischio di tali modernizzazioni, dunque, è che non sia adeguatamente messo in rilievo lo scarto che consente di distinguere tra citante e citato e di avere compiuta percezione della dialogità interna all'ipertesto¹¹, sicché del mito viene offerta al pubblico un'idea distorta¹². La dialogicità dell'ipertesto può d'altronde essere più facilmente realizzata provocando lo scontro tra il sublime della tradizione e il riferimento, in chiave antieroica e antiretorica, al grottesco del quotidiano. Ad esempio, L. De Crescenzo, nel suo libro *Nessuno* (scheda 4), ricorre costantemente all'umorismo e all'auto-ironia per avvertire il lettore del tipo di operazione intertestuale ch'egli ha intenzione di compiere, prendendo così al tempo stesso difensivamente le distanze dalla letteratura 'seria' ed escludendo, a maggior ragione, imbarazzanti paragoni col suo modello:

¹⁰ Anche se si tratta di un procedimento certo non ignoto agli antichi, come dimostra in primo luogo la tragedia: e altrimenti, di che interesse potrebbe mai essere tornar a leggere o a guardare a teatro lo svolgimento di vicende ben note, se la variazione fosse solo stilistico-formale (ammesso che lo stile non sia già di per sé elemento ideologico)?

¹¹ Su questo aspetto della problematica intertestuale, cf. ad es. Mortara Garavelli 1985, 63ss.; Segre 1982, 15-28. Vd. anche *supra*, cap. II n. 155.

¹² Per rimanere al semplice intreccio del racconto mitico, senza pensare ai complessi valori sottesi ad esso, quanti tra i cento milioni di lettori di Clive Cussler saranno convinti dal suo romanzo *Trojan Odyssey* (2003) che la guerra di Troia è stata combattuta dai Celti? E quanti spettatori del popolare film *Troy* di W. Petersen (2004) crederanno che nell'*Iliade* Achille combatta e muoia per amore di Briseide e che Paride ed Elena riescano felicemente a fuggire da Troia, per vivere per sempre insieme?

«per quanto riguarda [...] l'*Odissea*, l'ho tradotta (si fa per dire) in linguaggio umano, ovvero a uso dei lettori d'oggi, e di tanto in tanto vi ho aggiunto qualche riflessione personale [...]. Ovviamente mi è capitato di copiare, ma, a tale proposito, tengo a precisare un concetto fondamentale: quando si copia da un solo testo si commette un "plagio", ovvero un reato, quando invece si copia da più testi si fa della "ricerca", e quindi, alla fine, un'opera meritoria. Io mi sono molto dedicato alla ricerca» (De Crescenzo 1997, 12s. e 14).

Anche nell'*Odyssée* di Honaker lo scarto rispetto all'ipotesto è suggerito dalla differenza di codice e di genere: nulla resta della solenne lingua epica nel ritmo incalzante di questo romanzo di avventure e per ragazzi, che con la sua somiglianza con un fumetto o una fiaba, coi suoi effetti iperbolici che sconfinano spesso nell'umorismo, scongiura nei giovanissimi lettori la tentazione di sostituirlo all'originale, anzi, semmai può indurli alla curiosità del confronto.

Mentre dunque il pubblico tende spontaneamente a finalizzare la *Trivialliteratur* di taglio più esplicitamente seriale e consumistico solo al diletto momentaneo, senza pretendere di trovarvi significati reconditi o informazioni attendibili, laddove – come nel caso della maggior parte dei rimaneggiamenti del mito – l'opera si propone come 'divulgativa' di nozioni culturali, o a maggior ragione come 'impegnata', sia per espressa dichiarazione dell'autore, sia per il suo codice linguistico e, appunto, per il suo contesto culturale/di genere, indispensabili paiono i 'segnali' intra- o extra- testuali che orientano il pubblico sulla modalità di ricezione, un po' come avviene nelle 'Avvertenze generali' che accompagnano un medicinale. Si veda, ad esempio, come sono presentati, sin dall'*incipit*, tre rifacimenti dell'*Odissea* quasi coevi:

«l'*Odissea* fu il *serial* televisivo dell'epoca. Detto in altre parole, che cosa facevano i ricchi, la sera, dopo cena, nell'ottavo secolo avanti Cristo? Niente di eccezionale: ascoltavano un cantautore, possibilmente cieco, che, in cambio di un pranzo, o di qualche regalino, raccontava loro una bella storia a puntate. E chissà che il vero motivo per cui Ulisse ci mise tanti anni a raggiungere Itaca non sia dovuto al fatto che, più tappe faceva, più pranzi rimediava il suo cantastorie [...]» (De Crescenzo 1997, 12s.).

«Era un eroe riluttante, e fra tante avventure era piombato fra spietati terroristi divoratori di uomini e fra poveri drogati dagli occhi acquosi, mangiatori di loto.

Viaggiava ininterrottamente suo malgrado, e suo malgrado aveva amato più donne.

Avrebbe aspirato a una vita tranquilla, ma il Fato gli imponeva un'esistenza turbolenta. In lui sembravano prevalere le traversie dell'avventuroso giramondo, e tuttavia molto forti erano le vicende d'amore» (Spinosa 1997, 9).

«Signora. Mi accorgo solo adesso che Euriclea ha ripreso a chiamarmi col titolo che mi spetta; non più Penelope, o padrona, ma signora. Eppure c'è una nota di scherno nella sua voce, c'è qualcosa...

Euriclea sa. Inutile fingere. Forse anche le altre serve – almeno quelle rimaste dopo la vendetta. Sapranno anche giù in città? Là, sotto i portici, nel recinto sacro, tra i venditori che espongono le loro merci sugli scalini del tempio, tra vesti viveri corone di mirto, tra i banchi dei cambiavalute fenici, gli acrobati egizi, i saltimbanchi cretesi, gli schiavi etiopi macilenti che nessuno vuol comprare...

È vero, la gente sa. E ride di Odisseo, anche se s'inchina al suo passaggio» (La Spina 1998, 8).

Il *Nessuno* di De Crescenzo, come si accennava, ci è presentato espressamente quale una versione scanzonata e modernizzata dell'*Odissea*¹³, anche se poi, nel corso della lettura, si ha l'impressione che «l'autore non sappia bene quale strada prendere tra il riassunto, il commento personale e la parodia» (Boitani 1997); il libro di Spinosa, invece, pur dichiarandosi nel

¹³ Alla consapevolezza del lettore di trovarsi dinanzi a un'opera da non prendersi troppo 'sul serio' cooperano anche fattori co-testuali ed extra-testuali, come la notorietà dell'autore per le sue opere di rielaborazione divulgativa e scherzosa dei classici greci, o l'immagine di copertina, in cui «figura un De Crescenzo incoronato di foglie dorate d'alloro, di bianca tunica vestito, con occhi socchiusi e aria di soave presa in giro, il volto e le mani posate sulla cetra», che però non assomiglia «a Ulisse, né a Nessuno. Ma certo: a Nerone! Purtroppo, né a Omero né a Petrolini» (Boitani 1997).

sottotitolo *Libera immaginazione dell'Odissea*, mostra da subito un tono più serio e ambizioso, ad esempio nella volontà di attualizzare le avventure di Ulisse quali incontri con terroristi e drogati (i Lestrigoni e i Lotofagi), e nella particolare attenzione ai personaggi femminili (scheda 13)¹⁴; il romanzo di La Spina (scheda 7), infine, è quello tra i tre in cui la miscela di moderno e antico più assomiglia a un *pot-pourri* femminista, dove con gli oggetti della vita quotidiana e con una sensibilità tutta moderna è combinata e confusa la scoperta di presunte verità storiche arcaiche¹⁵ (nel passo citato, il quadro costituito dalla «città»: il recinto sacro, il tempio, le corone di mirto, le specializzazioni 'professionali' di fenici, egizi, cretesi ed etiopi).

Mentre dunque gli interventi 'attualizzanti alla De Crescenzo' si riducono a qualche garbato e scherzoso commento che non incide realmente sulla natura del mito, come questo sulle figure femminili dell'*Odissea*:

«Penelope è una donna sulla quarantina, triste e senza alcuna voglia di divertirsi. Spesso e volentieri piange. Di giorno indossa un fitto velo che le copre il viso e di notte passa il tempo a distruggere la tela. Circe, invece, è quella che è, ovvero una sporcacciona, oltretutto tenutaria di una casa di appuntamenti, capace di vendersi al primo venuto per quattro soldi. Calipso è la peggiore di tutte: tiene prigioniero il povero Ulisse per sette anni e non lo molla mai, nemmeno per un minuto: sempre a chiedergli se le vuole bene e sempre a dirgli che lei gliene vuole moltissimo. Nausicaa, grazie a Dio, è giovane, spensierata, bella, nuda e gioca a palla» (De Crescenzo 1997, 57),

quelli di altri autori suggeriscono una precisa interpretazione del mito, in particolare per quanto riguarda la condizione femminile ai tempi di Omero, e

¹⁴ Anche Antonio Spinosa può contare su un pubblico di lettori fedeli, interessati alle sue numerose rielaborazioni romanzesco-giornalistiche di biografie illustri o di momenti storici, il cui taglio per lo più si intuisce dai sottotitoli, che ricordano un po' certi romanzi del primo '900, come quelli di Guido da Verona, noto per il suo gusto pettegolo e scabroso: *Colei che non si deve amare*; *La donna che inventò l'amore*; *Mimi Bluetto fiore del mio giardino* ecc.

¹⁵ Dalla quarta di copertina: «reso in uno stile essenziale, e nel contempo arcaico e popolare, presto il mito di Penelope si tramuta sotto i nostri occhi nel tema – anch'esso mitico, eterno – della femminilità umiliata».

dunque quella di Penelope. Si pensi ad alcuni passi di *La Spina*, in cui all'eroina viene attribuita un'inusitata ed anacronistica libertà sociale:

«un appuntamento dunque, il primo – i tanti successivi non potrei più contarli [tra Penelope e il suo amante Cleone].

Sulla soglia mio figlio. – Dove vai, madre? – fiero, scuro in faccia come sapeste.

E dietro l'orto Euriclea. – Padrona, non puoi andare sola...

Dunque non regina di questa terra, urlai, ma l'ultima delle schiave dovrò reputarmi se ad ognuno di voi dovrò rendere conto dei miei passi» (*La Spina* 1998, 113).

«Ricordo ora un pomeriggio di festa, una veste di trama leggera, un corpetto cretese scollato con incroci di nastri, nelle orecchie due pendenti a rosette, molte collane di metallo risonante.

Ecco Penelope che danza tra le sue ancelle. Nel salone dei ricevimenti, sotto gli occhi di tutti» (*ibid.* 120).

Tra le più comuni ambizioni dei rifacimenti del mito, c'è naturalmente quella di reinterpretare la psicologia dei personaggi in chiave moderna: ma, per quanto riguarda in particolare i caratteri omerici, come abbiamo visto nei capp. I-III, molti esegeti mettono in dubbio che vi si possa riconoscere la "profondità", che deriva dall'«intervento di una complessa molla di sentimenti e motivazioni *dietro* le azioni dell'eroe. Questi si manifesta appieno al livello dell'azione; coincide col percorso del suo destino, con le prove, le vittorie, le sconfitte che gli capitano. Il mito si presta quindi a interpretazioni infinite, poiché ammette, a posteriori, l'aggiunta di motivazioni, congetture sulle cause, variazioni psicologiche, letture simboliche o allegoriche» (Starobinski 1978, 54)¹⁶. Da questo punto di vista, allora, può parere che ci sia una prossimità tra lo spirito del mito e quello del

¹⁶ Starobinski polemizza soprattutto contro le banalizzazioni psicoanalitiche del mito (cf. *infra*). D'altra parte, pare improprio assimilare in generale il mito nella sua forma folklorica alla sua trattazione letteraria: si può sostenere davvero, ad esempio, che la figura di Medea in Euripide o in Apollonio Rodio non abbiano 'profondità psicologica'?

racconto di avventure: guardiamo quali sorprese ci può in tal caso riservare una moderna Penelope, qualora l'autore ne delimiti il carattere a pochi tratti elementari – astuzia e audacia – che scaturiscono dalla pura azione, immaginando ch'ella non esiti a raggiungere segretamente, da sola, il rifugio remoto di Laerte, col conseguente rischio di esser violentata per strada da uno dei Proci:

«il s'avança et la saisit aux épaules, la plaquant contre un rocher. Pénélope lut ses intentions dans ses yeux et le dégoût lui serra l'estomac. Elle se débattit telle une tigresse et parvint à s'arracher de son étreinte, mais Pancratos revint à la charge et la bloqua contre un rocher en jouant de sa masse, immisçant un genou entre ses cuisses. Il tendit ses lèvres lourdes pour lui prendre un baiser, mais Pénélope déroba son visage et repoussa son menton avec la paume d'une main. De l'autre, elle saisit le poignard logé sous son manteau et se dégagea vivement d'un revers de lame. Pancratos lâcha prise avec un cri de douleur autant que de surprise en considérant l'estafilade qui rougissait sa tunique.

– Sale garce ! Fille de taverne ! Tu vas regretter ça.

Rejetant ses cheveux dans son dos, Pénélope fléchit les jambes, prête à se défendre, sa lame triangulaire fermement pointée devant elle à hauteur de poitrine. La farouche détermination qui se lisait sur ses traits aurait éconduit un homme sensé, mais Pancratos était aveuglé par son désir brutal. Elle était ainsi plus à son goût que lorsqu'elle paraissait le soir au banquet, parée de ses atours étudiés. A son tour, il tomba en garde à la façon d'un lutteur.

– Oui, défends-toi... La rançon n'en sera que meilleure.

Il se ramassa sur ses fortes cuisses, ses larges mains en opposition et marcha droit devant lui. Pénélope le repoussa de son poignard, mais Pancratos finit par déjouer sa garde et bloqua son bras. Il la repoussa contre la pierre et cette fois l'obligea à lâcher son arme. Il pressa son corps tout entier contre le sien. Pénélope grimaça, cherchant désespérément à lui échapper.

– Je vais devenir ton roi, murmura Pancratos à son oreille» (Honaker 2006, 343s.).

La polemica di Starobinski, in realtà, si rivolge alla manipolazione del mito nelle spiegazioni psicoanalitiche, che ne violano lo spirito originario, sostituendo ad esempio alle divinità, per spiegare i comportamenti umani,

l'inconscio e il passato degli eroi¹⁷. Essi sono allora trattati «come esseri reali, dotati di una vera infanzia, della quale andare a ricercare i traumi, quando essi non esistono che per la parola loro attribuita», sicché «la loro grandezza poetica, la maestà delle loro sciagure non è che la versione sublimata del cattivo scioglimento di un conflitto di famiglia. Così contribuiscono a una catarsi privata, in un mondo disertato dagli dei», dèi che vengono sostituiti da una sorta di «politeismo delle pulsioni». Ma in tal modo, «l'interpretazione psicologica moderna, nella misura in cui discolpa, cancella il tragico e lo sostituisce col patologico» (Starobinski 1978, 15s.). Così, ad esempio, una morbosa insistenza sul tema dell'incesto caratterizza la *Penelope* di La Spina, che motiva il proto-femminismo dell'eroina sia con la sua infanzia infelice, da cui deriva il suo odio per il padre, sia poi con i contrastati rapporti con il marito e il figlio:

«adesso soffri, vero padre? Adesso che mi sai felice, più felice di quando ero con Odisseo...

Perché lui in fondo non è diverso da te – è duro, violento, e, come te, mi ha sempre considerato una sua proprietà. Come Telemaco mio figlio. Tutti uomini forti ma senza pietà» (La Spina 1998, 124).

L'interpretazione psicologica può dunque essere piegata a un uso ideologico del mito: questa è una tendenza particolarmente comune tra le scrittrici 'femministe' che hanno rielaborato la figura di Penelope, alcune delle quali – probabilmente sul modello di Christa Wolf¹⁸ – cercano di

¹⁷ Vd. *supra*, cap. III.1d.

¹⁸ Si leggano ad esempio le dichiarazioni di Christa Wolf in Hochgeschurz 1999, 17s. e 23: «l'interrogativo che mi sono posta nell'accostarmi alla figura di Cassandra [...] fu di sapere in quale momento e per quale tramite questo elemento autodistruttivo si fosse insinuato nel pensiero e nell'esperienza dell'Occidente. Risulterà chiaro che un simile quesito mi conduceva sempre più indietro, nell'antichità classica, che offre una moltitudine di riflessi degli antichi miti e poi – superando con un balzo risoluto la barriera della scrittura e della storia – nella preistoria [...]. Giacché vediamo solo ciò che conosciamo e vogliamo conoscere e – perlopiù a livello profondamente inconscio – ciò che possiamo adoperare, ciò che può farci comodo»; «è stato Euripide ad attribuire per primo a Medea l'infanticidio, mentre altre fonti antecedenti descrivono i

giustificare le dissonanze tra la versione del mito da loro proposta e quella di Omero, ricorrendo a fonti 'alternative', per lo più non precisate, ma che in ogni caso, non godendo dell' 'autorità' dell' *Odissea*, consentono maggior libertà nella reinterpretazione dei pensieri e degli atti dell'eroina:

«l'*Odissea* di Omero non è l'unica versione della storia. Il mito aveva tradizioni orali e locali, poteva essere raccontato in modo diverso a seconda del luogo di provenienza. Io non ho tratto il materiale per questo libro solo dall'*Odissea*, soprattutto per quanto riguarda i particolari sulle origini di Penelope, sugli anni giovanili, sul matrimonio e sulle voci scandalose che circolavano sul suo conto» (Atwood 2005, 12).

Tale reazione femminista contro la 'vulgata' dei miti nasce dalla convinzione nel dato antropologico che «le mythe ne parle pas de l'Histoire: il véhicule un message. Sa fonction est de *légitimer l'ordre social existant*» (Héritier 1996, 218), e dalla constatazione che nel mito alla donna è di solito concesso un ruolo del tutto incompatibile con i principî dell'emancipazione femminile. Viceversa, «le femministe moderne trovano attraente la teoria del predominio femminile nella religione e in altri campi della cultura preistorica, come se ciò che avvenne nel passato potesse ripetersi nel futuro. Che questa opinione sia ampiamente condivisa è comprensibile perché, se ammettiamo che le donne non furono sottomesse nel passato, abbiamo *ipso facto* la prova che la sottomissione non è determinata dalla loro natura» (Pomeroy 1978, 16)¹⁹.

tentativi di Medea di salvare i propri figli [...]. È facile immaginare il mio sollievo per il fatto di non aver avuto bisogno di inventare interpretazioni completamente diverse di questo personaggio». Cf. anche Wolf, *Premesse* 129 «[Cassandra] sperimenta fino in fondo che cosa significhi essere oggetto di fini che le sono estranei [...]. La sua storia interiore: la lotta per l'autonomia. Mostrare come la Cassandra storica, da cui prendo le mosse, e il suo ambiente storico siano governati dal rituale, dal culto, dalla fede e dal mito, mentre per noi *tutto quanto* il materiale è "mitico"».

¹⁹ In questa logica, Cavarero 1987, 65 afferma che la 'verità' dei reperti archeologici «non si misura tanto sulla acribia documentale (ci fu o no, *storicamente* un matriarcato?) ma sulla loro capacità di funzionare come immagini progettuali, dove il perduto è ciò che si vuole ancora trovare»; e per Wolf, *Premesse* 63 «imparare a leggere il mito è un'avventura di tipo particolare; presupposto di quest'arte è una progressiva

D'altro canto, in questo tipo di interpretazioni 'ideologiche', anche i dati tradizionali del mito vengono rielaborati in funzione della sensibilità femminile contemporanea, ad esempio per sfatare i pregiudizi correnti sulle virtù o sui difetti della donna. In questa chiave, Atwood rilegge polemicamente l'elemento classico dell'intelligenza di Penelope:

«io ero una ragazza sensibile – più sensibile di Elena, o almeno così mi pareva. Sapevo che avrei dovuto offrire qualcos'altro invece della bellezza. Ero intelligente, lo dicevano tutti – veramente lo ripetevano fino ad avvilirmi –, ma l'intelligenza è una dote che un uomo apprezza nella propria moglie finché è lontana. Quando gli è vicina apprezza la sensibilità e l'intelligenza solo se non può avere nient'altro che lo attiri di più» (Atwood 2005, 34s.).

L'interpretazione di Atwood della figura di Penelope risulta del resto particolarmente stimolante, per la ricchezza e la complessità delle interrelazioni che essa stabilisce tra il mito antico e la realtà contemporanea. Infatti, «mythology, both Native American and Graeco-Roman, is central to Atwood's poetic vision, because myth both recounts and facilitates the process of metamorphosis, turning whatever is local in the imagination into what is universal» (Gorjup 2006, 132). Ciò che la scrittrice canadese mira a mostrare è la labilità dei confini tra «ordinary experience *and* a mythologized landscape of the imagination» (*ibid.* 130), nonché un'immagine contraddittoria e sfuggente della realtà, che denuncia ad esempio non una condizione femminile storicamente determinata, ma uno stato esistenziale, e perciò in qualche modo assoluto e fuori del tempo. I suoi personaggi corrispondono perciò al continuo processo di «re-creating the self» teorizzato dallo psicologo J. Lifton (*The Protean Self*, New York 1993), e comportano una violenta dualità tra forze opposte, come suggerisce l'uso problematico

trasformazione di sé, una disponibilità ad abbandonarsi all'associazione apparentemente facile di fatti fantastici, di tradizioni, di desideri e speranze, di esperienze e tecniche magiche, adattati ai bisogni di gruppi specifici – in breve, ad un altro senso del concetto di "realtà"».

che essi fanno del linguaggio, attraverso la «genre hybridization» e l'«intertextual dialogue with pieces of world literature» (Nischik 2006, 153). Nella parola e nella narrativa, Atwood riconosce appunto il «fictional space to be opened up beyond the constraints of traditional genre conventions», e perciò «her novels challenge her readers to see more by seeing differently» (Howells 2005, 3). Così, nei suoi racconti si avverte «the slipperiness of words and double operation of language as symbolic representation and as agent for changing our modes of perception» (*ibid.* 8). In particolare, secondo la scrittrice, «the world *woman* already has changed because of the different constellations [of meaning] that have been made around it. Language changes within our lifetime. As a writer you're part of that process – using an old language, but making new patterns with it» (*Margaret Atwood: Conversations*, a c. di E.E. Ingersoll, London 1992, 112, citato da Howells 2005, 8). Dinanzi alla *Penelopiad*, pertanto, il lettore è costretto a focalizzare «the political dimensions of the question: What does 'writing like a woman' mean, when language itself codes in such ideological shifts? The greatest challenge for a woman writer is how to position herself in response to changing cultural definitions of 'woman' and its 'constellations' like 'feminine' and 'feminist'» (Howell 2005, 8)²⁰.

²⁰ Il problema se davvero esista una letteratura 'femminile', distinta da quella 'maschile', e se sì, in cosa consista la differenza, è stato ripetutamente affrontato dalle maggiori intellettuali contemporanee: tra le risposte più celebri, ricordiamo quella di Simone De Beauvoir che, nel poderoso studio *Il secondo sesso* (1948), sostiene che la diversità tra i sessi è di natura storica e sociale, perché dipende dalla discriminazione che la donna ha lungamente subito; perciò, la letteratura femminile si è finora configurata come letteratura di oppresse, e per affrancarsi occorre che si assimili al mondo maschile, superando la separazione tra i sessi e instaurando una libera relazione dialettica tra pari. Invece, Virginia Woolf, nel saggio *Una stanza tutta per sé* (1929), sottolinea la complessità della dinamica della femminilità, che rende il potere creatore delle donne molto diverso da quello degli uomini, anche se – secondo l'affermazione di Coleridge – «la mente superiore è androgina». D'altro canto, è innegabile che, al di là dei condizionamenti culturali, l'esperienza biologica femminile differisca profondamente da quella maschile, secondo la visione del 'femminismo culturale americano', inaugurato dal saggio dell'antropologa Margaret Mead *Maschio e femmina* (1949), che sostiene che nella specificità fisiologica dello sguardo femminile risiede un'essenziale risorsa per la società e la cultura.

V.2) Penelope eroina del viaggio 'all'esterno' e del viaggio interiore

Il fulcro delle interpretazioni 'femministe' (anche se formulate da scrittori-uomini, come Spinosa) del mito di Penelope sta di solito soprattutto nella sua raggiunta, amara autocoscienza delle ingiustizie della condizione femminile:

«Penelope voleva sapere di più sulle donne, sulle donne che venivano offerte come premio ai vincitori nelle battaglie. Che fine facevano? Servivano soltanto per il riposo del guerriero, per il piacere, un torbido piacere carnale che, come il furore della guerra, non aveva remore? O erano rispettate? Comunque, nell'un caso come nell'altro, quando le fiamme erotiche si fossero spente, che cosa avveniva di loro? Venivano uccise barbaramente come era successo per i loro compagni, per i mariti e i figli?

Se fosse stato così, non era giusto. Non era giusto che le donne, semplici schiave ma spesso anche regine come lei, venissero trattate come merce di scambio, oggetti di piacere da usare e da gettare [...].

Ulisse dava segni di stanchezza, ma Penelope incalzava con le domande e con le risposte che lei dava a se stessa. Le sue parole erano dardi infuocati nella notte buia» (Spinosa 1997, 297).

«E molte altre storie seppi. Tutte tristi. Di donne, disperate e decise a non farsi sconfiggere – ma sempre sempre sconfitte. Greche. Troiane» (La Spina 1998, 84).

«Sono diventata una leggenda edificante. Un bastone con cui picchiare altre donne» (Atwood 2005, 14).

«La trama della recita era prestabilita, la sposa era stata rapita e il matrimonio diventava uno stupro autorizzato. Era la conquista di un territorio, la sopraffazione di un avversario, un finto omicidio. Doveva scorrere il sangue» (*ibid.* 45).

Lo sbocco di questa consapevolezza, tuttavia, per lo più non è semplicemente la ribellione, ma la ricerca della libertà, esemplificata in alcuni romanzi dal simbolo del viaggio. Nella tradizione del femminismo letterario,

infatti, esiste – contrapposta alla figura della donna-amante o della donna-intellettuale – il modello della «donna che viaggia: cioè della donna che si muove, agisce, affronta vicissitudini e avventure» (Moers 1979, 194)²¹, modello che è talmente significativo e persistente nell'immaginario femminile, che «si potrebbe scrivere un'intera storia del femminismo letterario in termini di metafora del camminare» (*ibid.* 200). Del resto, «il posto d'onore riservato alla ragazza maschiaccio nella letteratura femminile si spiega con il veto alle donne di ogni attività all'aperto» (*ibid.* 200): il che ci fa meglio comprendere la forte tentazione, per le scrittrici moderne, di trasformare e dissacrare in questo senso il personaggio di Penelope, da sempre comunemente ritenuto emblema di stabilità domestica e, secondo l'etica patriarcale, di 'buon' comportamento femminile.

Così, se la Penelope di Spinosa – scaturita com'è da una fantasia 'maschile' – si limita a sognare il futuro felice in cui le donne potranno solcare i mari e rivendicare gli stessi diritti degli uomini, la Penelope di ideazione tutta 'femminile' di La Spina si sostituisce addirittura al marito nell'«ultimo viaggio», decidendo di abbandonare per sempre Odisseo e Itaca, pur di conservare la propria autonomia da qualsiasi ingerenza maschile. Si confrontino questi due passi:

«il Laerziade non sapeva bene che cosa rispondere, si sentiva impacciato, e cercava di fingere uno stordimento provocato dal sonno incumbente. Ma lei, che conosceva lo sposo, non si lasciava ingannare, e non cessava di parlare.

²¹ Secondo Moers 1979, 194s., questo tipo di personaggio, nella letteratura femminile, fu inaugurato dai romanzi *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797) di Ann Radcliffe, nelle cui mani «il romanzo gotico diventò un surrogato femminile di quello picaresco, dove le eroine possono godere tutte le avventure e i rischi che gli eroi maschi, nella narrativa, avevano già da tempo sperimentato, lontano da casa». Per la figura dell'eroina che viaggia, si veda, sempre in Moers 1979, il capitolo «L'eroina che viaggia: il gotico l'aspetta» (pp. 189-214), che riporta come esempi – tra gli altri – i romanzi *The Wanderer, or Female Difficulties* di Fanny Burney (1814), *Lettres d'un voyageur* di George Sand (1834-1837) e *The Voyage Out* di Virginia Woolf (1915).

Disse: “Verrà pure un giorno in cui le donne andranno anch'esse per il vasto mare, e anche loro incontreranno avventure e genti diverse. Cesseranno di starsene a casa a piangere e a sospirare, a mantenere il fuoco sacro che gli uomini, da sempre perduti tra le onde del mare, delle guerre e degli istinti che gonfiano il cuore, lasciano spegnere.

Giorno verrà, mio caro sposo eternamente atteso, in cui anche noi donne ci libereremo dalle angustie e dai timori. Alla pari di voialtri eroi, che brandite il ferro e sognate l'alloro, ci ergeremo contro il destino. Sfidandolo, come del resto abbiamo sempre fatto senza che ci fosse mai riconosciuto. Verrà quel giorno, infine, nel quale cesseremo di essere preda – come le schiave che la guerra di Malatroia ti dette – o predatrici come le ninfe affamate al cui abbraccio interminabile la tua debolezza di uomo non ha saputo resistere”.

Penelope sembrava essersi liberata di un pensiero che la opprimeva da venti anni, un pensiero che non fosse soltanto suo ma che appartenesse allo spirito femminile da sempre sottoposto ai desideri degli eroi.

Nella foga del discorso la sua candida pelle si era arrossata sempre più, fino a diventar di porpora come le lenzuola che lasciavano intravedere il suo seno, ancora forte e turgido. Le lunghe e morbide trecce si erano sciolte dopo un'interminabile attesa.

Levata a metà sul talamo d'amore, Penelope sembrava ora non più la saggia e paziente sposa che tutti avevano conosciuto e desiderato, ma una furia vendicatrice che finalmente aveva fra le mani la sua vittima. I suoi occhi brillavano di una luce mai vista che sembrava provenire più che da Zeus dai bracieri ardenti del fabbro divino Efesto. Era una luce misteriosa e penetrante, cui Ulisse sapeva di non poter resistere» (Spinosa 1997, 297-299).

«Io, Euriclea, e la mia signora, Penelope, regina di Itaca, ci siamo salvate dalla furia di Odisseo. Per anni siamo state due donne che vagavano nell'immenso regno del divino Poseidone: albe, tramonti, tempeste. Tutto. E in questi anni ho compreso che quando una donna è stata per un certo tempo realmente padrona della sua vita, non è più sposa di nessuno. E la sua casa non sarà più la casa dell'uomo che parte e ritorna a suo piacimento, ma ne cercherà qualcuna altrove – o forse nessuna» (La Spina 1998, 136s.).

Come si vede, nei due brani riportati, la decisione della donna di partire è rappresentata quale atto di libera scelta alla ricerca dell'emancipazione, e

non è un'esigenza imposta dal destino, come le peripezie dell'Odisseo omerico, e nemmeno il frutto di una curiosità senza limiti, sul tipo di quella che ispira l'ultimo viaggio dell'Ulisse dantesco.

In particolare, la motivazione della Penelope di La Spina sta nel bisogno di sfuggire agli antichi vincoli imposti dal marito e dal figlio: non a caso ella accetta di essere accompagnata nel suo viaggio solo da Euriclea, l'unica persona capace di offrirle conforto e comprensione. All'amore e alla fedeltà verso il marito del mito classico viene sostituito il moderno ideale dell'amicizia tra donne e della solidarietà di sesso²², con la significativa trasformazione della tradizionale figura dello *chaperon* delle signore 'perbene' in quella della compagna che, grazie al dialogo e all'esempio della sua signora, supera le barriere intellettuali e sociali che le dividono, conseguendo anch'ella la piena autocoscienza della propria condizione femminile (il che ci richiama le moderne pratiche femministe di riflessione di gruppo, su cui cf. n. 56). In questi elementi, tuttavia, La Spina non risulta particolarmente originale, visto che è evidente l'impronta, sia sul piano strutturale (sistema dei personaggi), sia su quello ideologico (significato del finale) del suo modello, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini²³, come si riscontra in particolare confrontando il finale di questo romanzo con quello di *Penelope* riportato a p. 458:

«una pellegrina? forse, ma i pellegrini vanno verso una meta. I suoi piedi invece non vogliono fermarsi. Viaggiano per la gioia di viaggiare. In fuga dal silenzio delle sue case verso altre case, altri silenzi. Una nomade alle prese con le pulci, con il caldo, con la polvere. Ma mai veramente stanca, mai sazia di vedere nuovi luoghi, nuove persone [...].

²² Forse non è un caso che una delle scrittrici 'impegnate', ma anche di maggior successo editoriale, abbia riscritto le avventure odissiache in chiave femminista, attribuendole però alla prima poetessa che abbia esaltato le relazioni esclusivamente femminili: ci riferiamo al romanzo di Erica Jong, *Il salto di Saffo* (*Sappho's Leap*, New York 2003), Milano 2003.

²³ D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano 1990.

Dove andrà a casarsi che ogni casa le pare troppo radicata e prevedibile? Le piacerebbe mettersela sulle spalle come una chiocciola e andare senza sapere dove. Dimenticare la pienezza di un abbraccio desiderato non sarà facile... Quel correre, quel vagare, quel patire ogni fermata, ogni attesa, non sarà un avvertimento di fine? entrare nell'acqua del fiume, prima con la punta delle scarpe, poi con le caviglie e infine con le ginocchia con il petto, con la gola. L'acqua non è fredda. Non sarebbe difficile farsi inghiottire da quel turbinio di correnti odorose di foglie marce. Ma la voglia di riprendere il cammino è più forte. Marianna ferma lo sguardo sulle acque giallognole, gorgoglianti e interroga i suoi silenzi. Ma la risposta che ne riceve è ancora una domanda. Ed è muta» (pp. 254 e 267).

Una tendenza comune nel romanzo contemporaneo è, però, quella di dimostrare piuttosto la «fine dei viaggi», o facendoli diventare puro percorso interiore del personaggio, percorso che per lo più dimostra la sua inattività e rinvia sempre al punto di partenza, o svuotandoli di significato e riducendoli a vano esotismo consumistico²⁴. D'altro canto, da sempre in letteratura «la mobilità spazio-temporale, di cui il viaggio è esperienza paradigmatica, venne trasferita a esprimere “passaggi” esistenziali: la vita stessa è un “pellegrinaggio”, la morte un “trapasso”. Il *viaggio* fin dall'antichità è stato utilizzato per indicare metaforicamente le varie fasi e aspetti della vita umana,

²⁴ Come osserva Revelli 2001b, 15, il termine *viaggio* nel nostro tempo «ha indubbiamente perso l'alto significato esistenziale e metafisico, di cui era rivestito nei secoli scorsi, ma continua ad essere uno dei principali motivi ispiratori di opere della letteratura, dell'arte figurativa e della produzione cinematografica [...]. Il *viaggio* non è più dunque sinonimo di fatica, come sembra ancora suggerire il verbo inglese *to travel*, ma di conoscenza e di evasione». Tuttavia, «sempre più spesso esso è associato anche all'idea di *turismo culturale*, di *turismo religioso* e di *pellegrinaggio* [...]. Si è verificata cioè quella che i sociologi generalmente definiscono *banalizzazione* del concetto di *viaggio*». Parallelamente al modificarsi dei parametri sociali, in Europa, nel corso del '900, si è assistito all'esaurirsi di quel prolifico genere letterario che era stato il racconto di viaggio, tradizionalmente espressione dell'orgoglio occidentale della scoperta e del progresso, e ancora alla fine dell'800 caratterizzato da «una dimensione epica, un eroismo modernizzato» (Marenco 1990, 6s.); esso ha così gradatamente teso a perdere la sua «totalizzante positività» e a venire interiorizzato e privato di mete, fino ad apparire inutile (*ibid.*). Per un quadro generale, cf. l'intero n. I (1990) della rivista «L'asino d'oro», dedicato appunto – secondo una celebre espressione di Claude Lévi Strauss (*Tristi Tropici*, Milano 1960) – alla «fine dei viaggi», e in particolare G. Schiavoni, *Il narratore e il suo allontanarsi: di alcuni viaggi in Walter Benjamin*, 64ss.; F. Marenco, *Il narratore a una svolta: Joseph Conrad, 1898-1902*, 50ss.; G. Scatasta, *Bruce Chatwin: viaggio, frammento d'inferno*, 100ss.; cf. inoltre Cusatelli 2001, 245-249. Nella letteratura femminile europea, però, l'interesse per l'eroismo fisico («eroismo») ha spesso seguito strade diverse rispetto al prevalente clima antierico e borghese delle opere di scrittori uomini: cf. Moers 1979, 202.

ma ha espresso anche il viaggio dopo la morte nell'aldilà» (Revelli 2001b, 16s.). Gli eroi del viaggio nell'aldilà (Gilgamesh, Orfeo, Odisseo, Enea, San Paolo, Dante e così via), peraltro, hanno sempre la prospettiva – e il desiderio – di tornare *indietro* e raccontare ai vivi la loro esperienza, che si presenta come l'apice e la sublimazione della conoscenza odepórica, la quale consiste in genere nell'«allontanarsi da ciò che ci è noto e familiare, per confrontarci con un'altra realtà, diversa dalla nostra, cui siamo abituati» (Revelli 2001b, 16). Se però, coerentemente con la sensibilità contemporanea della «fine dei viaggi», lo sguardo sulla vita individuale e sulla storia collettiva si fa triste e disincantato, viene perduto anche il *sensò* del tornare indietro, del confrontarsi ancora col mondo dei vivi che si è lasciato alle spalle, nella disperata consapevolezza che nulla può cambiare la nostra natura personale e la storia: l'aldilà non appare più, allora, come la meta intorno alla quale far girare il proprio carro, ma la stazione definitiva da cui non c'è motivo di ripartire. Così, la Penelope di Atwood rifiuta, negli inferi, il nuovo viaggio nella vita, offertole dalla possibilità di reincarnazione, intuendo che esso non rappresenta che una manifestazione di assoluto egocentrismo, sia esso fatto di superficialità (in Elena) o di paura verso se stessi, di fuga dalle proprie responsabilità e dalle proprie colpe (in Odisseo). Penelope, invece, si è completamente accettata in questa sua immortalità ultraterrena costituita di memoria, ma anche delle antiche ambiguità che ne caratterizzarono la vita²⁵, e ha capito che la sua principale prerogativa non è la manipolazione che si ottiene con i poteri della seduzione, sia essa fisica o intellettuale, ma piuttosto la forza della sensibilità, che le consente di volgersi alla realtà con sguardo al tempo stesso disincantato e pietoso:

²⁵ Cf. Davies 2006, 69: «each Atwoodian autobiographer [...] knows herself to be essentially duplicitous, constantly inviting doubt around the veracity of her own shady narrative and repeatedly drawing attention to textual adventures in bad faith even in the act of composition [...]. But above all, each of Atwood's protagonists [...] tells a tale of survival and resistance».

«Elena fa spesso di questi viaggi. “I miei viaggetti” li definisce così. Esordisce con un “mi sono tanto divertita”, racconta nei minimi particolari le sue ultime conquiste e m’informa sulle novità della moda [...]. Poi mi elenca le sconcezze che ha fatto, mi descrive il trambusto che hanno provocato e fa il conto degli uomini che ha ridotto in rovina. Sono crollati grandi imperi a causa sua e le fa piacere che si sappia [...].

Io non berrò mai le Acque dell’Oblio. Non ne vedo lo scopo. No: ne vedo lo scopo, ma non voglio correre rischi. La mia vita passata è stata colma di infinite difficoltà, ma chi mi assicura che la prossima non sarebbe peggiore? Per quanto il mio accesso al mondo sia limitato, ho capito che i pericoli sono pari a quelli dei miei tempi, ma la miseria e la sofferenza sono molto più estese. Quanto alla natura umana è, come sempre, infame.

Nessuno di questi argomenti può frenare Odisseo. Capita qui per un po’, si mostra felice di vedermi, afferma che stare a casa con me è l’unica cosa che abbia mai desiderato [...]. Proprio quando inizio a sentirmi in pace e mi pare di riuscire a perdonargli tutto quello che mi ha fatto passare e di poterlo accettare così com’è, con i suoi difetti, quando inizio a credere che questa volta non stia mentendo, eccolo correre di nuovo verso la Fonte del Lete per poter nascere un’altra volta.

Ma lui parla sul serio. È sincero. Vuole davvero restare con me. Mentre me lo dice, piange. Poi una forza misteriosa lo strappa via.

Colpa delle ancelle. Le vede venire verso di noi, da lontano. Lo innervosiscono. Lo inquietano. Lo invogliano a essere da qualsiasi altra parte e con chiunque altro» (Atwood 2005, 141-143).

Nel cuore dell’archetipo occidentale della storia di viaggi e avventure – archetipo maschile, rappresentato da Odisseo – alcune autrici, come la poetessa perugina Anna Maria Farabbi (cf. scheda 5), ne rinvergono dunque un altro, più profondo e tutto femminile, simbolizzato appunto da Penelope: quello del *restare* col corpo (a casa, a Itaca), viaggiando solo con la mente:

«non tanto penso il verbo “andare” e “tornare”. Se tornare è davvero un atto di compimento ed esige una forte identità, una straordinaria capacità psichica e tecnica di sopravvivenza. Se è solo rimbalzo all’indietro nel punto (interiore) fermo, creduto tale per bisogno di stabilità ed equilibrio. Punto interiore chiamato casa. Isola propria. Famiglia. Regno. In realtà tutto si è mosso e trasformato, come del resto noi, nel partire. Tutto dovrà essere

in qualche modo rifondato, così come Ulisse ha fatto. O se tornare è ritiro, ferita, fallimento proprio che si rinnova nel non riuscire a sostenere fisicamente e culturalmente un altro sfondamento di confine.

Mi concentro allora nel significato di "soglia". Penso che il nostro vivere, dal primo respiro all'espiazione, sia una corrente di soglie, di occhielli in cui esperire. E in questa interpretazione i verbi "andare" e "tornare" non sono in opposizione.

Ogni soglia è in divenire.

Così, anche ogni punto, ogni casa, ogni fuoco (interiore)» (Farabbi 2003, 17).

Penelope, altra dimensione dell'intelligenza umana rispetto a quella di Odisseo, il quale sfida e vince il reale con la forza intrusiva del pensiero, ha invece la capacità di «com-prendere», di accogliere il reale per governarlo²⁶: per questo, è Penelope – e non uno degli altri personaggi femminili che l'eroe incontra nei suoi viaggi – la meta ultima, il fulcro stesso del poema, la trama, il punto di partenza e di arrivo per il suo sposo, *La tela*, insomma:

Lavoro il filo
per la necessità di abitare il mio corpo
in un punto interiore
da cui tessere un ordine preciso:

espressione organica
poema camminabile
trappola per chi non sa leggere

l'origine e l'orizzonte del segno» (*ibid.* 13).

La Penelope di Farabbi è dunque «archetipo dei valori (nascosti) del femminile: il permanere vs/il viaggiare, la concretezza e la pienezza della terra vs/il vuoto del tempo e dello spazio, il governo dell'attesa e la pazienza

²⁶ Tuttavia, come osserva Papadopoulou Belmehdi 1994, *passim*, Odisseo e Penelope hanno in comune la dimensione della memoria, che connota in modo specifico la loro μήτις: perciò, l'*Odissea* ha il suo punto riferimento nella figura di Penelope, «expression de la mémoire» (171), e non certo – ad esempio – in Calipso, che è simbolo piuttosto dell'oblio.

vs/l'irruenza e l'impazienza, l'accoglienza vs/l'intrusione, la sottigliezza della psicologia vs/la meccanica superficialità del calcolo» (Lucini 2004)²⁷:

«la prima apparizione di Penelope fornisce i caratteri significativi del suo ritratto. Il poeta la coglie nella sua più intima collocazione e disposizione: sulle stanze alte, più che separata, appartata, ma ricettiva e comunicante con il resto della casa e delle persone. Infatti, la regina è tesa nell'atto di ascolto. Come sempre. Come è la natura della sua solitudine, così diversa da quella di Circe e Calipso. Nell'alto del palazzo pulsa un luogo determinante e vitale in cui Penelope custodisce i suoi due grandi tesori: la tela e il letto coniugale. In altre parole, espressione e testimonianza della sua interiorità.

Ascoltando si è in tensione. In at/tenzione, cioè nell'at/tesa. Quindi in una postura vigile, di veglia e di accoglimento. Le stanze alte di Penelope sono lo spazio della concentrazione dentro cui nasce il filo. Ma anche il sonno per estremo sfinimento: il sogno, in cui si compie l'epifania del divino.

Qui, Penelope sente il canto. Immediatamente scende la scala e raggiunge il piano inferiore: suo figlio, i proci, l'aedo, il flusso aereo del canto stesso [...]. [Penelope è] in grado cioè di sostenere due livelli contemporaneamente, quello basso orizzontale del confronto sociale e quello alto interiore, intimo, epifanico e creativo» (Farabbi 2003, 27s.).

V.3) Penelope e la voce del silenzio

Gran parte delle moderne rivisitazioni 'al femminile' del personaggio di Penelope comportano dunque la ribellione a quegli stereotipi del punto di vista maschile, che tendono a ricondurre il ruolo della donna unicamente all'amore, al sesso e all'attività domestica²⁸, e che, soprattutto in passato, hanno creduto di idealizzare positivamente Penelope, facendone una figura passiva e sottomessa all'uomo. Scrittrici e studiose hanno invece ravvisato, tra le pieghe del testo omerico stesso e nelle possibilità di rileggerne

²⁷ Questa teoria, pur così ridotta e banalizzata, risale probabilmente all'interpretazione di Adriana Cavarero: cf. *infra*, § 6 e scheda 3.

²⁸ Il punto di riferimento, sul piano storico, della denuncia dell'alienazione insita in questo tipo di immagine idealizzata della donna è il libro di Betty Friedan *La mistica della femminilità* (1963).

modernamente il tessuto simbolico, la forza da parte di Penelope di una coraggiosa anche se coperta resistenza alla prepotenza degli uomini (il padre Icaro, Telemaco, i Proci, Odisseo), e il tentativo di ribellarsi a un silenzio millenario²⁹:

«ora che tutti gli altri hanno parlato a perdifiato, è giunto il mio turno. Lo devo a me stessa. Ci sono arrivata per gradi: narrare è un'arte minore, la esercitano le donne anziane, mendicanti girovaghi, cantanti ciechi, ancelle, bambini – gente che ha tempo a disposizione. Una volta si sarebbe riso di me se mi fossi atteggiata a menestrello – niente appare più ridicolo di un nobile che si avvicina in modo maldestro all'arte –, ma adesso che valore ha l'opinione degli altri? Qui ci sono solo ombre, echi. Tesserò, dunque, la mia tela.

La difficoltà risiede nel non avere una bocca attraverso cui parlare. Non posso farmi capire nel vostro mondo, il mondo dei corpi, delle lingue e delle dita; per la maggior parte del tempo non ho chi mi ascolti dalla vostra parte del fiume. Quelli di voi che riusciranno a cogliere questo bisbiglio, questo squittio, confonderanno le mie parole con le brezze che soffiano tra i giunchi secchi, con il volo dei pipistrelli al crepuscolo, con i brutti sogni.

Ma io sono sempre stata determinata per natura. Paziente, si diceva di me. Amo seguire il progetto sino alla fine» (Atwood 2005, 15).

La Penelope di Atwood rientra appunto nella serie di «female tellers of their own stories», ideate dalla scrittrice canadese, che «are emerging from a lifetime of enforced or self-imposed silence (the aural equivalent of void) and this is part accounts for the repeated images and metaphors connected with muteness, secrecy, and tonguelessness³⁰» (Davies 2006, 63). Il fatto che

²⁹ Si pensi alle occasioni in cui Penelope, bruscamente allontanata da Telemaco, resta senza parole ed è costretta a ritirarsi nelle sue stanze (*Od.* I 360ss., XXI 354ss.). Altra immagine del mito classico che ha profondamente segnato la fantasia delle scrittrici è quella di Cassandra, vista come emblema della parola femminile schernita e rifiutata (cf. ad es. il romanzo *Kassandra* di Christa Wolf): vd. *infra*, 497s., il brano di Annie Leclerc. Non è un caso che anche nella letteratura femminile contemporanea siano comuni le figure di donne che si chiudono nel mutismo dopo un'ingiuria inferta loro dal mondo maschile: ricordiamo, tra le tante, Marianna Ucria di Dacia Maraini e Ida Ramundo in *La Storia* di Elsa Morante.

³⁰ L'immagine della donna privata della lingua richiama nella mitologia greca il mito di Filomela, cui nell'*Odissea* è la stessa Penelope a far indirettamente accenno: si sofferma sull'interpretazione di tali richiami Papadopoulou Belmehdi 1994, su cui cf. *infra*, 471s. e nn. 38s.

ella parli dagli inferi, allora, non è senza significato: come altre scrittrici, Atwood, attraverso l'«emphasis upon incarceration», dà rilievo al ruolo di «silent witness to event» (*ibid.*). Penelope riesce così infine a rompere il suo silenzio e, facendolo, produce «subversive and even dangerous narrative confessions» (*ibid.* 64).

Il problema, per le donne, non è d'altronde soltanto di superare la cortina di silenzio che la società impone loro, ma anche di utilizzare un linguaggio che non è stato da loro e per loro ideato³¹: «on the question of women's relation to language and literary conventions Atwood has been constantly engaged in the revision of traditional genres, opening up spaces for women as subjects speaking and writing about their own experience, though still forced to acknowledge what Linda Hutcheon described as 'the power of the (male/"universal"³²) space in which [women's writing] cannot avoid, to some extent, operating». Perciò, «feminism also means looking at the ways in which women use the powers traditionally granted to them and how they have attempted to enlarge the scope of their influence; it also means looking at the effects on women of not having legitimised power. That lack can turn them into victims or manipulators, or it can launch them into guerrilla warfare, all of which are positions explored in Atwood's fiction» (Howells 2005, 16s.).

³¹ In Italia, questo problema è stato affrontato in particolare da Adriana Cavarero (cf. *infra*, § 6), che osserva che, non avendo un linguaggio proprio, la donna è costretta ad accogliere le rappresentazioni trasmesse dal linguaggio maschile, e quindi non può autorappresentarsi, ma solo subire le modalità di rappresentazione altrui. La «lingua mancante» femminile, perciò, si configura «come un originale non perduto, ma piuttosto mai concesso. In questa esperienza di distanza della lingua, trovano spazio vie di fuga a noi ben note: il silenzio, il residuo non detto, il corpo piuttosto che il pensiero. Eppure la storia che ci riguarda è da sempre storia di silenzi, di reticenze, di corpi muti portati al mercato!». Comunque, anche se «è impossibile per la donna, come per qualsiasi altro parlante, uscire con un atto di volontà dal proprio linguaggio, è però per lei possibile dire attraverso di esso la sua estraneità ad esso. In questo dire la propria estraneità al linguaggio, la donna riproduce in atto l'estraneazione stessa» (1987, 53s.). Pertanto, mentre la definizione filosofica 'classica' di uomo è «il vivente che ha il linguaggio», la donna può definirsi «la vivente che ha il linguaggio nella forma della separatezza» (*ibid.* 54 e 57).

³² È Simone De Beauvoir che, per prima, osserva polemicamente che il concetto di 'assoluto', di 'universale' è stato elaborato dalla cultura patriarcale a immagine del tipo maschile, rispetto al quale la donna costituisce una sorta di 'deviazione', un *clinamen*: l'Altro, appunto (cf. n. 20).

Per bilanciare, dunque, la parzialità del linguaggio e delle prospettive dominanti, Atwood tende a frantumare la parola femminile in una molteplicità di punti di vista: perciò accosta alla voce di Penelope quella del 'coro' delle sue ancelle uccise da Odisseo. In questo modo, la vicenda dell'*Odissea* è ripresentata secondo una modalità tipica della letteratura 'postmoderna'³³, nella consapevolezza che «official histories only endorse the “truths” of the dominant power groups or as Michel Foucault has argued, “systems of discourse are often synonymous with systems of power”. The end result of this process of challenging traditional authority is that the totalizing narratives of “History” have now given way to the pluralist notion of “histories” – or even “herstories” in many of Atwood’s novels, which are told from a female character’s perspective» (Vevaina 2006, 86s.).

Penelope interessa insomma le scrittrici contemporanee in quanto interprete della 'voce del silenzio', inteso ora come estrema forma di autodifesa e ribellione, ora come profondità di un discorso interiore negato agli uomini, ora purtroppo anche come segno della frustrazione. Si legga ad esempio questa pagina di Farabbi, in cui si allude evidentemente all'episodio di *Od.* I 325ss., in cui Telemaco reagisce duramente al tentativo di Penelope di interrompere il canto di Femio, riducendola appunto al silenzio:

«Penelope parla piangendo. Dalla sua bocca esce sempre una parola drammatica, quasi liquida, che brilla visibilmente sul suo viso e agisce come atto politico positivo, pubblico, contro Proci ancelle Femio e lo stesso figlio. Più che mossa da coraggio, la regina è mossa dall'impulso naturale di esporre pubblicamente sé stessa per la propria sopravvivenza, per la sua appartenenza, per il senso antico del mondo [...].

³³ Cf. Cooke 2004, 27: «in the case of postmodern literary texts, these characteristics often translate into a refusal to supply only one plot and one ending. Instead, postmodern literary texts often resist closure by offering multiple plots and alternative endings. In this way, postmodernists not only tell a story, they also tell the story of how stories are told and understood».

Nella sua prima apparizione, Penelope interrompe il canto con la parola. L'atto è gravissimo. Motiva il suo taglio a voce alta. L'errore di Femio sta nel portare una poesia di lutto, priva del senso profondo, del rispetto all'origine, mancante di luce sacrale esornativa e gioiosa. Qui, la parola di Penelope, è di estrema importanza, attualissima e concreta perché nasce dall'interruzione di una corrente totalmente acclamata. Femio mette fiato alla poesia che quel pubblico vuol sentire, assicurandosi così il consenso e gli agi che ne conseguono. Cioè vive la sua arte in prostituzione. L'opposizione di Penelope è tutt'altro che discreta. Giudica la responsabilità del cantore e lo condanna. Telemaco fraintende: non è l'incapacità di sostenere il dolore che può essere rimproverato alla madre, tutt'altro. Con ottusa autorità, la rimanda all'invisibilità delle sue stanze alte, contrassegnando il canto al potere maschile. Penelope ha stupore. Ha la stupefazione propria di chi constata l'interpretazione degli altri estremamente deformata, addirittura rovesciata. Ha meraviglia per tanta distanza irreparabile. Anche e soprattutto dal figlio. Obbedisce. Risale la scala. Il proprio intimo e muto ritiro. Il pianto. Il centro cosciente della sua solitudine: accede alla soglia del divino mentre Atena la sprofonda nel sonno» (Farabbi 2003, 29s.).

In effetti, come nota Nagler 1993, 249, «on four occasions in Homer men remand women to “their place” and take control of important public activities with this decisive pattern of speech and rhetorical structure», *pattern* che si riconosce, ad esempio, appunto nelle parole di Telemaco in *Od. I* 346ss.:

μη̄τερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν 346
τέρπειν ὄπη οἱ νόος ὄρνυται; ...

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, 356
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι· μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

L'espressione formulare dei vv. 356-359 ricorre una volta nell'*Iliade* (VI 490ss.), e una seconda volta nell'*Odissea* (XXI 350ss.), ma il 'tema' dell'uomo che ribadisce alla donna il proprio diritto a prendere decisioni ricompare, con poche variazioni, anche in *Od.* XI 346ss.³⁴: in ognuno di questi episodi, viene compiuto un «assertive thrust unfolds in two stages: men over women and then one men, the speaker, preeminent over the whole group. These speaker know how to mobilize “unanimous violence” against an outsider, namely a woman»; pertanto, il processo di affermazione virile pare realizzarsi «pushing women off the margins, and then fighting» (Nagler 1993, 249s.). La maggiore frequenza di questo tema nell'*Odissea* si spiega col vuoto di potere che Odisseo ha lasciato con la sua prolungata assenza, per cui «women are real contenders for influence and power and their place most needs to be defined, not to say confirmed» (*ibid.*)³⁵. Per questo, secondo Nagler, nell'*Odissea* «under the surface we are still dealing in the unmistakable preconscious categories that dominate the struggle for political power – and the playing out of that struggle before an audience, the community» (*ibid.* 246s.). In tale lotta per il potere, la donna è dunque totalmente emarginata: «really to assert her influence against the ruinous paradigm of competition, to proclaim the priority of life over all social roles,

³⁴ Si tratta delle parole con cui Alcinoo ristabilisce 'l'ordine' violato dall'iniziativa di Arete di dichiarare che Odisseo è 'ospite suo' e di esortare i Feaci a fargli dei doni: all'intensità del possessivo usato dalla regina e sottolineato dalla cesura – ξείνός δ' αὐτ' ἐ μ ο ς // ἐστιν, XI 338 – dunque, sembra corrispondere la forte asserzione di Alcinoo, τοῦτο μὲν οὕτω δὴ ἔσται ἔπος, αἴ κεν ἐ γ ώ γ ε / ζωὸς Φαιήκεσσι φιληρέτμοισιν ἀνάσσω... / πομπή δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐ μ ο ί· τοῦ γάρ κράτος ἔστ' ἐνὶ δήμῳ (XI 348s. e 352s.), col pronome personale al v. 348 in forte rilievo in clausola. Ad Arete, Nausicaa ed Atena attribuiscono peraltro un inusitato potere (cf. VI 303-315; VII 53-55 e 66-77), forse in rapporto con la realtà favolosa, ma per certi versi inquietante, di Scheria (cf. VII 30-33), i cui sovrani sono legati da un matrimonio incestuoso (cf. VII 63-66), che può essere traccia dell'anomalia del loro mondo (una versione idealizzata dell'Ade? cf. ad es. Sergent 2002).

³⁵ C'è un suggestivo parallelo tra la situazione a Itaca e la storia del '900: infatti, in Europa e negli Stati Uniti, non a caso molte conquiste nel campo dell'emancipazione femminile avvennero durante e subito dopo le due guerre mondiali, nel corso delle quali le donne furono mobilitate per sostituire gli uomini, impegnati al fronte, sia in ambiti professionali fino ad allora loro preclusi, sia provvisoriamente nelle responsabilità di capofamiglia (cf. ad es. Thébaud 2003a/b).

identities, and constructs, woman would have to be rebelliously and dangerously herself. In this highly realistic, sophisticated, and compelling poem, that does not happen» (*ibid.* 257).

Ma l'atteggiamento di Omero nei confronti di Penelope è stato letto anche in modo molto diverso: secondo l'interpretazione di Papadopoulou Belmehdi (cf. scheda 11), nel passo citato del I canto dell'*Odissea*, per bocca della sua eroina, è il poeta stesso a condannare il canto di Femio: «Phèmios se trompe de chanson: sa version concurrence le projet même de l'*Odysée*, qui fait du *nostos* d'Ulysse le sujet le plus digne de gloire épique, se démarquant ainsi de la tradition des retours maudits» (1994, 64). Non solo. Omero – attraverso la *mise en abîme* della dialettica tra Penelope e Telemaco – afferma la propria visione poetica sul rapporto tra cecità e chiaroveggenza del poeta, vale a dire sulla natura della sua ispirazione divina e sulla presunzione umana di potervi sostituire le sole proprie capacità: «Phèmios ne chante pas “selon le destin”, car il anticipe sur le dessein des dieux, qui n'ont pas encore décidé de révéler le sort d'Ulysse» (*ibid.* 66). Per questo, è fatto di straordinaria importanza che la prima apparizione epica di Penelope

«inaugure une série de signes révélateurs d'une affinité exceptionnelle entre ce personnage et le poète odysseén» (*ibid.* 65).

Infatti, Penelope «appartient à ce type de “personnages-penseurs”, qui dans une oeuvre, font entendre indirectement la voix du poète» (*ibid.* 64)³⁶.

Secondo tale esegesi, allora, «Télémaque exclut sa mère du domaine du *muthos* et la renvoie au métier, créant ainsi une opposition entre discours et tissage. Pénélope se voit ainsi réprimandée pour son intervention dans le

³⁶ L'ipotesi che Omero fosse in realtà una poetessa ha in effetti affascinato scrittori e studiosi, tra cui i più celebri sono Samuel Butler (*The Authoress of the Odyssey*, 1897) e Robert Graves (*Homer's Daughter*, 1955).

monde du *kléos* qui appartient aux hommes» (*ibid.* 80). Pertanto, i termini del diverbio tra Penelope e Telemaco

«ne disent pas l'opposition primaire entre silence et parole, mais l'existence de deux types de langage sexuellement déterminés [...]. Pénélope tisse parce qu'elle sait que l'accès au *muthos* des hommes lui est d'emblée fermé [...]. Il faut entendre le tissage comme la forme féminine de la parole» (*ibid.* 151).

V.4) La tela di Penelope e l'opposizione al mondo maschile

Le potenzialità di tale forma di espressione silenziosa attraverso la tessitura non sono da sottovalutarsi, visto che Penelope si serve della sua tela³⁷ come di una «very weapon which she uses in order to protect and maintain this kind of order by deceiving those who threaten it» (Pantelia 1993, 497). In tal modo ella è riuscita a conservare per anni il controllo di Itaca:

«Laërte à l'écart, Télémaque inopérant, les prétendants progressivement abrutis et voués à la mort: le chagrin démesuré de Pénélope est un mariage stérile avec la mort, une force pétrifiante, la vengeance sournoise d'une femme dont la voix n'est pas entendue. Ce qui nous ramène à Philomèle ou Chélidonis³⁸; la langue coupée, il restera le tissu pour reproduire la

³⁷ Sugli aspetti simbolici delle attività di tessere e filare, in particolare nell'iconografia, cf. cap. IV.2c, 281s.

³⁸ Anche nel mito delle figlie di Pandareo (o Pandione), Procne e Filomela, cui Penelope fa allusione in due occasioni (XIX 518ss., XX 66ss.), la tessitura di una tela sostituisce il linguaggio delle parole, violentemente negato ad una figura femminile. Secondo la versione più nota del mito (cui abbiamo già accennato nel cap. III.4, 281s.), Tereo, sposo di Procne, che gli aveva generato Iti / Itilo, violentò Filomela e poi le tagliò la lingua per impedirle di denunciarlo a sua moglie. Filomela, tuttavia, riuscì a far sapere la verità alla sorella, rappresentandola sulla sua tela, e Procne, per vendetta, assassinò Iti e lo servì come cibo al padre. Quando Tereo se ne accorse, inseguì le Pandaridi per ucciderle, ma gli dèi trasformarono tutti i personaggi di questa sciagurata vicenda in uccelli: Procne in usignolo, che col suo canto piange in eterno il figlio ucciso; Filomela in rondine (*χελιδών*), il cui verso rappresenta la voce delle donne che chiedono vendetta; Tereo in upupa (cf. Apollod. III 193-195). Non a caso, sognare o vedere uno di questi uccelli era per i Greci di cattivo augurio (cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 134). Non si può d'altra parte escludere che «Penelope might well wish, tough, for the wings of Pandareus' daughter to fly away from Ithaca» (Marquardt 1985, 40). Tra i

voix de la femme, pour réclamer la mort du descendant mâle³⁹»
(Papadopoulou Belmehdi 1994, 159).

Dietro l'apparente silenzio di Penelope sta dunque una forma di ostinata resistenza alle pressioni maschili, anche se

«tout en étant douée “d'un esprit qui n'a pas d'égal parmi le femmes”, elle ne transgressera pas les lois de l'existence féminine, elle ne contestera pas ouvertement le pouvoir des hommes [...]. Une problématique du rapport entre femme et pouvoir existe pourtant dans le texte homérique, mais ne peut être exprimée que par des moyens détournés: pas question de doter Pénélope d'un moyen d'expression étranger à la sphère féminine» (*ibid.* 81).

Il silenzio femminile assurge in tal senso a linguaggio 'altro', coniato precisamente sulla distorsione dei ruoli tradizionalmente affidati alla donna: non per nulla, come si è accennato, Telemaco, rimbrottando per la prima volta sua madre (*Od.* I 356-359), riprende – come abbiamo accennato nel paragrafo precedente – le parole di Ettore ad Andromaca: ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί... (*Il.* VI 490-493). Al di là di una certa ironia del poeta, che fa parlare il giovane itacese come il grande eroe troiano, ma con la sostituzione alla 'guerra' (πόλεμος) del μῦθος⁴⁰, è appunto sul valore di questo μῦθος che Papadopoulou Belmehdi incentra la propria attenzione:

richeggiamenti moderni di questo mito, ricordiamo la tragedia *Tito Andronico* di Shakespeare (1594), che si ispira alla versione ovidiana (*Met.* VI 424ss.), contaminandola col *Tieste* di Seneca.

³⁹ Sempre secondo Papadopoulou Belmehdi 1994, 144, nell'*Odissea* abbiamo una sorta di *transfert*, in chiave simbolica, dei termini del mito, come suggerisce il riferimento alla storia di Procne-usignolo in *Od.* XIX 518ss.: Penelope «ne tuera pas son fils, elle sera pourtant à l'origine de l'anéantissement de la génération de Télémaque, de sa classe d'âge».

⁴⁰ Telemaco ripete due volte queste parole, in *Od.* I 356-359 e XXI 350-353: e forse il poeta, come suggerisce Marquardt 1985, 38, attribuisce al giovane «both a taunt at the suitors for being taken in by a woman's "weaving" and sarcasm directed at Penelope for the failure of her grand scheme». Per altro versante, si chiede Hölscher 1991, 36: «è pensabile che ci sia stata una formula di questo tipo, per ogni

«le fils ne dispute pas à la mère n'importe quel langage, mais la parole efficace du pouvoir, le *muthos* à force exécutoire, celui qui indique un *télos*» (Papadopoulou Belmehdi 1994, 152)⁴¹.

Ma Telemaco non capisce che è proprio di quel silenzio e di quelle 'opere femminili', cui egli rimanda la madre, che ella ha imparato a servirsi come di un'arma pericolosa per coloro che ostacolano i suoi piani e i suoi desideri:

«la navette est à la tisserande ce que la lance est au guerrier» (*ibid.* 150).

Si pensi a come l'immagine della tessitura sia inestricabilmente connessa, sul piano sia mitologico che topico, a quella del ragno⁴², la cui tela è strumento di morte e 'sudario' per gli insetti catturati, ma anche suo mezzo di difesa dalle minacce esterne:

«Il ragno, dal suo addome, secerne una sostanza che solidificandosi all'aria o nell'acqua, compone i fili della tela.

Il ragno è sensibile alle vibrazioni dell'aria e della sua tela e le percepisce in ogni suo punto.

caso in cui un personaggio femminile si immischia in affari maschili? Valeva la pena di usare una formula? Mi sembra inconfutabile che qui si sta citando: Telemaco non usa un'espressione formulare, ma un'espressione di Ettore sensibilmente modificata; perfino il giovane ispirato dalla virilità parla alla maniera di Ettore».

⁴¹ Su questo punto, cf. anche Nagler 1993, 250s., che osserva come, in ognuna delle espressioni formulari di questo tipo presenti in Omero, una parola chiave indichi uno dei diversi campi riservati all'azione maschile: πόλεμος in *Il.* VI 492; μῦθος in *Od.* I 358; πομπή in *Od.* XI 352; τόξον in *Od.* XXI 352. Nell'*Odissea* questi termini si presentano in *climax*, di modo che «the disguise drops and the violence becomes suddenly real» (251); inoltre, attraverso questa 'serie', i due poemi sembrano coprire l'intera gamma di violenze perpetrate dal potere maschile: «the first and the last terms, or themes, *polemos* and *toxon*, stand respectively for the two kinds of violence (or two arenas in which violence can be discharged) which form the major topic of the respective epics: war, which is violence against another community, and "bow", which in the symbolic code of the epics, or certainly the *Odyssey*, stands for violence used to control one's own community» (250). È infatti Odisseo a utilizzare «a weapon designed for killing others, or other species, inside the circle he is supposed to protect» (245).

⁴² Cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 163.

La tela serve per catturare la preda e per il proprio ricovero. Non ha diritto né rovescio.

Il filo viene creato e usato, inoltre, per spostarsi, cambiare residenza, proteggere le proprie uova.

La spola agisce in battere e in levare con tutto il corpo femminile intrecciando la tensione dei fili» (Farabbi 2003, 11).

Secondo le inquietanti suggestioni implicite nell'idea della tela del ragno, e come altre grandi eroine del mito – Clitemestra, Elena⁴³ – Penelope fa dunque dell'attributo muliebre canonico un uso distorto, sicché l'oggetto narrativo del suo ordito finisce con l'esprimere

«une ambiguïté sinistre dont aucune des trois femmes n'est exempte. Toutes trois sont à l'origine d'une situation conflictuelle [...]. Chacune devient principe de conflit: au sein de la famille (Clytemnestre), au sein d'un *oikos* et d'une communauté (Pénélope), entre cités (Hélène)» (Papadopoulou Belmehdi 1994, 150s.).

Nella sua solitudine e nel suo silenzio, Penelope sa elaborare

«un rapport inversé entre l'être et le paraître [...]. Ce tissage matérialise une parole qui sert à dissimuler la vraie pensée, celle-ci étant exprimée par le fil du défilage» (*ibid.* 152)⁴⁴.

Per questa sua eccezionale capacità, Penelope è l'unico personaggio femminile in Omero, cui siano associate metafore tessili, riferite invece di solito alla guerra o all'inganno e proprie del pensiero maschile o divino.

⁴³ Clitemestra avviluppa in un drappo da lei tessuto Agamennone al momento del suo assassinio (Aesch. *Ag.* 1382s.; *Eum.* 633ss.); Elena rappresenta sulla tela gli eroi che muoiono in guerra per colpa sua (*Il.* III 125ss.). Si noti che, mentre Elena si limita a tessere guardando 'dall'esterno' i fatti che si svolgono per colpa sua, la tela di Penelope si trova 'all'interno' dell'intreccio dell'*Odisea*, ed è anzi punto di riferimento dell'azione, anche se il poeta lo ha quasi occultato, forse volutamente, facendovi riferimento, come di storia già passata, tramite i discorsi dei personaggi (cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 203).

⁴⁴ Si noterà come questa interpretazione assomigli per alcuni versanti a quella filosofica di Adriana Cavarero nel paragrafo successivo.

Normalmente, infatti, i due aspetti della tessitura – concreto e metaforico – sono rigorosamente ripartiti tra i due sessi⁴⁵:

«en dehors de Pénélope, Homère n'associe jamais les métaphores textiles aux femmes; seuls les hommes peuvent "enrouler le fil de la guerre" ou "tisser une *mêtis*", ou les dieux qui "tissent des projets" ou qui "filent le destin humain". Comme les hommes sont exclus du tissage littéral, de même les femmes sont exclues du tissage métaphorique» (*ibid.* 82s.).

La stessa eroina, però, dichiara con orgoglio al presunto mendicante ἐγὼ δὲ δόλους τολυπεύω (XIX 137). Ora, le espressioni δόλον/δόλους ὑφαίνειν e μήτιν ὑφαίνειν sono piuttosto comuni nei poemi omerici; tuttavia, «lorsque Pénélope substitue un élément de ces syntagmes bien connus en disant qu'elle "file" des ruses au lieu de dire qu'elle les "tisse", nous devons observer que ce "filage" insolite anticipe un tissage qui, nominalelement réel, ne peut qu'assumer un caractère métaphorique en évoquant le syntagme familier *dólon huphaínein*, "tisser une ruse". Pénélope "file" des ruses, elle "tisse" une immense toile. Tout se passe comme si l'expression normale *dólon huphaínein* se trouvait transposée sur le plan d'action. Pénélope produit un tissu tangible qui pourtant ne peut servir de prétexte qu'à condition qu'elle s'engage dans un "tissage" tout à fait métaphorique – à savoir le discours, trois fois repris⁴⁶, qu'elle prononce à l'intention des prétendants. Ce discours est un "tissage" tellement serré qu'il leur faut trois ans pour réussir à le percer» (Svenbro 1976,

⁴⁵ Cf. anche Papadopoulou Belmehdi 1994, 150s. Si ricordi che il momento di somma ignominia, tra tante avventure, è per Eracle essere ridotto da Onfale alle opere propriamente femminili, cioè appunto al lavoro al telaio (Ov. *Her.* IX 55ss.). Nell'*Iliade*, tessono la tela Elena (III 125) e Andromaca (VI 456, XXII 440), mentre intessono μύθους καὶ μήδεα gli ambasciatori achei (III 212), μήτιν Nestore (VII 324 e IX 93) e δόλον il re di Licia (VI 187). La stessa ripartizione del verbo ὑφαίνειν tra l'attività pratica femminile e quella metaforica maschile si osserva nell'*Odissea*: questo verbo indica infatti, oltre all'attività della 'tessitrice' per eccellenza, Penelope (II 94, 104; XV 517; XIX 139, 149; XXIV 129, 139, 147), anche quella di Calipso (V 62) e delle Ninfe (XIII 108); invece, come vedremo tra poco, sono in grado di 'ordire' δόλον gli dèi (V 356) e, naturalmente, Odisseo (IX 422); μήτιν i Proci (IV 678), Laerte (IV 739) e Atena (XIII 303, 386). Per l'esame di questo tipo di espressioni, cf. Svenbro 1976, 202s.

⁴⁶ Cf. *Od.* II 96-102, XIX 141-147, XXIV 131-137.

204).

Quanto invece al verbo *τολυπεύειν*, delle sue sette occorrenze omeriche cinque – tra cui tutte quelle dell'*Odissea*, ad esclusione del *δόλους τολυπεύω* di Penelope in XIX 137 – sono usate nel sintagma *πόλεμον/πολέμους τολυπεύειν*, riconducibile a un'attività prettamente virile (*Il.* XIV 86; *Od.* I 238, IV 490, XIV 368, XXIV 95)⁴⁷.

Naturalmente, non sorprende che, tra gli ambasciatori achei inviati a Troia, i quali *μύθους καὶ μήδεα πᾶσιν ὕφαινον* (*Il.* III 212), *οὐκ ἄν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος* (*ibid.* 223): Odisseo è infatti *εἰδὼς παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά* (*ibid.* 202). Dunque, è logico che l'ὁμοφροσύνη dell'eroe e di sua moglie si rispecchi, nell'*Odissea*, appunto in questa loro comune capacità di *δόλον ὑφαίνειν* e *δόλους τολυπεύειν* (IX 422 e XIX 137), capacità che scopertamente riproduce, in scala umana, quella della loro protettrice Atena (XIII 303 e 386 *μητιν ὑφαίνειν*), e che pare essere di famiglia, visto che è attribuita anche a Laerte (IV 739). Unici altri personaggi non divini, nell'*Odissea*, che *μητιν ὕφαινον* sono i Proci (IV 678): ed è appunto contro di loro che Penelope 'intesse la sua trama' di filo e di inganno.

In questo modo, contaminando nelle consapevoli parole dell'eroina stessa non solo le due espressioni *δόλον/δόλους ὑφαίνειν* o *μητιν ὑφαίνειν* e *πόλεμον/πολέμους τολυπεύειν*, ma anche i due distinti campi di applicazione – pratico/metaforico, femminile/maschile – dell'immagine del tessere/filare, il poeta dell'*Odissea*, secondo Papadopoulou Belmehdi, contrappone il mondo

⁴⁷ Naturalmente, la formula si riferisce sempre a coloro che vinsero la guerra, gli Achei (*Il.* XIV 86 e *Od.* IV 490), o, più specificamente, al loro capo Agamennone (*Od.* XXIV 95), ma soprattutto al principale artefice della vittoria, Odisseo (*Od.* I 238 e XIV 368). La settima occorrenza di quest'espressione è in *Il.* XXIV 7, nel passo in cui Achille rimpiaange Patroclo per *ὅποσα τολύπευσε σὺν αὐτῷ καὶ πάθεν ἄλγεα*: si noti che, però, la guerra è nominata nel verso immediatamente successivo: *ἀνδρῶν τε πτολέμους ἀλεγεινά τε κύματα πείρων*.

dell'introspezione, dell'interiorità, della memoria e anche dell'inganno, raffigurato dall'eroina, a quello dell'azione virile – rappresentata soprattutto dalla 'generazione senza memoria' di Telemaco e dei Proci – azione che, pur con l'eccezione di Odisseo, è spesso insensata, perché priva dei punti di riferimento forniti dal ricordo del passato e dalla previsione del futuro⁴⁸.

V.5) Penelope e la corporeità femminile

Nelle rivendicazioni 'al femminile' del personaggio di Penelope, dunque, la polemica contro i soprusi e i pregiudizi del mondo maschile si accompagna per lo più all'orgogliosa rivendicazione delle qualità e delle capacità delle donne e dell'originalità del loro punto di vista. Alle rappresentazioni 'canoniche' dell'immaginario collettivo sono così contrapposte – secondo le teorie del 'femminismo culturale' (cf. n. 20) – immagini connesse alla percezione sensoriale e alla corporeità femminile: viene dunque rappresentata la sensualità/sexualità di Penelope, che non solo ne ha fatto oggetto di desiderio per i pretendenti e per il marito lontano, ma che si manifesta, tra l'altro, anche nel suo sentimento materno (interpretato in alcune opere come rimpianto di occasioni perdute nella lunga attesa) e nella fisica appercezione del mondo della natura, della riproduzione, della giovinezza e dell'infanzia, in un amore per la vita che ella condivide con le antiche divinità matriarcali:

⁴⁸ Tuttavia, proprio l'episodio cui Odisseo reagisce 'tessendo' πάντας δὲ δόλους καὶ μήτιν (IX 422) scaturisce dall'imprevidenza dell'eroe, che non sa trarre dagli indizi presenti nella grotta del Ciclope e dalla propria precedente esperienza una valida previsione del futuro di morte, che presto il mostro produrrà (cf. IX 228-230 ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην, – ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν, – / ὄφρ' αὐτόν τε ἴδοιμι, καὶ εἴ μοι ξείνια δοίη. / οὐδ' ἄρ' ἔμελλ' ἐτάροισι φανεῖς ἐρατεινὸς ἔσεσθαι): ma egli è appena all'inizio delle sue avventure, nel corso delle quali acquisirà appunto quell'esperienza, da cui sarà consolidata la sua prudenza, manifestata in seguito già nell'incontro con Circe.

Lamento di Penelope

«Da vent'anni ostinata difendo dalla muffa morte
le mie parti molli venti vani in ombra e solo protesi di gommapiuma color carne
faccia flaccida e pallida come una vecchia protendo ai pretendenti
pentolacce così sloggiano imbottiti e sfollo
Ma quando intreccio ceste di vimini e le tappezzo di foglie di fico
sforbicio uno squarcio felice di paesaggio al riparo d'orridi e fosse
nell'isola nostra natia Itaca ferita rupestre
nobile sterpaglia aprica e solatia
con bellavista che irraggia sulla sfilza dei filari dove arranco a bocca aperta
tra solchi bioccoli d'argilla fino al male alla milza
Cromo gli olivi di cupo verdemare e cucio suture tra viticci viridenti
Croco d'autunno le vigne e paro reti fitte
pronta a contenere i fecondi coaguli delle future coliche
d'uve che pesterò rosse e mature
pronta a contenere cocci d'alive tante mandorle dolci e fichi
che sgrullerò col cruocco o fraguli gruossi come lingue scarlatte
E mi ritegno grande madre satura bucolica
spaventapaglia dei vitigni scoloriti e spenti grande madre cianotica
che ammicchia coniche biche brulicanti d'acidi succhi di formica
e giare d'alive schiacciate coi tappi pigiati dai sassi
grossa contadina pregna di fatica
labbra screpolate e senza ammanchi inorgoglita
Da vent'anni euriclea materna ogni mese mi procuro
di foderare di muco le pareti dell'utero dove se torni premerai gommoso
nutrendoti di me feto maturo del mio fegato bilioso prometeo ingrato
del mio fegato grueso sparattato
io monte dei pegni tuoi me farfalla pregna di te bruco»

(Lorusso 2003, 16-18: cf. scheda 9).

Nell'eroina omerica è perciò condensato un alto valore simbolico, in cui si riflette per lo più la personalità delle autrici e il loro ideale di donna moderna, come talora suggerisce l'uso della prima persona singolare (cf. ad es. Atwood 2005⁴⁹, La Spina 1998, Lorusso 2003), ma ancor di più l'identificazione della donna nel suo corpo, vale a dire nella sua storia privata,

⁴⁹ Cf. Cooke 2004, 1s.: «Atwood's writing attests to the power of the first-person pronoun, "I", and what an individual sees with her own "eyes". "Writers", explains Atwood, "are eye-witnesses, I-witnesses" (*Second Words: Selected Critical Prose*, Toronto 1982, 203) [...]. Again and again in her writing, Atwood revitalizes the stories with which we are familiar by telling them from a personal, and refreshingly original, point of view».

fatta di sensazioni e di atti quotidiani, di verità taciute e di violenze subite, di emozionalità, di oscuri sacrifici e di segreti femminili. Infatti, «essendo donne, le scrittrici hanno una corporeità femminile che pervade i loro sensi e le loro immagini. Sono state allevate come bambine e quindi hanno una percezione acuta dei contenuti culturali dell'educazione infantile. Si sono viste assegnare ruoli ben precisi in famiglia e nel rapporto amoroso, si sono viste aprire o negare l'accesso all'istruzione e al lavoro, si sono viste assoggettate a leggi sulla proprietà e sulla rappresentanza politica che discriminano, nel passato in modo assoluto, oggi parzialmente, gli uomini dalle donne. Se avessero rinnegato il proprio corpo, se avessero rinnegato quanto vi è di peculiare nell'essere donna in un certo tempo, classe e luogo, avrebbero soltanto depauperato la loro umanità» (Moers 1979, 11s.).

Si rifletta sulla distanza che separa Penelope dal personaggio dell'*Odissea* che da sempre è stato avvertito come appunto il meno 'femminile', o per lo meno come il più asessuato: Atena⁵⁰. Non a caso, col consueto umorismo, Savinio la definisce «vergine cronica» e «zittella famelica», dal «fare dottorale», dall'«aria saccente», dalla «mentalità da quacchera» e dall'«incapacità di stare allo scherzo» (*La verità sull'ultimo viaggio*, in *Ulisse* 28s.). Eppure anch'ella è una tessitrice – come Penelope, come Calipso e Circe – anzi, *la* tessitrice per eccellenza, stando al mito di Aracne: tuttavia, la sua diversa natura si manifesta, osserva Farabbi 2003, appunto nell'ideazione dell'ordito, che scaturisce da un'attività puramente

⁵⁰ Cf. ad es. Pomeroy 1978, 6 «Atena è l'archetipo della donna mascolina che trova il successo in quello che è essenzialmente il mondo maschile, negando la propria femminilità e sessualità [...]. Negli antagonismi fra i due sessi narrati nella tragedia e nell'epica Atena si schiera sempre dalla parte degli uomini, e ci lascia perfino intuire di sospettare le motivazioni della virtuosa Penelope»: la studiosa riporta come riprova *Od.* I 275-278, XIII 379-381, cui si può aggiungere XV 15-23 (cf. anche cap. II, n. 101), passo di controversa interpretazione tra i critici, a seconda che si attribuiscono le dure affermazioni di Atena contro Penelope all'onniscienza della dea (e quindi le si ritengano veritiere), o alla sua intenzione di spingere – con una menzogna – Telemaco ad affrettare il ritorno a Itaca, o infine al subconscio del giovane, che rivela in sogno i propri timori sul comportamento della madre. Avanza riserve sull'interpretazione corrente della 'mascolinità' o 'androginia' di Atena Loraux 1994, 27.

intellettuale – come quella degli uomini – non arricchita dall'esperienza della vita vissuta nella piena fisiologia del corpo femminile:

«due figure femminili: due tele. Aracne, nella sua fierezza, rivendica la propria identità libera, la propria arte (della tessitura) regale cioè senza obbedienza, riverenza servile all'autorità, in questo caso nei confronti di una femmina divina come Atena. La tela di Atena esibisce, ostenta, la costellazione abbagliante dei dodici (attenzione al numero) dei nell'Olimpo. Nella tela perfetta di Aracne brilla altra luce, quella degli amori arcani degli dei, due tra tanti, ad esempio: Zeus ed Europa, Zeus e Danae... Si sa come andò a finire la storia. Pallade dalla rabbia stracciò la tela e colpì la ragazza con la spola. Impedì a lei di impiccarsi e la trasformò in ragno. Pallade e Aracne, pur essendo entrambe figure femminili, rappresentano sponde culturali opposte. In realtà Atena nasce dalla mente di Zeus e rimane lei stessa mente, mancante perciò del resto del suo corpo. Della sessualità. Della sensualità. Non così Aracne, Calipso, Anticlea, Circe, Penelope... che hanno amato, fatto l'amore, sviluppando così integralmente la propria conoscenza. Femmine dal corpo intero che cantano e tessono tele di voce e filo in un'arte femminile altra, potentissima» (Farabbi 2003, 45).

E, in effetti, Atena interviene più volte accanto a Penelope, per incoraggiarla in sogno (IV 795ss.), per confortarla col sonno (XVIII 186ss.), per renderla più bella (XVIII 190ss.), o per ispirarle un'idea (XVIII 158ss. e XXI 1ss.)⁵¹; la dea, inoltre, dà garanzie ad Odisseo sulla fedeltà della moglie (XIII 336ss. e 381): tuttavia, le sue parole possono suonare alle orecchie dell'eroe piuttosto ambigue (XIII 308s. μηδέ τῷ ἐκφάσθαι μήτ' ἀνδρῶν μῆ τε γυναικῶν, / πάντων), e non comportano alcun tentativo di distoglierlo dal suo proposito di mettere alla prova Penelope (XIII 133-136 ἀσπασίως γάρ κ' ἄλλος ἀνήρ ἀλαλήμενος ἐλθὼν / ἴετ' ἐνὶ μεγάροισ' ἰδέειν παῖδάς τ' ἄλοχόν τε· / σοὶ δ' οὐ πῶ φίλον ἐστὶ δαήμεναι οὐδὲ πυθέσθαι, / πρίν γ' ἔτι σῆς ἀλόχου πειρήσεται), proposito che risulterà anzi confermato dall'informazione che Penelope illude i pretendenti (XIII 380), sia

⁵¹ Sul significato dell'intervento degli dèi omerici sulle azioni umane, e in particolare di quello di Atena su Penelope, vd. *supra*, cap. III.1d.

pure per prender tempo, in attesa che il marito torni (XIII 379). Questo comportamento ambivalente di Atena nei confronti di Penelope è stato notato da Farabbi:

«le ancelle tradiscono la regina. Molti altri. E quelli, che pure la stimano, non contribuiscono alla sua resistenza. Atena entra e esce dal suo sonno. Pianta nelle sue interiora presenze di orientamento e modalità di conforto. Ma non si rivela mai direttamente. Mai con quella simpatia e partecipazione come con Ulisse, tanto che lei regina non può sentirsi realmente affiancata né sostenuta» (Farabbi 2003, 28s.).

Ciò forse avviene, perché non c'è vera simpatia tra la dea androgina, patrona della guerra e delle arti razionali, e Penelope, il cui pensiero viene oggi visto dal 'pensiero della differenza sessuale' (su cui cf. § seguente) come un'antilogica, o meglio una logica alternativa rispetto a quella della tradizione maschile, e tutta giocata sul linguaggio del corpo, raffigurato dalla tessitura:

«leggo e sento la sua tessitura come pratica dell'interiorità. Non del pensiero, del pensare con la fronte e nella fronte. Ma intendo un esercizio intimo di estrema attenzione e armonia corporea che genera l'unità del filo, l'intreccio, il nodo e il taglio. Ogni momento del fare si apre alla sua dissoluzione, al suo scioglimento, al suo disfarsi. Così come è la natura della vita, sorella della morte. Così come i poli opposti e complementari del metronomo.

Penelope è chiusa a palazzo. Non entra nel mare. Non cammina fuori dalle pietre di casa. Non procede verso il paesaggio naturale così come il marito ma è in qualche modo costretta ad addentrarsi verticalmente in sé stessa, a calarsi dentro la propria interiorità priva di immagini» (*ibid.* 30s.).

In questi termini, Farabbi interpreta anche il tema della fedeltà di Penelope, fedeltà che non comporta l'annullamento della sua identità nell'essere amato, ma che si realizza, al contrario, nella complessità di corpo e

intelligenza e nella dialettica tra radicamento nella memoria e desiderio nella previsione e nell'attesa del futuro:

«mi sono chiesta ciò che distingue Circe, da Calipso, Anticlea e Penelope nel loro modo di amare.

Se il loro amare coincide con il proprio annullamento. Nessuna si confonde al punto di perdersi [...]. Non vivere un processo simbiotico in cui si azzerano i caratteri della propria e dell'altrui identità» (*ibid.* 39).

«La figura femminile arcaica è naturalmente nella chiarezza, nel fare alla luce del sole, nell'interezza tra il sé e il fuori comportamentale, e soprattutto nell'incontrare il corpo altrui partecipando intensamente sensorialmente, sentimentalmente, attraverso il proprio» (*ibid.* 44).

«Chi è fedele ha coscienza della propria identità e lavora dentro di sé per sostenere la relazione con l'origine, a cui in qualche modo appartiene. Fa del suo corpo intero strumento. È sempre presente a sé stesso e agli altri per distinguere e riconoscere. Risponde con chiarezza e nitore, frontalmente.

Fedeltà non è fissità. Non è passività. È andare con precisione e orientamento, con memoria. Con la necessità della relazione. Con il nutrimento proprio della coniugazione dentro cui vive bellezza, piacere, costruzione» (*ibid.* 49)

V.6) Penelope e il 'pensiero della differenza sessuale': la risposta a Platone

Come si è visto, nel mito e nel personaggio di Penelope le intellettuali contemporanee, pur di diversa formazione, riconoscono sia l'archetipo del dualismo occidentale maschio/femmina, sia soprattutto la peculiare capacità di sfuggire all'identificazione, propria della cultura patriarcale, della donna con una merce (vd. *supra*, cap. II.3d), sia – nella relazione dell'eroina con Odisseo – l'ideale di un rapporto armonico di libera relazione tra pari.

In questo ambito, la filosofa Adriana Cavarero (scheda 3) riflette – attraverso il personaggio di Penelope – sulla differenza sessuale⁵² che, «riconoscendo il duale originale come un intrascendibile presupposto, esclude una logica dell'assimilazione dell'Altro. Per il pensiero femminile della differenza, l'Altro è teoreticamente un non ancora indagato, e probabilmente un indagabile solo nei modi consentiti da una logica duale per ora solo prospettata come corretta e necessaria, ma non ancora sviluppata» (1987, 78). Il problema principale, infatti, è che finora la filosofia si è servita di un ordine linguistico-simbolico imperniato sul soggetto maschile, «che si pretende neutro/universale, dice la sua centralità e disloca intorno a sé un senso del mondo a sua misura figurato e nelle sue figure rivelantesi. Un senso nel quale anche le figure femminili trovano dunque posto *in riferimento* al soggetto maschile stesso che le decide [...], di modo che, inesorabilmente, ogni figura di donna si trova a giocare un ruolo il cui senso sta nei codici patriarcali che glielo hanno assegnato» (Cavarero 1990, 4). Ma l'*impasse* in cui si trovano a operare le donne che vogliono condurre una riflessione su tale tema è che la filosofia «deve sobbarcarsi la fatica del concetto, a partire dalla rete concettuale presente e dalla storia logica che questa conserva e manifesta. Questa storia ha il suo più potente baluardo proprio nella pretesa neutralità del pensiero: un pensiero oggettivo, universale che, come tale, non escluderebbe nessuno, anzi, includerebbe gli uni e le altre indifferentemente nella sua verità. Svelare la falsa neutralità di tale pensiero e la sua valenza di estraniamento della donna, è allora il primo passo necessario verso un pensiero che contempli la donna come soggetto, e precisamente come soggetto pensantesi» (Cavarero 1987, 53). Perciò, come abbiamo già accennato, bisogna «diffidare della pretesa neutralità del linguaggio, della sua oggettività

⁵² Cf. in Cavarero 1990 il primo capitolo, «Penelope», 13-32.

scientifico, e anche della sua bellezza. Affinché in questa bellezza l'esser donna non sia più l'incanto di una creatura muta di fronte alla parola» (*ibid.* 78).

Per uscire dal circolo vizioso di interpretare il reale sempre e solo tramite rappresentazioni maschili (anche quando si tratta di rappresentazioni maschili del femminile), Cavarero si propone di «rubare al contesto», anche quando questo sia «il pensiero greco nel suo orizzonte complessivo», alcune figure femminili, e prima tra tutte Penelope, per «indagare l'ordine patriarcale appunto nelle *tracce* che esso conserva di ciò sulla cui cancellazione si è costruito e continua a dispiegarsi». Il 'furto' perciò consiste nel «rubare figure femminili al contesto lasciando che il tessuto lacerato lasci intravedere i nodi su cui si regge la sua trama concettuale occultante» (1990, 6s.).

Questa operazione è simbolizzata dal

«lavoro di Penelope che tesse e disfa, ma su due diversi telai, dei quali il primo compone figure diverse di un ordine simbolico femminile, mentre il secondo scioglie in matasse infeltrite l'arazzo dei padri» (Cavarero 1990, 9).

È attraverso questo 'lavoro' di 'de-costruzione' che si può superare il «tenace dualismo di corpo e mente che rende appunto impensabile la differenza sessuale stessa [...], in un ordine simbolico dove il venire al mondo di singolarità incarnate [...] restituisca senso a ciascuna e ciascuno» (*ibid.* 8)⁵³.

Quanto all'immagine di Penelope, dunque, Cavarero osserva che

⁵³ All'astratto *essere*, che si pretende asessuato e universale, di fondazione parmenidea, si può allora sostituire l'*esserci (dasein)* o l'*essere nel mondo* di origine heideggeriana.

«la figura come tale – come materiale mitico – ha una sua duttilità rispetto all'intenzione interpretativa, una sua potenza simbolica aperta all'inveramento di differenti letture. Così la traccia di Omero dissemina indizi per altri percorsi ermeneutici possibili. Indizi per un ordine simbolico femminile» (*ibid.* 15).

Il primo elemento significativo dell'ordine simbolico femminile, che si manifesta in controluce attraverso Penelope e in particolare attraverso il suo sottrarsi – che, «immemore della sua contingente occasione», non si riduce alla semplice 'attesa' – è la sua posizione nello spazio e nel tempo:

«Penelope, pur stando nella reggia, tessendo e disfando [*sic!*] all'infinito confina il luogo suo dove ella non è moglie di nessuno [...].

Penelope si tiene al presente e confina col suo lavoro un luogo separato dove ella si appartiene. Penelope sta tutta nella sua piccola storia: un tessere e un disfare senza fine, che è un prolungare il tempo dell'identica ripetizione che conserva la sua intatta solitudine e la salva dall'evento. Nell'attesa ormai rinunciata, nell'estraneità ormai sostanziale del grande Evento che può mettere fine al tempo dell'identica ripetizione, il tempo stesso, ritmato al telaio, allontana e rende impossibile qualsiasi evento [...].

Perché gli eventi, ai quali Penelope si sottrae col suo lavoro infinito, sono appunto gli eventi della grande storia – quella degli uomini, quella degli eroi – e sono perciò gli inesorabili ingressi di lei in una storia non sua dove ella non avrà più *luogo*, ma solo un posto nell'ordine simbolico altrui» (*ibid.* 14s.).

Attraverso la tessitura della tela, prolungata se possibile per sempre dal gesto della mano che disfa, Penelope si crea insomma un suo «luogo anomalo» e un suo «tempo assurdo», che la sottraggono all'ordine patriarcale. Forse per questo ella è restia al riconoscimento di Ulisse: come se tentasse un'estrema resistenza contro il suo ritorno che, difatti, pone termine al lavoro altrimenti infinito dell'eroina e, in un certo senso, è la fine dell'eroina stessa.

Al tempo avido di eventi degli uomini (e di Ulisse), Penelope contrappone dunque l'impenetrabilità del suo tempo «dilatato»:

«al telaio, che l'uomo le ascrive, Penelope non produce panni piegandosi al suo ruolo, bensì, disfando e perciò rendendo vano quel poco che ha tessuto, intesse il suo tempo sottratto all'evento.

Così, nel tessere e disfare, Penelope appunto intreccia fili di un ordine simbolico femminile che si compone in adeguate trame, cosicché la memoria omerica finisce col salvare dall'oblio anche ciò che voleva ricordare solo per rendere più memorabile, nella sua finale compiutezza, la storia di Ulisse» (*ibid.* 16)⁵⁴.

Nell'*Odissea* troviamo perciò due emblemi opposti e complementari: il mare, su cui si svolge il tempo dell'azione (le avventure di Ulisse)⁵⁵, e la casa, punto di partenza e di ritorno, tempo/luogo del lavoro di accudimento femminile. Tuttavia, Penelope sconvolge e nega il tempo e il luogo che la tradizione le assegna: non solo, come accennavamo, ella vanifica il suo ruolo consolidato disfacendo la sua tela, ma fonda anche

«un luogo che è radicamento e dimora: lo stare presso di sé, un appartenersi per così dire assoluto che viene prima, e anzi rende possibile, il fare altre cose a partire da lì» (*ibid.* 18).

Per Ulisse, il mare rappresenta il limite da valicare, per ottenere la fama immortale attraverso la sfida della morte (quindi, mare = limite = morte = fama), ed è perciò limite che, se non violato, *tiene fuori* (dalla gloria, appunto). Per Penelope, invece,

⁵⁴ Abbiamo già preannunciato che questa interpretazione è riecheggiata da Farabbi ed è affine a quella di Papadopoulou Belmehdi.

⁵⁵ Proprio perché è immerso nel tempo dell'azione, Ulisse non può rimanere per sempre a Itaca: il suo tempo/luogo è il mare, che egli presto riprenderà, come ha immaginato Dante: cf. Cavarero 1990, 21s.

«la riva del mare si fa limite, non come prigione, ma come ciò che lascia fuori un mondo estraneo abitato dagli uomini» (*ibid.* 23).

Ella, inoltre, fonda un

«tempo vuoto, se è l'azione dell'eroe ad essere misura, tempo vano, se è il fine del domestico accudire a fare da metro. Dunque [...], tempo negativo» (*ibid.* 18).

«E il cantuccio allora si fa luogo impenetrabile dalle ragioni del mondo: dimora propria» (*ibid.* 19).

Eppure, quella inaugurata da Penelope è una nozione del tempo del tutto diversa da quella dei filosofi della nostra tradizione, che in genere ne rifiutano l'aspetto corporeo e lo considerano 'eterno', cioè immobile e solenne, assoluto. Del resto, secondo appunto questa tradizione, la donna non possiede neanche la parte noetica della mente, che sola consente di astrarsi dalla contingenza dell'atto. Ma è appunto l'ineludibile correlazione tra mente e corpo, propria del femminile, che il 'pensiero della differenza' di Cavarero vuol rivalutare:

«in Penelope però l'interezza dell'esperienza inscritta nel ruolo, pur mantenendosi come intierezza, si trasforma tuttavia in una intelligenza che l'abilità manuale supporta e asseconda. La *metis* di Penelope, esperta tessitrice, sta tutta nell'opera di fare e disfare cadenzata sul telaio» (*ibid.* 20).

Al culto della gloria, che non può prescindere dal regno della morte, Penelope, nel chiostro sicuro delle sue stanze, accanto alle sue ancelle, oppone la gioia della vita, della nascita, del radicamento⁵⁶:

⁵⁶ Per un approfondimento del tema della 'fisicità' della riflessione e della sensibilità femminile, in relazione al rifiuto della violenza e al culto della vita, vd. anche *infra* Annie Leclerc, § 7.

«oramai sconfitti i Proci e lontano per sempre Ulisse, anche il figlio – piccolo arrogante – senz'altro per mare, io la vedo ridere con le ancelle mentre insieme tessono vesti ad esse confacenti, narrando di come tennero in scacco i Proci insieme scoprendo la letizia di quello stare fra di loro lavorando e pensando. La vedo, la vedo, in quell'isola, che ora straordinariamente separa con mitica chiarezza due mondi estranei» (*ibid.* 23)⁵⁷.

In realtà, la corrispondenza nel pensiero occidentale tra perfezione assoluta e rifiuto della vita corporea (che è rappresentata invece dall' 'imperfetto' essere femminile) si dispiega, dopo Omero, in forma assai più radicale. Si ricordi come l'attività di Penelope assuma – significativamente – valenza tutta negativa nel *Fedone*:

οὕτω λογίσαιτ' ἄν ψυχὴ ἀνδρὸς φιλοσόφου, καὶ οὐκ ἄν οἰηθείη τὴν μὲν φιλοσοφίαν χρῆναι αὐτὴν λύειν, λυούσης δὲ ἐκείνης, αὐτὴν παραδιδόναι ταῖς ἡδοναῖς καὶ λύπαις ἑαυτὴν πάλιν αὖ ἐγκαταδεῖν καὶ ἀνήνυτον ἔργον πράττειν Πηνελόπης τινὰ ἐναντίως ἰστὸν μεταχειριζομένης, ἀλλὰ γαλήνην τούτων παρασκευάζουσα, ἐπομένη τῷ λογισμῷ καὶ ἀεὶ ἐν τούτῳ οὔσα, τὸ ἀληθὲς καὶ τὸ θεῖον καὶ τὸ ἀδόξαστον θεωμένη καὶ ὑπ' ἐκείνου τρεφομένη, ζῆν τε οἶεται οὕτω δεῖν ἕως ἄν ζῆ, καὶ ἐπειδὴν τελευτήσῃ, εἰς τὸ συγγενὲς καὶ εἰς τὸ τοιοῦτον ἀφικομένη ἀπηλλάχθαι τῶν ἀνθρωπίνων κακῶν.

(Plat. *Phaed.* 84a-b)⁵⁸

⁵⁷ Si osservi la similarità di quest'immagine con la pratica corrente in molti gruppi femministi della riflessione di gruppo (o autoscienza): Cavarero fu del resto tra le fondatrici del gruppo femminista veronese «Dìotima».

⁵⁸ Non convince l'interpretazione di questo passo proposta da Papadopoulou Belmehdi 1994, e accolta e così riassunta da Loraux 1994b, 16: «Pénélope, donc: pour la pensée philosophique, le modèle même de l'analyse, qui, a parler grec, n'est pas une pratique souriante mais un exercice de vie et de mor [...]. Si le tissage est *mêtis*, le défilage est pensée».

Come si vede, nel discorso del Socrate platonico, «l'intero singolare che ciascun vivente umano è, si scinde in due parti separate, ossia il corpo, che appartiene al mondo della vita, a questa terra di viventi, e l'anima, identificata con l'attività del pensare, che appartiene al mondo delle idee» (Cavarero 1990, 25). La sola parte immortale, come è noto, per Platone è l'anima, 'caduta' nel 'carcere' del corpo, da cui deve desiderare di staccarsi per conseguire la sua vera libertà e felicità, cioè per contemplare le idee: in ciò consiste il «vivere per la morte», su cui si fonda l'affinità – comune nel pensiero occidentale – tra filosofia e morte. Platone intende dunque per 'vita' un concetto astratto, cioè la vita dell'anima, che sarebbe quella vera, immune dalle fasi della 'vita' biologica, cioè dal nascere e dal morire. È così che «la sola sessuazione maschile più agevolmente può pretendersi come neutra e universale» (*ibid.* 27). Il corpo (σῶμα) a rigore non ha vita vera, al di fuori di quella insufflatagli dalla ψυχή: è mero accidente e, grazie alla metempsicosi, l'anima lo adopera e lo cambia, quando esso muore, come una sorta di indumento⁵⁹. L'opera di Penelope, quindi, è rappresentata come l'opposto di quella del filosofo, che cerca di sciogliere dai vincoli del corpo l'anima noetica. Ma qui abbiamo un paradosso, un'inversione logica, cui si applica il 'furto' di Cavarero, in vista della fondazione del 'pensiero della differenza':

⁵⁹ Assai diversi, in realtà, dai concetti platonici di σῶμα e di ψυχή appaiono quelli omerici (cf. cap. III.1d e in particolare n. 71). Cf. Böhme 1929, 76-92 e Snell, *Pensiero*, 19-47 («L'uomo nella concezione di Omero»), il quale rileva che «σῶμα significa "cadavere"» e che «corpo, σῶμα, è un'interpretazione tardiva di quello che inizialmente veniva concepito come μέλη ο γυῖα, come "membra" [...], poiché queste membra rappresentano per lui [Omero] una cosa viva» (24 e 28: ribatte però Harrison 1960, 64 che «σῶμα is not "living body" any more than it is "dead body" – it is simply "body"»). Inoltre, sempre secondo Snell, «in Omero ψυχή è soltanto l'anima in quanto essa "anima" l'uomo, cioè lo tiene in vita», mentre gli «organi dell'anima non si distinguono sostanzialmente dagli organi del corpo [...]. Ciò che noi chiamiamo anima, l'uomo omerico lo concepisce come un insieme di tre entità, ch'egli interpreta per analogia con gli organi fisici» (28 e 38). Di conseguenza, «l'anima intesa nel senso di πρῶτον κινούν, di primo movente, come la concepisce Aristotele, o come punto centrale del sistema organico, è ancora estranea ad Omero. Le azioni dello spirito e dell'anima si sviluppano per effetto delle forze agenti dall'esterno, e l'uomo è soggetto a molteplici forze che gli s'impongono, che riescono a penetrarlo» (45). Benché Cavarero non rimandi esplicitamente a queste pagine di Snell, ella sembra in più punti ispirarsi per la sua reinterpretazione metaforica del personaggio di Penelope.

«è infatti in Penelope come *tessitrice* che si concentra qui il gioco metaforico: visto che qui non si tratta di fili lanosi ma dell'anima e del corpo, lo scandalo non è che ella disfi ciò che ha tessuto, ma che ritessa ciò che aveva disfatto [...].

Se dunque lo scioglimento è opera della filosofia, Penelope non scioglie, non disfa, ma solo qui tesse insieme ciò che i filosofi avevano disfatto [...].

Penelope la tessitrice, come Santippe, tesse insieme ciò che, non lei, ma altri hanno con la filosofia slegato. Cosicché la metafora, proprio per la sua strana inversione logica, ora funziona: lo slegare l'anima dal corpo (operazione positiva) appartiene alla filosofia, ai discorsi riservati agli uomini, il legarli insieme (operazione negativa), appartiene alle donne. Per questo qui Penelope, celebre per il suo inusitato disfare, invece emblematicamente tesse: tesse assieme l'anima col corpo, riallaccia i legami in una trama fitta dove il corporeo si annoda all'anima, e soprattutto a quella parte dell'anima che più di ogni altra il filosofo vuole slegare dal corpo ossia il pensiero. Ella tiene unito ed intricato ciò che la filosofia separa, riconducendo, a questa vita segnata da nascita e morte, il pensare. Tiene unito e intricato il mondo della vita umana come l'unico mondo reale, lasciando che i filosofi persistano nel loro voler abitare il sopramondo [...]» (Cavarero 1990, 30s.).

Letto in questa chiave, Platone sembra averci lasciato l'indicazione di cosa continuò a tessere Penelope dopo l'ultima partenza di Ulisse:

«continuò a tessere quell'interezza singolare di corpo e pensiero che già nella sua *metis* si era manifestata, quella realtà dove vivere è soprattutto nascere e poi, solo alla fine, anche morire. Quell'intreccio di intelligenza e sensibilità dove ogni umano vivente – non anima eterna caduta in un corpo qualsiasi, di qualsivoglia specie o sesso – esiste nella sua specie e nel suo genere: lei, come le ancelle, donna, a tenere insieme intessuti i pensieri e i corpi loro in una propria casa che lascia altrove la palestra maschile della morte» (*ibid.* 31).

Alle immagini emblematiche, in Platone e in Dante, della morte di Socrate tra i suoi fedeli discepoli e dell'ultimo viaggio di Ulisse e dei suoi compagni che, dopo aver fatto «de' remi ... ali al folle volo» (*Inf.* XXVI 125), provano l'effimera gioia di intravedere un nuovo mondo, prima di essere

travolti nella girandola mortale della tempesta («infin che 'l mare fu sovra noi richiuso», *ibid.* 142), Cavarero contrappone polemicamente quella della 'fine' di Penelope e delle sue ancelle:

«quelle donne, nella stanza del telaio, non separarono dal corpo loro il pensiero per concedergli eterna durata, né affidarono alla morte l'esperienza del limite nel desiderio arrogante di divenire immortali. L'iperuranio e il mare non era cosa loro. Stavano invece in pace a scambiarsi sguardi e parole radicate nell'interezza singolare della loro esistenza, così palesemente sessuata al femminile ora che, lasciati gli uomini all'avventura per mare, una vita condivisa nel comune orizzonte concedeva a ciascuna il suo riconoscersi nell'altra.

Nella dimora quieta, tessendo e ridendo» (Cavarero 1990, 32).

V.7) Penelope eroina della pace e della vita: la 'dissimulazione onesta' grazie alla tela e il sogno platonico di ricongiungere le due nature incomplete e infelici

L'uomo e la donna, dunque: il pensiero astratto e la fisicità dell'appercezione completa; l'azione e il ripiegamento interiore. Anche nel bel romanzo di Annie Leclerc (cf. scheda 8), in cui la profondità filosofica è calata in una vera sensibilità poetica, il viaggio puramente interiore di Penelope conduce alla drammatica consapevolezza di tale alterità insanabile tra l'uomo e la donna, i quali pure, per conseguire la pace e la felicità, sentono – come nel mito platonico narrato nel *Simposio* (189d-193a) – l'esigenza assoluta di ritrovare l'antica unione naturale perduta, rappresentata dall'intreccio del tronco dell'ulivo.

Il simbolo della tela non rappresenta allora, come si ritiene comunemente, la fragilità o l'astuzia di Penelope in risposta alla coazione

maschile, ma il concentrico movimento dell'intelletto nell'atto della riflessione:

«partir et revenir n'est pas ton mouvement, mais bien plutôt, immobile, tisser et détisser pour retisser encore, sachant mieux désormais, pour avoir si souvent dénoué les fils, comment il se nouent» (Leclerc 2001, 222).

Alla natura maschile, propensa all'azione e alla violenza per il suo spontaneo istinto competitivo – il cui emblema è l'Ulisse-aquila del celebre sogno di Penelope di *Od.* XIX 535-558 – si contrappongono allora l'*élans vital* e l'amore profondo per la vita, in tutte le sue forme, propri della natura femminile:

«tu ne pouvais pas t'empêcher de respirer à travers les prétentions de Télémaque à se faire valoir, et les charmes déployés de Mélantho à séduire, le retour de la vie, ton souffle, ta vigueur à toi et la simple grâce d'exister» (*ibid.* 29).

«Le poète ne retient dans son chant tout dévoué à Ulysse que ton amour pur lui, le distinguant à peine de ton amour pour Télémaque, enfant de l'amour d'Ulysse. Qui oserait chanter ton amour pour Dolios, le vieux serviteur, ton amour pour Télémaque qui loin de prolonger ton amour pour Ulysse bien plutôt en diverge, ton amour pour Mélantho, ton adoptée, plus virulent que tout autre amour étant celui qui peut t'être arraché, n'ayant pas droit de cité? Qui saurait dire par quels liens d'amour multipliés tu te trouves attachée à la vie? [...] Si tu n'amais pas aussi la troupe braillarde des jeunes prétendants, séduisant tes servantes, banquetant et festoyant chez toi, mais beaux, mais commençants, mais ardents, d'où tirerais-tu la force d'aimer un homme absent depuis vingt ans et qu'à peine tu connus?» (*ibid.* 102s.).

Anche Nagler, nell'articolo che abbiamo già ripetutamente citato, osserva che Penelope «has maternal feelings for these young men, on that level, just as she obviously has for Telemakhos, whos she tries, equally in vain, to hold back from his inevitable maturation into the status of an adult male, marked as that passage is by immediate danger to his life. Penelope is

Greek womanhood in general, woman in general, whose compassion must not be allowed to interfere with the conflict system practiced by men, even though that system has a disturbing tendency to erupt in periodic violence» (1993, 254s.).

La differenza e l'ostilità tra i due sessi, da cui consegue la sopraffazione sociale subita dalle donne, è rappresentata da Leclerc, come dagli autori presi in esame nel § 3, tramite il tema del silenzio femminile:

«hommes d'un côté, agités, irréfléchis, braillards, et femmes de l'autre, rétrécies, concentrées, muettes [...].

A l'alliance tapageuse des hommes dont ils se régalaient comme d'un triomphe sur leurs femmes, elles répondaient par une alliance de silence et de fiel. Elles ne tendaient plus leurs bras vers eux, elles retenaient leurs larmes, leurs prières, leurs grâces, elles se taisaient, se jurant d'apprendre à vivre sans eux, et s'il le fallait contre eux, mais ne laissaient rien voir de leur sourde fureur. Elles leur faisaient face sans une parole, sans un sourire, elles se détachaient d'eux, et faisaient front de sourde hostilité, et s'engageaient ensemble, sans avoir rien à se dire, en un pacte de détachement qui se jurait d'être sans faille.

On aurait dit que tous puisaient des forces inédites en cette scission, hommes d'un côté, femmes de l'autre. Mais ce n'étaient pas des forces généreuses, c'étaient des forces de revanche.

Tu avais vu apparaître entre hommes et femmes plus qu'un contraste, plus qu'une séparation, la distance d'un abîme. Ce n'était pas une guerre, c'était un sûr dissentiment, l'affirmation d'un différend d'autant plus réel qu'il n'était pas déclaré. Les femmes renonçaient – comme elles avaient déjà mille fois renoncé au cours des générations – à dire aux hommes ce qu'elles pensaient d'eux.

Avant même de vous avoir quittées ils étaient embarqués ensemble et au plus loin de vous. Et vous, de même, ayant reculé sur la grève, vous sentiez vos pieds s'enfoncer dans la terre, vos bras se serrer autour de vos petits, jurant de garder toute la vie pour vous et pour vous seules.

Tandis que les hommes se déployaient de toute part, grimant, chargeant, escaladant, riant aussi d'une large ferveur colorée, comme si ce n'était pas à la mort qu'ils couraient mais à la vie elle-même, les cheveux au vent, la poitrine dénudée, les muscles bandés, et plus que satisfaits, exaltés d'être hommes ensemble et de fourbir le grand corps viril en partance, vous, les femmes, silencieuses et rigides comme la mort, fabriquiez votre forteresse de vie à laquelle ils n'auraient pas accès. Ce que vous pensiez vous ne le diriez pas. Vous garderiez tout pour vous. La douceur des heures, les enfants, les rêves» (Leclerc 2001, 167-169).

«Déjà l'entrée dans le jour. Déjà la guerre. Déjà la scission du tronc puissant de l'olivier, femmes d'un côté, hommes de l'autre. A lui les armes, à toi le silence et l'angoisse.

Habiterez-vous jamais la même Ithaque, aussi noués que vous soyez au même olivier, et parents du même fils?

Il suffit de si peu pour que ce soit un autre monde. Juste un étage, un petit étage d'écart dans la même maison. Juste un peu détaché. Juste un peu en retrait. Le même monde, à un cheveu près, un voile près, un filet de voix près, et la distance redevient insondable» (*ibid.* 203).

«Mais voilà que ta pensée se gonfle en toi comme une mer en colère. Tu vois que les hommes ne cessent de prendre prétexte des femmes pour se faire la guerre. Mais c'est la guerre qu'ils veulent, bien plus que les femmes [...].

Tu vois qu'ils ne s'intéressent pas aux femmes, mais seulement à eux. Tu vois que chacun ne songe qu'à l'emporter sur tous» (*ibid.* 164).

Tuttavia, Penelope, che da subito ha riconosciuto Odisseo e ha tremato per la sete di sangue che ha ben visto in lui, tenta in ogni modo di distoglierlo dai suoi progetti assassini:

«ta malheureuse impuissance te pousse à cela seul que tu peux: presser les événements, forcer Ulysse à se découvrir. Prévenir la violence d'un affrontement sanglant.

Tu cherches.

Et si, sur l'heure, tu te déclarais prête à choisir ton nouvel époux parmi les prétendants – comme Ulysse t'avait priée de le faire s'il ne devait pas revenir? A toi de prendre les choses en main, ou, au moins, à les retirer quelque peu de celle d'Ulysse!

Au moins bouscouler ses plans, le contraindre à se découvrir avant qu'il n'ait pu dresser sa machine de guerre.

Contraindre l'aigle à se déclarer avant qu'il n'opère, permettre aux oies soudain effarouchées de se disperser par toutes les issues» (*ibid.* 94).

A questo punto, l'azione della Penelope di Leclerc assomiglia da vicino a quella attribuita al personaggio omerico da Nagler: «Penelope offers a kind of compromise in which Odysseus can string the bow and yet be neither

“Eurytion” nor “Peritoos”⁶⁰; he can succeed in the contest without detriment to anyone else [...]. Penelope breaks out of the paradigm. She offers an alternative to the extreme form of zero-sum interaction into which the men have fallen – your life or mine, your mutilation-expulsion and my triumphant repossession of the community or vice versa. In Penelope’s alternative, amazingly, both can win: the stranger can go fight somewhere else if he wishes, while those present can go on living (like her pet geese) and there will be no violence. It is difficult to say to what degree we are meant to take this seriously, that is, as a real possibility, on the literal level. But there is an alternative to deadly conflict – indeed, as just mentioned, to entire paradigm of conflict and competitive interaction» (1993, 248)⁶¹.

Analogamente, la Penelope di Leclerc propone la gara con l’arco perché spera di chiudere pacificamente il conflitto tra Odisseo e i Proci e, al tempo stesso, di ritrovare lo sposo quale lei lo ricorda, e non quale è divenuto, duro e vendicativo, a forza di combattere e di soffrire:

«ainsi tu imagines, forçant Ulysse en sa vanité, l’obliger à se découvrir. Car au concours de l’arc lui seul doit l’emporter, de cela tu ne doutes pas, lui seul détenant la force et la précision nécessaires au maniement de l’arc, son arc, celui d’Ulysse d’autrefois, de toujours. Les jeux ne sont-ils pas destinés à cela? autoriser l’affrontement, permettre le triomphe, installer la gloire, sans que le sang ni la mort ne soient de la partie. L’incontestable victoire d’Ulysse, la révélation éclatante de son retour ne suffiront-elles pas à débouter les prétendants, à suspendre le carnage dont il a si grande soif? Par

⁶⁰ A questo paradigma mitologico alludono le parole di Antinoo in *Od.* XXI 295-304, che paragona Odisseo – che ha avuto l’ardire di chiedere di partecipare alla gara con l’arco assieme coi principi– al centauro Eurizione che, ubriaco, *κακὰ ἔρεξε* nella casa del suo ospite Piritoo, e venne per questo punito con un atroce ed infamante *μασχαλισμός* (pena che non per nulla lo stesso Antinoo ha minacciato a Iro in *Od.* XVIII 84-87). C’è però una terribile ironia, naturalmente per Antinoo involontaria, nel suo implicito confrontare se stesso – proprio lui, che sta abusando dell’ospitalità di Odisseo – a Piritoo, e Odisseo – il vero padrone di casa – all’inopportuno intruso alla festa: ma l’ordine sarà presto ristabilito, e il *μασχαλισμός* verrà imposto al servo che più ha supportato i Proci, Melanzio (*Od.* XXII 475-477).

⁶¹ Anche secondo Nagler, Penelope ha riconosciuto subito Odisseo: «under the surface, I would argue, Penelope knows only too well who the stranger is; she is more aware of that than any other actor on the scene» (1993, 254).

là Ulysse ne te sera-t-il pas enfin rendu, rétabli en sa puissance et la meute importune des oies jacassantes à jamais défaite? (Leclerc 2001, 127).

L'eroina si augura di aver conservato un qualche ascendente su Odisseo, e che ancora sopravviva l'antica ὁμοφροσύνη, che gli farà capire e rispettare ciò che ella sente. Cerca perciò di comunicargli i suoi desideri, raccontandogli il sogno che la ossessiona:

«alors, comme te jetant à l'eau, lui ouvrant tout ce que tu peux de ton coeur, tu lui contes en détail le mauvais rêve qui hante ton esprit depuis la nuit dernière, dans l'espoir ultime de le fléchir, lui indiquant le coup terrible qu'il te portera, à toi, si par malheur il ose semer la mort autour de toi [...]»⁶².

A la vérité c'était un rêve magnifique, et son récit la plus pressante supplication que tu pouvais adresser à Ulysse. Ne touche pas aux prétendants, ne touche pas aux servantes, suppliais-tu entre les mots du rêve, j'en aurais un trop terrible chagrin.

Mais il te faut déchanter. Du rêve, Ulysse, s'en tenant à la lettre, en a écarté tout l'esprit. A ta sourde supplication il a fait la sourde oreille.

Le rêve a dit vrai. Ulysse est revenu mais c'est pour un massacre» (*ibid.* 122-124).

In effetti, come commenta Nagler 1993, 254, Odisseo «interprets quite correctly while remaining totally insensitive to the poignancy of her image»: l'ὁμιλία del canto XIX appare insomma ai due interpreti moderni un dialogo tra sordi, una tragica dimostrazione di incomunicabilità.

In Leclerc, Penelope comprende allora che la voce delle donne è continuamente soffocata dalla storia e perciò non resta loro che, impotenti, soffrirne in silenzio – come ha sempre fatto lei – condannate a esser credute compartecipi o complici delle azioni maschili, oppure ad esser annientate:

⁶² Qui Leclerc riporta la traduzione di Bérard 1924c di *Od.* XIX 536-553.

«te voilà femme commune, écrasée d'impuissance, de la honte de ton impuissance, de la misère de ta condition qui t'oblige à demeurer sans voix en ton intime retraite, à laisser courir ton fils à l'épreuve de sang, après avoir étreint l'aigle du désastre, celui que ton âme ne peut renoncer à étreindre, malgré tout et jusqu'à ta mort...» (Leclerc 2001, 216s.).

«Couvrir la voix de la vulgate, tu ne le peux pas. Ulysse de nouveau fera figure d'aigle et toi de demeurée. D'assignée à demeure dans la dévotion béate de ton aigle. Fidèle comme une ombre, effacée dans la nuit tout autant qu'à l'éclat du gran jour.

Mais c'est si terrible, hélas, hélas, gémis-tu, de justifier la vengeance semeuse de mort, de faire comme si les femmes approuvaient, de faire croire que le séjour du bonheur est au bout d'un massacre, si terrible, hélas, hélas, d'étouffer la voix des poètes» (*ibid.* 229s.).

«Tu penses à Cassandre.

Celles qui de loin voient venir le malheur, soit on ne les écoute pas, soit on les met à mort. Rien n'intéresse Ulysse en cet instant que sa fureur sanglante. Le récit de ton rêve est resté lettre morte. Pour Ulysse et pour tous les siens, à son sort intéressés, Télémaque, Euryclée, Eumée, mais aussi pour la multitude de ceux qui dans les temps futurs entendront de quelque aède chanter les exploits du divin Ulysse, tu sais que tous applaudiront au surgissement de l'aigle, que tous te supposeront évidemment acquise à sa cause sanglante, ne se souciant nullement de toi, sautant comme Ulysse par-dessus ton rêve, trop pressés d'atteindre avec lui à l'instant du carnage, tout entiers ravis par l'apparition superbe du rapace fondant sur le troupeau des oies imbéciles!

Quand après tant d'errances et tant de souffrances, tant de privations et d'humiliations, Ulysse fait irruption en sa propre demeure, qui entendra jamais la faible voix de Pénélope implorant pour les grasses oies bambochant dans sa cour ?» (*ibid.* 12s.).

«L'aigle occupera-t-il à jamais tout l'azur? Faudra-t-il qu'à jamais l'éclat mortel des actions viriles l'emporte sur l'ombreuse discrétion des faits et dire de femmes? Que la vengeance ait plus que droit de cité et se confonde avec la justice elle même?

Pour toi seule alors tu soupirez, sachant bien que tu ne seras pas entendue» (*ibid.* 126).

Anche in questo caso, colpisce il parallelismo tra il personaggio romanzesco di Leclerc e l'interpretazione di quello odissiaco data da Nagler: «whatever may be her private feelings (e.g., as mother or wife), her public voice is orchestrated into the murderous scenario [...]. She is coopted into the system she is trying to replace: a disturbingly familiar pattern. Her thwarted attempt to deflect the course of the action by speech can be read as an extremely realistic psychological model of a person's conscious intentions trapped in a more potent momentum that is encoded in ritual and culture» (1993, 253).

In Leclerc, Penelope capisce che l'unico strumento che la donna ha, per combattere un sistema sociale in cui è oppressa e non può riconoscersi, è – come suggerisce ancora una volta il simbolo della tela, cioè del lavoro manuale così caratteristico della creatività del genio femminile – la dissimulazione dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti, con cui cerca di ottenere che, almeno un poco, si affermino i valori della vita, dei quali ella è portatrice, al posto di quelli della violenza e della morte:

«comment paraître soumise et résister en cachette, se montrer obéissante et désobéir sans que cela se voie?

Tu n'avais pas eu à chercher la solution; elle s'imposait d'elle même. Tu dé tissait la nuit ce que tu avais tissé le jour. Ainsi toujours on te voyait à ton ouvrage, mais jamais la toile n'était achevée.

Dissimuler n'était pas sans risque. Mais en même temps par la ruse et le secret s'ouvrait un espace insoupçonné de liberté [...].

Après tout, même si Ulysse ne revenait pas, même si ta manoeuvre ne pouvait durer éternellement, c'est toute ta puissance, ton habileté à contourner l'exigeance brutale des hommes, à te déplacer librement sous le voile d'innocence, qui se découvraient en toi augmentaient» (Leclerc 2001, 34).

Il comportamento di Penelope appare allora, avrebbe detto Torquato Accetto, una «dissimulazione onesta»⁶³, di cui la regina si serve sia per trovare la forza di rimanere accanto a un marito e a un figlio, le cui crudeltà contro i Proci e le schiave le fanno orrore, sia per salvare almeno una vita dallo scempio, quella dell'amata figlia adottiva Melanto, come immagina la stessa scrittrice, prendendo posizione alla fine del romanzo in prima persona:

«j'aime t'accompagner encore en ce ciel vide où tu t'avances, juste contente de t'avoir, a l'insu de tous, permis de sauver ta Mélantho. Oui, je suis contente d'avoir fait ça pour toi [...].

Je suis fière de t'avoir épargné la mort de Mélantho. Il est vrai que je n'y ai guère eu de mérite. Je ne supportais pas l'idée qu'elle pût être pendue des mains de ton fils. Je refusais au poète le droit d'assurer que c'était arrivé. En vérité, il ne le fait pas, nous ayant laissés libres d'intervenir secrètement, à l'insu de tous, sans éveiller le moindre soupçon» (Leclerc 2001, 225).

Ancora una volta, alla Penelope moderna – dinanzi a tanta violenza maschile perpetrata sulla storia – rimangono solo gli spazi di libertà concessi dalle assenze o dalla distrazione degli uomini, per ripiegarsi nel proprio mondo interiore di riflessioni e di sogni. Forse per questo l'eroina non vuole ascoltare il canto di Femio sul νόστος di Odisseo, ed esita poi tanto a riconoscerlo: «we are seeing a perfect prediction of the struggle for power in the scene before us, when not just the story of Odysseus but Odysseus himself has returned and again Penelope will struggle in vain to deny and prevent him [...]. Let us say that “Penelope” does not want “Odysseus” to return; that

⁶³ Si tratta, in realtà, di un concetto che si evince in molta trattatistica politica seicentesca (cf. ad esempio Francesco Bacone e Ugo Grozio), anche se ha avuto specifica trattazione nel libretto *Della dissimulazione onesta* (1641) di Torquato Accetto, caduto nell'oblio fino alla 'riscoperta' di Benedetto Croce nel 1928. Se ne consideri, per il confronto con la Penelope di Leclerc, la pagina iniziale: «così è amator di pace chi dissimula con l'onesto fine che dico, tollerando, tacendo, aspettando, e, mentre si va rendendo conforme a quanto gli succede, gode in un certo modo anche delle cose che non ha, quando i violenti non sanno goder di quelle che hanno, perché, nell'uscir da se medesimi, non si accorgono della strada ch'è verso il precipizio» («L'autor a chi legge»). Commenta Rosario Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari 1987, 32 che qui troviamo «la contraddizione tra chiusura in se stesso e volontà di impegno, il dramma dell'estrema difficoltà e, insieme, dello sforzo di liberarsi dalla passività e dall'impotenza».

is, Penelope as generic woman does not want combative male authority to disrupt the disordered peace of the *oikos* only to establish a better but still disordered peace at the cost of great violence [...]. The rejection of Penelope is nothing less than a rejection of peace» (Nagler 1993, 251s.).

Così, nel romanzo di Leclerc, Penelope si accorge di non desiderare più il ritorno di Odisseo, poiché ha saputo colmare il vuoto della sua assenza con un arricchimento ed approfondimento del proprio mondo interiore, fatto di riflessioni, sogni, fantasticherie, che costituiscono la sua vera libertà:

«à l'ombre d'Ulysse, le ciel aurait été moins vaste, les humains moins étranges, les journées moins longues. Les enfants moins déchirants de beauté, le monde moins énigmatique. Trop pressée de répondre tu n'aurais pas trouvé le temps d'interroger.

Si Ulysse était demeuré en Ithaque, pensais-tu alors, je n'aurais jamais eu ni le temps ni la place de rêver, de changer de rêves, d'attendre, de craindre, de douter, de deviner, de croître en esprit, ce qui veut dire, aussi, en liberté [...].

Tu t'étonnais, te retrouvant seule, du plaisir étrange à te mouvoir en silence dans ton esprit, à t'y risquer, à t'y affermir [...].

Non, tu ne te réjouissais pas de l'absence d'Ulysse, mais sentir cette profondeur secrète des possibles en toi, cette force joyeuse, en même temps que l'aisance à la dissimuler, valait bien le bonheur perdu. *Perdu?* Rien n'avait été encore donné, sinon la promesse; rien n'était réellement perdu.

L'absence d'Ulysse avait retourné, labouré, irrigué le champ de ton coeur. Il devenait plus vaste, plus exigeant, plus fécond» (Leclerc 2001, 22s.).

Si spiegano così, secondo Leclerc, le famose 'assenze', gli estraniamenti di Penelope dall'azione nei momenti culminanti (distrazioni, sonni intempestivi), su cui tanto hanno dibattuto i critici e su cui si fonda l'ingiusta immagine diffusasi, di un personaggio scialbo e piagnucoloso. In realtà, Penelope si rifugia in questo stereotipo, socialmente riconosciuto come 'normale' per le donne, e si fa schermo

appunto dell'attività intellettuale e onirica, quando la realtà confezionata dagli uomini le appare insostenibile:

«quand elle n'en a que trop appris, quand ce qui arrive lui arrache le coeur, elle disparaît sous ses voiles rutilants, elle se retire en ses appartements, elle s'en va dans le sommeil» («Avant-propos», *ibid.* 14).

«A l'instant où Euryclée s'apprête à retrouver Ulysse et à ouvrir le ciel de sa clameur, tu choisis, toi, de te retirer de la scène, de te détourner, de porter ailleurs ton attention» (*ibid.* 120).

«C'est pourquoi tu veux en cet instant mourir, car cet Ulysse de chair et os qui maintenant dort dans ta demeure n'est rien pour toi, Pénélope, et Pénélope abîmée en son désert n'est rien pour lui.

C'est au pays de tes rêves que tu veux une dernière fois te rendre» (*ibid.* 140).

«Alors, encore une fois, une dernière fois, songes-tu, tu ne veux rien voir, rien savoir, tu fermes entre tes bras les portes de ta conscience, tu te serre en toi-même, tu t'absente du monde et t'endors» (*ibid.* 218).

E tuttavia, è proprio da questa capacità di penetrare il reale e al tempo stesso di sognarne uno migliore, che Penelope, incapace di odiare chiunque – tanto i Proci, quanto il marito assassino – e disponibile all'amore verso ogni creatura, verso il mondo stesso, attinge la forza per proiettarsi in un futuro di pace e riconciliazione tra le due nature, maschile e femminile, come quello auspicato nella conclusione del romanzo:

«il n'y a pas que les femmes pour pleurer sous la fatalité de la guerre. Les enfants, les hommes aussi. Parfois avant, toujours après.

Peut-être, songes-tu maintenant, le malheur vient-il de ce que les hommes et les femmes ne pleurent pas ensemble, longtemps, longtemps enlacés...

A la fin Ulysse sorti de la légende ne serait plus ni héros, ni conquérant, ni massacreur de villes, mais *Personne* ou *Quiconque*, ou *Tout-homme*, un tout-humain, un vieillard-mendiant, ayant beaucoup souffert et très longtemps cherché une vie entière tout ce qui se peut chercher, mais seulement désormais comment mourir en paix parmi les siens.

Toi, Pénélope, tu t'avancerais vers lui, ayant retiré toutes parures et parades. En mortelle prête à mourir, tu lui donnerais l'hospitalité sans réserve, n'ayant rien à lui transmettre que ce qui ne t'appartient pas et te fut seulement confié, la vie, Télémaque, Mélantho, la terre d'Ithaque, la promesse des oliviers.

S'embrassant comme s'embrasse à lui-même le tronc de l'olivier, Ulysse et Pénélope confondraient leurs sanglots, et...» (*ibid.* 232).

V.8) Penelope ninfa inquietante, la deviazione semantica dei lavori femminili e il progetto poetico di Omero

Nel personaggio di Penelope non è tuttavia difficile avvertire come un'opacità, un'imperscrutabilità, che fa apparire – non solo ai Proci e a Telemaco⁶⁴, ma anche al lettore – le sue azioni ambigue, sfuggenti e forse inquietanti.

Secondo Papadopoulou Belmehdi, è di rilievo il fatto, a questo proposito, che l'eroina pratichi l'arte della tessitura, come Circe e Calipso: infatti, nell'*Odissea*, tale attività è sentita come propria delle *νύμφαι*, nome ambivalente, che indica tanto le creature intermedie ed intermediarie tra gli dèi e gli uomini⁶⁵, quanto le donne in quella tappa precisa della loro esistenza,

⁶⁴ Si ricordino – a titolo di esempio – il discorso di Antinoo in *Od.* II 88ss. e il sogno di Telemaco in *Od.* XV 15ss. Del resto, anche Odisseo, come Antinoo, sa bene che Penelope *νόος δέ οἱ ἄλλα μενοίνα* (XVIII 283 ~ II 92 = XIII 381).

⁶⁵ Le Ninfe «peuvent émaner vie et mort, inspiration et folie» e hanno «une puissance érotique considérable, mais leurs unions ne sont pas stables et leurs amours souvent malheureuses, car elles vivent “hors de la référence apaisante d'une différence complémentaire des deux sexes” [L. Kahn, *Ulysse ou la ruse et la mort*, «Critique» CCCXCIII (1980) 129], vouées à l'éternelle appartenance à leur lignée et à l'ambiance des chœurs exclusivement féminins»; nel loro mondo soprannaturale, anzi, almeno nell'*Odissea*, «la femme n'évoque pas les images topiques de la soumission féminine» (Papadopoulou Belmehdi 1994, 103 e 105). Inoltre, nella sua autarchia, il mondo delle Ninfe non sembra prevedere la riproduzione sessuale: a differenza di quanto narra Esiodo (*Th.* 1011-1018), in Omero le unioni di Odisseo con Calipso e con Circe sono sterili,

che è il periodo subito prima e subito dopo il matrimonio. E Penelope, col suo sottrarsi allo scorrere del tempo e col suo congelarlo, si atteggia, nei vent'anni dell'attesa, appunto a *νύμφη*⁶⁶. Ora, secondo la tradizione, finché è eretto il telaio della donna, ella è sotto la protezione di Atena (la cui conocchia d'oro, come la lancia, è simbolo di verginità inviolabile) e non può sposarsi⁶⁷.

In effetti, Penelope gioca sulle apparenze per confondere i rapporti di parentela a Itaca, dato che

«un statut de femme n'est jamais définitivement acquis»,

ma anzi

«la vierge qui tisse au fond de la demeure appartient encore au foyer paternel» (*ibid.* 155),

e acquisisce mobilità solo completando la sua tela verginale.

Per questo motivo, la Ninfa, la *νύμφη* e il telaio sono emblemi della soglia, del passaggio da una condizione all'altra. Quindi,

così come – evidentemente – è sterile il rapporto di Penelope coi Proci (anche se esistevano versioni nel mito secondo cui, siccome ella non era rimasta fedele al marito, dai suoi adulteri era nato Pan: cf. cap. IV.4, in particolare n. 61): cf. Foley 1984, 66s. Questa caratteristica della sterilità delle Ninfe potrebbe derivare dall'immagine della 'Signora delle fiere', trasmessa anche alla fiaba: «un'altra peculiarità dell'immagine della maga è il suo carattere fisiologico fortemente sottolineato», anche se «essa non conosce la vita coniugale [...]. La maga non è madre di uomini, essa è madre e signora di animali, e di animali della foresta» (Propp, *Radici* 120; sullo 'Stato femminile', di cui è a capo questo tipo di figura, e sulla sua pericolosità, secondo la rappresentazione delle fiabe, cf. anche *ibid.* 524-528).

⁶⁶ Penelope fu lasciata da Odisseo *νύμφη* ... *νέη* (*Od.* XI 447) – anche lei, del resto, continua a sognare il marito come egli era alla partenza per Troia, cioè ancora *νυμφίος* (*Od.* XX 89) – e Odisseo la ritrova per l'appunto di nuovo in condizione di *νύμφη*, di donna in procinto di sposarsi, e affronta per riconquistarla la prova matrimoniale dell'arco. Le potenze che proteggono – ma anche ritardano – il cammino di ritorno di Odisseo verso la *νύμφη* Penelope, sono appunto le Ninfe (oltre a Circe e Calipso, Ino-Leucotea e le Ninfe che presiedono a diversi dei luoghi di 'passaggio' attraversati dall'eroe): cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 95ss.; sul falso semblante di Penelope quale vergine sotto la protezione di Atena, cf. *ibid.* 22ss., 35.

⁶⁷ Cf. *sch.* *E Od.* II 97 φησὶ δὲ μὴ ἐξεῖναι μνηστεύεσθαι ἰστοῦ ἐστῶτος.

«si la femme est le seuil vers un autre état d'humanité, son métier aussi est, selon la mythologie grecque, le signe d'un passage» (*ibid.* 101).

Dunque, anche Penelope-νύμφη

«se trouve investie non pas de la royauté, mais de ce pouvoir étrange qu'a la nymphe tisserande de faciliter ou non le passage d'un monde à l'autre. Tant qu'il est "dressé", son tissu exclut le mariage et avec lui tout changement, transposant ainsi sur Ithaque la symbolique des mondes irréels au féminin, dont le métier à tisser est le centre [...]. Le mariage [est] la clef privilégiée pour le passage entre des mondes différentes [...]. La fonction sociale du mariage apparaît ainsi magnifiée par sa transposition dans le langage mythique et poétique» (*ibid.* 89).

Tuttavia, assimilandosi a una Ninfa, simile in questo alle amanti di Odisseo, l'eroina ne acquisisce anche l'aura anomala – rispetto ai costumi umani – e inquietante:

«la femme qui n'est pas unie à l'homme par le lien du mariage fait partie d'une image inverse du réel, d'un monde impossible et parfois dangereux. Fixées à l'état de nymphes, éternellement vouées à une séduction stérile, les amantes d'Ulysse représentent la seule période de la vie féminine où prédomine la dimension sexuelle, elles incarnent un seul aspect de la féminité visiblement conçu comme a-social. Leur monde est utopique car autarcique: il ne connaît pas cette forme d'échange qui s'appelle mariage» (*ibid.* 88).

Anche Penelope – scomparso da lungo tempo ormai Odisseo – rifiuta lo 'scambio' sociale prodotto da un nuovo matrimonio, opera una 'seduzione sterile' sui Proci, visto che non mira a instaurare un rapporto coniugale (si ricordino le accuse di Antinoo in *Od.* II 88-92), e si richiude così in una socievolezza femminile autarchica⁶⁸, in cui per giunta «la seduction nymphique implique le danger d'un éloignement de l'humanité» (*ibid.* 105).

⁶⁸ Cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 100ss.

Infatti, evidenzia anche Foley 1984, 66, «this cave world of Circe, Calypso and the nymphs with its endless weaving and banqueting admits neither social change nor exchange. This is both its value and its limitation. The female protects what is permanent and unchanging in the Homeric *oikos*, the male its changing place in historical time». Come fanno Circe e Calipso con Odisseo (e come farebbero, se fosse loro possibile, le Sirene), anche Penelope esercita sui pretendenti l'oscuro potere di addormentare lo spirito (si pensi agli anni da loro trascorsi in bagordi, sostanzialmente dimentichi della finalità dichiarata del soggiorno a palazzo, fino a che Telemaco non comincia a dimostrarsi un potenziale pericolo per le loro mire): «Penelope uses powers natural to her sphere when she temporarily transforms Ithaca to a domestic island in which the minimum of change and exchange takes place» (*ibid.*). Il tempo allora – per opera dell'eroina – a Itaca fluisce inavvertito dai Proci, proprio come è trascorso per Odisseo l'anno ad Eèa⁶⁹:

«le métier de Pénélope est le signe d'une dimension irréelle dans Ithaque, car il est le symbole de la mise en question de son statut féminin. En devenant un faux-semblant de vierge, elle brouille autour d'elle les identités: son fils et ses prétendants, qui appartiennent à la même classe d'âge, forment une génération sans mémoire, incapable de combler le vide de pouvoir» (Papadopoulou Belmehdi 1994, 23).

In tal modo

«l'*eris* à laquelle la femme, par sa foce nymphique, donne naissance, décimera la noblesse d'Ithaque» (*ibid.* 173).

⁶⁹ Sulla capacità di Penelope di bloccare lo scorrere del tempo al fine di preservare intatte le prerogative politiche e sociali di Odisseo, cf. Foley 1984, 61-66. Anche Elena ha lo stesso potere di ammaliare gli uomini e, nell'*Odissea*, di far perdere la memoria ai suoi ospiti, tramite la manipolazione di droghe (IV 219-226).

Vari elementi riversano sul lavoro di Penelope al telaio un'ombra ominosa per i pretendenti: in primo luogo, quel suo fare e disfare l'ordito ricorda le pene di Sisifo, di Tantalo o delle Danaidi, anche se il simbolo è trasfigurato, perché l'opera incompiuta non è qui una punizione ma una trappola:

«en associant à l'insu des prétendants leur mariage à un travail inachevé [...], elle maudit à jamais leur désir en y interposant une image des enfers. Décidément, la *nymphé* peut avoir un pouvoir extrêmement maléfique» (*ibid.* 110).

In secondo luogo, la sua tela è presentata come opera verginale – dovrebbe dunque consistere nel velo nuziale – ma è in realtà un sudario, anch'esso indubbiamente non di buon auspicio per le nozze che si compiranno sotto il suo segno:

«dans ce cas on pourrait comprendre que mêler le mariage à la mort constituerait un souillure» (*ibid.* 114)⁷⁰.

Questa idea della filologa francese ricorre anche nel libro di Farabbi:

«se la regina prepara le sue nozze svolgendo il proprio filo per una vestizione funebre accende più significati [*sic!*], non ultimo la consacrazione ulteriore della sua coniugalità con Ulisse, ancora viva. È insolito, oso dire rivoluzionario, tessere per le proprie nozze un sudario: il filo tende alla morte. Per coerenza, come manifestazione della sua pratica interiore, Penelope non avrebbe potuto concepire e lavorare un manto per le sue seconde nozze. È sposa ancora di Ulisse, vivendo la sua presenza malgrado ogni lontananza. Riconosce soltanto in lui la sua complementarità» (Farabbi 2003, 32).

⁷⁰ L'immagine può anche essere letta diversamente: sul piano magico-simbolico, il non finire la tessitura del sudario ritarda la morte di colui cui è destinato. Ma i Proci costringono Penelope a terminare la sua opera, e subito dopo vengono sterminati da Odisseo (cf. *Od.* XXIV 146-150 e 178-186): a chi veramente aveva destinato quel sudario la regina-Ninfa? Cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 116.

D'altra parte, la tessitura è associata da Penelope, come mezzo per interagire coi Proci, all'arco della prova che deciderà chi di loro debba essere il suo nuovo sposo, e l'arco è strumento inequivocabilmente posto nel dominio di Artemide e di Apollo, che sono – come si sa – gli dèi che presiedono al passaggio dall'infanzia all'età adulta, ma anche che danno, appunto col loro arco, la morte improvvisa e prematura. In questo modo, ancora una volta, è suggerita simbolicamente quella confusione tra morte e matrimonio, che presiederà alle nuove nozze della regina⁷¹. Ella, d'altronde, suggerisce piuttosto scopertamente questo scambio, quando invoca Artemide – che come abbiamo visto è la dea preposta al passaggio dalla νύμφη alla sposa – perchè la faccia morire (*Od.* XX 61-82). Ora, tale preghiera è di cattivo auspicio, perché Artemide ha il potere di permettere o impedire le nozze, ed è feroce vendicatrice degli uomini che attentano alla castità delle sue Ninfe, laddove Penelope si pone appunto nella condizione di

«nymphé artémisienne, celle qui donne la mort de façon indirecte, qui ne se souille pas en tuant l'homme de sa main, mais provoque pourtant la mort» (Papadopoulou Belmehdi 1994, 125)⁷².

La difesa di Penelope dai Proci si serve dunque di mezzi sottilmente rituali, ai nostri occhi quasi magici:

⁷¹ Cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 121ss.

⁷² L'ipotesi che Penelope si atteggi a ninfa di Artemide comporta un significativo elemento di somiglianza tra lei e Nausicaa: vd. Papadopoulou Belmehdi 1994, 126ss. La somiglianza è sottolineata anche da altri particolari: ad esempio, secondo il racconto di Anfimedonte, Penelope si mostrò disposta alle nuove nozze, quando lavò ed espose la sua tela ormai completata (*Od.* XXIV 147s.); allo stesso modo, Nausicaa si prepara al matrimonio andando a fare il bucato (*Od.* VI 26ss.). Infatti, i *plunteria* erano, ricorda Papadopoulou Belmehdi 1994, 118ss., il segno precursore dell'unione tra i sessi. Sul confronto tra Penelope e Nausicaa, cf. anche Nortwick 1979.

«passer du métier à l'arc, répéter les phases de la *parthénos* et de la *nymphé*, tels sont les subterfuges rituels qui protègent – d'une façon purement symbolique – Pénélope d'un mariage ressemblant par trop à un rapt» (*ibid.* 126).

Tuttavia, il carattere inquietante del comportamento di Penelope, secondo Papadopoulou Belmehdi, si orienta unicamente contro i pretendenti, a difesa della memoria di Odisseo e del matrimonio con lui: difesa estrema, perché la regina si sa veramente sola, costretta a fronteggiare tanto l'ostilità del figlio quanto le pressioni della propria casa paterna⁷³. Ma attraverso la manipolazione simbolica della realtà concreta che ha a disposizione, Penelope dimostra di condividere proprio lo stesso tipo di intelligenza di Odisseo, e di essere davvero la sua sposa ideale:

«à travers l'archerie et le tissage, à travers la confusion inextricable entre mariage et mort que ces actes représentent, le poète odysseén opère la réunion d'Ulysse et de Pénélope. Entre l'arc et le métier, la poétique odysseenne dessine une affinité majeure: ce sont de ruses qui naissent dans l'esprit de la reine d'Ithaque» (*ibid.* 121).

Anche in questo senso, dunque, il 'tessere' di Penelope non solo si carica nel poema di valori metaforici normalmente attribuiti all'attività maschile (cf. *supra*, § 4), ma finisce altresì per assurgere ad emblema dei temi più profondi del poema, nella ricchezza del loro intreccio narrativo:

«sa toile, *mêtis*, aussi bien féminine que textuelle, est un langage codé qui contient les thèmes majeurs de l'*Odyssée* – la mémoire et l'oubli, le mariage e la mort, la ruse – rendant énigmatique et double toute une partie de son intrigue» (*ibid.* 20);

⁷³ Cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 37, 44, 53s.

«façon de dire que le tissu n'existe pas, façon d'inviter le lecteur à se concentrer sur le mouvement labyrinthique, sur la distance qui sépare la parole de l'acte, sur le faux-semblant. La toile est un même temps "le code d'accès" au personnage de Pénélope et à la structure sinueuse de la poétique odysseenne» (*ibid.* 30).

La tela di Penelope può perciò apparire codice d'accesso sia a questo personaggio, sia al significato del testo, in quanto

«le discours [est] tissé et détissé comme la toile: tissé, il représentait la ruse; détissé, il disait la vérité sur le coeur et la volonté de Pénélope» (*ibid.* 56).

Secondo tale lettura, intuiamo più chiaramente il messaggio trasmessoci dal poeta attraverso il comportamento di Penelope:

«arrogante et sage Pénélope: pour le lecteur moderne, il est peut-être difficile de concevoir la sagesse comme un lieu d'ambivalence; pour les Grecs il en allait autrement. Sémonide exprime clairement l'ambivalence de la *sophrosunê* en tant que qualité d'une femme: "celle qui paraît tout particulièrement réglée dans sa conduite, il se trouve que c'est elle qui vous cause les pires outrages"⁷⁴» (*ibid.* 191).

Ella deve infatti conciliare 'essere' e 'apparire'⁷⁵, cioè

«sa vie intérieure, composée de "deuil inoubliable" et de "désir nostalgique", et les exigences extérieures, les pressions pour un nouveau mariage» (*ibid.* 43),

⁷⁴ Cf. Sem. 7,108s.

⁷⁵ Cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 50ss.

La soluzione che Penelope adotta è quella di piegare alla sua apparente inattività – rappresentata dal lavoro vano al telaio – i pretendenti e in generale il tempo di Itaca, come fa la Moira che, col suo ordito, fissa il destino umano. La μῆτις di Penelope consiste appunto nell'agire facendo credere che non stia agendo affatto⁷⁶, mentre in realtà ha scelto di radicarsi nel passato per difendere ostinatamente dall'oblio la memoria di Odisseo⁷⁷. In questo modo, ella riveste Itaca di una dimensione utopica, paralizzandola nell'aspetto di vent'anni prima. Solo il ritorno di Odisseo sblocca la situazione e permette al tempo di riprendere il suo corso, come forse suggerisce l'immagine dell'eroe che, tornato, non riconosce più la sua patria (cf. *Od.* XIII 188ss.)⁷⁸:

«le tissu funeste était, plus qu'une ruse, la traduction en termes humains du génie divin qui a coordonné le temps du tissu avec celui du retour» (*ibid.* 38);

«ainsi, le tissu achevé figure la ré-union d'Ulysse et de Pénélope; avec son accomplissement, Ithaque rentre dans la normalité, dans le mode rituel de l'union des sexes. Auparavant y dominait une situation parallèle aux unions du monde irréel, construites autour du métier dressé des nymphes, Circé et Calypso, unions qui ne rappellent en rien les coutumes grecques du mariage» (*ibid.* 118).

La figura di Penelope intenta al suo telaio, quindi, come s'è visto, può essere sfaccettata in più significati allusivi:

«tissu-destin, tissu-temps, tissu-piège» (*ibid.* 39),

⁷⁶ Cf. *ibid.* 42 e 46s.

⁷⁷ *Ibid.* 175: «le chant de Phèmios et le chant des Sirènes font de la mort un objet d'enchantement (*thelxis*). Pénélope, refusant ce chant, évoque Ulysse qui demande d'être attaché pour ne pas rejoindre les Sirènes; il s'agit de refuser la mort, quelle touche la personne ou la mémoire».

⁷⁸ Cf. *ibid.* 29, 45ss., 63, 91.

che ne fanno carattere complesso e portatore, forse, del significato innovativo che il poeta dell'*Odissea* attribuì al suo poema, in cui

«l'histoire du retour est aussi celle d'un récit qui parvient à survivre, à vaincre et à convaincre» (*ibid.* 193),

e in cui più volte

«les thèmes de la mémoire et de l'oubli, dont dépend la distinction entre réel et irréel, sont associés à des figures féminines, la reine d'Ithaque ou les Nymphes» (*ibid.* 197).

Se, com'è noto, il poeta polemizza con la concezione iliadica del κλέος, legato indissolubilmente alla morte gloriosa in battaglia (cf. in *Od.* XI 488-491 le parole di Achille nell'Ade), mostrando di considerarlo insensato se contrario all'istinto di sopravvivenza, incarnato invece da Odisseo, non è peraltro meno originale il fatto ch'egli identifichi anche un κλέος femminile, proprio appunto di Penelope (cf. *Od.* XXIV 192ss.)⁷⁹. In realtà, κλέος di Odisseo e κλέος di Penelope appaiono inseparabili, in quanto hanno il comune scopo di ricongiungere gli sposi: possiamo dire, dunque, che è celebrata, come oggetto di κλέος, appunto quell'ὁμοφροσύνη coniugale, che Odisseo ha augurato a Nausicaa come il bene più grande e che dà la maggior fama (cf. *Od.* VI 180-185)⁸⁰. Pertanto, se da un lato comprendiamo che al poeta dell'*Odissea*

«*kléos et mêtis* apparaissent inséparablement androgynes et Pénélope représente le versant féminin des valeurs épiques» (Papadopoulou Belmehdi 1994, 200)⁸¹,

⁷⁹ Cf. Papadopoulou Belmehdi 1994, 74ss. e 196ss.

⁸⁰ Si ricordi anche l'augurio dell'eroe ai Feaci in *Od.* XIII 44s., che conferma lo spirito pacifico e l'amore per i valori domestici del poeta.

⁸¹ In effetti, per alcuni aspetti, gli stessi Odisseo e Penelope appaiono androgini e rivelano la propria particolare affinità tra di loro e con Atena – dimostrando che appunto dall'equilibrio androgino della loro

riconosciamo dall'altro l'importanza assunta da Penelope nella poetica di Omero:

«ce personnage participe d'un projet autrement plus complexe qu'un hymne à la fidélité conjugale: il fait partie des diverses représentations de la mémoire» (*ibid.* 147).

V.9) L'autorità e l'indignazione di Penelope nelle interpretazioni incentrate sul *gender*

Come si vede, nell'*Odissea*, il rapporto tra mondo maschile e mondo femminile non è affatto di reciproca esclusione, ma piuttosto di integrazione nell'ideale dell'ὁμοφροσύνη tra sposi. Si tratta di un elemento guardato con particolare interesse negli ultimi anni, in cui molti studî sono stati consacrati al *gender*, cioè alle «relazioni tra i sessi, iscritti non nell'eternità di una natura irreperibile, ma prodotti da una costruzione sociale che giustamente importa scomporre» (Duby-Perrot 1994b, XIII). Di qui l'importanza attribuita dalla letteratura 'femminile' e 'femminista' al punto di vista di Omero, spesso esaminato con la convinzione che trasmetta informazioni storicamente attendibili, anche se deformate o trasfigurate dalla veste mitica. Agli occhi di alcune scrittrici, inoltre, se i poemi omerici attribuiscono alla donna un posto socialmente e politicamente assai più rilevante di quello di età più tarde, ciò sembra costituire di per sé la prova che le discriminazioni cui ella fu in seguito sottoposta hanno appunto origine storica e non biologica⁸², e induce

unione dipendono la stabilità sociale e la prosperità di Itaca: «the characteristics associated with both the male sphere – with its special relation to war as well as agriculture – and with the female sphere – weaving and maintaining the domestic environment – are each shown to be potentially unstable in one dimension» (Foley 1984, 72).

⁸² Cf. ad es. Schmitt Pantell 1994, 541: «i rapporti tra i sessi sono rapporti sociali. Non sono dati naturali ma costruzioni sociali», e il *gender* è «un modo di riferirsi all'organizzazione sociale della relazione tra i sessi».

dunque all'ottimistica conclusione che ciò che si è già verificato in passato possa essere riprodotto in futuro (vd. *supra*, 453). Non sorprende, dunque, che un'attenzione particolare sia stata rivolta alla posizione politica di Penelope, la quale – come Clitemestra – per molti anni, in assenza del marito e di figli maggiorenni, funge da reggente dell'οἶκος di Odisseo: la questione è se si tratti di un caso eccezionale, oppure della norma, per quanto perduta nella notte dei tempi dell'ipotetica fase 'matriarcale' che, come si sa, costituisce ancor oggi uno dei cavalli di battaglia del movimento femminista⁸³. Il problema, anche per Penelope, si pone quindi in questi termini: «in quale misura le donne sono attrici del politico? In ogni caso, dei tre grandi santuari maschili, così a lungo – e ancora adesso? – chiusi alle donne – religioso, militare, politico –, il più resistente, dalla città greca alla Rivoluzione francese e fino ai nostri giorni, è proprio quello politico» (Duby-Perrot 1994b, XVI).

La risposta, come ha evidenziato Foley 1984, è in effetti fornita dagli stessi protagonisti dell'*Odissea* nel loro primo incontro, quando Odisseo, per elogiare Penelope, proferisce il celebre paragone tra lei e il buon sovrano:

...ἦ γάρ σευ κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἰκάνει,
ὥς τέ τευ ἦ βασιλῆος ἀμύμονος, ὅς τε θεοῦδῆς
ἀνδράσιν ἐν πολλοῖσι καὶ ἰφθίμοισιν ἀνάσσω
εὐδικίας ἀνέχησι, φέρησι δὲ γαῖα μέλαινα

110

⁸³ Draconiano è Finley 1992 su una simile ipotesi: «alcuni studiosi hanno fatto ricorso alla soluzione dispersa di trovare nel racconto la traccia di un sistema matriarcale», ma «né Arete né Penelope hanno i requisiti genealogici peculiari di una struttura gentilizia matrilineare, e tanto meno del matriarcato: Arete è figlia del fratello maggiore di Alcinoos; tra Penelope e Odisseo non c'è nessuna parentela di sangue» (66s.). Tuttavia, lo storico riconosce, rispetto al comune sistema di trasmissione del potere, che nei poemi omerici è di natura ereditaria, l'anomalia costituita dal fatto che pare Penelope possa influirvi col suo nuovo matrimonio: «si può supporre che il loro [dei Proci] ragionamento sia questo: qualora Penelope accogliesse nel letto di Odisseo il pretendente da lei scelto, il nuovo re sarebbe ammantato di una certa ombra di legittimità, per quanto vaga e fittizia» (*ibid.* 67s.). Per questo i Proci sono restii a presentare una regolare candidatura al padre della sposa: «se Icario deve scegliere il nuovo marito di Penelope, l'offerente vittorioso acquisterebbe una moglie ma non un regno. Il dominio su Itaca non può essere conferito da Icario, un estraneo. Questa prerogativa appartiene misteriosamente a Penelope» (*ibid.* 68).

πυρούς καὶ κριθάς, βρίθησι δὲ δένδρεα καρπῶ,
 τίκτη δ' ἔμπεδα μῆλα, θάλασσα δὲ παρέχη ἰχθῦς
 ἐξ εὐηγεσίας, ἀρετῶσι δὲ λαοὶ ὑπ' αὐτοῦ.

(*Od.* XIX 108-114)

In primo luogo, l'eroe attribuisce a Penelope il κλέος (cosa che farà anche Agamennone dall'Ade: XXIV 196); subito dopo, lo mette in relazione con l'εὐδικία del βασιλεὺς ἀμύμων, dalla cui εὐηγεσία derivano beni economici connessi col ciclo della generazione, che consentono il benessere della popolazione⁸⁴. L'immagine è abilmente costruita su un doppio parallelismo, che sfocia in un chiasmo: si va dai frutti 'vegetali' della terra e degli alberi, che sembrano spingere lo sguardo dal basso (terra) in alto (alberi), a quelli 'animati' del bestiame e del mare, che lo rivolgono dal basso (terra) in profondità (mare), per concludere puntando sul referente di tanta grazia, l'uomo (terra). Il paragone si adatta, in realtà, più che alle prerogative di Penelope, a quelle di Odisseo stesso (*reverse simile*: cf. anche cap. III.3b), e costituisce quindi una sorta di risposta indiretta, da parte del mendicante, alla domanda della regina sulla sua identità (XIX 104s.), mentre al tempo stesso allude a «the successful homecoming of Odysseus and the re-establishment of his rule [...]. Viewed in this way, the passage in book 19 functions as both flashback and prediction for an audience, and associates Penelope with Odysseus in both visions» (Moulton 1977, 132).

Dietro il complimento, si nasconde però forse – in questo diffidente eroe che, conformemente al tema centrale nel poema della μῆτις⁸⁵, non esita a

⁸⁴ Per il *topos* della corrispondenza tra feracità della natura e giustizia nell'ordine politico, cf. anche Hes. *Op.* 225-237.

⁸⁵ La μῆτις, com'è noto, non è solo l' 'intelligenza' o l' 'astuzia', ma include anche i mezzi adoperati per raggiungere il proprio scopo, compresi l'inganno, la menzogna, il segreto. In questa chiave è sviluppata l'esegesi di Winkler 1990, 129-161 che, dal confronto del mondo dell'*Odisea* con quello dell'attuale Grecia

mettere alla prova perfino il suo vecchio padre (XXIV 238-240), fino a spingerlo al deliquio (XXIV 315-317, 345-349) – l'obiettivo di verificare le intenzioni di Penelope rispetto all'inconsueta autorità di cui sembra la depositaria, tanto più che nella mente di Odisseo deve continuare ad agitarsi l'avvertimento di Agamennone e il terribile esempio di Clitemestra (XI 410, 423-434, 441-443, 452-456⁸⁶). Infatti, «Penelope does not take inappropriate advantage of her opportunity to wield power in Odysseus' absence; yet to maintain his kingship she must come close as a woman can doing so» (Foley 1984, 60).

Ma la risposta di Penelope si presenta in forma del tutto rassicurante per il marito, e gli garantisce appunto ch'ella non ha dimenticato quale dovrebbe essere il posto del suo sposo – se fosse presente – nella sua vita privata e in quella pubblica:

ξείν', ἦ τοι μὲν ἐμὴν ἀρετὴν εἰδός τε δέμας τε
 ὄλεσαν ἀθάνατοι, ὅτε Ἴλιον εἰσανέβαινον 125
 Ἄργεῖοι, μετὰ τοῖσι δ' ἐμὸς πόσις ἦεν Ὀδυσσεύς.
 εἰ κείνός γ' ἐλθὼν τὸν ἐμὸν βίον ἀμφιπολεύοι,
 μείζον κε κλέος εἶη ἐμὸν καὶ κάλλιον οὔτω.
(Od. XIX 124-128)

Odisseo ha in realtà già avuto occasione di ascoltare queste stesse parole, non indirizzategli però direttamente, quando Penelope ha risposto ai

rurale, crede di individuare nel poema come tema fondamentale «the prevalence of secrecy and lying, which the natives see as unfortunate necessities but which they nonetheless practice diligently, constantly, and craftily»: perciò, la casa di Odisseo pare «a sort of case-study in the tensions and behaviors usually found between families rather than inside a household» (134).

⁸⁶ Altri resoconti della storia di Agamennone e Clitemestra sono fatti a Telemaco da Nestore (III 234s., 263-275, 303-308) e da Menelao (IV 515-535).

complimenti di Eurimaco (XVIII 251-256 = XIX 124-129)⁸⁷; nel canto XIX, però, i versi suonano «assai più drammatici ed efficaci, giacché la persona cui ella si rivolge è in realtà proprio lo sposo del quale si augura il ritorno! Come avviene in Omero, una ripetizione acquista nuova forza dal suo nuovo contesto» (Russo 1985, 229). In effetti, se da un lato il valore formulare del passo fa sì che le prime parole di Penelope (εἰδός τε δέμας τε) non corrispondano perfettamente a quelle di Odisseo, che non ha fatto cenno al suo aspetto fisico (a differenza di Eurimaco), dall'altro resta il fatto che ella riecheggia alla lettera la lode del suo κλέος (cf. vv. 108 e 128). Questo appare qui concepito secondo la nuova prospettiva dell'*Odissea* che, rispetto all'*Iliade*, ne fa un valore non più unicamente bellico, ma soprattutto civile: perciò è concepibile anche un κλέος femminile, che peraltro Penelope può realizzare compiutamente solo accanto al marito. Così, «her response to the stranger tacitly reaffirms the traditional relation of subordination between husband and wife, reaffirms the limits of her own power and the particular forms necessary for social reproduction on Ithaca» (Foley 1984, 65).

In effetti, come riconoscono in genere i critici che studiano la relazione di *gender* nel poema, Penelope «never questions *expressis verbis* the essential gender premises of patriarchal Homeric society, in our hearing, but she never relaxes her continual care, nor does she surrender legal, emotional, and physical control of the dicey situation – until she believes that the lord of the manor is returned [...]»⁸⁸. She is not placed under male authority; rather, she controls herself, and, paradoxically, she puts herself in the “natural” position of social inferiority» (Lateiner 1995, 271).

⁸⁷ E qualcosa di molto simile Penelope ha detto anche ad Eurinome, che le aveva suggerito di abbellirsi in vista presumibilmente delle nuove nozze: cf. XVIII 180s.

⁸⁸ Secondo Lateiner 1995, che dedica un intero capitolo del suo libro ai «Gender Weapons» (242-279), Penelope ha riconosciuto Odisseo già dal XIX canto, ed è per questo motivo che indice la gara con l'arco: «after that, she needs to make him understand her heroism; thus, she pulls the bed trick» (271).

Ciò non esclude, secondo alcuni, che Penelope si senta comunque ferita dalla sfiducia che le ha dimostrato il marito, propenso a manifestarsi prima al figlio (che diffida della madre) e agli schiavi che a lei⁸⁹: di nuovo, dunque, ella attiva le sue 'armi femminili', cioè i comportamenti socialmente riconosciuti come positivi in una donna, ma questa volta non semplicemente in funzione difensiva, come coi Proci, ma offensiva: «her cool and reserved nonverbal presentation in book 23 is justified psychologically by a distrustful, deceiving husband, who further insults her proven integrity, trustworthiness, and pride. Her chagrin at being informed that everyone but she had long since learned or been entrusted with the bum's identity can easily be imagined (23.29, 75, 113-15, 168-70)» (*ibid.* 272s.). Così, «Penelope's measured and cautious response to good news delays apocalyptic Odysseus' resumption of mastery and compels him to taste his own bitter medicine – sentiments deformed and disguised for profit and humiliating spousal deception, first in public, but also alone together in book 19» (*ibid.* 173).

Malerba (scheda 10) intesse il suo romanzo appunto su questa amara delusione di Penelope, che combatte l'offesa arrecatale dal marito con le sue menzogne e il suo travestimento, costringendolo a continuare la finzione anche quando ormai vorrebbe essere riconosciuto da lei. L'eroina sa spingere tanto avanti il suo gioco, da procurare insicurezza e dubbio perfino allo stesso eroe sulla propria identità:

«ero entrato come un estraneo nella mia casa e ora Penelope mi aveva reso ancora più estraneo, e mentre il vero Ulisse stava lì davanti ai suoi occhi, lei si dibatteva all'inseguimento di un'ombra. Ero io quell'ombra tristissima, le cui sventure sembrava non avessero mai fine. Senza il riconoscimento di Penelope ero ancora il

⁸⁹ Di questo avviso è Roisman 1987, che interpreta in tal chiave il discorso di Penelope in *Od.* XXIII 209-230, e che crede di vedere un rimprovero al marito nelle parole τίς με βροτῶν ἀπάφοιτ' ἐπέεσσιν / ἐλθῶν· πολλοὶ γὰρ κακὰ κέρδεα βουλευούουσιν (vv. 216s.), con cui ella lo accuserebbe velatamente di essersi presentato a lei come un qualunque impostore.

mendicante che avevo simulato, prigioniero ormai della mia finzione. In quale stato di nullità ero dunque precipitato? Ero veramente Nessuno come avevo fatto credere a Polifemo? Ma qui non ero nella spelonca del Ciclope, ero nella mia patria, nella mia reggia, davanti a Penelope che mi guardava con occhi estranei [...]. Mi sono presentato timidamente a Penelope, che era riuscita con la sua ostinazione a farmi dubitare perfino di me stesso» (Malerba 1997, 134).

La regina spiega ad Euriclea le ragioni della sua riluttanza a riconoscere, nell'eroe vittorioso sui Proci, suo marito:

«E come posso credere alle tue parole, cara e ingenua Euriclea, come posso credere che dopo venti anni di lontananza, trovandosi al cospetto della sua sposa, Ulisse non abbia avuto un moto che tradisse i suoi sentimenti? Come posso credere che abbia preparato un piano di vendetta difficile e rischioso senza dirmi una parola? Io so per certo che Ulisse come io lo ricordo mi avrebbe raccontato ogni cosa e, se conveniva il segreto, lui sa bene che Penelope poteva serbare il segreto nel suo cuore come in un pozzo profondo. Solo uno straniero poteva nutrire tanta diffidenza nei miei confronti, non mai Ulisse» (*ibid.* 124).

Ulisse rivela che impressione gli faccia il comportamento della moglie, proprio ora che si aspettava un'accoglienza trionfale, e al tempo stesso ci fa capire come Penelope – atteggiandosi provocatoriamente a regina – sappia umiliarlo, costringendolo a continuare a indossare la sua maschera di mendicante, con cui le si è presentato:

«ho voluto presentarmi a Penelope indossando ancora questi stracci di vagabondo con i quali mi sono introdotto nella mia casa e ho impugnato l'arco della vendetta. Penelope è scesa dalla scala in atteggiamento solenne e si è avvicinata facendomi un leggero cenno di saluto. Ma allora, mi sono domandato, Euriclea non le ha detto nulla? Non riesco a capire questo atteggiamento altero, questo sguardo di ghiaccio come se la strage dei Proci non l'avesse liberata da un peso ma le avesse procurato un dolore imprevisto. È venuta a sedersi davanti al camino di fronte a me senza pronunciare una parola» (*ibid.* 129).

Enfatizzando insomma i gesti che le hanno procurato fama di virtù e che hanno per anni tenuto a distanza i Proci, Penelope consegue la sua vendetta sul marito:

«l'astuto, l'ingegnoso, il menzognero, lo spavaldo, il temerario Ulisse si agitava come un uccellino preso nella pania, le sue mani tremavano e i suoi occhi stillavano lacrime vergognose che invano tentava di nascondere. A stento riuscivo a reggere quella vista penosa. Mentre le ancelle preparavano il giaciglio per la notte, Ulisse è rimasto seduto vicino a me davanti al camino acceso.

“Vedo che in ogni modo respingi le mie prove con pretesti sempre nuovi” ha detto con voce umilissima “e non hai accolto nemmeno i segreti più intimi del nostro matrimonio quando ho descritto il letto che avevo costruito sui rami di un vecchio ulivo con le mie mani, ma soprattutto con il mio amore”» (*ibid.* 147).

Sia che Penelope attui tale tattica destabilizzante nei confronti di Odisseo fin dal XVIII canto – se si ammette, con Malerba, che ella lo abbia subito riconosciuto – sia che ella se ne serva solo nel XXIII canto, come di uno strumento volto a smascherare un eventuale impostore, si tratta comunque di un arma a doppio taglio, che non può che provocare i dubbi e la gelosia del marito:

«a questo punto non so più se il sogno delle oche e dell'aquila esprima un timore o un desiderio. Navigo al buio in acque ignote e i venti mi portano ora in una direzione e ora in un'altra e rendono sempre più difficile il mio rapporto con Penelope. Ogni sua parola, ogni suo gesto lascia un segno ambiguo nella mia memoria. Mi sono difeso dall'acqua e dal fuoco, dal ferro e dagli altri metalli, dalle pietre, dalla terra, dalle malattie, dai quadrupedi e dai mostri con un occhio solo, dagli uccelli, dalle Sirene e dall'invidia degli dèi, ma non so come difendermi da Penelope» (*ibid.* 75).

Nell'*Odissea*, osserva Foley, la stessa scelta di un σῆμα di natura così intima quale il segreto del talamo nuziale è ambivalente, in quanto, se da un canto permette l'agnizione di Odisseo grazie alla sua reazione emotiva,

all'idea che il suo letto sia stato manipolato da altri, ma al tempo stesso espone Penelope – dal punto di vista della morale di *gender* – al sospetto dell'infedeltà. Così, «if she reverses their roles to assume the role of testing the one who has tested her for so long, by the very nature of the stratagem she selects, she inevitably puts herself to the test as well» (1995, 142).

In realtà, proprio il fatto che la prova definitiva perché i due sposi possano ricongiungersi abbia un carattere di reciprocità, suggerisce che «the recourting is primarily a mature renegotiation between two potential strangers, two established powers, which ends in a recreation of trust and a mutual establishment of the limits within which their future relationship will take place» (Foley 1984, 68). Ma ciò avviene nei termini stabiliti non da Odisseo, ma da Penelope: si osservi come ella rifiuti di riconoscerlo nei panni insanguinati del massacratore e del vincitore, e gli richieda – più che di cambiarsi d'abito, com'egli ingenuamente sembra credere – di dimostrare ch'egli è ancora, nonostante gli anni di guerra, di sofferenza, di violenza che ha vissuto, l'uomo della pace e dell'intelligenza, colui cioè – sul piano simbolico – che ha costruito con le sue mani il proprio letto, quale punto di riferimento per i suoi diritti di sposo, di marito e di re. Solo a condizione che Odisseo dimostri di condividere ancora con lei memoria e aspirazioni, Penelope è disposta a riconoscerne l'autorità e a rendersi garante della riaffermazione legale del suo potere di re di Itaca: «Penelope's restraint in preserving Odysseus' kingship without usurping his power reveals the nature of her own important guardianship of the domestic sphere. During the period of tacit negotiation which takes place before their final recognition, Odysseus and Penelope recreate a mature marriage with well-defined spheres of power and a dynamic tension between two like-minded members of their sex» (*ibid.* 73).

SCHEDE CRITICHE

Schede critiche

Scheda 1: M. Atwood, *Il canto di Penelope. Il mito del ritorno di Odisseo*, Milano 2005

Autrice: Margaret Atwood (Ottawa 1939-), vera icona della letteratura femminile canadese, ha ricevuto, nel corso di una trentennale attività editoriale, varie onorificenze e premi letterari, tra cui il «Man Booker International Prize» come miglior autore contemporaneo di *fiction*, il «Governor-General's Award for Fiction» per il romanzo *The Handmaid's Tale* (1985), il «Giller Prize» e il «Premio Mondello» per *Alias Grace* (1996), il «Booker Prize» per *The Blind Assassin* (2000).

Le sue opere, tradotte in più di trenta lingue, spaziano dalla poesia, alla narrativa, alla letteratura per ragazzi, alla critica: oltre a quelle già citate, ricordiamo *Double Persephone* (1961); *The Edible Woman* (1969); *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972); *Selected Poems* e *Lady Oracle* (1976); *Second Words: Collected Critical Prose* (1982); *Cat's Eye* (1988); *The Robber Bride* (1993); *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* (1995); *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (2002); *Oryx and Crake* (2003); *Moving Targets: Writing with Intent* (2004); *The Tent* (2006).

I temi centrali della riflessione atwoodiana sono i problemi ambientali, il nazionalismo canadese e il femminismo, con la costante preoccupazione della «writer's ability to weave the dark mysteries of fiction or to dispel those mysteries as merely fictional» e la «fascination with ambiguous characterization, eerie settings, and the evocation of terror, to cite the key characteristics of the gothic aesthetic». (Cooke 2004, 3 e 11). Sul piano stilistico, come evidenzia Dvorak 2006, la scrittura di Atwood è caratterizzata da una peculiare forma di umorismo, che ricorda, nel suo tono carnevalesco, nella commistione di stili e generi, e in particolare di forme scritte e orali, nella sua «heteroglossia or hybridity», ma anche nel gusto per la parodia letteraria, la *pantallonnade* e la commedia dell'arte: il suo «grotesque realism» è infatti basato sulla degradazione; «her ironic strategy can involve recourse to the ambiguities of polysemy, equivocation, or duplicity»: la scrittrice realizza insomma una sorta di «indirect Menippean mode». Così, «Atwood's satiric pose sets up complex relationships between reader, narrator, and character. It conveys the implicit affirmative values that the authorial voice defends as well as the negative values that it attacks», e fonde dunque lo spirito dell'umorista con quello del moralista (Dvorak 2006, 121, 124 e *passim*).

Genere e concezione dell'opera: *Il canto di Penelope* è un romanzo ispirato principalmente alle teorie di Robert Graves (cf. Graves, *Miti* §§ 160 e 171), che considera Penelope la sacerdotessa di un antico culto femminile. L'autrice fa inoltre riferimento a non precisate altre letture, alternative alla versione dei fatti dell'*Odissea*, proponendosi di dar a Penelope e alle sue schiave quella parola che la società e la storia – da sempre improntate al maschile – hanno loro negato.

Il bruciante dilemma cui Atwood tenta di rispondere è in particolare perché mai Odisseo abbia massacrato le dodici ancelle, colpevoli solo di esser state violentate dai Proci o, secondo una spiegazione di Penelope – che però è presentata come ambigua e bugiarda – di aver obbedito a un suo ordine, volto a spiare le intenzioni dei pretendenti.

Il libro si articola così su piani diversi, sia quanto al tono (dalla confessione, alla denuncia in forma di filastrocca o di evocazione satirica di programmi televisivi, alla 'lezione antropologica'), sia quanto alle voci narranti, che l'autrice immagina provenienti dal mondo dei morti: in particolare, si distinguono e si contrappongono quella di Penelope e il 'controcanto' del 'coro' delle ancelle assassinate, che espongono le loro ragioni di fanciulle-schiave costrette a subire gli abusi maschili e la sottomissione sociale. A questa polifonia narrativa corrisponde quella delle diverse versioni del mito e dei punti di vista su di esso: Penelope è sincera o mente? È stata fedele o infedele? Ha ingannato o no Odisseo e le ancelle? Esse sono state massacrate perché traditrici, perché a conoscenza dei segreti innominabili del palazzo e di Penelope, o perché questo mito «*rappresenta il sovvertimento di un culto matrilineo*» (126)? Della morte delle ancelle è responsabile Odisseo per crudeltà, Euriclea per invidia, o la stessa Penelope per cinico opportunismo?

Anche questo romanzo di Atwood, come altri della sua produzione, quindi, è caratterizzato dal rifiuto «to invoke any final authority as [...] open endings resist conclusiveness, offering instead hesitation, absence or silence while hovering on the verge of new possibilities» (Howells 2005, 10).

Penelope rivela la propria lucida e impietosa intelligenza, che la rende incapace di autoilludersi, man mano che rievoca la propria vita: l'infanzia infelice (il padre che tentò di annegarla, la madre indifferente e distratta); la gelosia per la cugina Elena, sciocca, insensibile e immorale, ma ammirata da tutti e forse amata dallo stesso Odisseo; il matrimonio con lui; l'ostilità incontrata nella reggia di Itaca; la partenza del marito per Troia; l'acquisita abilità organizzativa e affaristica negli anni della sua assenza. Ella è consapevole di non esser bella, e che perciò il vero scopo dei Proci è d'impadronirsi del suo patrimonio e del potere; identifica dal primo momento Odisseo al suo ritorno, anche se non lo dimostra per proteggerlo e per non frustrarne l'orgoglio di mentitore; lo aiuta, favorendone il riconoscimento da parte di Euriclea; nega decisamente di averlo mai tradito (anche se ciò è smentito nel 'controcanto' di un *musical* burlesco interpretato dalle ancelle); ricorda l'amicizia e l'ammirazione nutrite per il marito sin dalla prima notte di nozze, quando egli le aveva risparmiato l'inutile e umiliante stupro tipico del costume dell'epoca, e l'aveva invece affascinata col suo eccezionale talento di narratore.

Dove arrivi la verità e dove cominci la finzione, nelle sue parole come in quelle di Odisseo, non possiamo saperlo con certezza: «*eravamo – lo ammettevamo noi stessi – due esperti e spudorati bugiardi ormai da molto tempo. Ed è strano che ciascuno abbia creduto ciecamente alle parole dell'altro. Eppure è così. O così ci siamo detti*» (131).

Scheda 2: S. Benni, *Achille piè veloce*, Milano 2003

Autore: Stefano Benni (Bologna 1947-) ha scritto numerosi *best-sellers* umoristici, tra cui: *Bar Sport* (1976); *Terra!* (1983); *Comici spaventati guerrieri* (1986); *Baol* (1990); *La compagnia dei Celestini* (1992); *Elianto* (1996); *Il bar sotto il mare* (1987); *L'ultima lacrima* (1994); *Bar Sport Duemila* (1997).

Secondo una tendenza tipicamente postmoderna, l'autore ama contaminare tra loro i generi della letteratura di consumo (narrativa fantascientifica, poliziesca, 'gotica', d'avventura, grottesca), arricchendoli con riferimenti o vere e proprie citazioni dei 'classici', e non solo della letteratura, ma anche del cinema: così, ad esempio, in *Terra!* ritroviamo gli archetipi del racconto di viaggio dall'*Odissea* a *Odissea nello spazio* di Kubrick; in *Comici spaventati guerrieri* riconosciamo – anche sul piano linguistico – il modello del *Pasticciaccio* gaddiano; in *Baol* quello degli *hard boiled* di Hammett e Chandler.

Alla contaminazione dei generi corrisponde la ricchezza dell'invenzione linguistica, il *mélange* di codici e stili, col compiacimento per i contrasti stridenti tra termini e frasi provenienti dal linguaggio aulico della tradizione, neologismi, iperboli, metafore inaudite, sciatte e banali espressioni che rimandano a luoghi comuni e *slogans* pubblicitari, forme del parlato e del gergo locale, in particolare giovanile e bolognese.

L'effetto sortito dalla scrittura di Benni è dunque un surrealismo tragicomico e paradossale, in cui tuttavia, al di là del *divertissement* letterario, non manca di solito un preciso intento socio-politico di denuncia delle ingiustizie subite dai deboli e dai vinti e di rappresentazione parodica delle assurdità e delle distonie del mondo contemporaneo.

Genere e concezione dell'opera: *Achille piè veloce* è un romanzo costruito sull'intersecarsi di diversi piani narrativi e di differenti punti di vista, disposti in una sorta di gioco di scatole cinesi. Infatti, al racconto delle avventure metropolitane di Ulisse, spiantato redattore di una piccola casa editrice e scrittore in crisi creativa, si alternano nel testo i frammenti dei romanzi ch'egli deve selezionare per la pubblicazione, e i capitoli del libro composto da Achille, un giovane malato e deforme, con cui Ulisse fa amicizia.

L'autore accompagna Ulisse nel suo peregrinare in una città frenetica e alienante, in cui vincenti sembrano soltanto gli uomini che agiscono secondo la più spietata logica del profitto. Vittime del sistema sono naturalmente i più deboli, come la fidanzata di Ulisse Pilar-Penelope, che affronta i problemi e i rischi dell'emigrazione clandestina, e Achille, costretto a vivere in solitudine, recluso nella propria casa e sempre sotto la minaccia di essere internato in una clinica, in cui perderebbe – per effetto dei farmaci e dell'ambiente – l'unica libertà che gli resta: quella di leggere, pensare, sognare. Ma sono proprio Penelope ed Achille – l'una col suo inarrestabile passo di danza e con la sua indomabile energia, l'altro con la sua dirompente vitalità, dissacratoria di tutti i luoghi comuni sui 'diversi' e sulla malattia – a dimostrare ad Ulisse che l'unica strada percorribile per non essere travolti dalla violenza di un assetto sociale

iniquo è quella di una resistenza a oltranza, che preservi l'allegria di chi sa apprezzare i valori genuini della vita e colga l'essenziale tra la tanta futilità che ci circonda.

Achille traduce in scrittura le fantasie di un amore con Pilar-Penelope, suggeritegli dai racconti di Ulisse, che sopperiscono alle esperienze ch'egli – immobilizzato nella sua stanza sulla sedia a rotelle – non può avere; Ulisse impara a seguire Achille nei suoi sogni e nelle sue ribellioni: Penelope – o meglio l'idea di Penelope, il miraggio di Penelope come emblema della vita e dell'amore – diviene il *trait d'union* tra i due giovani, che si identificano l'uno nell'altro a tal punto che Achille consente ad Ulisse di pubblicare sotto il suo nome il romanzo nato dal loro sodalizio.

Prima di morire, Achille, eroe votato a breve ma gloriosa vita, lascia all'amico – oltre alla sua opera – il monito a saper cogliere il senso e il valore della propria esistenza e della propria lotta, monito in cui traluce la moderna rivisitazione dei miti greci, attraverso la citazione letterale di un frammento di Stesicoro (PMGF 222 B), e il riecheggiamento delle parole di Achille nell'XI canto dell'*Odissea*: «*non importa vedere. Non è vero quel discorso. Non salisti su quelle navi, Elena, non vedesti le torri di Troia. Dieci anni di guerra e di morti, e anche la mia morte, per un idolo, un fantasma, Elena non arrivò mai. E così si combattono guerre per amore e si compiono imprese memorabili guidati dai sogni e dai libri che li contengono [...]. Promettimi che sarai felice. Che ti farai sorprendere dall'allegria. Non dire che parlo di cose che non conosco. Nel mio buio ogni libro mi fece sperare, dalla mia finestra immaginai felice ogni quotidiana, umile conversazione. Anch'io ho conosciuto gioia e allegria, meno di quanto volevo e di quanto avevo bisogno. Ma questa è malattia di tutti [...]. – Chi sei? – Un diseredato senza ricchezza. Un bifolco, con uno spietato padrone. Ma non sarò un'ombra che si spegne. Sono stato vivo fino alla fine. Ama il tuo respiro, Ulisse*» (220s.).

Scheda 3: A. Cavarero, *Penelope*, in *Nonostante Platone*, Roma 1990, 13-32

Autrice: la filosofa Adriana Cavarero (Bra, CN, 1947-) ha collaborato con le Università di Padova e di Verona, dove ha fondato con altre studiose (Luisa Muraro, Wanda Tommasi, Chiara Zamboni) la comunità di studi filosofici femminili «Diotima», che ha però lasciato nel 1990. Tiene corsi di filosofia, in particolare politica, a Verona, in Inghilterra e negli Stati Uniti.

Oltre all'opera qui presa in esame, ricordiamo tra i suoi scritti: *Dialettica politica in Platone* (1974); *L'interpretazione hegeliana di Parmenide* (1984); *Corpo in figure* (1995); *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997). Importanti anche i suoi contributi *Per una teoria della differenza sessuale*, in A.A.V.V., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale* (1987); *La passione della differenza*, in S. Vegetti Finzi (a c. di), *Storia delle passioni* (1995); *Il modello democratico nell'orizzonte della differenza sessuale*, in «Democrazia e Diritto» II (1990); *Hannah Arendt: la libertà come bene comune*, in «Democrazia e Diritto» V-VI (1991); *Birth, Love, Politics*, in «Radical Philosophy» LXXXVI (1997).

Il pensiero di Cavarero si ricollega a quello di Luce Irigaray (*Speculum. L'altra donna*, 1974) e al 'femminismo culturale' di marca anglosassone (cf. ad es. Mary Daly, *Al di là del Dio Padre*, 1971; *Gyn/Ecology*, 1978; *Pure Lust*, 1984; e Adrienne Rich, *Nato da donna*, 1976), che vedono nel corpo il punto di riferimento per l'elaborazione di un nuovo pensiero autonomo. L'essenza femminile – concepita come un'ontologia separata e parallela a quella maschile – si riconosce perciò prima di tutto con la facoltà generatrice, con le peculiarità della sessualità femminile, con il legame con la natura, con la pacificità ecc.

Tale corrente filosofica si oppone perciò al femminismo classico, che cercava di costruire l'identità femminile a partire dal 'soggetto' riconosciuto dalla filosofia tradizionale, cioè il maschio, e che dunque non sottraeva la donna alla condizione di 'accidente' rispetto alla 'sostanza'-uomo. Infatti, riflette Cavarero, riprendendo alcune riflessioni di Simone De Beauvoir, «uomo vale [...] innanzitutto come sessuato maschile, ma vale anche, e proprio per questo, come neutro universale del sesso maschile e di quello femminile», e quindi, «alla donna capita [...] di trovarsi solamente come particolare, come l'altro finito compreso nel neutro-universale uomo» (1987, 44). Di conseguenza, «la donna non è il soggetto del suo linguaggio. Il suo linguaggio non è suo. Essa perciò si dice e si rappresenta in un linguaggio non suo, ossia attraverso le categorie del linguaggio dell'altro», provando «un bisogno di traduzione che giace nella lingua straniera come desiderio di ritorno alla lingua tradotta, e tuttavia mancante, presente solo nella traduzione come un originale non perduto, ma piuttosto mai concesso» (*ibid.* 49, 52s.).

Linguaggio, filosofia e psicanalisi, dunque, non sono 'neutri', ma portatori dei valori maschili e patriarcali: occorre perciò confrontarsi coi testi della tradizione filosofica per operare la 'de-costruzione', in termini derridiani, del linguaggio, e per approdare a un linguaggio 'altro', che muova da una logica

'duale' e non 'monistica', consentendo alla differenza sessuale l'espressione autonoma anche dei valori femminili.

A questo proposito, Cavarero sostiene, ispirandosi in parte ad Hannah Arendt (*Le origini del totalitarismo*, 1951, e *Vita Activa*, 1958), che la filosofia non deve più interrogarsi su cosa sia l'Uomo o l'Essere in astratto, ma su chi sia ogni individuo, cioè il sé che si definisce in relazione agli altri e la cui esistenza è unica e irripetibile: pertanto, «il pensiero della differenza sessuale non può essere [...] che il pensarsi, qui ed ora, di un vivente storico sessuato al femminile» (Cavarero 1987, 59).

Genere e concezione dell'opera: saggio filosofico, diviso in quattro capitoli, dedicati ciascuno a una figura femminile del mondo classico (Penelope, la servetta di Tracia, Demetra, Diotima), cui Platone abbia assegnato nei suoi scritti un ruolo corrispondente ai codici patriarcali e avulso dalla sessuazione. Secondo Cavarero, bisogna appunto smantellare i principî che Platone ha trasmesso alla filosofia occidentale, che hanno annullato il singolo nella sua unicità – quale appariva ad esempio in Omero – in nome del primato dell'astratto (universale) sul narrato (concreto, individuale, unico). In tal modo, il maschile, pretendosi modello universale per l'astratto, ha assorbito e soffocato il soggetto-donna, cui è possibile restituire la sua identità sessuata solo attraverso il racconto, cioè l'intreccio di relazioni con l'altro'. Le figure femminili dell'opera platonica sono quindi 'rubate' al contesto e rilette secondo le categorie della differenza sessuale e della nascita/maternità, per scoprire in loro le tracce di una resistenza femminile contro la mentalità patriarcale.

In tal modo, «l'uso esegetico della parola rimanda di continuo al suo significato politico, l'operazione analitica suggerisce i modi di una pratica politica, di una "tattica, degna delle antiche Amazzoni, che contrapponga alla millenaria invasione un'incursione imprevedibile e leggera, ad opera di manipoli che hanno altrove la loro dimora e la loro forza, appunto in quel luogo che è cresciuto sul loro sottrarsi"» (Covini 1991).

Scheda 4: L. De Crescenzo, *Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*, Milano 1997

Autore: Luciano De Crescenzo (Napoli 1928-), dopo aver svolto fino ai 47 anni la professione di ingegnere, si è dedicato con grande successo editoriale (18 milioni di copie vendute nel mondo fino al 2000) a una prosa umoristica e, per quanto riguarda la filosofia e il mito, di taglio divulgativo. È stato inoltre presentatore televisivo, regista e attore (note le collaborazioni con Renzo Arbore e Roberto Benigni), ottenendo per ognuna di queste attività pieno riconoscimento del pubblico e premi prestigiosi, come il Bancarella 1984. Tra i suoi scritti: *Così parlò Bellavista* (1977); *Zio Cardellino* (1981); *Storia della filosofia greca 1 e 2* (1983 e 1986); *Oi Dialogoi* (1985); *Elena, Elena amore mio* (1991); *Socrate* (1993); *Panta rei* (1994); *Ordine e disordine* (1996); *I grandi miti greci* (1998); *Storia della filosofia medievale* (2002); *Storia della filosofia moderna. Da Niccolò Cusano a Galileo Galilei* (2003); *Storia della filosofia moderna. Da Cartesio a Kant* (2004); *I pensieri di Bellavista* (2005).

Genere e concezione dell'opera: come suggerisce il sottotitolo, si tratta di una sorta di scherzoso riassunto dell'*Odissea* con alcune aggiunte, quali il «*venticinquesimo canto*», in cui è motivata la nuova partenza dell'eroe da Itaca, e il «*capitoletto finale*», dedicato ai «*pettegolezzi*» denigratori su Ulisse, «*che comunque, diciamo la verità, sembrano verosimili*» (14). L'immagine presentata da De Crescenzo di Ulisse-Nessuno rende chiaro che l'eroe non potrà riadattarsi alla vita quotidiana in patria: «*dopo venti anni di avventure, di mostri che ti vogliono uccidere, di cannibali che ti vogliono mangiare, di donne che ti vogliono sedurre, di tempeste e di duelli all'ultimo sangue, non è facile restare a casa con le mani in mano a guardare la moglie*» (222). Tanto più che sia la moglie, sia Telemaco, non sono certo presentati nel corso del libro come figure così affascinanti ed esaltanti da attrarre davvero duraturamente l'eroe: «*una signora quarantenne dal carattere mite e un ragazzino neanche troppo sveglio*» (30).

Nuoce all'omogeneità del libro nel suo complesso – sia quanto ai toni, sia quanto alla selezione dei materiali – il fatto che «*riferimenti, ricordi e commenti personali irrompono spesso nel tessuto del racconto, lacerandolo*» (Boitani 1997).

Scheda 5: A. M. Farabbi, *La tela di Penelope*, Faloppio 2003

Autrice: Anna Maria Farabbi (Perugia 1959-) collabora a varie riviste femminili e ha pubblicato poesie (*Il Segno della Femmina*, 2000; *Adlujé*, 2003), prose, saggi e traduzioni (*Le alfabetiche cromie di Kate Chopin*, 2003; *Un paio di calze di seta*, 2003).

La sua produzione lirica, secondo la sua stessa testimonianza, ha tre finalità essenziali: la concezione organica dell'opera, l'attraversamento dell'identità femminile e la percezione della cosmicità. Le *performances* poetiche di Farabbi puntano perciò a una forma aperta e non definitiva, che produca drammatica tensione tra la dinamicità del ritmo, l'acustica e l'illuminazione, al di fuori di qualunque astrazione, a suggerire una vera e propria corporeità della parola. L'intento dichiarato è quello di fondere esperienza personale, fonti letterarie e apertura profonda all'esistenza, fino ad oltrepassare le barriere temporali e spaziali.

Genere e concezione dell'opera: l'opera in prosa *La tela di Penelope* – ha detto Farabbi in un'intervista – si propone di «agire attraverso una tessitura narrativa biografica e saggistica, in un impasto stilistico apparentemente confuso e onirico». Il suo registro perciò è ora saggistico, ora narrativo, ora colloquiale, ora poetico, e la parola tende ad assumervi un tono oracolare e perfino pedagogico, ma spesso arido e pretenzioso. L'attraversamento dell'identità femminile vi è concepito come un atto di auto-conoscenza, che va dall'esperienza personale allo studio della storia e del mito, in particolare nelle interpretazioni di Marija Gimbutas e Joanna Papadopoulou-Belmehdi (vd. *infra*, scheda 11), nonché probabilmente di Adriana Cavarero (vd. *supra*, scheda 3): fonti con cui l'opuscolo di Farabbi appare fortemente indebitato.

L'autrice presenta Penelope e Ulisse come opposti ontologici, vale a dire opposti della stessa natura: «*nella sonorità orchestrale dell'Odissea, tra le musiche dei venti delle acque dei fuochi dei passi dei canti delle voci dialoganti delle preghiere dei lamenti dei pianti, ho ascoltato il linguaggio di Penelope [...]. L'occidente - non Dante - ha scelto Ulisse. Lo ha assunto come seme patriarcale [...]. L'occidente conferma Ulisse figura della conoscenza. Interpretando la conoscenza nel prendere, possedere, distruggere, vincere, vivere elaborare digerire l'esperienza tecnica, non tanto l'interiorità significativa della relazione intima (con le altre creature, con il creato, con il creare, con sé stessi). Ulisse viaggia nel labirinto della propria dimensione orizzontale, concentrato nel punto centrale del suo bersaglio: la propria identità sociale. Vince e abbaglia. Abbaglia, cioè con/fonde la lettura del poema. Che ha molto altro, oltre questa via*» (Farabbi 2003, 9). Per Ulisse, Penelope è il punto di partenza e insieme di arrivo, il fulcro che unifica i miti dell'insensato andare senza meta di un eroe disperato e che dà senso al suo ritorno a Itaca.

Scheda 6: M. Honaker, *Odyssée. La malédiction des pierres noires*, Paris 2006

Autore: Michel Honaker è autore di una trentina di romanzi per ragazzi, di notevole successo in Francia, tra i quali i più venduti sono stati *Le prince d'ébène* (2002) e *La sorcière de midi* (2004). I giovani lettori mostrano di amare, peraltro, soprattutto il personaggio di Rocambole, cui lo scrittore ha dedicato una vera e propria serie (*Rocambole et le spectre des Kerloven*, 2002; *Rocambole et les marionnettes de la mort*, 2003; *Rocambole et le pacte de sang*, 2004; *Rocambole et la vengeance de Sir William*, 2005; *Rocambole et le diable de Montrouge*, 2005).

Genere e concezione dell'opera: *l'Odyssée* è un romanzo di avventure – di cui è previsto un séguito in due volumi – per ragazzi (dai 12 anni). Il libro è strutturato in 27 capitoli, di cui i primi 15, incentrati soprattutto sulla figura di Ulisse, narrano la fase finale della guerra di Troia, dopo la morte di Achille, e in particolare l'inganno del cavallo, la distruzione della città e la partenza dei Greci sotto infausti auspici; gli ultimi 12, ambientati ad Itaca ed ispirati ai primi due canti dell'*Odissea*, descrivono il corteggiamento di Penelope da parte dei pretendenti e i tentativi di Telemaco di liberarsi dal loro importuno controllo, fino alla sua partenza alla ricerca del padre. Al frastuono delle armi della prima parte del libro succede così un clima di intrighi e di complotti, al cui centro è la famiglia di Ulisse.

Nella narrazione – che riveste la mitologia, trattata con disinvolta 'infedeltà', dello spirito del romanzo cavalleresco – trovano spazio, delineati per lo più attraverso le loro azioni e in pochi tratti elementari, i più noti personaggi della saga troiana. Ad esempio, l'episodio dell'incursione segreta a Troia di Ulisse e del furto del Palladio mette in luce l'intelligenza e il coraggio del «général Ulysse Odysseus» (si noti l'associazione del nome latino e di quello greco, come se fossero nome e cognome), rispetto alla vigliaccheria di Epeio, tecnico però geniale, e alla stolidità e forza bestiale di Aiace (capo dei Mirmidoni), in cui evidentemente si confondono il Telamonio e l'Oileo, visto che è poi accennata una sua passione per Cassandra, che si immagina morta con lui nel naufragio durante il viaggio verso la Grecia. Vengono inoltre rappresentati i rapporti di forza a Troia dopo la morte di Ettore: Paride è un cinico arrivista, che aspira a sostituirsi sul trono al vecchio Priamo e che tiene prigioniera Elena, pentitasi d'aver tradito Menelao; Cassandra una strega invasata, che con le sue 'pietre nere' (da cui il titolo) può produrre incantesimi nefasti per le sue vittime, cioè i Greci nel loro ritorno in patria; Enea l'unico valoroso generale troiano dotato di senso dell'onore e perciò amico di Ulisse, che durante l'incendio di Troia gli consente la fuga. Nel campo greco, si distinguono Agamennone, brutale e tracotante, che non mantiene la promessa fatta ad Ulisse di evitare il massacro, una volta presa Troia, spingendosi ad assassinare con le proprie mani Priamo; Menelao, nobile e malinconico, ancora

perdutamente innamorato di Elena; e infine Diomede, il valoroso 'assistente' di Ulisse, tanto leale da partire con lui alla volta di Itaca.

Nei toni della fiaba, e non senza umorismo, sono raffigurate le divinità: Atena forse innamorata del suo protetto Ulisse; Zeus nelle vesti di una sorta di curioso etnologo; Poseidone violento ed propenso ad appariscenti messe in scena; sciocchi e petulanti gli altri dèi.

A Itaca, lo svolgersi degli avvenimenti è anticipato di nove anni rispetto al racconto omerico: già alla fine della guerra di Troia Telemaco è un ventenne avventuroso, che sfugge alle insidie dei pretendenti correndo, tutto armato, attraverso i passaggi segreti del palazzo rivelatigli dalla sua «balia egiziana» Euriclea, antica amante di suo nonno Laerte; Antinoo rappresenta la violenza cieca, appaiata alla furbizia della sua amante Melanto; Eurimaco è, per la sua astuzia senza scrupoli e la sua doppiezza, una sorta di brutta copia maligna di Ulisse, cui vagamente assomiglia.

Su tutti i personaggi della seconda parte del romanzo, però, emerge Penelope che, in perfetta corrispondenza spirituale con Ulisse, ne condivide il coraggio e lo spirito d'avventura.

Scheda 7: S. La Spina, *Penelope*, Milano 1998

Autrice: della scrittrice padovana Silvana La Spina ricordiamo i romanzi *Morte a Palermo* (Premio Mondello, 1988), *L'amante del Paradiso* (Premio Grinzane Cavour, 1997), e la raccolta di racconti *Scirocco* (Premio Piero Chiara, 1993). Alle sue origini siciliane sono ispirati anche altri suoi libri, come *L'ultimo treno da Catania* (1992), *La creata Antonia* (2001) e *La mafia spiegata ai miei figli* (2006).

Genere e concezione dell'opera: romanzo, narrato in prima persona da Penelope (con un epilogo per voce di Euriclea).

Icaro nutre un'insana passione per la figlia Penelope, che stupra sin dall'infanzia, provocando prima il suicidio della moglie Peribea, e in seguito la nascita dalla ragazza di un bambino mostruoso, subito affogato nell'Egeo. Unica consolazione per Penelope è l'amicizia della schiava Melissa, che la inizia all'antico culto matriarcale della Magnifica, ma che è poi assassinata per gelosia da Icaro. Per liberarsi di lui, Penelope accetta di fuggire con Odisseo: egli la conduce con sé ad Itaca, ma la abbandona per alcuni mesi in una reggia a lei ostile per metterla alla prova, dimostrando così il proprio animo diffidente e crudele. La solitudine della regina aumenta nei vent'anni di assenza del marito, perché neanche Telemaco – psicologicamente combattuto tra omosessualità e complesso edipico – la capisce; ella trova però conforto nell'amore disinteressato di uno dei Proci, Cleone di Lesbo. Al ritorno di Odisseo, Telemaco, geloso della madre, denuncia Cleone e ne causa l'omicidio: a Penelope e Odisseo, ormai, non resta che fingere che nulla sia accaduto, per salvare le apparenze. Tuttavia, l'atmosfera asfissiante, dovuta alla malignità del figlio e del marito, finisce col convincere la protagonista a partire per sempre da Itaca, accompagnata da Euriclea, che ne è divenuta infine confidente e amica.

Sulla copertina, si legge un lusinghiero giudizio di Vincenzo Consolo: «una narratrice visionaria che ha deciso di volare liberamente nel cielo del sogno e della favola». In realtà, il libro presenta limiti evidenti, soprattutto per quanto riguarda l'originalità di tesi e strutture e la profondità della rappresentazione, condizionata da un'impostazione femminista ostile in modo evidentemente preconcepito a quasi tutti i personaggi maschili, compreso il cane Argo; perfino la traccia narrativa ricorda da presso, soprattutto nel finale, quella di un altro, più celebre, romanzo: *Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini.

Per giunta, la volontà di attualizzare – attribuendo alle donne una libertà e un'autonomia impensabile per i tempi omerici – s'interseca con grossolani errori storici, come la sovrapposizione di riti e credenze d'epoche e luoghi diversi (culto della Grande Madre, cerimonie orgiastiche e stupri rituali in onore di Artemide, Tesmoforie), o come l'idea che l'iniziazione dei giovinetti fosse compiuta sempre e ovunque in Grecia attraverso pratiche omosessuali.

Scheda 8: A. Leclerc, *Toi, Pénélope*, Arles 2001

Autrice: Annie Leclerc ha collaborato con la rivista di Jean-Paul Sartre «Les Temps modernes», fino alla pubblicazione del libro *Parole de femme* (1974), con cui si è nettamente distaccata dalla corrente 'maggioritaria' del femminismo francese, rappresentato da Simone De Beauvoir, ottenendone perciò dure critiche.

Leclerc concepisce infatti il femminismo non come una rivendicazione di categoria (ad esempio, nella diffidenza verso gli uomini, sospettati d'aver velleità di oppressione, e di cui tuttavia si vorrebbero le prerogative), ma come un capovolgimento dei valori sociali, che coinvolga tanto gli uomini quanto le donne.

In quest'ottica, ciò che le pare prioritario è combattere il disprezzo in cui è tenuto tutto ciò che è femminile, visto ch'ella ritiene gli uomini tutt'altro che invidiabili, data la mentalità predominante che privilegia la riuscita professionale, costringendoli a un atteggiamento competitivo e ansioso. La scrittrice – sulla scorta del 'femminismo culturale americano', inaugurato dal saggio dell'antropologa Margaret Mead *Maschio e femmina* (1949), che sostiene che nella specificità fisiologica dello sguardo delle donne risiede un'essenziale risorsa per la società e la cultura – rivendica sia la bellezza e la nobiltà del corpo femminile, più sensibile ai ritmi naturali e atto a generare, sia la gioiosa creatività, la varietà e la concretezza del lavoro domestico, prodotto con le mani, che si può svolgere cantando, piacevole ai sensi e utile al benessere del corpo. Di qui il sovvertimento sociale auspicato: se questi valori – della corporeità, del lavoro manuale – fossero comunemente riconosciuti, sarebbero messi in crisi gli opposti valori maschili del potere, della gloria, riavvicinando tutti, uomini e donne, alla gioia della vita di per se stessa, in ciò che offre, nella sua quotidianità.

Tra gli altri scritti di Leclerc, in cui sempre il pensiero si fonde e si confonde con l'autobiografia, ricordiamo: *Origines* (1988), *Exercices de mémoire* (1992), *Eloge de la nage* (2002), *L'enfant le prisonnier* (2003).

Genere e concezione dell'opera: il romanzo si ripropone, pur senza modificare il dettato omerico, di dar voce al «*sexe caché, intérieur et profond*» del testo, che «*hantait les images silencieuses*» di Penelope e delle donne in generale: di esse, in genere, «*comme on ne sait pas ce qu'elles pensent, on préfère se donner à croire qu'elles ne pensent rien. Bref, qu'elles sont idiotes*» (8 e 14). Della regina di Itaca sono dunque narrati i pensieri, ch'ella cela e protegge col silenzio, prima durante la lunga assenza di Ulisse – il suo progressivo adattamento alla solitudine, fino a ricostruirsi una vita autonoma e serena, in un universo tutto femminile – e poi al suo ritorno – l'immediato riconoscimento e l'inorridita consapevolezza ch'egli vuole compiere un massacro e che ciò gli sta più a cuore che riabbracciarla, i vani tentativi di distoglierlo da questo intento senza ch'egli lo capisca, e infine il rinchiudersi ancora una volta in una torre di silenzio e di dissimulazione. Nel cuore di Penelope si alternano e si confondono desiderio e paura, speranza e

disperazione; il sogno e il ricordo del giovane sposo partito tanto tempo prima, e l'amara consapevolezza del tempo perduto, quando ella si ritrova invece dinanzi un vecchio indurito dalle sofferenze: insomma, l'antico amore per Ulisse e il raccapriccio per la ferocia maschile, in cui egli coinvolge anche l'inesperto Telemaco. Quando però Penelope comprende che tutto è perduto, che non potrà arrestare il processo di violenza che è stato innescato, impiega tutta la sua astuzia per salvare almeno una vita: quella di Melanto, l'amata figlia adottiva, quasi una promessa per il futuro, che bilanci lo scempio fatto dell'anima di Telemaco, divenuto lo snaturato boia di tutte le altre ancelle.

Universo maschile e universo femminile si contrappongono così senza possibilità di comunicazione, ma dietro l'apparente rassegnazione delle donne si deve scoprire un'ostinata resistenza: *«ce que vous jouriez, muettes, les dents serrées, c'était bien d'être fidèles, mais pas à eux, non pas à eux, ça vous vous en moquiez bien. C'est à vous que vous seriez fidèles, à vous, aux enfants, à votre tâche de tisserandes, au fil patiemment noué des heures, des saisons et des générations. Quoi qu'il advienne. En dépit d'eux, et, s'il le fallait, contre eux. N'espérant nullement les convaincre, vous promettiez de poursuivre votre besogne d'ombre, ne craignant ni le silence, ni les faux-semblant, ni le mensonge, tant qu'il en irait de votre vie e de celle de vos enfants»* (169s.).

E tuttavia, appunto nell'attaccamento alla vita proprio delle donne, nel loro naturale rifiuto della violenza, sta, nella conclusione del romanzo, la speranza nel futuro, con l'auspicio che uomini e donne possano un giorno riuscire a comunicare, riconoscendosi nella stessa natura, piangendo assieme sul dolore universale, stretti nell'abbraccio che ricongiunge le due radici dello stesso essere.

Note: La fedeltà al testo dell'*Odissea* è assicurata dalle sue continue citazioni – nella *«grâce désuète et alambiquée»* (17) della traduzione di Victor Bérard – quasi a convalidare le pagine del romanzo.

Tuttavia, il valore autobiografico è esplicitamente dichiarato nella premessa: *«pas plus que Pénélope, je ne sais arrêter la violence, la vengeance, le meurtre. J'essaie juste de comprendre comment ça se fabrique, d'observer sous mon voile, de dénouer ce qui peut l'être, de sauver ici ou là une aurore, un enfant, une servante, et de guetter ce qui s'en vient»* (17).

Come anticipa il titolo, Leclerc ha però preferito riportare i pensieri di Penelope non in prima persona (cioè immedesimandosi completamente in lei e suggerendo lo stesso tipo di *trasfert* al lettore), ma piuttosto rivolgendosi a lei col 'tu', in una sorta di dialogo a due tra scrittrice (che talora interviene in prima persona) e personaggio, nell'intento di sostituirsi alla voce maschile di Omero e di integrarla: *«j' aime t' accompagner encore en ce ciel vide où tu t'avances, juste contente de t'avoir, à l'insu de tous, permis de sauver ta Mélantho. Oui, je suis contente d'avoir fait ça pour toi [...]. Je suis fière de t'avoir épargné la mort de Mélantho. Il est vrai que je n'y ai guère de mérite. Je ne supportais pas l'idée qu'elle pût être pendue des mains de ton fils. Je refusais au poète le droit d'assurer que c'était arrivé. En vérité, il ne le fait pas, nous ayant laissés*

libres d'intervenir secrètement, à l'insu de tous, sans éveiller le moindre supçon» (225).

Ne scaturisce una duplicità nell'uso di questo 'tu': quando l'autrice interviene personalmente (*je*), come nel VI e nel XXI capitolo (i capitoli non sono però numerati, ma solo separati tipograficamente), *tu* è Penelope-personaggio, con cui sembra che la scrittrice discorra; quando invece, come per lo più, quest'ultima resta nell'ombra, si ha la sensazione che il *tu* appartenga al dialogo interiore di Penelope stessa.

Scheda 9: R. Lorusso, *Penelope*, Napoli 2003

Autrice: la poetessa e saggista Rosaria Lorusso (Firenze1964-) si occupa in particolare di poesia e teatro e dei rapporti tra le due arti, di drammaturgia, di letteratura teatrale e comparata. Con la sua tesi di laurea in Storia dello Spettacolo *La protagonista di Pirandello. Miti personaggi e ruoli* ha vinto il Premio Nazionale Luigi Pirandello 1992. È redattrice di «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», su cui ha pubblicato poesie, traduzioni e saggi critici. Tra gli autori da lei tradotti in italiano ricordiamo John Donne, Sylvia Plath, Anne Sexton (*Poesie d'amore, Poesie su Dio*), Erica Jong (*Miele e sangue*).

Le sue raccolte di poesie sono: *L'estro* (1987), *Vrusciamundo* (1994), *Sanfredianina* (1996), *Comedia* (1998), *Dimenticamiti Musa a me stessa* (1999). Il suo monologo drammatico in prosa poetica *Sequenza orante implorazione derelizione derelizione implorazione* (1995) è stato recitato da Piera Degli Esposti al Teatro Studio di Scandicci.

Genere e concezione dell'opera: *Penelope* è un monologo in versi, scritto e interpretato come voce recitante dall'autrice su commissione del compositore Luigi Cinque, in occasione della messinscena a Firenze nel 1999 del concerto-reading *Hypertext Ulysses*, replicato in seguito a Parma, Palermo e Bolzano. Vi è inscenato l'incontro tra Penelope e Ulisse, dopo i vent'anni di lontananza: «la più celebre moglie *part-time* dell'antichità» si ribella al ruolo assegnatole dal mito e finge di non riconoscere il marito, per rivendicare la propria autonomia di donna, di madre e di capofamiglia, in un discorso in cui si mescolano rancore, nostalgia, saggezza e ironia. Come precisa la didascalia che introduce il testo più lungo del componimento, *Lamento di Penelope*, infatti, «*la reietta reina sorniona e accorta si rivolge all'ospite inatteso, fingendo di fingere di non riconoscerlo, per cercare di insufflargli in litanìa moralino almeno qualche senso di colpa per il ritardo*» (11).

Lo stile di Lorusso è caratterizzato da un denso, cromatico e turgido plurilinguismo, che dev'essere scandito nel significativo flusso fono-ritmico delle sillabe, nella sua successione di voci dialettali, parole arcaiche, neologismi, il cui filo conduttore è una immaginifica metaforicità e il senso musicale della lingua, il gusto per assonanze, bisticci, etimologie e paraetimologie, e per ogni genere d'altro gioco di suono.

Scheda 10: L. Malerba, *Itaca per sempre*, Milano 1997

Autore: Luigi Malerba, pseudonimo di Luigi Bonardi (Berceto, PR, 1927-), è affermato giornalista, sceneggiatore televisivo e cinematografico e scrittore. Tra le sue sceneggiature – per almeno una trentina di *films*, dagli anni '50 al 1993 – ricordiamo quelle delle pellicole di A. Lattuada *Il cappotto* (1952); *La lupa* (1953); *La spiaggia* (1954); e quelle delle commedie *Sissignore* (1968); *Il limbo* (1968); *Dove vai tutta nuda?* (1969); *Tre nel mille* (1971); *Corpo d'amore* (1972); *Come perdere una moglie e trovare un'amante* (1978). Nel 1963 – anno fatico per la coscienza letteraria italiana, scossa dalla nascita del 'Gruppo 63', di cui Malerba è uno degli epigoni – lo scrittore pubblica il suo primo romanzo, *La scoperta dell'alfabeto*, cui seguiranno, tra gli altri, oltre a *Itaca per sempre*, *Il serpente* (1966); *Salto mortale* (1968: Prix Médicis 1970); *Le rose imperiali* (1974); *Pinocchio con gli stivali* (1977); *Il pataffio* (1978); *Galline pensierose* (1980); *Diario di un sognatore* (1981); *Il pianeta azzurro* (1986: Premio Mondello 1987); *Il fuoco greco* (1988); *Testa d'argento* (1988: Premio Grinzane Cavour 1989); *Le pietre volanti* (1992: Premio Viareggio 1992); *Il viaggiatore sedentario* (1994); *Storiette e storiette tascabili* (1994); *Le maschere* (1995); *La superficie di Eliane* (1999).

Intento ricorrente nella scrittura di Malerba è quello di sperimentare il valore della menzogna come *topos* narrativo, al fine di scandagliare le profondità della coscienza nei suoi inganni ed autoinganni. Al lettore è presentata – spesso attraverso un intersecarsi tumultuoso di linguaggi, punti di vista ed eventi – la sostanziale ambiguità e sfuggevolezza del reale, che vanifica ogni tentativo di penetrarne razionalmente il non-senso. Ai personaggi, dinanzi alla sensazione angosciosa di vivere in un mondo assurdo, schiacciati dalla solitudine e dall'incomunicabilità, non rimane che tentare il proprio processo di autocoscienza attraverso la mistificazione o la beffa, riconoscendo peraltro il silenzio e il vuoto come unica realtà vera. Lo scrittore attinge la propria forza espressiva da un uso ironico e al tempo stesso drammatico di una lingua quasi neutra, corrispondente al nuovo italiano medio diffuso dalla televisione e dal cinema, la cui stessa banalità e ripetitività diviene emblema di un universo precario e in dissoluzione.

Genere e concezione dell'opera: *Itaca per sempre* è una sorta di diario a due, in cui si alternano in monologo interiore le voci di Penelope e di Ulisse, che riraccontano e integrano la narrazione omerica del ritorno dell'eroe a Itaca, in un sorta di «narrazione apocrifa nata da un nodo problematico del poema» (Boitani 1997). L'idea centrale del romanzo – scaturita, secondo la testimonianza dell'autore (*Post scriptum*, 183-185), da una conversazione con l'omerista Pietro Pucci e con la propria moglie Anna – è infatti che Penelope abbia riconosciuto Ulisse dal primo incontro, ma che si rifiuti ostinatamente di dimostrarlo, poiché offesa dalla sfiducia ch'egli le ha palesato, rivelandosi prima a Telemaco e agli schiavi che a lei.

Il libro rappresenta così il dramma del dubbio esistenziale, che implica l'incertezza non solo nell'agnizione dell'identità altrui, ma perfino nell'affermazione della propria: al risentimento, alla delusione e all'amarrezza

di Penelope corrispondono – in drammatico crescendo di tensione psicologica – la frustrazione, il senso di incertezza e la perdita di sicurezza perfino in se stesso di Ulisse, che ha creduto di poter conoscere la verità attraverso le armi dell'intelligenza e della menzogna. Ma la moglie gli ritorce contro il suo gioco: finge di non avere dubbi ch'egli non sia altri che il mendicante che ha affermato di essere e, anche dopo che l'ha liberata dai pretendenti, rifiuta di riconoscere in lui il proprio marito, vanificando – lucida e spietata – come inconsistenti tutte le prove ch'egli cerca di produrre per convincerla, compresa la storia del letto nuziale che, ella dice, poteva esser stata divulgata dall'eroe tra i suoi compagni nei lunghi anni dell'assedio di Troia.

Ulisse ha ceduto al sospetto e al timore di aver perduto l'amore di sua moglie, e per questo per anni non ha avuto il coraggio di tornare a casa e – una volta rientrato – non si è subito confidato con lei: ma, in questo modo, egli ha rinunciato all'unica vera garanzia della propria identità agli occhi di Penelope, e cioè quella, appunto, del proprio amore. Senza il riconoscimento di Penelope, Ulisse è ormai davvero 'nessuno', e perfino Telemaco inizia a dubitare di lui: *«ho raccontato tante menzogne che ora io stesso non riesco più a districarmi nel groviglio che ho creato con le parole intorno alla mia persona. Non ho resistito alla tentazione di mentire anche a me stesso e mi sono commosso fino alle lacrime ogni volta che ho raccontato quelle storie false e infelici»* (169s.). Disperato, l'eroe si allontana dalla reggia, forse per riprendere il mare per sempre, ma ciò provoca nuovi dubbi in Penelope: *«la partenza improvvisa di Ulisse mi ha messo nell'animo un dubbio atroce. Come è possibile che il vero Ulisse rinunci alla sua sposa e alla sua casa ora che è sgombra dalla folla dei pretendenti? Solo un estraneo può prendere una simile decisione che lo riporta al vagabondaggio in mari e terre ignote. La mia riluttanza a riconoscerlo come Ulisse, dettata da una idea di vendetta, nasce forse da una percezione più profonda che non oso confessare nemmeno a me stessa»* (159s.). La forma del monologo a due voci, dunque, si presta a rappresentare «lo sdoppiamento del punto di vista [...], particolarmente significativo se si ripensa alla centralità del sospetto e della finzione, della dissimulazione e della simulazione: la narrazione si duplica tra verità e menzogna» (Zampese 2003, 139).

Tuttavia, che lo straniero sia o meno Ulisse, «in una realtà dove tutto appare confuso, nella sfiducia di tracciare un confine tra sincerità e simulazione, tra apparenza e sostanza, Penelope sente di non avere più la forza di attendere ancora, di aspettare un Ulisse più credibile» (*ibid.* 138): *«la mia disperazione intanto è l'unica cosa certa perché, che sia o no il vero Ulisse, ormai io l'ho riconosciuto come Ulisse, ed è ciò che conta per me. Ho imparato che verità e finzione si intrecciano e si confondono, ma in questo momento c'è a Itaca l'unico uomo che io posso accogliere nel mio letto come Ulisse»* (160). Alle incerte verità della ragione, l'eroina oppone allora i «suggerimenti dell'amore e dei buoni spiriti» (168) e, vedendo tornare Ulisse a palazzo, gli corre incontro e lo serra, piangendo, tra le proprie braccia: *«il mio istinto mi dice che Ulisse è tornato nella sua casa e io non voglio sapere altro perché questo mi salva dalla disperata solitudine nella quale ho rischiato di precipitare una seconda volta»* (169). Ulisse sceglie infine di rimanere a «Itaca per sempre» e, come atto simbolico, brucia i calzari che rappresentano il suo desiderio di viaggiare. Egli – su suggerimento di Penelope – trascorrerà d'ora

Schede critiche

innanzi il suo tempo a comporre, assieme al poeta Terpiade, il racconto delle imprese degli eroi a Troia e delle proprie avventure dopo la guerra: risalgono a Penelope e Ulisse, insomma, *Iliade* e *Odissea*, in cui si possono incontrare armoniosamente – a differenza che nella realtà – verità e fantasia.

Scheda 11: J. Papadopoulou Belmehdi, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*, Paris 1994

Autrice: Ioanna Papadopoulou, ricercatrice in antropologia dell'antica Grecia, è autrice della tesi *L'art de Pandora. La mythologie du tissage en Grèce ancienne*. Attualmente insegna alla facoltà di lettere e filosofia della Libera Università di Bruxelles. I progetti su cui si incentrano i suoi studi sono relativi ai metodi di lettura dei miti (con applicazione, in via interdisciplinare, di metodi filologici, genetici, strutturalisti etc) e al mito e alla religione nell'opera di Plutarco.

Genere e concezione dell'opera: come sottolinea Nicole Loraux nell'introduzione al saggio filologico *Le chant de Pénélope*, «Ioanna Papadopoulou-Belmehdi voit dans la toile de Pénélope "le code d'accès à la structure sinueuse de la poétique odysseenne" et, dans la répétition de l'histoire [della tela], éclatée en plusieurs versions qui ne consonnent pas, elle sait entendre une mise en dialogue au sein même du texte de *l'Odyssee* [...]. La toile de Pénélope, donc: un référent féminin en abyme au coeur du poème de l'homme» (1994b, 10).

Il libro, infatti, incentrato sulla figura di Penelope, vista soprattutto come «une incarnation de la ruse et de la mémoire», come «un caractère construit sous le signe de l'intériorité» (Papadopoulou Belmehdi 1994, 206), laddove «la ruse [...] est le savoir à même d'identifier le message du destin» (207), solleva più interrogativi sul significato profondo dell'*Odissea*, così riepilogati dall'autrice: «l'épouse industrielle, transformée en nymphe maléfique? L'activité féminine par excellence, signe d'inversion? Le symbole de la terre ferme, Ithaque, lieu utopique? Une poésie qui "thématise" le féminin? La ruse érigée en puissance primordiale et en critère d'humanité? Une mémoire androgyne, refuge ultime d'un monde héroïque sans descendance? Un tissu de paroles et de pensées vraies?» (*ibid.* 205).

La tesi principale di Papadopoulou Belmehdi è che Penelope, mettendosi sotto la protezione di Atena col suo 'lavoro verginale' al telaio (*ibid.* 22ss., 35), abbia saputo produrre uno sconvolgimento dei piani temporali e immobilizzare lo scorrere del tempo, preservando ostinatamente, con la sua *metis*, non i beni di Odisseo (cui invece tiene Telemaco), ma la memoria di lui, che la nuova generazione del figlio e dei pretendenti ha perduto. Perciò, il lavoro di Penelope - che non arricchisce l'*oikos* - è profondamente sovversivo e trasforma Itaca in un mondo utopico, cristallizzato nella memoria (di Penelope) e nell'immobilismo (dei Proci), fino al momento del ritorno di Odisseo, quando il tempo potrà ricominciare a fluire normalmente (vd. *ibid.* 46s., 59, 90s., 117). La tela dunque non è un simbolo di immobilità ma di resistenza, la sola possibile a Penelope (cf. recensione di Doherty 1996).

L'analisi è condotta indubbiamente con acume e originalità, anche se l'approccio antropologico e simbolico induce a trascurarne altri, come l'analisi del formulario poetico omerico, in cui «certaines épithètes formulaires sont strictement réservées à Pénélope et Ulysse, et employées dans une "grammaire" précise» (recensione di Létoublon 1995, 194). Inoltre, appare non adeguatamente motivata la tesi, sottolineata nella prefazione anche da Loraux 1994b, 16, di un rapporto tra l'attività di disfare la tela (ἀναλύω) da parte di Penelope e la moderna 'analisi' filosofica. D'altro canto, Papadopoulou Belmehdi mostra con il suo lavoro l'esigenza di un'antropologia storica allargata, che deve far posto sia all'ermeneutica letteraria che alla storia sociale delle mentalità. Quanto ai dubbi che può sollevare nei più tradizionalisti l'interpretazione simbolica, «la plupart des lecteurs de nos jours refusent à juste titre les programmes allégoriques de l'Antiquité. Il n'en reste pas moins que l'on ne peut éliminer toute forme d'allégorie dans l'interprétation du symbolique en général» (recensione di Ballabriga 1999, 88).

Scheda 12: A. Savinio, le tele dedicate a Penelope e *Capitano Ulisse* (1934), Milano 1995

Autore: Alberto Savinio è lo pseudonimo di Andrea De Chirico (Atene 1891-Roma 1952), fratello del pittore Giorgio: scrittore, musicista e a sua volta pittore, ma anche decoratore teatrale e scenografo.

In Grecia Savinio compie studi classici e consegue il diploma in pianoforte; alla morte del padre, nel 1905, si trasferisce con la madre e il fratello in Germania, a Monaco, dove diviene allievo del compositore Max Reger: la sua prima opera, *Carmela* (1906), riceve l'apprezzamento di Mascagni. Dopo un soggiorno a Firenze, dal 1911 Savinio si stabilisce con la famiglia a Parigi, dove lui e De Chirico, gli inseparabili 'Dioscuri', entrano in rapporti di amicizia con Picasso, Breton e Apollinaire, con la cui rivista «Les Soirées de Paris» Savinio collabora. I due fratelli cominciano a proporre, l'uno nella pittura, l'altro nella scrittura, le immagini dell'arte 'metafisica': personaggi di pietra, statue femminili gigantesche, figure senza volto, piazze deserte, interminabili portici.

Rientrati in Italia nel 1915 per la guerra, De Chirico e Savinio conoscono il poeta futurista Corrado Govoni e i pittori Filippo De Pisis e Carlo Carrà: viene fondata così la cosiddetta 'scuola metafisica'. Savinio ha nel frattempo contatti anche con l'ambiente fiorentino (Soffici, Papini) e con i dadaisti zurighesi (Tristan Tzara). Nel 1917 è inviato a Salonico, come interprete sul fronte macedone.

Dopo la guerra, l'artista è tra i fondatori della rivista «Valori Plastici» e tra i collaboratori della «Ronda»; nel 1923 si trasferisce a Roma e comincia a collaborare con il Teatro degli Undici, poi Teatro dell'Arte, diretto da Pirandello, per il quale scrive la commedia *Capitano Ulisse*.

Negli anni '20, gli interessi e la poetica dei fratelli De Chirico si differenziano e si distanziano: Giorgio persegue un rigoroso 'ritorno ai classici' che Savinio non condivide; Savinio, che dal 1926 ha affiancato all'attività di scrittore e musicista anche la pittura, si avvicina agli ambienti surrealisti parigini (Cocteau, Breton, Vitrac) e nel 1927 inaugura, appunto a Parigi, la sua prima personale. Tuttavia, a differenza delle opere dei surrealisti, in Savinio l'accostamento inatteso e apparentemente illogico di oggetti reali e concretissimi lascia trasparire una verità più profonda e altrimenti insondabile; i personaggi si muovono sì nella piatta realtà quotidiana di interni borghesi, ma denunciano, con le loro idiosincrasie e i loro tratti fisionomici mostruosi o animaleschi, il disagio della società di cui fanno parte: «il Mito si afferma così come un enigma da indovinare; o meglio ancora come un gioco letterario sull'enigma, una sua abilissima parodia» (Briganti 1990, 17).

Purtroppo, l'opera di Savinio è stata a lungo trascurata, anche a causa del confronto col più celebre fratello: tuttavia, dagli anni '70, la critica – per merito di Enrico Crispolti e Luigi Carluccio per la pittura, di Giacomo Debenedetti e Leonardo Sciascia per la letteratura – ha riscoperto questo artista poliedrico e originalissimo, che André Breton considerava non inferiore

a De Chirico, quando affermava – già nella prima edizione dell'*Anthologie de l'humour noir* (1939) – che «*tout le mythe moderne encore en formation s'appuie à son origine sur les deux œuvres dans leur esprit presque indiscernables, d'Alberto Savinio et de son frère Giorgio de Chirico*» (1966, 483).

Tra le opere letterarie di Savinio ricordiamo: *Les chants de la Mi-mort* (1914), di cui compose testo e accompagnamento musicale e curò la prima messinscena; gli scritti vari raccolti in *Hermaphrodito* (1918); le partiture musicali di *Morte di Niobe* e *Ballata delle stagioni* (1925), e del balletto *Vita dell'uomo* (1945); le opere teatrali *Capitano Ulisse* (1934), *Emma B. vedova Giocasta* (1949), *Alceste di Samuele* (1949); i libri di impronta autobiografica *La casa ispirata* (1925), *Tragedia dell'infanzia* (1937), *Achille innamorato* (1938), *Dico a te, Clio* (1940), *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), *Casa "la Vita"* (1943), *Tutta la vita* (1945); i testi ispirati al mito classico *La nostra anima* (1944), *Introduction à une vie de Mercure* (1945); le opere critiche ed esegetiche – oggi quasi tutte raccolte in Savinio, *Scritti – su Luciano di Samosata* (introduzione, note e illustrazioni a Luciano, *Dialoghi e saggi*, Milano 1944), *Guy de Maupassant* (1944: oggi col titolo *Maupassant e «l'altro»*), *Tommaso Campanella* (Prefazione a *La città del sole*, Roma 1944), *Tommaso Moro* (Prefazione a *Utopia*, Roma 1945), *Voltaire* (in *Voltaire, Vita privata di Federico II*, Roma 1945), *Luigi Pulci* (in *Il Quattrocento*, Firenze 1954), e sulla sua propria opera di pittore (*La mia pittura*, in *Alberto Savinio*, Milano 1949).

Tra le opere grafiche, si possono segnalare i disegni *Le sommeil d'Hermaphrodito* (1925-1926), e quelli raccolti nel libro *I miei genitori* (1945); i quadri *Autoritratto da bambino*, *Oggetti nella foresta*, *Le rêve du poète* (1927); *Souvenir d'un monde disparu* e *Objets abandonnés dans la forêt* (1928); una serie di oli del 1929 di soggetto mitologico e biblico, tra cui *Gardien d'étoiles*, *Decouverte d'un monde nouveau*, *La fidèle épouse*, *Il sogno di Achille*, *La chute des anges*, *L'Annunciazione*; le due serie del 1928 e del 1931, dipinte per Léonce Rosenberg, la prima dedicata alle 'città trasparenti', cioè a monumenti di giocattoli e a memorie dell'infanzia, sospesi tra visione metafisica e fantasia, la seconda a uomini con teste di animali; i dipinti *Ruggero e Angelica*, *I miei genitori*, *Ritratto di mia madre* (1931); *Le due sorelle*, *Partenza del figliol prodigo*, *Enea e Didone* (1932); *Autoritratto* (1936); *Ritratto di Libero de Libero* (1938); *Il signor Mare* (1939); *Penelope* (1940); *Il riposo di Hermaphrodito* (1942); *I miei genitori*, *Una strana famiglia*, *Ariel* (1947); *Il demone meridiano*, *La nascita di Venere*, *Monumento marino ai miei genitori* (1950); «*Mésalliance*» ovvero *Matrimonio morganatico*, *L'anatomico* (1951); *Bal de têtes* (1952).

Le tele dedicate a Penelope: abbiamo individuato almeno due disegni (1930-31) e undici quadri di Savinio in cui è centrale la figura di *Penelope*: otto con questo medesimo titolo (un dipinto del 1930-1931, due del 1933, uno del 1937, due del 1940, due del 1944-1945), e poi *La fidèle épouse* (1930-1931), *Le départ d'Ulysse* (1930) e una tela senza del titolo del 1949, che riproduce però modelli noti di questo soggetto; allo stesso tema, inoltre, potrebbero essere collegati i due dipinti *Senza titolo* e *Il ritorno* (1928 e 1929: cf. cap. IV.11). Le diverse forme in cui è rappresentata Penelope corrispondono ai diversi 'stili' iconografici via via adottati da Savinio, ma conservano sempre la costante di «una distanza tra scena e suo ideatore, ed è quella che permette gli atteggiamenti ora caustici, ora giocosi, ora pessimistici, ora irriverenti, ora moralistici con cui Savinio guarda alle ricostruzioni della sua infanzia e dell'infanzia dell'uomo» (Vivarelli 1990, 30). Secondo Savinio, infatti, «solo l'ironia e l'umorismo diretti al rovesciamento della norma per l'affermazione di un superiore principio, demolendo il pregiudizio positivista, possono condurre la pittura in quell'«oltre la pittura» dove il reale riconoscerà l'*anadioménon* – l'emergente –, la presenza laicamente demiurgica che nasce dopo i misteriosi travagli dell'eracliteo divenire continuo, il significante, non assoggettato dal significato, che provoca il caratteristico effetto di *déplacement* o "spaesamento", vale a dire di distacco dell'oggetto dal proprio contesto generale [...]. Gli elementi dell'immagine, peraltro espressi secondo logica, si fanno protagonisti di un rapporto nuovo con lo spazio che li contiene, con la realtà e il senso comune. Così, pur consentendo di riconoscere o rendere familiare l'oggetto, lo stravolgono e lo rendono alieno» (Lanuzza 1979,121).

Per quanto riguarda l'esegesi puntuale di ciascuna di queste opere, anche nell'interrelazione con altri cicli narrativi saviniani, rimandiamo al cap. IV.11; ci limitiamo qui pertanto a riportare la spiegazione data dallo stesso Savinio a proposito della sua predilezione per gli *uomini con teste bestiali*, motivo appunto ricorrente anche nella raffigurazione di Penelope: «è la ricerca del carattere, di là dalle correzioni della civiltà, di là dagli abbellimenti dell'arte (vedi le considerazioni spiritose di Weininger sulle analogie fisiche e psichiche tra uomini e animali). Da escludere ogni riferimento fabulistico, satirico, ironico, come pure ogni accostamento agli eleganti scherzi di Grandville. E un metafisico darwinismo, nel quale si cela forse anche la cristianissima intenzione (San Francesco, Orfeo, questo "cristiano" antilettera) di umanizzare il mostro. E c'è anche il ricordo forse del paradiso perduto. E l'aspirazione pure a uno stato perfetto: perché nella composizione della creatura perfetta, dell'ermafrodito, entreranno in dosi superlativamente misurate anche cavalli, leoni, aquile, cani... Del resto, è minore affinità tra le mie creature ambigue e le ambigue divinità egizie, che tra quelle e alcuni ritratti molto precisi, come il Carlo VIII di Holbein o il cardinale Inghirami di Raffaello» (in «Bollettino della Galleria del Milione» LXVI, 15 aprile-1 maggio 1940, ora in Vivarelli 2003, 7).

Capitano Ulisse: genere e concezione dell'opera. Scritta nel 1925 per il Teatro dell'Arte di Pirandello, questa *pièce* in tre atti fu messa in scena solo nel 1938, riscuotendo – nel clima della propaganda fascista per una rievocazione oratoria e magniloquente dell'antichità – ben poco successo. Savinio mira infatti qui, come in ogni sua opera, alla rappresentazione anti-eroica dei suoi personaggi: «eroe ha per noi il significato corto e rumoroso di uno sparo di bombarda. Al tempo in cui Ulisse era tra la gioventù e l'età matura, il valore di *Eroe* non superava quelle onorificenze che toccano d'ufficio a chi ha raggiunto la debita anzianità. Gli eroi di Omero erano qualcosa tra il *Commendatore* e lo *Chevalier de la Légion d'Honneur*. Potevo lasciare a Ulisse un naso di cartone e un abito da carnevale? [...] Era necessario riportare il *commendatore* Ulisse alla sua statura naturale» (Savinio, *Ulisse* 12).

Pertanto, nell'*Ulisse* di Savinio sono 'capovolti' sia l'archetipo omerico sia quello dantesco (cf. Piscopo 1973, 231-237), e scompare dunque l'eroe della tenacia in vista della meta, così come quello dell'ardore di conoscenza: egli si presenta in scena «*vestito da capitano di marina: calzoni di tela bianca, scarpe nere, opache e puntute come ferri da stiro, giacca blu scura a doppio petto, solino a risvolti, cravatta nera, berretto piatto con piccola àncora nel mezzo. Tre filetti d'oro intorno al berretto, tre galloni pure d'oro al limitare delle maniche [...]. Ulisse richiama a qualche personaggio di Jules Verne, trasportato dall'Ottocento all'epoca nostra*» (Savinio, *Ulisse* 43). Come lui, tutti i personaggi della commedia sono rivestiti di abiti borghesi contemporanei: Circe è una maliarda, parodia delle eroine dannunziane; Calipso una massaia, che asfissia Ulisse con le sue eccessive cure materne; Penelope una matrona prepotente e sicura del suo stato sociale di donna maritata («scollata e con diadema di brillanti sulla testa», *ibid.* 126), diversissima dall'immagine idealizzata che se ne è forgiato Ulisse, ch'ella del resto neppure riconosce; Telemaco uno studentello insicuro, cresciuto all'ombra della madre; perfino Atena non è che una noiosa zitella che aspira a costringere a sempre nuove, massacranti avventure il nostro povero 'eroe', con per di più la segreta aspirazione a sposarlo. Ulisse, nella sua nostalgia per il passato, non ha capito che Penelope è «*replica fedelissima di Circe e Calipso*» (*ibid.* 119: non a caso, sulla scena un'unica attrice interpreta tutti tre i ruoli): tornato a Itaca, quando si rende conto dell'ipocrisia dei rapporti familiari, deluso e amareggiato dinanzi all'aspetto reale delle cose, è tentato dalla proposta Atena di ripartire ancora, ma poi comprende che il vero atto di 'eroismo' sarà per lui accettare il proprio umanissimo ruolo a Itaca. «L'ultimo viaggio di Ulisse è un distacco tutto interiore che lo separa da Penelope, per sempre» (Ciani 1995, 64).

Il senso del dramma è rivelato dallo stesso protagonista che, come i personaggi del 'metateatro' pirandelliano, si confida nel finale con uno spettatore: «dieci anni interi ho corso cecamente dietro un mio destino terrestre. Fidavo in una donna, in una casa, in quelle calde, confortevoli speranze che mascherano sotto un velo di dubbia santità, l'oscura fame delle generazioni... Ha veduto anche lei in che modo sono stato ripagato! Fallito il mio primo destino, un altro subito mi venne offerto, più alto e promettente: la morte memorabile!... E con ciò?... Siamo troppo astuti ormai, perché simili soluzioni ci possano contentare [...]. No: la pietosa ingenuità che ci faceva affidare la nostra sorte alle mani altrui, sia pure in quelle eccelse di una dea, l'abbiamo perduta. Io chiedo responsabilità piena! rifiuto qualunque ausilio!...

Sa perché?... La sede precisa del mio destino, io, alla fine l'ho scoperta: il destino noi ce lo portiamo qui, con noi, tra il panciotto e la camicia... Vuole rendermi un servizio? Annunci a tutti che la parte più solitaria, più eroica, più fatale della vita di Ulisse... (*ravvedendosi*) No: non dica nulla. È un segreto troppo pericoloso, che non conviene divulgare» (Savinio, *Ulisse* 130).

L'opera si risolve dunque nella presa di coscienza da parte di Ulisse che la vita non è che un susseguirsi di finzioni, di obblighi assunti contro la propria volontà, e che la libertà vera può solo scaturire dall'autodeterminazione, cioè dalla piena assunzione della responsabilità del proprio destino e dal rifiuto della maschera di personaggio, imposta dalle convenzioni, siano esse sociali o letterarie. Così Ulisse decide di ridivenire uomo e di confondersi nella folla degli uomini qualunque: «*in borghese, con soprabito, cappello in testa e bastone in mano, esce di dietro il sipario interno, dal lato destro dell'arco scenico, e avanza sul proscenio*» (*ibid.* 129), per abbandonare il teatro ed entrare nella vita.

Come si vede, la peculiarità della *pièce* è la forma 'metateatrale' inaugurata nel teatro italiano appunto da Savinio, e che dovette piacere a Pirandello, «al punto da trarne diversi suggerimenti che doveva utilizzare nelle proprie commedie. E soprattutto, nel racconto delle avventure di Ulisse maliziosamente rielaborato da Savinio, poteva trarre l'esempio di un'azione teatrale continuamente scandita dagli interventi di uno spettatore, per altro gentile, comprensivo ed estremamente curioso, che per tutto il corso della commedia commenta lo spettacolo, discute con i personaggi, esprime le proprie opinioni sulla vicenda e vi partecipa» (Vicentini 1993, 145).

Scheda 13: A. Spinosa, *Ulisse. Libera immaginazione dell'Odissea*, Casale Monferrato 1997

Autore: Antonio Spinosa è nato nel 1923 a Ceprano (o, com'egli ama ricordare, nell'antica *Fregellae*) ed è stato direttore di varie testate giornalistiche, tra cui «La Gazzetta del Mezzogiorno» e «Videosapere RAI», e inviato speciale del «Corriere della Sera» e del «Giornale». La sua produzione narrativo-saggistica è assai vasta, incentrata soprattutto sulla rivisitazione – più di costume che rigorosamente storica – di fatti e personaggi celebri. Ha vinto anche vari prestigiosi premi letterari, come il Bancarella 1991 (*Vittorio Emanuele III, l'astuzia di un re*, 1990), ed è stato finalista allo Strega del 1996 con *Piccoli guardi*.

Ricordiamo, tra i tanti titoli: *Paolina Bonaparte, l'amante imperiale* (1979); *Starace, l'uomo che inventò lo stile fascista* (1981); *I figli del duce, il destino di chiamarsi Mussolini* (1982); *Murat, da stalliere a re di Napoli* (1984); *Tiberio, l'imperatore che non amava Roma* (1985); *Cesare, il grande giocatore* (1986); *D'Annunzio, il poeta armato* (1987); *Mussolini, il fascino di un dittatore* (1989); *Edda, una tragedia italiana* (1993); *Italiane, il lato segreto del Risorgimento* (1994); *Augusto, il grande baro* (1996); *Maria Luisa d'Austria, la donna che tradì Napoleone: la gloria, la passione, il tormento* (2004).

Ecco come Spinosa descrive il suo 'metodo': «scrivo libri semplici, la mia non è una scrittura ricercata, ma libera e spontanea. Non mi definisco né un letterato né un intellettuale. Non sono nemmeno un divulgatore. La definizione più giusta è quella di "narratore di storia". Credo di saper raccontare i fatti. Non invento nulla perché ho poca fantasia, quindi ho bisogno dei fatti». E, quanto al suo metodo: «scelgo un tema, un personaggio e mi informo leggendo tre o quattro libri su quel personaggio o su quel tema. Scrivo un centinaio di pagine e poi mi fermo a riflettere. Rimedito e poi vado avanti fino alla fine, abbeverandomi a innumerevoli nuove fonti» (in www.antoniospinosa.net).

Genere e concezione dell'opera: come suggerisce il titolo, si tratta di un libero rifacimento romanzesco dell'*Odissea*.

Dopo una premessa sulle figure femminili in rapporto con Ulisse, anche non incluse nell'*Odissea* (Elena, Ecuba, Ifigenia), nella prima parte del romanzo sono riportate – oltre alla storia della fine di Troia: il cavallo, Sinone, Laocoonte, lo stupro di Cassandra – le peripezie odissiache, con taglio attualizzante e particolare attenzione per dettagli voyeuristici (ad esempio, lo sguardo compiaciuto e perfino pedofilo sulle nudità di Calipso e Nausicaa) e di dubbio gusto (come gli aborti e le *performances* sessuali di Calipso, o i particolari trucidati nella storia di Polifemo).

Particolarmente incoerente è la descrizione della discesa agli inferi (capp. 7 e 8), se si pensa che Ulisse – contro ogni suo interesse – riferisce ai Feaci le accuse rivoltegli da Tiresia (relative anche a vicende non raccontate da Omero, come quelle di Palamede e Filottete), e – in chiara confusione con l'*Eneide* – incontra tra i morti il troiano Deifobo.

La seconda parte del romanzo è costituita dalla traccia della *Telemachia* e dal ritorno dell'eroe a Itaca. Qui, le principali variazioni rispetto all'*Odissea* sono l'insinuazione che Penelope sospetti di trovarsi di fronte al marito sin dal primo incontro, e la dichiarazione che egli finga soltanto di cadere nel tranello sul letto, che ha invece perfettamente compreso.

Le pagine più interessanti sono verso la fine (295-303), quando si vede come l'eccesso di comprensione tra i due sposi si trasformi in realtà in vera e propria incompatibilità di carattere: da una parte c'è Ulisse, tutto proiettato nel viaggio e nell'avventura, reticente sugli aspetti dei suoi amori che potrebbero ingelosire Penelope; dall'altra c'è lei, che negli anni ha conseguito una vera e propria coscienza 'femminista' e lo incalza con domande che lo mettono sempre più a disagio. L'incomunicabilità, pur nel reciproco amore, si manifesta nella conclusione del loro dialogo, quando Penelope osserva: «*tu sei Nessuno, come da te stesso ti sei chiamato. Tu, o dolce sposo atteso per una vita, sei Nessuno. Sei solo un trucco vivente, un gioco di parole, un'astuzia verbale. E sei condannato a sentirti vivo soltanto quando inganni, nei discorsi, nelle vesti, negli sguardi. Quando non inganni non esisti, non ci sei, scompari. Sei costretto a perdere memoria di te. Sei un paradosso della vita, oh mio dolce amore*», e Ulisse ribatte: «*io sono nessun uomo. Perciò tutti gli uomini di ogni tempo, finché vivranno attraversando il mare della loro vita, in me si riconosceranno. Io sono un simbolo, oh Penelope, e sempre lo sarò: il simbolo della ricerca e del valore umano, dell'avventura e dello sforzo che si cela dietro ogni volto e ogni braccio sempre stanchi ma mai domi [...]. Io, oh Penelope, io Odisseo, sono ancora più di un simbolo: sono un archetipo, una forma, un'idea e proprio per questo sono immortale*» (300s.). Ma è ormai un soliloquio: «*Ulisse, che fino a quel momento aveva guardato la propria immagine riflessa in uno specchio davanti a sé, volse lo sguardo verso Penelope e si accorse di aver parlato al calore della fiamma e alle coperte di seta istoriate d'oro. La dolce sposa era immersa nel sonno [...]. Era Nessuno, e nessuno lo aveva ascoltato*» (302).

Conclusione

«Bisogna che la pluridiscorsività investa la coscienza culturale e la sua lingua penetri nel suo nucleo, relativizzi e privi dell'ingenua indiscutibilità il sistema linguistico fondamentale dell'ideologia e della letteratura»

(Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, 1979)

Conclusion

Conclusione

La ricognizione delle esegesi più caratteristiche di diverse ‘scuole’ filologiche, sui passi dell’*Odissea* che rilevano della rappresentazione di Penelope, è infine sfociata nell’espressione di una personale prospettiva sul personaggio e sulle modalità operative di Omero. Peraltro, la necessità di confrontarsi col poema, per verificare la fondatezza delle teorie via via analizzate, non poteva che indurre a constatare che, come puntualizza Calvino, «un classico è un’opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scolla di dosso» (1991, 14).

Ponendoci nella prospettiva della ricezione attuale, abbiamo esaminato l’*Odissea* più come un componimento fissato nella forma di libro che oggi leggiamo, che come opera in origine probabilmente concepita per un pubblico di ascoltatori. Ed è in tale prospettiva che motiviamo la convinta accettazione della potenziale polisemia e polifonia del poema, che la fruizione nell’‘orizzonte d’attesa’ del pubblico porta dalla potenza all’atto. In questi termini inquadrano l’inesauribile ricchezza dell’*Odissea*, da cui scaturiscono i dubbi e le perplessità nei confronti d’ogni esegesi univoca e troppo sicura di sé, e presentiamo i principali risultati della ricerca.

I primi tre capitoli offrono, da diversi punti di vista, alcune risposte agli interrogativi che il racconto di Omero suscita a proposito di Penelope. Nel capitolo I, si sono viste, in prospettiva analitica, le ‘diverse’ Penelopi che deriverebbero dal sovrapporsi di ‘mani’ nella costituzione del testo: in particolare, l’austera e maestosa Penelope di un’epoca più arcaica, capace ad esempio di rimproverare ai Proci il sovvertimento delle tradizioni sociali (XVIII 274ss.), e la Penelope in linea coi tempi nuovi – la colonizzazione ionica, probabilmente – caratterizzata più dall’astuzia e dalla civetteria che

dalle virtù del decoro e della pudicizia. È lei ad estorcere ricchezze ai Proci (canto XVIII), a permettere allo straniero di partecipare alla gara con l'arco lo straniero (canto XXI), e a saggiare con gelido *self control* Odisseo col *test* sul letto nuziale (canto XXIII): agli analitici però ella pare, se confrontata con la grande regina del poeta arcaico, figura scialba e meschina, cui il *Bearbeiter* cerca di infondere un po' di vita reiterando le scene dei suoi pianti.

Dalla stratificazione dell'*Odissea* dipenderebbero, in questa prospettiva, anche le scene 'doppie' o 'ripetute' e le 'zeppe' inopportune e illogiche: per esempio, in *Od.* XIX 346ss., pare assurdo che Odisseo chieda d'essere accudito proprio da una vecchia schiava, senza pensare che, a differenza delle giovani, ella lo può riconoscere; in *Od.* XXIII 115 (o 117) ss., il *Bearbeiter* copierebbe il bagno 'di bellezza' dell'eroe dall'analogo intervento di Atena in *Od.* VI 229ss. (dove è invece indispensabile per ottenere un immediato effetto di stupore e attrazione in Nausicaa), senza accorgersi di produrre così, per il riconoscimento di Odisseo, un maldestro 'doppione' di quella prova di natura intima, e degna della ben più alta arte del *Dichter*, concepita da Penelope col sottile malinteso sul letto nuziale. A tale tecnica compilatoria sarebbe imputabile anche la ripetizione della storia della tela, benché, quanto alla sua 'originaria' posizione, il dibattito tra gli analitici sia stato particolarmente vivace: è logico, infatti, che il celeberrimo inganno di Penelope sia riportato all'inizio del poema, in *Od.* II 89ss. (Bethe), ma qui sembra spezzare l'ordine logico del ragionamento di Antinoo (Kirchhoff, Wilamowitz); in *Od.* XIX 137ss., la confidenza fatta allo straniero dalla stessa protagonista pare in contrasto con la sua riservatezza (Bethe), ma rafforza il *pathos* dell'ὄμιλία (Wilamowitz); in *Od.* XXIV 128, infine, la storia è adatta al carattere fiabesco del racconto di Anfimedonte (Schwartz, Merkelbach,

Page), ma rientra nella 'Continuazione' dopo *Od.* XXIII 296, sin dall'antichità considerata spuria.

In particolare dal discorso di Anfimedonte, d'altronde, sembra trasparire un'altra versione dei fatti, forse di un poeta più antico di 'Omero': quella di un accordo tra Penelope e Odisseo, da lei subito riconosciuto, per estorcere beni ai Proci (Kayser, Merkelbach) e per trasformare la gara con l'arco in un massacro (Schwartz, Merkelbach, Page).

In varî casi, come si vede, l'esegesi analitica comporta il limite di applicare al poema principî estetici preconetti (ad esempio su cosa sia una composizione 'logica' ed 'equilibrata') che – derivanti da una concezione dell'arte storicamente e oserei dire geograficamente determinata, poiché trae la sua linfa ideologica prevalentemente dal kantismo e dall'idealismo – inducono gli studiosi, inseguendo il sogno di un testo ideale che avremmo perduto, alla vivisezione di quello esistente. Di qui l'accusa, altrettanto unilaterale, secondo cui «the Analysts had been engaged in the remarkable task of demonstrating that the *Iliad* and the *Odyssey* are not really masterpieces of literature at all» (Russo 1968, 275). In realtà, molte delle osservazioni analitiche sono tuttora valide e acute: si veda la constatazione wilamowitziana su come, nel canto XIX, si vada ricostituendo, in vista del riconoscimento finale e nei toni malinconici di un *pathos* in *climax* ascendente, un rapporto affettivo tra i due sposi; ovvero la tesi di Bethe sulla fusione di elementi folklorici e religiosi – forse d'origine egea – con altri di gusto più realistico, per la creazione di due personaggi complessi e ricchi di sfumature, quali appunto i protagonisti; oppure l'idea di Schwartz di un intreccio tra il tema della volontà eroica e quello della piena accettazione, in sé stessi e nell'essere amato, della pura natura umana, fatta anche di fragilità,

vecchiaia e morte; o ancora – passando alle mediazioni tra analisi, oralismo e altre forme di esegesi – l’analisi strutturale di Schadewaldt dei dialoghi del XXIII canto, la cui estrema tensione si realizza attraverso le tecniche dell’*Übereckgespräch* e del *Reizgespräch*; o infine il suggerimento di Page che alcuni elementi narrativi siano sì tradizionali, ma – come la storia della tela – consapevolmente reimpiegati, sia per caratterizzare il personaggio, sia per soddisfare le attese del pubblico.

Secondo gli oralisti, invece, le eventuali incoerenze, ripetizioni e contraddizioni nella narrazione si spiegano col fatto che il poema veniva di solito recitato per episodi e in modo estemporaneo e ‘proteiforme’, in costante adattamento rispetto all’uditorio. Il linguaggio formulare omerico, e in particolare dagli epiteti, sono, secondo Milman Parry, la prova di questa origine orale (cap. II). Tra gli epiteti che Parry considerava genericamente riferibili a eroine, ne abbiamo esaminati in particolare tre, in quanto propri di Penelope (περίφρων, δῖα γυναικῶν e ἰκέλη χρυσέη ἼΑφροδίτη), per verificare se esista un rapporto tra le loro frequenze totali e relative e il contesto delle loro occorrenze. Ci è parso di poter concludere che la distinzione parryiana tra epiteti ‘generici’ o ‘ornamentali’ ed epiteti ‘particolarizzati’ o ‘caratterizzanti’ non può essere qui tracciata con assoluta precisione, in quanto περίφρων sembra ricorrere in specie quando Penelope svolge un’attività intellettuale, come parlare, ascoltare o ricevere messaggi; δῖα γυναικῶν – parallelo al δῖα θεάων comunemente riferito a Circe e Calipso – è spesso associato alle scene di ‘apparizione’ maestosa della regina tra i Proci; Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῆ ἼΑφροδίτη è espressione riservata solo a Penelope, e in due uniche, significative occorrenze, i cui il poeta, guardandola dal punto di vista di Telemaco e di Odisseo, pare voler associare

lo *charme* dell'eroina ad Afrodite e la sua castità ad Artemide. In questo modo, la rappresentazione fisica di Penelope trascolora nel dato simbolico: i valori della sua bellezza e della sua dignità rimandano al suo statuto sociale e personale, alla sua perfezione che rispecchia quella divina.

Abbiamo poi analizzato altre espressioni formulari su Penelope non prese in esame da Parry, e le abbiamo classificate per ambito semantico: relative all'aspetto fisico (ἀντιθέη ἄλοχος, ἄλοχος θυμαρής), alle qualità intellettuali e morali (ἐχέφρων, πινυτή περ ἐοῦσα, ἀμύμων, κεδνά ἰδυῖα, ὦ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος, γῆμαι Πηνελόπειαν Ὀδυσσῆος παράκοιτιν), alla freddezza razionale e forza morale (πολυπενθέα θυμὸν ἔχουσαν, μήτερ ἐμή δύσμητερ ἀπηνέα θυμὸν ἔχουσα, τετλήῳτι θυμῶ, τῆ γε σιδήρεον ἐν φρεσὶν ἦτορ, ἰφθίμη παράκοιτις), e alle convenzioni sociali (μνηστὴ ἄλοχος, πολυμνήστη, ἄλοχος πολύδωρος). Tra queste formule, diverse rinviano implicitamente al confronto con altre eroine omeriche: l'allusione a Briseide trascolora dal dato puramente fisico al paragone tra il suo rapporto affettivo con Achille e quello di Penelope con Odisseo; nell'elogio dell'intelligenza di Penelope, che è impiegata in funzione del suo amore per Telemaco e Odisseo e che conferma l'indissolubile legame spirituale tra lei e il marito, si avverte il contrasto con l'astuzia malvagia di Clitemestra; l'epiteto di natura giuridica πολύδωρος, infine, oltre ad aver forse una sfumatura affettiva ('molti doni' non solo economici, ma di carattere), è usato in Omero solo per l'altra sposa fedele, Andromaca. Si osserva d'altra parte un intensificarsi dei sintagmi formulari relativi all'eccezionale forza morale di Penelope – per lo più pronunciati con irruenza e impazienza giovanile da Telemaco – nel corso della terribile 'gara di nervi' tra lei e l'uomo che dice di essere Odisseo, nel XXIII canto.

Nell'assieme, dunque, ci è parso che l'impiego del linguaggio formulare riferito a Penelope sia dovuto non solo a ragioni metriche, ma anche alla varietà dei contesti e al sistema di relazioni allusive richiamate appunto dall'epiteto – «a dynamic story-way, an element of densely coded energy that activates worlds of associations» (Lateiner 1995, 20) – e che tale impiego sia consapevolmente finalizzato alla rappresentazione di una figura tutt'altro che 'tradizionale e tipica', ma al contrario sfaccettata e drammatica, e perfettamente adeguata alla complessità psicologica del suo sposo.

La stessa capacità individuale del poeta si è osservata anche sul piano del riutilizzo narrativo del materiale tradizionale: temi, scene tipiche, strutture del *Märchen*, racconti folklorici (cap. III). Ad esempio, con sottili variazioni nella ripetizione formulare dei versi sull'apparizione di Penelope davanti ai Proci, Omero dà rilievo ora alla maestosità dell'incedere della regina, quando la presenta in scena per la prima volta (canto I); ora alla concitazione dovuta alla sua angoscia per la trappola tesa dai pretendenti al figlio (canto XVI); ora ai dettagli che alludono alla sua castità (§ III.1c), per evitare che al pubblico la sua iniziativa di presentarsi ai Proci appaia immotivata e perfino sfacciata (canto XVIII); ora alla focalizzazione, subito prima della gara del canto XXI, appunto sull'arco 'fatale' e sui suoi accessori. In particolare, in questo canto, ci è proposta un'inaspettata figura di Penelope 'virile', quasi un'amazzone che impugna le armi di Odisseo, con la *χείρ παχείᾱ* che ben s'addice all'eroica decisione di metterle in mano a un altro uomo, che per di più la vuol vincere in moglie (§ III.1b): si tratta, a ben vedere, della stessa idea di forza d'animo suggerita dal gruppo di epiteti analizzati nel cap. II.3c.

Tra i punti di forza della regina, poi, vi è pure l'inquietante potere, in comune con Circe e le Sirene, di *θέλγειν* i Proci, anche se dell'onestà delle

sue intenzioni sembra farsi garante, con la propria approvazione in *Od.* XVIII 281-283, lo stesso Odisseo, a sua volta maestro di θέλγειν (§ III.3a). La famosa ὁμοφροσύνη tra Penelope e Odisseo si rivela inoltre nel sottile gioco di riflessi tra le similitudini loro dedicate: Penelope è infatti paragonata a un leone, a un buon re o a un naufrago, cioè a immagini adatte piuttosto al marito, mentre egli è confrontato a una vedova di guerra, quale ormai crede di essere Penelope (§ III.3b).

La complessità della personalità di Penelope scaturisce dunque da diversi elementi narrativi: la necessità di fronteggiare l'ardua situazione prodotta dall'assenza a palazzo di un'autorità maschile, e al tempo stesso di difendersi da inutili e pericolose illusioni, hanno indurito il suo cuore nel gelo dell'astuzia e dello scetticismo, che però entrano in conflitto, nella seconda parte del poema, col risveglio delle speranze che Odisseo stia per tornare, speranze prodotte dal susseguirsi di presagi, sogni e segni di vario genere; d'altra parte, il bisogno di distogliere i Proci dai loro loschi progetti contro la vita di Telemaco pare indurre Penelope ad abbandonare la sua consueta tattica diversiva e temporeggiatrice. Il poeta, peraltro, evitando di seguire la formula comune nel *folktale*, per la quale basta un mezzo magico, di natura esteriore e meccanica, a consentire il riconoscimento dello sposo di ritorno e il suo ricongiungimento con la moglie (§§ III.2b e III.6), li motiva realisticamente e predispone psicologicamente Penelope al progressivo allentamento dei vincoli che paralizzano il suo cuore e i suoi sensi (§§ III.2 e III.5). Di qui, il crescente interesse dimostrato dalla regina per lo straniero nei canti XVIII-XXI: questo risveglio emotivo ed erotico, però, si intreccia coi sentimenti da lei covati per tanti anni, e le provoca uno stato di confusione, cui probabilmente il poeta allude con la *overdetermination* ad opera di Atena delle sue azioni e delle sue

intenzioni consapevoli (§§ III.1d, III.2a, III.2c, III.4). E la sovversione del «projected “cool” self» di Penelope è forse suggerita dal «dissonant body language» (Lateiner 1995, 22) del famoso sorriso in *Od.* XVIII 163 (§ III.1d).

Ci pare, dunque, che Omero riutilizzi la tradizione trascendendola, in «scenes where recognized traditional elements are brought into play but where we do *not* get quite what we expected, and what we do get seems to be specially created for the occasion» (Russo 1968, 280). Alcune delle controverse scene ‘ripetute’, ad esempio, sembrano sapientemente interconnesse per accrescere nel pubblico al massimo grado la *Spannung* sulla possibilità che Penelope riconosca Odisseo (XIX e XXIII canto), e al tempo stesso per giocare sulla sottile ironia che scaturisce quando un personaggio parla di un altro senza accorgersi di averlo vicino, come accade a Penelope, che piange per morto il marito, il quale invece le siede accanto (§ III.5).

Condividiamo pertanto, anche per Penelope, l’opinione di Parry 1972, 12 che il «character is the sum of many precise touches, touches of word as well as of action, within the poem», e accogliamo d’altra parte – con le dovute cautele – alcune suggestioni della teoria dell’*indeterminacy* omerica, quanto all’ipotesi che il poeta si sia servito consapevolmente della ricchezza della tradizione per tratteggiare la psicologia dei personaggi in un modo più complesso e problematico.

Del resto, del fatto che la Penelope omerica si prestasse a più interpretazioni anche per il pubblico antico danno testimonianza gli artisti, inclini, come i poeti orali, a creare sottili variazioni di tono entro i moduli espressivi tradizionali. I gesti, la postura di Penelope diventano così veri e propri emblemi, non meno di alcuni simboli ricorrenti delle sue virtù muliebri (il canestro per la lana, la spola, il velo: §§ IV.2c e IV.5): nell’arte greca, il

suo essere raffigurata seduta suggerisce la stabilità nella casa di Odisseo e la fedeltà; la posa riflessiva del capo appoggiato a una mano rinvia alla prudenza, ma anche alla solitudine e alla malinconia; le sue gambe accavallate alludono alla castità (§ IV.2a). Quando invece ella è effigiata in piedi – come nella pittura romana – il suo aspetto è più deciso, più maestoso, quale quello di una matrona; al contrario, assai più frivola è l'immagine di Penelope – seminuda, tra i Proci, intenta a esaminare i loro doni – che ci hanno consegnato gli Etruschi, rispecchiando forse le versioni secondarie del mito sull'infedeltà dell'eroina (§ IV.3c): per contro, il mondo antico associava correntemente Penelope all'αἰδώς, e di qui – probabilmente più tardi – alla dea Αἰδώς, come racconta Pausania (III 20,10s.), e come forse mostra la statuaria antica (§ IV.4).

La storia di Pausania di un eccessivo attaccamento a Penelope di suo padre Icario, d'altro canto, colpisce la fantasia degli scrittori moderni, quasi a riempire i 'silenzi' omerici: essi perciò la interpretano come segno o di amore incestuoso o di opportunismo, perché Icario avrebbe voluto che Odisseo rimanesse a Sparta con la moglie, a tutelare il patrimonio e l'autorità del suocero (§ IV.7). Anche il gesto, pure descritto da Pausania, di Penelope che si copre il volto col velo è ricco di suggestioni: servì all'eroina per celare gli occhi arrossati di pianto, o per nascondere al padre il proprio odio e la propria irrisione? Assai più suggestiva la spiegazione di Roberto Calasso: il velo è un simbolo iniziatico, e allude alla bellezza della verità e della fedeltà, di cui Penelope è il simbolo vivente; non a caso, per neopitagorici e neoplatonici, ella rappresenta la patria celeste cui l'anima-Odisseo aspira a tornare.

Secondo una versione del mito riportata da fonti tarde, e del tutto ignorata da Omero, Penelope deve il suo nome alle anatre 'penelopi', che la

salvarono quando fu gettata in mare dai genitori (per altri, invece, il suo nome sarebbe da collegare con la $\pi\acute{\eta}\nu\eta$, 'il telaio'), mentre probabilmente a un gioco paretimologico col nome del dio Pan si deve la leggenda ch'egli fosse suo figlio. In effetti, non è impossibile che ci fosse un'associazione tra l'eroina e l'anatra, animale fedele e dedito alla famiglia; d'altra parte, il nesso potrebbe risalire perfino a forme di teriomorfismo pre-omerico, che riconnetterebbero Penelope alle antiche dee-uccello e anche alla 'tradizione arcade', che la considerava appunto divinità locale, come del resto anche Odisseo e Pan (§ IV.9). Tra gli scrittori contemporanei, Stefano Benni reinterpreta in chiave di polemica sociale il rapporto tra Penelope e le 'penelopi', che rappresentano nel suo romanzo l'estrema forma di resistenza contro le ipocrisie della società neocapitalista italiana (§ IV.10); è invece più complessa la rivitalizzazione di Penelope-la papera nella pittura di Alberto Savinio, in cui si incrociano in modo dissacratorio suggestioni classiche, bibliche, di attualità e dell'esperienza privata. Le sue ibride matrone dal capo di uccello, oltre che essere l'emblema di vane e assurde convenzioni sociali, sembrano simbolizzare l'autoritaria e soffocante figura materna, perennemente in sterile attesa di un evento, Annunciazione, Visitazione o Ritorno: l'umorismo della rappresentazione è però tutt'altro che rassicurante, poiché vi si avverte quasi sempre la minaccia di un trascolorare della realtà 'visibile' in una realtà 'altra', che sembra rinviare, con 'metafisico darwinismo', alle origini profonde delle cose (§ IV.11). Anche Giorgio De Chirico, fratello di Savinio, sembra vedere in Penelope-*La sposa fedele* un emblema della madre e dell'incomunicabilità tra lei e il figlio, anche se la sua ultima interpretazione di questo soggetto (*Penelope e Telemaco*, 1970) risulta meno inquietante delle precedenti, e calata in un bonario clima familiare.

Carrà, invece, che intorno al 1917 subisce l'influenza artistica di De Chirico, dedica proprio quell'anno un quadro post-cubista a *Penelope*, ma la raffigura significativamente nella solitudine di un ambiente claustrofobico (§ IV.6). I tre pittori novecenteschi, peraltro, pur innovando radicalmente e in chiave personale il tema classico di Penelope, riecheggiano tuttavia consapevolmente i modelli antichi, per lo più mettendoli in stridente contrasto con le prospettive dell'avanguardia, e dimostrando al tempo stesso che «l'attualità può essere banale e mortificante, ma è pur sempre un punto in cui situarci per guardare avanti o indietro» (Calvino 1991, 17).

Nel capitolo V, infine, ci siamo soffermati sulle interpretazioni contemporanee che vedono in Penelope un emblema della condizione femminile, non tanto come fenomeno storico reale, quanto come dato ideale e modello di comportamento per la proiezione esistenziale della donna moderna. Naturalmente, le forme di questa rivisitazione variano moltissimo, a seconda del 'Lettore Modello' previsto da ogni scrittore, né è escluso che alcune immagini più espressive si trovino proprio nella cosiddetta 'paraletteratura'. È comprensibile, ad esempio, che un autore di *best-sellers* per ragazzi come Honaker tenda a proporre un'immagine 'fumettistica' e da 'super-eroina' di Penelope, ben diversa sia da quella immaginata da Spinosa, che si rivolge invece a un pubblico adulto e cerca di accattivarselo con qualche dettaglio piccante e qualche proclama femminista; sia dalla matura signora, inserita da De Crescenzo in una scherzosa galleria di femmine sfiorite, che cercano di accalappiare il povero Ulisse; sia dalle Penelopi femministe ideate da narratrici 'impegnate', come La Spina e Atwood (§ V.1). Nella scrittura 'al femminile', si segnala in particolare l'attenzione rivolta alla subordinazione femminile, rappresentata ad esempio dal tema del silenzio di

Penelope, ripetutamente costretta da Telemaco a ritornare nella segregazione del gineceo. La Penelope contemporanea reagisce, però, facendo della sua condizione il proprio punto di forza: venutale meno la possibilità di cambiare le cose attraverso l'azione, che è considerata privilegio maschile, ella 'fila la tela' dei suoi pensieri e si costruisce un mondo d'introspezione e di riflessione che nessuna violenza esterna le può sottrarre. Alla natura maschile – propensa all'azione, al viaggio, alla violenza – è contrapposta dunque quella femminile, orientata alla stabilità e alla difesa della vita in ogni sua forma (§§ V.5-7) Il silenzio femminile viene perciò inteso, più che come segno di frustrazione, come estrema forma di autodifesa e ribellione, ovvero come profondità di un discorso interiore negato agli uomini (§§ V.2-4). Così, secondo la scrittrice e filosofa esistenzialista Leclerc, l'incompatibilità tra i sessi si manifesta nell'incomunicabilità che l'*Odissea* rivela non solo tra Penelope e Telemaco, ma anche tra lei e Odisseo: tuttavia, l'ineludibile attrazione che lega nell'amore l'uomo e la donna costituisce motivo della speranza che un giorno, infine, essi riescano a comprendersi pienamente e ad impegnarsi assieme per un futuro di pace, e non di sopraffazione del più forte sul più debole (§ V.7).

D'altro canto, la sottolineatura della capacità di Penelope di elaborare un pensiero autonomo e costruttivo, ma dei cui risvolti gli altri personaggi restano all'oscuro, fa associare il suo 'tessere' – attività infida e pericolosa, di cui i pretendenti faranno amaramente le spese – a quello del ragno. Ne deriva, secondo Papadopoulou Belmehdi, un parallelismo profondo tra l'eroina e le ninfe di Artemide, in quanto l'accanita difesa della propria castità si trasforma in distruzione – attraverso armi sottilmente rituali e malefiche – di chi vi attende (§ V.8). Penelope appare dunque tutt'altro che fragile e indifesa, ma anzi dotata, come abbiamo visto anche nel capitolo III, di un'eccezionale

forza di carattere, che le consente di preservare per vent'anni – pur nella lotta di *gender* che caratterizza la società antica (specchio per le scrittrici di quella contemporanea) – il potere che Odisseo sembra averle affidato alla sua partenza. Omero, però, dopo aver dimostrato quale impatto può avere l'azione femminile, e proprio tramite i limitati mezzi che le sono lasciati dalla pressione sociale (il silenzio, la riflessione, il temporeggiamento, l'inganno), conclude il poema con l'immagine ideale di ritrovato accordo e mutuo consenso tra gli sposi, e di ristabilito equilibrio tra le loro sfere di competenza: Odisseo può dire di aver davvero riconquistato Penelope solo dopo aver corrisposto alle sue attese, dimostrandole ancora intatta la loro ὁμοφροσύνη; Penelope, rassicurata e convinta, gli cede allora il trono e riprende il proprio posto di moglie rispettata al suo fianco (§ V.9).

BIBLIOGRAFIA

Le opere sono abbreviate col nome dell'autore e la data dell'edizione cui si è fatto riferimento; quando è disponibile la traduzione in italiano, nel testo si rimanda a questa, a meno che in bibliografia gli estremi non ne siano stati indicati tra parentesi: in tal caso, si è citato dall'edizione originale.

Per evitare confusioni nella cronologia dei 'classici' della letteratura e del sapere, però, laddove la data dell'edizione consultata differisca significativamente da quella della prima pubblicazione, la sigla dell'opera è costituita dal nome dell'autore e da una parola chiave del titolo, dato in italiano se si è fatto riferimento alla traduzione. Per uniformità, le opere dello stesso autore sono citate con un unico criterio di abbreviazione (o nome+data, o nome+titolo).

Per i film, la sigla è costituita da una parola chiave del titolo e dalla data della prima proiezione.

Gli strumenti (dizionari, lessici, concordanze, autori classici etc.) sono citati secondo i criteri editoriali di abbreviazione della rivista «Eikasmós»; le riviste secondo quelli dell'*Année Philologique* o, se non inclusevi, col titolo per intero.

- Adorno 1979 T.W. A., *Résumé über Kulturindustrie*, in Petronio 1979, 3-15 (già in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt a. M. 1967, 60-70).
- Allen 1912 T.W. A., *Homeri Opera, V. Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas continens*, Oxford 1912.
- Allen 2002 N. A., *Pénélope et Droupadī: la Validité de la Comparaison*, in Hurst-Létoublon 2002, 305-312.
- Allione 1963 L. A., *Telemaco e Penelope nell'Odissea*, Torino 1963.
- Ameis 1910 K.F. A., *Homers Odyssee. Für den Schulgebrauch erklärt*, a c. di C. Hentze-P. Cauer, II/1. *Gesang XIII-XVIII*, Leipzig-Berlin 1910⁹.
- Ameis 1920 K.F. A., *Homers Odyssee. Für den Schulgebrauch erklärt*, a c. di C. Hentze-P. Cauer, I/1. *Gesang I-VI*, Leipzig-Berlin 1920¹³.
- Ameis 1922 K.F. A., *Homers Odyssee. Für den Schulgebrauch erklärt*, a c. di C. Hentze, I/2. *Gesang VII-XII*, Leipzig-Berlin 1922¹².
- Ameis 1928 K.F. A., *Homers Odyssee. Für den Schulgebrauch erklärt*, a c. di C. Hentze-P. Cauer, II/2. *Gesang XIX-XXIV*, Leipzig-Berlin 1928¹⁰.

Bibliografia

- Ameis-Hentze 1965 K.F. A.-C. H., *Homers Ilias. Für den Schulgebrauch erklärt*, a c. di P. Cauer, I/1, Amsterdam 1965⁷.
- Amory 1963 A. A., *The Reunion of Odysseus and Penelope*, in Taylor 1963, 100-121.
- Amory 1966 A. A., *The Gates of Horn and Ivory*, «YCIS» XX (1966) 1-57.
- Amory Parry 1973 A. A.P., *Blameless Aegisthus. A Study of AMYMON and other Homeric Epithets*, Lugduni Batavorum 1973.
- Andreae 1983 B. A., *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino 1983.
- Andreae-Parisi Presicce 1996 B. A.-C. P.P. (a c. di), *Ulisse. Il mito e la memoria*, Roma 1996.
- Arend 1933 W. A., *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin 1933.
- Armstrong 1958 J.I. A., *The Marriage Song-Odyssey 23*, «TAPhA» LXXXIX (1958) 38-43.
- Arthur 1981 M.B. A., *The Divided World of Iliad VI*, in Foley 1981a, 19-44.
- Astour 1965 M.C. A., *Hellenosemitica. An Ethnical and Cultural Study in West Semitic Impact on Mycenaean Greece*, Leiden 1965.
- Atwood 2005 M. A., *The Penelopiad*, Edinburgh 2005, trad. it. di M. Crepax, *Il canto di Penelope. Il mito del ritorno di Odisseo*, Milano 2005.
- Auerbach, *Mimesis* E. A., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I-II, Torino 1956.
- Austin 1975 N. A., *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*, Berkeley-Los Angeles-London 1975.
- Avezzù 1994 E. A., *Commento e Bibliografia generale*, in *Omero. Odissea*, Venezia 1994.

- Bachi 2001 S. B., *Le Chien d'Ulysse*, Paris 2001.
- Bachofen, *Matriarcato* J.J. B., *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861, trad. it. di G. Schiavoni, *Il matriarcato*, I-II, Torino 1988.
- Bachtin 1979 M. B., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975, trad. it. di C. Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino 1979.
- Bader 1998 F. B., *Le nom de Pénélope, tadorne à la πήνη*, in Isebaert-Lebrun 1998, 1-41.
- Baldacci 1997 P. B., *De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Milano 1997.
- Balty 2000 J. B., *Pénélope. Notes sur la diffusion d'un type iconographique*, in *Ἀγαθὸς δαίμων. Mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, Athenes 2000, 9-18.
- Bassett 1923 S.E. B., *The Second Necyia Again*, «AJPh» XLIV (1923) 44-52.
- Bell 1991 R.E. B., *Penelope*, in *Women of Classical Mythology. A Biographical Dictionary*, Santa Barbara, Calif. 1991, 348-351.
- Bénézit 1976 E. B. (a c. di), *Savinio*, in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, IX (*robbia-styppax*), Paris 1976, 321s.
- Benni 2003 S. B., *Achille piè veloce*, Milano 2003.
- Benussi 1999 C. B., *Il mito classico nel riuso novecentesco: Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in Gibellini 1999a, 554-577.
- Béquignon 1960 Y. B., Recensione a *Corpus vasorum antiquorum. France*, fasc. 19: *Musée du Louvre*, fasc. 12, «JS» (1960) 92-94.
- Bérard 1902-1903 V. B., *Les Phéniciens et l'Odyssee*, Paris 1902-1903.

Bibliografia

- Bérard 1924a V. B. (ed. e trad. fr. di), *L'Odyssée. «Poésie homérique», I. Chants 1-7*, Paris 1924.
- Bérard 1924b V. B. (ed. e trad. fr. di), *L'Odyssée. «Poésie homérique», II. Chants 8-15*, Paris 1924.
- Bérard 1924c V. B. (ed. e trad. fr. di), *L'Odyssée. «Poésie homérique», III. Chants 16-24*, Paris 1924.
- Bertazzoli 1996 R. B., *Due forme del mito: Maia e i Poemetti Conviviali*, in Gibellini 1996, 697-712.
- Bethe 1902 E. B., *Homer und die Heldensage. Die Sage vom Troischen Kriege*, Leipzig 1902.
- Bethe 1922a E. B., *Die Gedichte Homers. Anleitung zum Verständnis und Genuß der Dichtung*, Leipzig 1922.
- Bethe 1922b E. B., *Homer. Dichtung und Sage, II. Odyssee, Kyklos, Zeitbestimmung*, Leipzig-Berlin 1922.
- Bethe 1922c E. B., *Märchen, Sage, Mythos* (in copertina *Mythus, Sage, Märchen*), Leipzig 1922.
- Bethe 1927 E. B., *Homer. Dichtung und Sage, III. Die Sage vom Troischen Kriege*, Leipzig-Berlin 1927.
- Bethe 1928 E. B., *Odyssee-Probleme*, «Hermes» LXIII (1928) 81-92.
- Bettini 1993 M. B., *Introduzione. Il "Genere" dei libri*, in M. Bettini (a c. di), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Bari-Roma 1993, VII-XXIV.
- Bigonciari 1987 P. B., *Presentazione*, in Carrà 1970, 5-10.
- Böhme 1929 J. B., *Die Seele und das Ich im Homerischen Epos*, Leipzig-Berlin 1929.

- Boisacq,
DELG E. B., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, Heidelberg 1916.
- Boitani 1992 P. B., *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992.
- Boitani 1997 P. B., Recensione ad A. Spinosa, *Ulisse. Libera immaginazione dell'Odissea*, L. Malerba, *Itaca per sempre*, L. De Crescenzo, *Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*, «L'Indice» IX (1997): la rivista è disponibile solo su supporto magnetico (CD).
- Boitani-
Ambrosini
1998 P. B.-R. A. (a c. di), *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma 1998.
- Bolmarcich
2001 S. B., *ΟΜΟΦΡΟΣΥΝΗ in the Odyssey*, «CPh» XCVI (2001) 205-213.
- Bona 1959 G. B., *Il «ΝΟΟΣ» e i «ΝΟΟΙ» nell'Odissea*, Torino 1959.
- Bona 1966 G. B., *Studi sull'Odissea*, Torino 1966.
- Bonanni 1992 M. B., *Il cerchio e la piramide. L'epica omerica e le origini del politico*, Bologna 1992.
- Bonanno 1980 M.G. B., *Nomi e soprannomi archilochei*. «MH» XXXVII (1980) 65-88.
- Bonanno 1990 M.G. B., *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.
- Bottiglieri
1998 N. B., *Ulisse criollo*, in Boitani-Ambrosini 1998, 319-346.
- Bouvier 2002 D. B., *Le pouvoir de Calypso: à propos d'une poétique odysseenne*, in Hurst-Létoublon 2002, 69-85.
- Bowra 1952 C.M. B., *Heroic Poetry*, London 1952 (trad. it. di B. Proto, *La poesia eroica*, I-II, Firenze 1979).

Bibliografia

- Bowra 1972 C.M. B., *Homer*, New-York 1972.
- Brassens 1960 G. B., *Pénélope* (registrato nel 1960), in *Le mécréant* (1960-61), Mercury, France 2001, trad. it. in M. Cucchi-G. Brassens, *Poesie e canzoni*, Parma 1994.
- Breton 1966 A. B., *Anthologie de l'humour noir*, Paris 1966.
- Briganti 1981 G. B., *De Chirico e l'altro se stesso*, in Vivarelli 1981, 24-27.
- Briganti 1990 G. B., *Sulla fortuna di Alberto Savinio*, in Di Carlo-Vivarelli 1990, 13-17.
- Brilliant 1995 R. B., *Kirke's Men: Swine and Sweethearts*, in Cohen 1995, 165-174.
- Bruit Zaidman 1994 L. B.Z., *Le figlie di Pandora. Donne e rituali nella città*, in Duby-Perrot 1994a, 374-423.
- Brunn 1870 E. B., *I rilievi delle urne etrusche pubblicati a nome dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, I, Roma 1870.
- Büchner 1940 W. B., *Die Penelopeszenen in der Odyssee*, «Hermes» LXXV (1940) 129-167.
- Buitron-Cohen 1992 D. B.-B. C., *The Odyssey and ancient Art. An Epic in Word and Image*, Annandale on Hudson-New York 1992.
- Buitron Oliver-Cohen 1995 D. B.O.-B. C., *Between Skylla and Penelope: Female Characters of the Odyssey in Archaic and Classical Greek Art*, in Cohen 1995, 29-58.
- Burkert 1983 W. B., *Homo necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, trad. in ingl. P. Bing, Berkeley-Los Angeles 1983.
- Busse 1976 J. B., *Chirico (Giorgio de)*, in E. Bénézit (a c. di), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, III (*chillida-duggelin*), Paris 1976, 5-7.

- Butler, *Autrice* S. B., *The Authoress of the Odyssey, Where and When She Wrote, Who She Was, the Use She Made of the Iliad, and How the Poem Grew under Her Hands*, London 1897, ed. it. a c. di D. Aphel, *L'autrice dell'Odissea*, pref. di D. Sabbatucci, Roma 1998.
- Butler, *Odyssey* S. B. (trad. ingl. di), *The Odyssey rendered into English Prose*, London-New York 1925.
- Byre 1988 C.S. B., *Penelope and the Suitors before Odysseus: Odyssey 18.158-303*, «AJPh» CIX (1988) 159-173.
- Cairns 1996 D.L. C., *Veiling, αἰδώς, and a Red-Figure Amphora by Phintias*, «JHS» CXVI (1996) 152-158.
- Calame 1988a C. C. (a c. di), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1988.
- Calame 1988b C. C., *Introduzione. Eros inventore e organizzatore della società greca antica*, in Calame 1988a, IX-XL.
- Calasso, *Nozze* R. C., *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), Milano 1997.
- Calhoun 1933 G.M. C., *Homeric Repetitions*, Berkeley 1933.
- Calvesi 1996 M. C., *The 'New' metaphysical Period e Appendix II*, in Calvesi-Ursino 1996, 7-21.
- Calvesi-Ursino 1996 M. C.-M. U. (a c. di), *De Chirico. The New Metaphysics*, East Roseville 1996.
- Calvino 1980 I. C., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino 1980.
- Calvino 1988 I. C., *Sulla fiaba*, a c. di M. Lavagetto, Torino 1988.
- Calvino 1991 I. C., *Perché leggere i classici*, Milano 1991.
- Calzecchi Onesti 1980 R. C.O. (trad. it. di), *Omero. Iliade*, pref. di F. Codino, Torino 1980⁷.

Bibliografia

- Calzecchi Onesti 1982 R. C.O. (trad. it. di), *Omero. Odissea*, pref. di F. Codino, Torino 1982⁹.
- Campana 1858 G.P. C., *Cataloghi del Museo Campana*, S.I., S.d. (tra 1858 e 1861).
- Calzini 1922 R. Calzini, *La tela di Penelope. Commedia omerica*, Milano 1922.
- Cantarella 1989 E. C., *Donne di casa e donne sole in Grecia: sedotte e seduttrici?*, in Uglione 1989, 45-60.
- Cantarella 2002 E. C., *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano 2002.
- Cantelmo 1999 M. C., *Nomi in codice. Ungaretti e la mitopoiesi novecentesca*, in Gibellini 1999a, 540-553.
- Cantilena 1985 M. C., *Primato del significato o identità metrica? La formula come indizio di oralità*, in Gentili-Paioni 1985, 271-294.
- Carpenter 1962 R. C., *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley-Los Angeles 1962⁴.
- Carrà 1987a M. Carrà (a c. di), *Carrà. «Mostra antologica, Roma, Palazzo Braschi, Museo di Roma, 15 luglio-16 settembre 1987»*, Milano 1987.
- Carrà 1987b M. C., *Dalle "cose ordinarie" al realismo mitico*, in Carrà-Coen-Lemaire 1987, 48-61.
- Carrà 1994 M. C., *Il lavoro e la vita*, in Monferini 1994a, 515-526.
- Carrà-Coen-Lemaire 1987 M. C.-E. C.-G.G. L., *Carrà*, Milano 1987.
- Cavarero 1987 A. C., *Per una teoria della differenza sessuale*, in AA. VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano 1987, 41-79.
- Cavarero 1990 A. C., *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma 1990.

- Cerri 1985 G. C., *G. B. Vico e l'interpretazione oralistica di Omero*, in Gentili-Paioni 1985, 233-252.
- Ceserani 1999 R. C., *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari 1999.
- Cetrangolo 1997 E. C. (trad. it. di), *Omero. Odissea*, intr. di F. Montanari, Milano 1997.
- Chantraine, DELG P. C., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1980.
- Chiarini 1989 G. C., *Donne omeriche*, in Uglione 1989, 60-74.
- Chiarini 1992 G. C., *Odisseo. Il labirinto marino*, Roma 1992.
- Chiarloni 2004 A. C., *La Medea di Christa Wolf*, Pagine di Germanistica dell'Università di Torino: www.germanistica.it/saggi/medea.asp.
- Ciani 1994 M.G. C. (intr. e trad. it. di), *Omero. Odissea*, Venezia 1994.
- Ciani 1995 M.G. C., *La moglie del capitano: Penelope tra Savinio e Omero*, in Raffaelli 1995, 61-67.
- Citati 2002 P. C., *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Milano 2002.
- Clark 2001 M. C., *Was Telemachus Rude to His Mother? Odyssey 1.356-59*, «CPh » XCVI (2001) 335-354.
- Clarke 1983 H.W. C. (a c. di), *Twentieth Century Interpretations of the Odyssey. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J. 1983.
- Clayton 2004 B. C., *A Penelopean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2004.
- Codino 1965 F. C., *Introduzione a Omero*, Torino 1965.
- Coen 1987 E. C., *Dal Futurismo alla metafisica*, in Carrà-Cohen-Lemaire 1987, 26-47.

Bibliografia

- Cohen 1995 B. C. (a c. di), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York 1995.
- Collignon 1911 M. C., *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris 1911.
- Combella 1983 F.M. C., *Wise Penelope and the Contest of the Bow*, in Clarke 1983, 103-111 (già in *Three Odyssean Problems*, «CSCA» VI, 1974, 17-46).
- Conte 1985 G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985².
- Conte-Barchiesi 1989 G.B. C.-A. B., *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina (a c. di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, Roma-Padova 1989, 81-114.
- Cooke 2004 N. C., *Margaret Atwood. A Critical Companion*, Westport, Conn. 2004.
- Corti 1989 A. C., *Il canto delle sirene*, Milano 1989.
- Corti-Segre 1970 M. C.-C. S. (a c. di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino 1970.
- Corti 1998 C. C., *Viaggiatore, governante o cortigiano? Ulisse nel Rinascimento inglese*, in Boitani-Ambrosini 1998, 201-201.
- Covini 1991 E. C., Recensione ad A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, «L'Indice» III (1991): la rivista è disponibile solo su supporto magnetico (CD).
- Crane 1988 G. C., *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey*, Frankfurt a. M. 1988.
- Curi 1991 F. C., *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna 1991.
- Cusatelli 2001 G. C., *Viaggio e anti-viaggio*, in Revelli 2001a, 243-250.
- Cussler 2006 C. C., *Trojan Odyssey*, New York 2003, trad. it. di M. Beretta, *Odissea*, Milano 2006.

- Danek 1998 G. D., *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien 1998.
- Danek 2002 G. D., *Odysseus between Scylla and Charybdis*, in Hurst-Létoublon 2002, 15-25.
- David 1970 M. D., *La critica psicoanalitica*, in Corti-Segre 1970, 110-132.
- Davidson Reid 1993 J. D.R., *Penelope, Odysseus, Telemachus*, in *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, II, New York 1993, 850-854, 724-754, 1014-1018.
- Davies 2006 M. D., *Margaret Atwood's female bodies*, in Howells 2006, 58-71.
- D'Arms-Hulley 1946 E. D'A.-K.K. H., *The Oresteia-Story in the Odyssey*, «TAPhA» LXVII (1946) 207-213.
- De Crescenzo 1997 L. D.C., *Nessuno. L'Odisea raccontata ai lettori d'oggi*, Milano 1997.
- Dee 2000 J.H. D. (a c. di), *Epitheta Hominum apud Homerum. The Epithetic Phrases for the Homeric Heroes, A Repertory of Descriptive Expressions for the Human Characters of the Iliad and the Odyssey*, Hildesheim-Zürich-New York 2000.
- De Jong-Sullivan 1994 I.J.F. D.J.-J.P. S. (a c. di), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden 1994.
- De Jong 1994 I.J.F. D.J., *Between Word and Deed: Hidden Thoughts in the Odyssey*, in De Jong-Sullivan 1994, 27-50.
- De Jong 2001 I.J.F. D.J., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.
- De Oliveira 2003 F. D.O. (a c. di), *Penélope e Ulisses*, Coimbra 2003.
- Devereux 1957 G. D., *Penelope's Character*, «Psychoanalytic Quarterly» XXVI (1957), 378-386, oggi in Devereux 1982, da cui citeremo.

Bibliografia

- Devereux 1982 G. D., *Femme et mythe*, Paris 1982.
- Di Benedetto 1994 V. D.B., *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1994.
- Di Carlo-Vivarelli 1990 M. D.C.-P. V. (a c. di), *Savinio. Gli anni di Parigi: dipinti 1927-32*, Milano 1990.
- Di Donato 1999 D.D. R., *Esperienza di Omero. Antropologia della narrazione epica*, Pisa 1999.
- Dimock 1963 G.E. D. Jr., *The Name of Odysseus*, in Taylor 1963, 54-72.
- Dimock 1989 G. E. D., *The Unity of the Odyssey*, Amherst 1989.
- Dingremont 2004 F. D., *Une cicatrice insignifiante. Le scepticisme de Pénélope*, «Métis» n.s. II (2004) 5-28.
- Dodds 1959 E.R. D., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951, trad. it. di V. Vacca de Bosis, *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959.
- Dodds 1964 E.R. D., *Homer*, in Kirk 1964a, 1-21 (già in *Fifty Years of Classical Scholarship*, Blackwell 1954, 1-17 e 31-35).
- Doherty 1995a L.E. D., *Sirens, Muses and Female Narrators in the Odyssey*, in Cohen 1995, 81-92.
- Doherty 1995b L.E. D., *Siren, Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor 1995.
- Duby-Perrot 1994a G. D.-M. P., *Storia delle donne. L'Antichità*, a c. di P. Schmitt Pantel, trad. it. di F. Castaldi Villari-M. P. Guidobaldi-M. Tartana-G. Viano Marogna, Roma-Bari 1994.
- Duby-Perrot 1994b G. D.-M. P., *Per una storia delle donne*, in Duby-Perrot 1994a, V-XVII.

- Duby-Perrot 2003 G. D.-M. P., *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a c. di F. Thébaud, Roma-Bari 2003.
- Duden 1999 *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, X. Vide-Zz, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 1999³.
- Dufour-Raison 1965 M. D.-J. R. (trad. fr., intr., note e indice di), *Homère. L'Odyssee*, Paris 1965.
- Dupont 2006 F. D., *Homère et Dallas*, Paris 1991, trad. it. di M. Baiocchi, *Omero e Dallas*, Roma 2006.
- Dvorak 2006 M. D., *Margaret Atwood's humor*, in Howells 2006, 114-129.
- Eckstein 1959 F. E., *ΑΙΑΩΣ*, «JDAI» LXXIV (1959) 137-157.
- Eco 2000 U. E., *Lector in fabula*, Milano 2000 (1979).
- Eide 1980 T. E., *A Note on the homeric ΧΕΙΠΙ ΠΑΧΕΙΗΙ*, «SO» LV (1980) 23-26.
- Emlyn-Jones 1984 C. E.J., *The Reunion of Penelope and Odysseus*, «G&R» XXXI (1984) 1-18.
- Emlyn-Jones 1986 C. E.J., *True and Lying Tales in the Odyssey*, «G&R», XXXIII (1986) 1-10.
- Engelmann 1889 R. E., *Bilder-Atlas zum Homer. Sechszunddreissig Tafeln mit erläuterndem Texte*, Leipzig 1889.
- Erbse 1972 H. E., *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin-New York 1972.
- Ernout-Meillet, DELL A. E.-A. M., *Dictionnaire etymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1951.
- Escarpit 1994 R. E., *Sociologie de la Littérature*, Paris 1992, ed. it. a c. di R. D'Anna, *Sociologia della letteratura*, Roma 1994.

Bibliografia

- Faesi 1878 J.U. F., *Homers Odyssee*, a c. di W.C. Kayser, I. *Gesang I-VIII*, Berlin 1878⁷.
- Faesi 1884 J.U. F., *Homers Odyssee*, a c. di G. Hinrichs, II. *Gesang VII-XII*, Berlin 1884⁸.
- Faesi 1885 J.U. F., *Homers Odyssee*, a c. di G. Hinrichs, III. *Gesang XIII-XVIII*, Berlin 1885⁷.
- Faesi 1887 J.U. F., *Homers Odyssee*, a c. di J. Renner, IV. *Gesang XIX-XXIV*, Berlin 1887⁷.
- Fagiolo dell'Arco-Jouffroy-Schmied-Porzio 1981 M. F.d'A.-A. J.-W. S.-D. P., *De Chirico*, Paris 1981.
- Fagiolo dell'Arco 1989 M. F.d.A., *Savinio*, Milano 1989.
- Fagone 1981 V. F., *La vita e l'opera di Carlo Carrà*, presentazione a C. Carrà, *La mia vita*, Milano 1981, V-XIX.
- Falsitta 1990 G. F., *I "mondi" di Alberto Savinio: un contributo interpretativo*, in Di Carlo-Vivarelli 1990, 106-125.
- Fantouré 1972 A. F., *Le Cercle des Tropiques*, Paris 1972.
- Farabbi 2003 A.M. F., *La tela di Penelope*, Faloppio (CO) 2003.
- Felson Rubin 1990 N. F.R., *Behind the Poet's Back: Characters Who Scheme*, in B.P. Dauenhauer (a c. di), *Textual Fidelity and Textual Disregard*, New York-Bern-Frankfurt a. M.-Paris 1990.

- Felson Rubin 1994 N. F.R., *Regarding Penelope. From Character to poetics*, Princeton 1994;
Recensioni:
D. Donnet, «LEC» LXVIII (1995) 76, e «AC» LXV (1996) 293;
S. Goldhill, «CR» n.s. XLV (1995) 2-4;
J.R. March, «G&R» XLII (1995) 82 s.;
K. Bassi «CompLit» XLVIII (1996) 298-300;
A. Blanchard, «REG» CIX (1996) 742 s.;
I.J.F. De Jong, «Mnemosyne» ser. 4 XLIX (1996) 344-346;
W.E. Hellesman, «Phoenix» L (1996) 70s.;
P. Hummel, «RPh» LXX (1996) 143-145;
J.P. Holoka, «CW» XC (1996-97) 62 s.;
G. Danek, «WS» CX (1997) 248-251;
H. Eisenberger, «Gnomon» LXIX (1997) 97-101.
- Felson 2002 N. F., *Paradigmes de la Paternité: Pères, Fils, et Prouesses athlétiques/sexuelles dans l'Odyssée d'Homère*, in Hurst-Létoublon 2002, 259-272.
- Fenik 1974 B.C. F., *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden 1974.
- Fenik 1978 B.C. F., *Homer. Tradition and Invention*, Leiden 1978.
- Fernández-Galiano-Heubeck 1986 M. F.-G.-A.H. (a c. di), *Omero. Odissea, VI. Libri XXI-XXIV*, trad. it. di G.A. Privitera, Milano 1986.
- Ferrante 1957 D. F., *Crestomazia. Introduzione, testo, traduzione e commento degli estratti relativi ai generi letterari luoghi paralleli. Testo e traduzione. Ciclo e vita di Omero. Testo e traduzione*, Napoli 1957.
- Ferrari 1999 A. F., *Penelope*, in *Dizionario della Mitologia Greca e Latina*, Torino 1999, 552.
- Ferrari 2002 F. F., *Nel segno di Circe: la politropia di Odisseo*, Hurst-Létoublon 2002, 27-44.
- Ferroni 1991 G. F., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano 1991.
- Ferroni 1998 G. F., *Tra Dante e Petrarca*, in Boitani-Ambrosini 1998, 165-186.

Bibliografia

- Ferrucci 1974 F. F., *L'assedio e il ritorno*, Milano 1974.
- Ferrucci 1980 F. F., *The Poetics of Disguise. The Autobiography of the Work in Homer, Dante, and Shakespeare*, trad. ingl. di A. Dunningan, Ithaca-London 1980.
- Ferrucci 1986 F. F., *Il mondo creato*, Milano 1986.
- Ferrucci 1998 F. F., *Oltre l'assedio e il ritorno*, in Boitani-Ambrosini 1998, 123-134.
- Finley 1955 M.I. F., *Marriage, Sale and Gift in the Homeric World*, «RIDA» 3^a ser. II (1955) 167-194, oggi in Finley 1981, 233-245, 290-297, da cui citeremo.
- Finley 1970 M.I. F., *L'aliénabilité de la terre dans la Grèce ancienne: un point de vue*, «Annales E.S.C.» XXV (1970) 1271-1277.
- Finley 1971 M.I. F., *Archeology and History*, «Daedalus» C (1971) 168-186.
- Finley 1981 M.I. F., *Economy and Society in Ancient Greece*, a c. di B. D. Shaw-R. P. Saller, London 1981.
- Finley 1992 M.I. F., *The World of Odysseus*, New York 1977, trad. it. di F. Codino, *Il mondo di Odisseo*, a c. di R. Di Donato, Torino 1992.
- Flashar 1996 H. F., *Ulisse nel poema omerico e nella poesia greca*, in Andreae-Parisi Presicce 1996, 16-22.
- Focke 1943 F. F., *Die Odyssee*, Stuttgart-Berlin 1943.
- Foley 1981a H.P. F. (a c. di), *Reflections on Women in Antiquity*, New York-London-Paris 1981.
- Foley 1981b H.P. F., *The Concept of Women in Athenian Drama*, in Foley 1981a, 127-168.
- Foley 1984 H.P. F., "Reverse Similes" and Sex Roles in the *Odyssey*, in Peradotto-Sullivan 1984, 59-78 (già in «Arethusa» XI, 1978, 7-25).
- Foley 1990 J.M. F., *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley-Los Angeles 1990.

- Foley 1995 H.P. F., *Penelope as Moral Agent*, in Cohen 1995, 93-115.
- Foley 1999 J.M. F., *Homer's Traditional Art*, Univ. Park, Penn. 1999.
- Foley 2002a J.M. F., *How to Read an Oral Poem*, Urbana-Chicago 2002.
- Foley 2002b J.M. F., *L'Épopée du Retour et le/la vrai(e) Héros/Héroïne de l'Odyssee*, in Hurst-Létoublon 2002, 249-257.
- Fonti 1990 D. F., *Tutte le tecniche dell'Argonauta*, in Di Carlo-Vivarelli 1990, 45-57.
- Fornaro 1994 P. F., *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze 1994.
- Fornaro 1997 P. F., *Medea di Euripide ed archetipo letterario*. «Atti delle giornate di studio su Medea. Torino 23-24 ottobre 1995», a c. di R. Uglione, Torino 1997, 167-200.
- Frame 1978 D. F., *The Myth of Return in Early Greek Epic*, New Haven-London 1978.
- Fränkel 1993 H. F., *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, München 1993⁴ (tr. it. di C. Gentili, *Poesia e filosofia della Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del 5. secolo*, Bologna 1997).
- Frisk 1966 H. F., *Kleine Schriften zur Indogermanistik und zur griechischen Wortkunde*, Göteborg 1966.
- Frisk, *GEW* H. F., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I-III, Heidelberg 1960-1972.
- Frontisi
Ducroux-
Vernant 1998 F. F.D.-J.-P. V., *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997, trad. it. di C. Donzelli, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma 1998.
- Fusillo 1994 M. F., *Letteratura di consumo e romanzesca*, in G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanza (a c. di), *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, I, *La produzione e la circolazione del testo*, Roma 1994, 233-273.

Bibliografia

- Gaiser 1970 K. G. (a c. di), *Das Altertum und jedes neue Gute*. «Festschrift W. Schadewaldt», Stuttgart 1970.
- Gantz 1993 T. G., *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London 1993.
- Garvie 1994 A.F. G. (a c. di), *Homer. Odyssey Books VI-VIII*, Cambridge 1994.
- Gauer 1990 W. G., *Penelope, Hellas und der Perserkönig. Ein hermeneutisches Problem*, «JDAI» CV (1990) 31-65.
- Gentili-Paioni 1985 B. G.-G. P. (a c. di), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*. «Atti del Convegno Internazionale. Urbino 21-25 luglio 1980», Roma 1985.
- Gentili 1985 B. G., *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in Gentili-Paioni 1985, 363-405.
- Georgoudi 1994 S. G., *Bachofen, il matriarcato e il mondo antico: riflessioni sulla creazione di un mito*, in Duby-Perrot 1994a, 518-536.
- Germain 1954 G. G., *Genèse de l'Odyssée. Le fantastique et le sacré*, Paris 1954.
- Gianotti 1992 G.F. G., Recensione a U. Hölscher, *L'Odissea. Epos fra fiaba e romanzo*, G. Chiarini, *Odisseo. Il labirinto marino*, «L'Indice» X (1992): la rivista è disponibile solo su supporto magnetico (CD).
- Giappi 1999 A. G., *Tracce del mito nella poesia italiana del secondo Novecento*, in Gibellini 1999a, 761-777.
- Gibellini 1996 G. G. (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana moderna*, «Humanitas» n.s. IV (1996) 484-744.
- Gibellini 1999a P. G. (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana del '900*, «Humanitas» n.s. IV/anno LIV (1999) 527-804.
- Gibellini 1999b P. G., *Reperti mitologici e sentieri conoscitivi nel Novecento letterario italiano*, in Gibellini 1999a, 530-539.

- Giono, *Ulisse* J. G., *Naissance de l'Odyssee*, Paris 1938, trad. it. di B. Bruno, *La menzogna di Ulisse*, Roma 1994.
- Giraudoux, *Guerra* J. G., *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris 1935, trad. it. *La guerra di Troia non si farà*, in *Teatro scelto*, a c. di V. Pandolfi, Parma 1959.
- Giudici 2000 G. G., *I versi della vita* (a c. di R. Zucco), Milano 2000.
- Giuliano 1988 A. G., *Germania capta*, «Xenia» XVI (1988) 101-104.
- Godelier 1976 M. G., *Rapports de Production, Mythes, Société*, Paris 1975, trad. it. di E. Perella, *Rapporti di produzione, miti, società*, Milano 1976.
- Goldhill 1994 S. G., *The Failure of Exemplarity*, in De Jong-Sullivan 1994, 51-73.
- Gorjup 2006 B. G., *Margaret Atwood's poetry and poetics*, in Howells 2006, 130-144.
- Graham 1995 A.J. G., *The Odyssey, History, and Women*, in Cohen 1995, 3-16.
- Granzotto 1988 P. G., *Ulisse*, Milano 1988.
- Graves, *Miti* R. G., *Greek Myths*, Harmondsworth 1953, trad. it. di E. Morpurgo, *I miti greci*, Milano 1963 (i riferimenti all'opera saranno riportati, secondo l'indicazione dell'autore, per numero di capitolo e paragrafo).
- Graves, *Figlia* R. G., *Homer's Daughter*, London 1955, trad. it. di M. Hannau, *La figlia di Omero*, Parma 1992.
- Gresseth 1975 G.K. G., *The Gilgamesh Epic and Homer*, «CJ» LXX/4 (1975) 1-18.
- Griffin 1980 J. G., *Homer on Life and Death*, Oxford 1980.
- Griffin 1981 J. G., *Homer*, Oxford 1980, trad. it. di A. Colombo, *Omero*, Milano 1981.
- Griffin 1986 J. G., *The Mirror of Myth. Classical Themes & Variations*, London 1986.
- Griffin 1987 J. G., *Homer. The Odyssey*, Cambridge 1987.

Bibliografia

- Guthrie, *Greci* W.K. G., *The Greeks and their Gods*, London 1950, trad. it. di G. Germani, *I Greci e i loro dèi*, Bologna 1987.
- Guthrie 1975 W.K. G., *The Religion and Mythology of the Greeks*, in I.E.S. Edwards-C.J. Gadd-N.G.L. Hammond-E. Sollberger (a c. di), *The Cambridge Ancient History*, II/2. *History of the Middle East and the Aegean Region c. 1380-1000 B.C.*, Cambridge 1975³, 851-905 e 1032-1036.
- Gutiérrez 2000 M.E. G., *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Firenze 2000.
- Guzzi 1994 D. G., *I tempi lunghi della pittura carraiana, ovvero, analisi delle cronologie*, in Monferini 1994a, 125-166.
- Haakh 1959 H. H., *Der Schleier der Penelope*, «Gymnasium» LXVI (1959) 374-380.
- Hainsworth 1982 J.B. H. (a c. di), *Omero. Odissea, II. Libri V-VIII*, trad. it. di G.A. Privitera, Milano 1982.
- Hainsworth 1993 J.B. H. (a c. di), *Introduction*, in *The Iliad: a Commentary*, Cambridge 1993.
- Harder 2000 R.E. H., *Penelope*, in *NP IX* (1990) 517s.
- Harrison 1908 J.E. H., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1908².
- Harrison 1960 E.L. H., *Notes on Homeric Psychology*, «Phoenix» XIV/2 (1960) 63-80.
- Harsh 1950 P.W. H., *Penelope and Odysseus in Odyssey XIX*, «AJPh» LXXI (1950) 1-21.
- Hartog 2002 F. H., *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris 1996, trad. it. di A. Perazzoli Tadini, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera dell'antica Grecia*, Torino 2002.
- Hausmann 1994 C. H., *Penelope*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, VII/1, Zürich-München 1994, 291-295.

- Havelock 1963 E.A. H., *Preface to Plato*, Cambridge, Mass. 1963 (trad. it. Di M. Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, intr. di B. Gentili, Roma-Bari 1973).
- Heitman 2005 R. H., *Penelope & the Plot of Homer's Odyssey*, Ann Arbor, Mich. 2005.
- Hennings 1903 P.D.Ch. H., *Homers Odyssee. Ein kritischer Kommentar*, Berlin 1903.
- Héritier 1996 F. H., *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris 1996.
- Hermann, *Ad Iliadem* G. H., *Praefatio ad Homeri Iliadem* (1825), in *Opuscula*, III, Lipsiae 1828, 74-78.
- Hermann, *Ad Odysseam* G. H., *Praefatio ad Odysseam* (1825), in *Opuscula*, III, Lipsiae 1828, 78-82.
- Hermann, *De Iteratis* G. H., *De Iteratis apud Homerum* (1840), in *Opuscula*, VIII, Lipsiae 1877, 11-23.
- Hervieux 1896 L. H., *Les fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. IV. Etudes de Cheriton et ses dérivés*, Paris 1896.
- Heubeck-West 1981 A. H.-S. W. (a c. di), *Omero. Odissea, I. Libri I-IV*, trad. it. di G.A. Privitera, Milano 1981.
- Heubeck 1983 A. H. (a c. di), *Omero. Odissea, III. Libri IX-XII*, trad. it. di G.A. Privitera, Milano 1983
- Heubeck-West-Hainsworth 1988 A. H.-S. W.-J.B. H., *A Commentary on Homer's Odyssey, I. Introduction and Books I-VIII*, Oxford 1988.
- Heubeck-Hoekstra 1989 A. H.-A. H., *A Commentary on Homer's Odyssey, II. Books IX-XVI*, Oxford 1989.
- Heydrmann 1873 H. H., *Vier Wandgemälde aus Stabiae*, «Archäologische Zeitung» XXX (1873) 63s.

Bibliografia

- Hiller 1972 H. H., *Penelope und Eurycleia? Vorbemerkungen zur Rekonstruktion einer Statuengruppe*, «AA» 1972, 47-67.
- Hirvonen 1968 K. H., *Matriarchal Survivals and certain Trends in Homer's female Characters*, «Annales Academiae Scientiarum Fennicae» CLII, Helsinki 1968.
- Hochgeschurz 1999 M. H. (a c. di), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin 1998, trad. it. di C. Guidi, *Christa Wolf. L'altra Medea. Premesse a un romanzo*, Roma 1999.
- Hoekstra 1965 A. H., *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes. Studies in the development of Greek epic diction*, Amsterdam 1965.
- Hoekstra 1984 A. H. (a c. di), *Omero. Odissea, IV. Libri XIII-XVI*, trad. it. di G.A. Privitera, Milano 1984.
- Hofmann,
GEW J.B. H., *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, München 1950.
- Hölscher 1939 U. H., *Untersuchungen zur Form der Odyssee. Szenenwechsel und Gleichzeitige Handlungen*, «Hermes» VI, Berlin 1939.
- Hölscher 1967 U. H., *Penelope vor den Freiern*, in H. Meller-H.J. Zimmermann (a c. di), *Lebende Antike. «Symposion für Rudolf Sühnel»*, Berlin 1967.
- Hölscher 1991 U. H., *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, trad. it. di F. Stella, *L'Odissea. Epos tra fiaba e romanzo*, Firenze 1991.
- Honaker 2006 M. H., *Odyssée. La malédiction des pierres noires*, Paris 2006.
- Howells 2005 C.A. H., *Margaret Atwood*, Basingstoke 2005².
- Howells 2006 C.A. H. (a c. di), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge 2006.

- Hurst-Létoublon 2002 A. H.-F. L. (a c. di), *La Mythologie et l'Odyssee. Hommage à Gabriel Germain*. «Actes du colloque international de Grenoble. 20-22 mai 1999», Genève 2002.
- Hurst 2002 A. H., *L'Odyssee de Lycophon*, in Hurst-Létoublon 2002, 115-127.
- Isebaert-Lebrun 1998 L. I.-R. L. (a c. di), *Quaestiones Homericae*. «Acta Colloquii Namurcensis habiti diebus 7-9 mensis Septembris anni 1995», Louvain-Namur 1998.
- Janko 1982 R. J., *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982.
- Janko 1998 R. J., *The Homeric Poems as Oral Dictated Texts*, «CQ» XLVIII (1998) 1-13.
- Jobes 1962 G. J., *Dictionary of Mythology, Folklore and Simboles*, I-II, New-York 1962.
- Jones 1988 P.V. J., *Homer's Odyssey. A Companion to the English Translation of Richmond Lattimore*, Bristol 1988.
- Jones 1991 P. J., *The Odyssey 1 & 2. Translation, Introduction and Commentary*, Warminster 1991.
- Jouan-Looy 2000 F. J.-H. van L. (a c. di), *Euripide, VIII/2. Fragments. Bellérophon-Protésilas*, Paris 2000.
- Jünger 1981 F.G. J. (trad. ted. di), *Homers Odyssee*, Stuttgart 1981.
- Kakridis 1949 J.T. K., *Homeric Researches*, Lund 1949.
- Kakridis 1970 J.T. K., *Dichterische Gestalten und wirkliche Menschen bei Homer*, in Gaiser 1970, 51-64.
- Kakridis 1971 J.T. K., *Homer Revisited*, Lund 1971.
- Kakridis 1972 J.T. K., *Probleme der Griechischen Heldensage*, «Poetica» V (1972) 152-163.

Bibliografia

- Karakantza 1997 E.D. K., *Odysseia or Penelopeia? An Assessment of Penelope's Character and Position in the Odyssey*, «Métis» XII (1997) 161-179.
- Katz 1991 M.A. K., *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton 1991.
Recensioni:
C.R. Beye, «BMCR» II (1991) 369-373;
S.D. Olson, «BMCR» II (1991) 373-378, e «CW» LXXXVI (1992-1993) 236s.;
J. March, «G&R» XXXIX (1992) 217s;
Y. Vernière, «REG» CV (1992) 287;
M.M. Willcock, «CR» XLII (1992) 250-252 ;
A. Bonnafé «AC» LXII (1993) 261s.;
M. Comber, «JHS» CXIII (1993) 184s.;
M. Huys, «LEC» LXV (1997) 359s.
- Katz 1994 M.A. K., *Homecoming and Hospitality: Recognition and the Construction of Identity in the Odyssey*, in Oberhelman-Kelly-Golsan 1994, 49-75.
- Kayser 1881 K.L. K., *Homerische Abhandlungen* (a c. di H. Usener), Leipzig 1881.
- Kazantzakes 1973 N. K., *Odyssee. Ein modernes Epos*, trad. ted. di G.A. Conradi, München 1973.
- Kearns 1982 E. K., *The Return of Odysseus: A Homeric Theoxeny*, «CQ» XXXII (1982) 2-8.
- Kirchhoff 1869 A. K., *Die Composition der Odyssee*, Berlin 1869.
- Kirchhoff 1879 A. K., *Die homerische Odyssee*, Berlin 1879².
- Kirk 1962 G.S. K., *The Songs of Homer*, Cambridge 1962.
- Kirk 1964a G.S. K. (a c. di), *The Language and Background of Homer. Some Recent Studies and Controversies*, Cambridge 1964.
- Kirk 1964b G.S. K., *Homer and Modern Oral Poetry: Some Confusions*, in Kirk 1964a, 79-89 (già in «CQ» n.s. X, 1960, 271-281).

- Kirk 1976 G.S. K., *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976.
- Kolosimo 1974 P. K., *Odissea stellare*, Milano 1974.
- Kreuzer 1979 H. K., *Trivialliteratur als Forschungsproblem. Zur Kritik des deutschen Trivialromans seit der Aufklärung*, in Petronio 1979, 17-40 (già in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» XLI, 1967, 173-191).
- Kullmann 1981 W. K., *Zur Methode der Neanalyse in der Homerforschung*, «WS» n.s. XV (XCIV) (1981) 5-42.
- Kullmann 1984 W. K., *Oral Poetry Theory and Neoanalysis in Homeric Research*, «GRBS» XXV (1984) 307-323.
- Labate 1991 M. L., *La memoria impertinente*, in I. Gallo-L. Nicastrì (a c. di), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli 1991, 41-59.
- Lacey 1966 W.K. L., *Homeric EDNA and Penelope's KYRIOS*, «JHS» LXXXVI (1966) 55-68.
- Lacey 1968 W.K. L., *The Family in Classical Greece*, Ithaca, N.Y. 1968.
- Ladmiral 2003 J.R. L., *L'Odyssée comme paradigme philosophique – dalla “dialettica dell'Illuminismo” alla dialettica dei chiaroscuri dell'esistenza*, in Nicosia 2003, 291-321.
- Langlotz 1932 E. L., *Griechische Vasen in Würzburg, I (Text) e Tafeln 1-135*, München 1932.
- Langlotz 1961 E. L., *Zur Deutung der “Penelope”*, «JDAI» LXXVI (1961) 72-99.
- Lanuzza 1979 S. L., *Alberto Savinio*, Firenze 1979.
- Lanza 2001 L. L., *Grecità femminile. L'altra Penelope*, Venezia 2001.
- La Rocca 1981 E. L.R., *L'archeologia nell'opera di De Chirico. Alcune note*, in Vivarelli 1981, 32-39.

Bibliografia

- La Spina 1998 S. L.S., *Penelope*, Milano 1998.
- Lateiner 1995 D. L., *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, Ann Arbor, Mich. 1995.
- Lattimore 1952 R. L. (trad. ingl. di), *The Iliad and the Odyssey of Homer*, Chicago 1952.
- Lawrence 1991 T.E. L. (trad. ingl. di), *The Odyssey of Homer. Newly Translated into English Prose*, introd. di B. Knox, New York-Oxford 1991.
- Leclerc 2001 A. L., *Toi, Pénélope*, Arles 2001.
- Leconte de Lisle 1867 C.R.M. L.d.L. (trad. fr. di), *Homère. Odyssée* (Paris 1867), a c. di P. Wathelet-A. Collognat, Paris 1998.
- Leduc 1994 C. L., *Come darla in matrimonio? La sposa nel mondo greco, secoli IX-IV a. C.*, in Duby-Perrot 1994a, 246-314.
- Lemaire 1987 G.G. L., *Itinerario artistico di Carlo Carrà*, in Carrà-Coen-Lemaire 1987, 8-25.
- Levine 1983 D.B. L., *Penelope's Laugh: Odyssey 18.163*, «AJPh» CIV (1983) 172-178.
- Levine 1984 D.B. L., *Odysseus' Smiles: Odyssey 20.301, 22.371, 23.111*, «TAPhA» CXIV (1984) 1-9.
- Levine 1987 D.B. L., *Flens Matrona et Meretrices Gaudentes: Penelope and her Maids*, «CW» LXXXI (1987) 23-27.
- Lombardo 2002 P. L., *Le Mépris: Homère vu par Godard*, in Hurst-Létoublon 2002, 157-165.
- Longhi 1961 R. L., *Al dio ortopedico* (prima pubblicazione in «Il Tempo», 22 febbraio 1919), in *Opere Complete. Scritti giovanili 1912-1922*, I/1, Firenze 1961, 427-429.
- Loraux 1994a N. L., *Che cos'è una dea?*, in Duby-Perrot 1994a, 13-55.

- Loroux 1994b N. L., *Pénélope-analyse. Préface* a Papadopoulou-Belmehdi 1994, 7-17.
- Lord 1951 A.B. L., *Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos*, «TAPhA» LXXXII (1951) 71-80.
- Lord 1953 A.B. L., *Homer's Originality: oral dictated texts*, «TAPhA» LXXXIV (1953) 124-134 (anche in Kirk 1964a, 68-78).
- Lord 1963 G. DeF. L., *The Odyssey and the Western World*, in Taylor 1963, 36-53.
- Lord 1964 =
2005 A.B. L., *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1964, trad. it. di G. Schilardi, *Il cantore di storie*, Lecce 2005.
- Lord 1985 A.B. L., *Memory, Meaning, and Myth in Homer and Other Oral Epic Traditions*, in Gentili-Paioni 1985, 37-63.
- Lorusso 2003 R. L., *Penelope*, Napoli 2003.
- Lowenstam
1992 S. L., *The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies*, «TAPhA» CXXII (1992) 155-198.
- Lowenstam
1993 S. L., *The Scepter and the Spear. Studies on Forms of Repetition in the Homeric Poems*, Boston 1993.
- LSJ⁹ H.G. L.-R. S.-H.S. J., *A Greek-English lexicon. With a revised supplement*, Oxford 1996.
- Lucini 2004 G. L., *Recensione di Farabbi. La tela di Penelope*, 17 febbraio 2004, disponibile nel sito dell'editore di Farabbi 2004: www.lietocolle.it.
- Maas 1976 P. M., *Metrica greca* (ed. or. *Griechische Metrik*, Leipzig-Berlin 1929³), trad. it. e aggiornamenti di A. Ghiselli, Firenze 1976.
- Mactoux 1975 M.M. M., *Pénélope. Legende et mythe*, Paris 1975;
Recensioni:
L. Bodson, «AC» XLVI (1977) 608-610;
R. Turcan, «RHR» CXCII (1977) 211-213;
R. Laffineur, «RBPh» LVI (1978) 472-474;
P. Schmitt, «Annales (ESC)» XXXIII (1978) 331-333.

Bibliografia

- MacKay 1958 L.A. MacK., *The Person of Penelope*, «G&R» V (1958) 123-127.
- MacLair
Boraston 1911 J. MacL.B., *The Birds of Homer*, «JHS» XXXI (1911) 216-250.
- Malerba 1997 L. M., *Itaca per sempre*, Milano 1997.
- Malkin 1998 I. M., *The Returns of Odysseus. Colonisation & Ethnicity*, Berkeley-Los Angeles 1998.
- Manfredi,
Oracolo V.M. M., *L'oracolo* (1990), Milano 1992.
- Manfredi,
Mare V.M. M., *Mare greco* (1992), Milano 2001.
- Marenco 1990 F. M., "Fine dei viaggi" – *Premessa: "Scritture infedeli"*, «L'asino d'oro» I (1990) 6s.
- Markosjan-
Kasper 2001 G. M.K., *Penelope, die Listenreiche* (trad. ted. di G. Leupold, dal russo *Penelopa*, 2001), Berlin 2002.
- Maronitis 2002 D.N. M., *Mythos et Ploké dans l'Odyssee: à propos de l'«Irou pygmé»*, in Hurst-Létoublon 2002, 99-113.
- Marquardt
1985 P. M., *Penelope ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ*, «AJPh» CVI (1985) 32-48.
- Marzullo 1953 B. M., *Strepsiade*, «Maia» VI (1953) 99-124.
- Mastromarco
1995 G. M., *Donne e seduzione d'amore da Omero ad Aristofane*, in Raffaelli 1995, 43-60.
- Mazon 1961 P. M. (ed. e trad. fr. di), *Homère. Iliade, III. Chants 13-18*, Paris 1961⁵.
- Mazon 1963 P. M. (ed. e trad. fr. di), *Homère. Iliade, IV. Chants 19-24*, Paris 1963⁵.

- Mazon 1967a P. M. (ed. e trad. fr. di), *Homère. Iliade, I. Chants 1-6*, Paris 1967⁶.
- Mazon 1967b P. M. (ed. e trad. fr. di), *Homère. Iliade, II. Chants 7-12*, Paris 1967⁶.
- Méautis 1960 G. M., *Pénélope hésitante*, «Paideia» II (1960) 81-86.
- Meldini 1999 P. M., *Lune*, Milano 1999.
- Mépris* 1963 *Le mépris*, regia di J.-L. Godard, Francia 1963.
- Merkel 1987 I. M., *Eine ganz gewöhnliche Ehe. Odysseus und Penelope*, Salzbug-Wien 1987.
- Merkelbach 1969 R. M., *Untersuchungen zur Odyssee*. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage mit einem Anhang "Die pisitratische Redaktion der homerischen Gedichte", München 1969².
- Merry 1886 W.W. M. (a c. di), *Homer's Odyssey. Books I-XII*, Oxford 1886².
- Meyer 1895 E. M., *Der Ursprung des Odysseusmythus. Mit einem Anhang über Totendienst und Heroencult*, «Hermes» XXX (1895) 241-288.
- Michaelis 1872 A. M., *Griechische Grabreliefs*, «Archäologische Zeitung» XXIX, n.s. IV (1872) 138-151.
- Mitchell Havelock 1995 C. M.H., *The Intimate Act of Footwashing: Odyssey 19*, in Cohen 1995, 185-199.
- Moers 1979 E. M., *Grandi scrittrici, grandi letterate* (ed. or. *Literary Women*, London 1977), trad. it. di G. Lanzillo, Milano 1979.
- Monferini 1994a A. M. (a c. di), *Carlo Carrà. 1881-1966*, Milano 1994.
- Monferini 1994b A. M., *Il platonismo di Carrà e le opere metafisiche tra il 1916 e il 1919*, in Monferini 1994a, 81-88.

Bibliografia

- Monro 1901 D.B. M. (a c. di), *Homer's Odyssey. Books XIII-XXIV*, Oxford 1901.
- Montanari 1998 F. M., *Lettura dell'eroe Odisseo. La guerra e il ritorno, la lotta e la riconquista*, in Boitani-Ambrosini 1998, 57-76.
- Montanari 2001 F. M., *Il viaggio come motivo mitico. Odisseo, il ritorno al passato e un pensiero a Edipo*, in Revelli 2001a, 37-48.
- Monti, *Iliade* V. M. (trad. di), *Iliade di Omero* (Milano 1825), a c. di M. Valgimigli-C. Muscetta, Milano 2005.
- Moravia, *Disprezzo* A. M., *Il disprezzo* (1954), Milano 2003, da cui il film: *Mépris* 1963.
- Morelli 2001 G. M., *Teatro attico e pittura vascolare. Una tragedia di Cheremone nella ceramica italiota*, Hildesheim-Zürich-New York 2001.
- Morgan 1991 K. M., *Odyssey 23.218-24: Adultery, Shame and Marriage*, «AJPh» CXII (1991) 1-3.
- Mori 2003 G. M., *Pompei dopo Pompei*, in F. Pesando-M. Bussagli-G. Mori, *Pompei. La pittura*, Firenze-Milano 2003, 33-47.
- Morris 1983 J.F. M., "Dream Scenes" in *Homer, a Study in Variation*, «TAPhA» CXIII (1983) 39-54
- Morris-Powell 1997 I. M.-B. P., *A New Companion to Homer*, Leiden-New York-Köln 1997.
- Mortara Garavelli 1985 B. M. G., *La parola d'altri*, Palermo 1985.
- Mossé 1988 C. M., *La vita quotidiana della donna nella Grecia antica* (ed. or. *La Femme dans la Grèce Antique*, Paris 1983), trad. it. di R. Pelà, Milano 1988.
- Moulton 1977 C. M., *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977.

- Mühlh 1934 P. von der M., *Einige Interpolationen in berühmten Stellen der Odyssee*, «Philologus» LXXXIX (1934) 391-396.
- Mühlh 1940a P. von der M., *Die Dichter der Odyssee*, Aarau 1940.
- Mühlh 1940b P. von der M., *Odyssee*, in *RE Suppl.* VII (1940) 696-768.
- Mühlh 1952 P. von der M., *Kritisches Hypomnema zur Ilias*, Basel 1952.
- Mühlh 1953 P. von der M. (a c. di), *Homers Werke*, I-II, Basel 1953.
- Müller 1913 F. M., *Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung*, Berlin 1913.
- Murnaghan 1987 S. M., *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton 1987.
- Murnaghan 1994 S. M., *Reading Penelope*, in Oberhelman-Kelly-Golsan 1994, 76-96.
- Murnaghan 1995 S. M., *The Plan of Athena*, in Cohen 1995, 61-80.
- Murray 1924 A.T. M. (trad. ingl. di), *The Iliad*, I, London 1924.
- Murray 1925 A.T. M. (trad. ingl. di), *The Iliad*, II, London 1925.
- Murray 1946a A.T. M. (trad. ingl. di), *The Odyssey*, I, London 1946.
- Murray 1946b A.T. M. (trad. ingl. di), *The Odyssey*, II, London 1946.
- Nagler 1974 M.N. N., *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles-London 1974.
- Nagler 1993 M.N. N., *Penelope's Male Hand: Gender and Violence in the Odyssey*, «ColbyQ» XXIX (1993) 241-257.

Bibliografia

- Nagy 1979 G. N., *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London 1979.
- Nagy 1992 G. N., *Homeric Questions*, «TAPhA» CXXII (1992) 17-60.
- Nagy 2001 G. N., *Homeric Poetry and Problems of Multiformality: The "Panathenaic Bottleneck"*, «CPh» XCVI (2001) 109-119.
- Nannini 1995 S. N., *Nuclei tematici dell'Iliade. "Il duello in sogno"*, Firenze 1995.
- Neils 1995 J. N., *Les Femmes Fatales: Skylla and the Sirens in Greek Art*, in Cohen 1995, 175-184.
- Neri 2004 C. N., *La lirica greca. Temi e testi*, Roma 2004.
- Nicosia 2003 S. N.(a c. di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia 2003.
- Nischik 2006 R.M. N., *Margaret Atwood's short stories and shorter fictions*, in Howells 2006, 145-160.
- Nortwick 1979 T. van N., *Penelope and Nausicaa*, «TAPhA» CIX (1979) 269-276.
- Nortwick 1983 T. van N., *Penelope as Double Agent: Odyssey 21.1-60*, «CW» LXXVIII (1983) 24s.
- Oakley-Sinos 1993 J.H. O.-R.H. S., *The Wedding in Ancient Athens*, Madison, Wisconsin 1993.
- Oberhelman-Kelly-Golsan 1994 S.M. O.-V. K.-R.J. G., *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*, Lubbock-Texas 1994.
- Olmstead 1950 C.M. O., *A Greek Lady from Persepolis*, «AJA» LIV (1950) 10-18.
- Olson 1989 S.D. O., *The Stories of Helen and Menelaus (Odyssey 4.240-89) and the Return of Odysseus*, «AJPh» CX (1989) 387-394.

- Oppenheim 1956 A.L. O., *The Interpretation of Dreams in the Ancient Near East. With a Translation of an Assyrian Dream Book*, Philadelphia, Penn. 1956.
- Paduano 1997 G. P. (trad. it. e saggio introd. di), *Iliade*, comm. di M.S. Mirto, Torino 1997.
- Pagani 2005 L. P., *Due etimologie di nomi omerici in Asclepiade di Mirlea (Astyanax e Arnaïos)*, «Eikasmos» XVI (2005) 193-209.
- Page 1955 D. P., *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955.
- Page 1973 D. P., *Folktales in Homer's Odyssey*, Cambridge 1973.
- Pagliaro 1941 A. P., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, I-II, Firenze 1941.
- Pajalich 1993 A. P., *Cantari di Penelope & Gilgamesh*, Venezia 1993.
- Pantelia 1993 M.C. P., *Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer*, «AJPh» CXIV (1993) 493-501.
- Papadopoulou Belmehdi 1994 J. P.B., *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*, Paris 1994;
Recensioni:
F. Létoublon, «RPh» LXIX (1995) 193s.;
V. Pirenne-Delforge, «Kernos» VIII (1995) 321s.;
P. Voelke, «MH» LII/4 (1995) 231;
A. Blanchard, «REG» CIX (1996) 743s.;
L.E. Doherty, «CPh» XCI (1996) 274-276;
P. Hummel, «RBPh» LXXIV (1996) 194-196;
F. De Polignac, «RHR» CCXIV (1997) 485-487;
A. Ballabriga, «Annales (HSS)» LIV (1999) 87s.
- Paret 1992 L. P., *L'Odyssee d'Homera. La Phénicienne de l'Ile aux Singe (Ὀμπερα εκ Πιθηγουσαι)*, Paris 1992.
- Parisi Presicce 1996 C. P.P., *Penelope e il riconoscimento di Ulisse*, in *Andrae-Parisi Presicce* 1996, 378-395.

Bibliografia

- Parodi 1923 E.G. P., *Ulisse e Penelope nelle ultime scene dell'Odissea* (1907), in *Poeti antichi e moderni*, Firenze 1923, 27-65.
- Parry 1928a M. P., *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris 1928 (= Parry 1971a, 1-190, trad. ingl.).
- Parry 1928b M. P., *The Homeric Gloss: a Study in Word-sense*, «TAPhA» LIX (1928) 233-247 (= Parry 1971a, 240-250).
- Parry 1930 M. P., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: I. Homer and the Homeric Style*, «HSPh» XLI (1930) 73-147 (= Parry 1971a, 266-324).
- Parry 1932 M. P., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, «HSPh» XLIII (1932) 1-50 (= Parry 1971a, 325-364).
- Parry 1936 M. P., *On Typical Scenes in Homer. Review of Walter Arend, Die typischen Szenen bei Homer*, «CPh» XXXI (1936) 357-360 (= Parry 1971a, 404-407).
- Parry 1964 A. P., *The Language of Achilles*, in Kirk 1964a, 48-54 (già in «TAPhA» LXXXVII, 1956, 1-7).
- Parry 1966 A. P., *Have We Homer's Iliad?*, «YCIS» XX (1966) 175-215.
- Parry 1971a A. P. (a c. di), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971.
- Parry 1971b A. P., *Introduction*, in Parry 1971a, IX-LXII.
- Parry 1972 A. P., *Language and Characterization in Homer*, «HSPh» LXXVI (1972) 1-22.
- Pasquali 1935 G. P., *Omero*, in *Enciclopedia Italiana*, XXV, Milano-Roma 1935, 330-345.
- Pasquali 1968 G. P., *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti*, II. *Stravaganze IV e supreme*, Firenze 1968, 273-282.
- Pasquali 1994 M. P., *Carrà e Ferrara, 1917*, in Monferini 1994a, 89-96.

- Patroni 1950 G. P., *Commenti mediterranei all'Odissea di Omero*, Milano 1950.
- Pavese, *Leucò* C. P., *Dialoghi con Leucò* (1953), Milano 1966.
- Pedrick 1994 V. P., *Eurycleia and Eurynome as Penelope's Confidantes*, in Oberhelman-Kelly-Golsan 1994, 97-116.
- Peradotto-Sullivan 1984 J. P.-J. P. S. (a c. di), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany 1984 (= «Arethusa» XI, 1978).
- Peradotto 1985 J. P., *Prophecy Degree Zero: Tiresias and the End of the Odyssey*, in Gentili-Paioni 1985, 429-455.
- Peradotto 1990 J. P., *Man in the Middle Voice. Name and Narration in the Odyssey*, Princeton 1990.
- Perkell 1981 C.G. P., *On Creusa, Dido, and the Quality of Victory in Vergil's Aeneid*, in Foley 1981a, 355-378.
- Perrin 1909 B. P., *Recognition Scenes in Greek Literature*, «AJPh» XXX (1909) 371-404.
- Perysinakis 1991 I.N. P., *Penelope's ΕΕΔΝΑ again*, «CQ» XLI (1991) 297-302.
- Pestelli, *Pénélope* L. P., *Onze Lettres à Pénélope* (già in *Piécettes pour un Paradis baroque*, Lausanne 1975), Carouge-Genève 2002.
- Petrobelli 1998 P. P., *Il mito di Ulisse e la musica*, in Boitani-Ambrosini 1998, 233-242.
- Petrone 1995 G. P., *La donna virile*, in Raffaelli 1995, 259ss.
- Petronio 1979 G. P. (a c. di), *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*, Roma-Bari 1979.

Bibliografia

- Petronio 1983 G. P., *La critica nella società dei consumi e delle masse*, in *Critica e Società di massa*. «Atti del Convegno di Trieste», a c. della Fac. di Lettere, Ist. di Filologia Moderna dell'Univ. degli Studi di Trieste e dell'Institut für Bildungswissenschaften, Romanistik dell'Univ. di Klagenfurt, Trieste 1983, 11-27.
- Peyrefitte,
Pénélope A. P., *Le Mythe de Pénélope* (1949), Paris 1977.
- Pfeifer 1993 W. P. (a c. di), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, II. M-Z, Berlin 1993².
- Picone-Crivelli
1999 M. P.-T. P. (a c. di), *Dante. Mito e poesia*. «Atti del secondo Seminario dantesco internazionale. Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997», Firenze 1999.
- Pindemonte,
Odissea I. P. (trad. it. di), *Odissea di Omero* (Bologna 1822), Milano 2004.
- Piscopo 1973 U. P., *Alberto Savinio*, Milano 1973.
- Pollard 1977 J. P., *Birds in Greek Life and Myth*, Plymouth 1977.
- Pomeroy 1978 S.B. P., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, New York 1975, trad. it. di L. Comoglio, *Donne in Atene e Roma*, Torino 1978.
- Powell 1991 B.B. P., *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge 1991.
- Powell 1997 B.B. P., *Homer and Writing*, in Morris-Powell 1997, 3-32.
- Powell 2002 B.B. P., *Writing and the Origins of Greek Literature*, Cambridge 2002.
- Powell 2006 B.B. P., *Homer*, Oxford 2004, trad. it. di M.M. Di Nino, *Omero*, a c. di C. Neri, Bologna 2006.
- Pratt 1994 L. P., *Odyssey 19.535-550: on the Interpretation of Dreams and Signs in Homer*, «CPh» LXXXIX (1994) 147-152.

- Price-Kearns 2003 S. P.-E. K., *Penelope, e Arcadian cults and myths*, in *The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*, Oxford-New-York 2003, 414s. e 44s.
- Privitera 1991 G.A. P. (trad. it. di), *Omero. Odissea*, intr. di A. Heubeck, Milano 1991 (oppure in Heubeck-West 1981, Hainsworth 1982, Heubeck 1983, Hoekstra 1984, Russo 1985, Fernández-Galiano-Heubeck 1986).
- Propp, *Fiaba* V.Ja. P., *Morfologija skazki*, Leningrad 1928, trad. it. di G.L. Bravo, *Morfologia della fiaba*, Torino 1988.
- Propp, *Radici* V.Ja. P., *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Sankt-Peterburg 1946, trad. it. di C. Coïsson, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1973.
- Pucci 1985 P. P., *Voce e "scrittura" in Omero*, in Gentili-Paioni 1985, 537-546.
- Pucci 1987 P. P., *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca-London 1987.
- Pucci 1998 P. P., *The Song of Sirens. Essays on Homer*, Lanham 1998.
- Pucci 2003 P. Pucci, *La scrittura di Ulisse*, in Nicosia 2003, 563-577.
- Puppa 2000 P. P., *Penelope*, in *Famiglie di notte*, Palermo 2000.
- Radermacher 1915 L. R., *Die Erzählungen der Odyssee*, «SAWW » CLXXVIII/1 (1915).
- Radif 2001 L. R., *Penelopea*, «Maia» LIII (2001) 445-448.
- Raffaelli 1995 R. R. (a c. di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*. «Atti del Convegno. Pesaro 28-30 aprile 1994», Ancona 1995.
- Ragusa 2003 A. R., *Eros coniugale ed eros servile nelle Heroides ovidiane: l'Amor di Penelope, Laodamia, Briseide*, «Pan» XXI (2003) 191-209.
- Raimondi 1970 E. R., *La critica simbolica*, in Corti-Segre 1970, 71-95.

Bibliografia

- Rankin 1962 A.V. R., *Penelope's Dreams in Books XIX and XX of the Odyssey*, «Helikon» II (1962) 617-624.
- Redfield 1975 J.M. R., *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector*, Chicago 1975.
- Reinach 1899 S. R., *Répertoire des Vases peints grecs et étrusques*, I-II, Paris 1899.
- Reinach 1922 S. R., *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Paris 1922.
- Reinhardt 1960 K. R., *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung* (a c. di C. Becker), Göttingen 1960.
- Renaud-Wathelet 2002 J.M. R.-P. W., *L'Initiation de Télémaque dans l'Odyssée*, in Hurst-Létoublon 2002, 273-286.
- Renzi 1991 L. R., *Come leggere la poesia. Con esercitazioni su poeti italiani del Novecento*, Bologna 1991⁴.
- Revelli 2001a G. R. (a c. di), *Da Ulisse a Ulisse. Il viaggio come mito letterario*, «Atti del Convegno Internazionale. Imperia 5-6 ottobre 2000», Pisa-Roma 2001.
- Revelli 2001b G. R., *Da Ulisse a Ulisse (il viaggio come mito letterario)*, in Revelli 2001a, 15-24.
- Risset 1998 J. R., *Les fils d'Ulysse*, in Boitani-Ambrosini 1998, 187-200.
- Ritsos,
Penelope G. R., *La disperazione di Penelope* (1968), in *Pietre, Ripetizioni, Sbarre* (ed. or. *Πέτρες Επαναλήψεις Κιγκκλίδωμα*, Athen 1970), trad. it. di N. Crocetti, Milano 2004.
- Roisman 1987 H.M. R., *Penelope's Indignation*, «TAPhA» CXVII (1987) 59-68.
- Roller-Roller 1994-1995 D.W. R.-L.K. R., *Penelope's thick Hand (Odyssey 21.6)*, «CJ» XC (1994-1995) 9-19.

- Romagnoli
1926 E. R. (trad. it. di), *Omero. L'Odissea*, I-II, Bologna 1926.
- Rubino-
Degregori 2000 M. R.-C. D., *Medea contemporanea. (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova 2000.
- Rupé-Weiß
1980 H. R.-E.R. W. (rielab. di), *Homer. Ilias und Odyssee*. Deutsch von Johann Heinrich Voss, Eltville am Rhein 1980.
- Russo 1963 J.A. R., *A Closer Look at Homeric Formulas*, «TAPhA» XCIV (1963) 235-247.
- Russo 1968 J.A. R., *Homer against his Tradition*, «Arion» VII (1968) 275-295.
- Russo-Simon
1971 J. R.-B. S., *Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition*, «JHI» XXIX (1968) 483-498, trad. it. di F. Binni-G. Cerri, *Psicologia omerica e tradizione epica orale*, «QUCC» XII (1971) 40-61.
- Russo 1982 J. R., *Interview and Aftermath: Dream, Phantasy, and Intuition in Odyssey 19 and 20*, «AJPh» CIII (1982) 4-18.
- Russo 1985 J. R. (a c. di), *Omero. Odissea, V. Libri XVII-XX*, trad. it. di G.A. Privitera, Milano 1985.
- Russo-
Fernández-
Galiano-
Heubeck 1992 J. R.-M. F. – G.-A. H., *A Commentary on Homer's Odyssey, III. Books XVII-XXIV*, Oxford 1992.
- Russo 2002 J. R., *Penelope's Gates of Horn(s) and Ivory*, in Hurst-Létoublon 2002, 223-230.
- Rutherford
1992 R.B. R. (a c. di), *Homer. Odyssey. Books XIX and XX*, Cambridge 1992.
- Ruyer 1977 R. R., *Homère au féminin. La jeune femme auteur de l'Odyssée*, Paris 1977.

Bibliografia

- Sacco
Messineo 2003 M. S.M., *Le maschere del mito: Capitano Ulisse di Savinio*, in Nicosia 2003, 545-562.
- Salomon 2001 J. S., *The Ancient World in the Cinema*, New Haven-London 2001.
- Savinio,
Achille A. Savinio, *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)*, Firenze 1938.
- Savinio, *Anima* A. S., *La nostra anima* (1944), Milano 1981.
- Savinio, *Casa* A. S., *Casa «La vita»* (1943), Milano 1988.
- Savinio, *Clio* A. S., *Dico a te, Clio* (1940), Milano 1992.
- Savinio, *Dido* A. S., *Il signor Dido*, Milano 1978.
- Savinio,
Enciclopedia A. S., *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977.
- Savinio,
Nivasio A. S., *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), Torino 1982.
- Savinio, *Scritti* A. S., *Scritti dispersi. 1943-1952*, a c. di P. Italia, Milano 2004.
- Savinio,
Tragedia A. S., *Tragedia dell'infanzia* (1937), Torino 1978.
- Savinio, *Ulisse* A. S., *Capitano Ulisse* (1934), Milano 1989.
- Savinio, *Vita* A. S., *Tutta la vita*, Milano 1945.
- Scarpi 1996 P. S. (a c. di), *Apollodoro. I miti greci*, trad. it. di M.G. Ciani, Milano 1996.
- Schadewaldt
1958 W. S. (trad. ted. di), *Homer. Die Odyssee*, Zürich-Stuttgart 1958.

- Schadewaldt
1970 W. S., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur in zwei Bänden*, I, Zürich-Stuttgart 1970².
- Schein 1995 S.L. S., *Female Representations and Interpreting the Odyssey*, in Cohen 1995, 17-27.
- Scherer 1963 M.R. S., *The Legends of Troy in Art and Literature*, New York-London 1963.
- Schiavoni 1998 G. S. (a c. di), *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Milano 1998.
- sch. Il.* Dindorf
I-II G. D. (a c. di), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem ex codicibus aucta et emendata*, I-II (A Scholia), Oxonii 1875.
- sch. Il.* Dindorf
III-IV G. D. (a c. di), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, III-IV (B Scholia), Oxonii 1877.
- sch. Il.* Erbse H. Erbse (a c. di), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem. (Scholia Vetera)*, I-VII, Berolini 1969-1988.
- sch. Il.* Heyne C. G. Heyne (a c. di), *Homeru Ilias = Homeri Ilias. Accedunt scholia minora passim emendata*, I-II, Oxonii 1834.
- sch. Il.* Nicole J. Nicole (a c. di), *Les Scolies genevoises de l'Iliade. Publiées avec une étude historique, descriptive et critique sur le Genevensis 44 ou Codex ignotus d'Henri Estienne et une collation de ce ms.*, I (Scholia vetera et recentiora, Cod. Genev. gr. 44) e II (Scholia recentiora Theodori Meliteniotis), Genève 1891.
- Schlesinger
1969 A.C. S., *Penelope's Hand*, «CPh» LXIV (1969) 236 s.
- Schmitt Pantel
1994 P. S.P., *La "storia delle donne" nella storia antica oggi*, in Duby-Perrot 1994a, 537-548.
- Schulz
Buschhaus
1979 U. S.B., *Considerazioni storiche sulla "Trivalliteratur"*, in Petronio 1979 (già in G. Petronio-U. Schulz-Buschhaus [a c. di], *Trivalliteratur?*, Trieste 1979, 7-16).

Bibliografia

- Schulze 1892 G. S., *Quaestiones Epicae*, Gueterslohiae 1892.
- Schulze 1934 W. S., *Kleine Schriften*, Göttingen 1934 (1966).
- Schwartz 1924 E. S., *Die Odyssee*, München 1924.
- Schwartz 1940 E. S., *Der Name Homeros*, «Hermes» LXXV (1940) 1-9.
- Sciascia 1982 L. S., *La sentenza memorabile*, Palermo 1982 (contiene M. de Montaigne, *Degli zoppi*, trad. it. di F. Garavini, pp. 41-58).
- Scott 1921 J.A. Scott, *The Unity of Homer*, Berkeley 1921.
- Segal 1971 C. S., *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden 1971.
- Segre 1982 C. S., *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in G. Paccagnella-I. Paccagnella, *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo 1982, 15-28.
- Sergent 2002 B. S., *Les Phéaciens avant l'Odyssee*, in Hurst-Létoublon 2002, 199-222.
- Severyns 1953 A. S., *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*, III. *La Vita Homeri et les sommaires du Cycle*, Paris 1953.
- Severyns 1963 A. S., *Recherches sur la Chrestomathie de Proclo*, IV. *La Vita Homeri et les sommaires du Cycle. Texte et Traduction*, Paris 1963.
- Shapiro 1995 H.A. S., *Coming of Age in Phaiakia: The Meeting of Odysseus and Nausikaa*, in Cohen 1995, 155-164.
- Shewan 1915 A. S., *The Waterfowl Goddess Penelope and Her Son Pan*, «CR» XXIX (1915) 37-40.
- Sissa 1987 G. S., *Le corps virginal*, Paris 1987.

- Snell, *Pensiero* B. S., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946, trad. it. di V. Degli Alberti-A. Solmi Marietti, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1976.
- Snodgrass 1974 A.M. S., *An Historical Homeric Society?*, «JHS» XCIV (1974) 114-125.
- Sogliano 1880 A. S., *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79*, Napoli 1880.
- Solmsen 1901 F. S., *Untersuchungen zur Griechischen Laut- und Verslehre*, Strassburg 1901.
- Solmsen 1909 F. S., *Odysseus und Penelope*, «Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung» XLII (1909) 207-233.
- Spinosa 1997 A. S., *Ulisse. Libera immaginazione dell'Odissea*, Casale Monferrato (AL) 1997.
- Stanford 1950 W.B. S., *Homer's Use of personal πολυ- Compounds*, «CPh» XLV (1950) 108-110.
- Stanford 1954 W.B. S., *The Ulysses Theme. A Study on the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford 1954.
- Stanford 1959 W.B. S., *Homeru Odysseia = The Odyssey of Homer*, I. *Books I-XII*, London-Melbourne-Toronto-New York 1959².
- Stanford 1963 W.B. S., *Personal Relationships*, in Taylor 1963, 11-35.
- Stanford 1967 W.B. S., *Homeru Odysseia = The Odyssey of Homer*, II. *Books XIII-XXIV*, London-Melbourne-Toronto-New York 1967².
- Starobinski 1978 J. S., *Trois fureurs*, Paris 1974, trad. it. di S. Giacomoni, *Tre furori. Tre testi esemplari della follia nella letteratura, nell'arte, nella religione*, Milano 1978.
- Stella 1955 L.A. S., *Il poema di Ulisse*, Firenze 1955.

Bibliografia

- Strauss Clay 1983 J. S. C., *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Princeton 1983.
- Strauss Clay 1984 J. S. C., *Homeric AXPEION*, «AJPh» CV (1984) 73-76.
- Svenbro 1976 J. S., *La parole et le marbre: aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976 (trad. it. di P. Rosati, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca* Torino 1984).
- Tammaro 2003 V. T., *Recensione a Morelli 2001*, «Eikasmós» XIV (2003) 504-508.
- Tarozzi 1988 B.M. T., *Variazioni sul tema di Penelope (Racconto domestico)*, in *Nessuno vince il leone. Variazioni e racconti in versi*, Venezia 1988.
- Taylor 1963 C.H. T. Jr. (a c. di), *Essays on the Odyssey. Selected Modern Criticism*, Bloomington, Ind. 1963.
- Telò 2004 M. T., *Un palmipede spaccone (Ar. Av. 1295)*, «Eikasmos» XV (2004) 75-83.
- Thébaud 2003a F. T., *Introduzione a Duby-Perrot 2003*, 3-17.
- Thébaud 2003b F. T., *La Grande Guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?*, in Duby-Perrot 2003, 25-90.
- ThGL* H. Estienne, *Thesaurus Graecae linguae*, I-VIII, Graz 1790-1876.
- Thieme 1980 P. T., *Homerisch μνᾶομαι*, «Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung» XCIV (1980) 124-140.
- ThLL* *Thesaurus linguae Latinae. Editus auctoritate et consilio Academiarum quinque Germanicarum Berolinensis, Gottingensis, Lipsiensis, Monacensis, Vindobonensis*, I-X, Lipsiae 1905-2005-
- Thompson D'Arcy 1966 W. T. D'A., *A Glossary of Greek Birds*, London-Oxford 1936.

- Thomson 1954 G. T., *Studies in Ancient Greek Society. The Prehistoric Aegean*, London 1954².
- Tolstoi 1934 J. T., *Einige Märchenparallelen zur Heimkehr des Odysseus*, «Philologus» LXXXIX (1934) 261-274.
- Touchefeu
Meynier 1968 O. T.M., *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968.
- Traina-
Bernardi Perini
1995 A. T.-G. B.P., *Propedeutica al latino universitario*, Bologna 1995⁵.
- Uglione 1989 R. U. (a c. di), «Atti del II Convegno nazionale di studi su: *La donna nel mondo antico*. Torino, 18-19-20 aprile 1988», Torino 1989.
- Valgiglio 1973 E. V. (a c. di), *Plutarco. De Audiendis Poetis*. Introduzione, testo, commento, traduzione, Torino 1973.
- Valk 1949 M. H. van der V., *Textual Criticism of the Odyssey*, Leiden 1949.
- Vernant 1974 J.-P. V., *Le mariage*, in *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974, 57-81 (già in «PP» XXVIII, 1973, 51-74: trad. it. di P. Pasquino, *Il matrimonio*, in *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino 1981, 50-75).
- Vernant 1985 J.-P. V., *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1985.
- Vernant 1989 J.-P. V., *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1989, trad. it. di A. Ghilardotti, *L'individuo, la morte, l'amore*, Milano 2000.
- Vernant 2001 J.-P. V., *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*, Paris 1999, trad. it. di I. Babboni, *L'Universo, gli Dèi, gli Uomini. Il racconto del mito*, Milano 2001.
- Vevaina 2006 C.S. V., *Margaret Atwood's and history*, in Howells 2006, 86-99.
- Vicentini 1993 C. V., *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia 1993.

Bibliografia

- Vidal-Naquet 1970 P. V., *Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie*, in *Recherches sur les structures sociales dans l'antiquité classique*, «Actes du Colloque National sur le thème: "Groupes sociaux, ordres et classes dans l'Antiquité gréco-romaine"», organisé dans le cadre des Colloques Nationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Caen 25-26 avril 1969» (a c. di C. Nicolet), Paris 1970, 63-80.
- Vidal-Naquet 1981 P. V., *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris 1981 (trad. it. di F. Sircana, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico*, Roma 1988).
- Vidal-Naquet 2001 P. V.N., *Le monde d'Homère*, Paris 2000, trad. it. a c. di R. Di Donato, *Il mondo di Omero*, Roma 2001.
- Villard 1958 F. V. (a c. di), *Corpus vasorum antiquorum. France*, fasc. 19, *Musée du Louvre*, fasc. 12, dir. C. Dugas, Paris 1958.
- Vittorini 1933 E. V., *Mostre fiorentine. Savinio*, «L'Italia Letteraria», 15 gennaio 1933, ora in Vivarelli 2003, 42.
- Vivante 1982 P. V., *The Epithets in Homer. A Study in Poetic Values*, New Haven-London 1982.
- Vivante 1985 P. V., *Homer*, New Haven-London 1985.
- Vivarelli 1981 P. V. (a c. di), *De Chirico. 1888-1978. Catalogo*, I, Roma 1981.
- Vivarelli 1990a P. V., *La pittura di Savinio come teatro della memoria*, in Di Carlo-Vivarelli 1990, 19-35.
- Vivarelli 1990b P. V., *Catalogo delle opere*, in Di Carlo-Vivarelli 1990, 127-333.
- Vivarelli 1996 P. V., *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milano 1996.
- Vivarelli 2003 P. V., *Savinio*, Firenze 2003.
- Voigt 1972 C. V., *Überlegung und Entscheidung. Studien zur Selbstauffassung des Menschen bei Homer*, Meisenheim a. G. 1972.

- Voss, *Ilias* J.H. V. (trad. ted. di), *Homers Ilias* (Altona 1793), in Mühlh 1953, I.
- Voss, *Odyssee* J.H. V. (trad. ted. di), *Homers Odyssee* (Hamburg 1781), in Mühlh 1953, II.
- Walcott,
Omeros D. W., *Omeros* (1990), trad. it. di A. Molesini, Milano 2003.
- Weihher 1990 A. W. (trad. ted. di), *Homer. Odyssee*, a c. di A. Heubeck, München-Zürich 1990⁹.
- Welcker 1853 F.G. W., *Denkmäler zur Odyssee*, «Archäologische Zeitung» XI (1853) 106-112, 120-126.
- Wender 1983 D. W., *In Hade's Halls*, in Clarke 1983, 112-129 (già in D. W., *The Last Scenes of the Odyssey*, Leiden 1978).
- Whallon 1960 W. W., *The name of Penelope*, «GRBS» III (1960) 57-64.
- Whallon 1961 W. W., *The Homeric Epithets*, «YCIS» XVII (1961) 97-142.
- Whallon 1969 W. W., *Formula, Character, and Context. Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry*, Cambridge, Mass. 1969.
- Whitman 1958 C.H. W., *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, Mass. 1958 (il cap. «*The Odyssey and Change*» anche in Clarke 1983, 72-91).
- Wilamowitz
1884 U. von W.-Moellendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884.
- Wilamowitz
1927 U. von W.-Moellendorff, *Die Heimkehr des Odysseus: neue homerische Untersuchungen*, Berlin 1927.
- Wilkens 1991 I. W., *Where Troy Once Stood*, New York 1991.
- Winkler 1981 J. W., *Gardens of Nymphs: Public and Private in Sappho's Lyrics*, in Foley 1981a, 63-89.

Bibliografia

- Winkler 1990 J.J. W., *The Constraints of Desire. The Antropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London 1990.
- Wolf,
Cassandra C. W., *Kassandra*, Darmstadt 1983, trad. it. di A. Raja, *Cassandra*, Roma 2001.
- Wolf, *Medea* C. W., *Medea. Stimmen*, Frankfurt a. M. 1996, trad. it. di A. Raja, *Medea. Voci*, Roma 1996.
- Wolf,
Premesse C. W., *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*, Darmstadt-Neuwied 1983, trad. it. e note di A. Raja, *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, Roma 1989⁴.
- Wüst 1937 E. W., *Penelope*, in *RE* XIX/1 (1937) 460-493.
- Wyatt 1978 W.F. W. Jr., *Penelope's Fat Hand (Od. 21.6-7)*, «CPh» LXXIII (1978) 343s.
- Zampese 2003 L. Z., *Ulisse: il ritorno e il viaggio. Un mito universale tra passato e presente*, Firenze 2003.
- Zeitlin 1978 F.I. Z., *The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia*, «*Arethusa*» XI (1978) 149-184.
- Zeitlin 1995 F.I. Z., *Figuring Fidelity in Homer's Odyssey*, in Cohen 1995, 117-152.
- Zeitlin 1996 F.I. Z., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London 1996.
- Zemon Davis
1984 N. Z. D., *Le retour de Martin Guerre*, Paris 1982, trad. it. (dall'ingl.) di S. Lombardini, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Torino 1984.
- Zimmermann
2004a B. Z. (a c. di), *Mythos Odysseus. Texte von Homer bis Günter Kunert*, Leipzig 2004.
- Zimmermann
2004b B. Z., *Odysseus – ein Held mit vielen Gesichtern*, in Zimmermann 2004a, 169-181.

Indice dei nomi di persona

Poiché i nomi di Odisseo, Omero, Penelope e Telemaco ricorrono pressoché in ogni pagina di questo lavoro, non si è ritenuto utile riportare nell'indice analitico la lista completa delle loro occorrenze.

Accetto, T.: 499; 499 n. 63.

Achille: 16 n. 27; 95; 116; 117; 118; 119; 134; 144; 78 n. 21; 100 n. 65; 116 n. 83; 118 n. 86; 134 n. 119; 140 n. 128; 144 n. 135; 181 n. 44; 190 n. 70; 232; 232 n. 142; 355; 398s.; 399 n. 149; 400; 401 n. 152; 402; 408; 412 n. 169; 420; 423; 426; 450 n. 15; 476 n. 48; 512; 527s.; 533; 543; 557.

Adorno, T.W.: 19 n. 35.

Aeschylus: 474 n. 43.

Afrodite: 78 n. 20; 92-101; 94 nn. 52s.; 95 n. 55; 96s. nn. 57 e 59; 100 n. 66; 116 n. 83; 120; 185 n. 59; 208; 223; 256 n. 179; 334 n. 33; 337 n. 40; 343; 348 n. 68; 354.

Agamennone: 21; 42 n. 34; 47 n. 48; 55 n. 79; 78 n. 21; 82; 82 n. 25; 95; 95 n. 56; 97 n. 62; 107; 110; 111; 112; 116; 116 n. 83; 118 n. 86; 121; 122; 123; 124s.; 134; 144 n. 135; 162 n. 6; 177 n. 29; 212; 223; 238 n. 151; 239; 262s. n. 189; 263; 310; 323; 339 n. 45; 350 n. 76; 474 n. 44; 476 n. 48; 515; 515 n. 86; 533.

Aiace Oileo: 78 n. 21; 95; 533.

Aiace Telamonio: 137 n. 125; 183; 257 n. 182; 321 n. 2; 355; 357 n. 87; 533.

Alcmane: 19 n. 37.

Alighieri, D.: 16; 16 n. 31; 261 n. 187; 368; 438; 458; 460, 490; 532; 545; 549.

Allen, T.W.: 21 n. 43.

Ameis, K.F.: 50 n. 62; 141 n. 131; 145 n. 136; 148 n. 143; 184 n. 55; 199 n. 87; 237 n. 149.

Amiel, J.: 220 n. 127.

Amory A.A. = Amory Parry A.A.: 7 n. 7; 114; 126; 157; 233 n. 146.

Andraea, B.A.: 8; 8 n. 13; 322 n.3; 325 nn. 7s.; 331 n. 24; 337 n. 40; 341 n. 48.

Andromaca: 33; 39 n. 28; 126; 126 n. 102; 148; 150-152; 158; 165 n. 10; 252 n. 169; 272s.; 352; 353s.; 354 n. 84; 355 n. 85; 356 n. 87; 359; 366 n. 102; 472; 475 n. 46; 558; 559.

Anfimedonte: 507 n. 72.

Anouilh, J.: 442 n. 4.

Apollodorus: 471 n. 38.

Apuleius, L.: 438.

Arend, W. A.: 75 n. 15; 161; 166; 167 e n. 14; 229 e n. 134; 230; 233 n. 145; 236; 277; 277 n. 203; 278 n. 205; 281.

Arianna: 97 n. 60; 218; 326 n. 9; 342 n. 50.

Arthur, M.B.: 222s.

Atena: 479-481.

Atwood, M.A.: 4; 177 n. 29; 246 n. 162; 372-375; 441 n.1; 443; 449; 454-456; 455 n. 21; 461s.; 461 n. 26; 465-476; 479; 479 n. 50; 525s.; 566.

Auerbach, E.: 21 n. 43; 199; 199 n. 85.

Austin, N.: 36 n. 21; 38 n. 26; 74 nn. 12s.; 76 n. 16; 77 n. 19; 93 n. 49; 102 n. 69; 105 n. 72; 108 n. 74; 104; 106; 108; 113; 132 n. 112; 154 e nn. 158s.; 186; 194 nn. 76s.; 198 n.

84; 215 n. 117; 216 n. 120; 217s. n. 123; 218 n. 124; 221; 227; 229; 229 n. 133; 252; 287 n. 213.

Bachtin, M.: 15; 436.

Bacone, F.: 499 n. 63.

Bader, F.: 385-389; 386 n. 123; 387 n. 124; 388 n. 126; 389 n. 128; 390 n. 130; 391 n. 132.

Baldacci, P.: 358 n. 90; 361; 363; 413 n. 169.

Ballabriga, A.: 541

Balty, J.: 331 n. 25; 335 n. 34; 342 n. 49.

Barchiesi, A.: 19 n. 36; 153 n. 155.

Benni, S.: 398-402 e nn. 149-152; 527s.; 564.

Béquignon, Y.: 329 n. 18; 349 n. 71; 350 e n. 76.

Bérard, V.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 184 n. 153; 199 n. 87; 207 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149; 496 n. 62.

Berman, A.: 19.

Bernardi Perini, G.: 130 n. 109.

Bertazzoli, R.: 16; 16 n. 29.

Bethe, E.: 30; 35 n. 20; 40-43 e nn. 29-37; 51 n. 66; 165 n. 11; 167 n. 15; 183 n. 49; 393; 554; 555.

Bodson, L.: 4.

Böhme, J.: 191 n. 71; 489 n. 59.

Boisacq, E.: 127 n. 103; 128 n. 104; 199 n. 86; 200 n. 89; 336 n. 39.

Boitani, P.: 8; 8s. n. 14; 9 n. 15; 452.

Bona, G.: 41 n. 32.

Bonanno, M.G.: 90 n. 43; 153 n. 155; 381 nn. 116-118.

Breton, A.: 412 n. 168; 425 n. 182.

Briganti, G.: 363 n. 97.

Brilliant, R.: 263 n. 190.

Briseide: 77; 77 n. 18; 78; 78 n. 21; 80; 94; 116-118; 116s. n. 83; 117 n. 85; 118 n. 86; 119; 134; 158; 350 n. 76; 355; 450 n. 15; 557; 559.

Britomarti: 97 n. 60.

Bruit Zaidman, L.: 96 n. 58.

Bruneri-Cannella (caso): 220 n. 127.

Brunn, E.: 344.

Büchner, W.: 30 n. 5; 32 n. 11; 36 n. 20; 39 n. 26; 46 n. 48; 48 n. 56; 63 nn. 101s.; 198; 200s.

Buitron = Buitron Oliver, D.: 323; 327; 343.

Burkert, W.: 393 n. 140.

Butler, S.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 149 n. 143, 184 n. 53; 199 n. 87; 207 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149; 311 n. 235; 470 n. 37.

Cairns, D.L.: 351; 353; 353 n. 82; 354.

Calame, C.: 207 n. 103; 254 n. 172.

Calasso, R.: 27; 139 n. 127; 375-377; 380 n. 115; 564.

Calhoun, G.M.: 174; 442.

Calvesi, M.: 357 n. 87; 362 n. 95; 363 n. 97; 365 n. 100; 366 nn. 102s.

Calvino, I.: 20; 20 n. 41; 220; 245; 437 n. 200; 551s.; 566.
 Calzecchi Onesti, R.: 119 n. 90; 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 nn. 136 e 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Calzini, R.: 16 n. 29; 403-405.
 Campana, G.P.: 324 n. 6; 326 n. 10; 333 n. 28; 337 n. 41; 349 e nn. 70s. e 73; 350 nn. 74 e 76; 396 n. 144.
 Cantarella, E.: 254; 259; 262.
 Carpenter, R.: 95 n. 55; 217 n. 120; 378 n. 112; 385 n. 121.
 Carrà, C.: 22; 356 n. 87; 357-369; 357s. n. 89; 361 n. 94; 365 n. 101.
 Carrà, M.: 358 n. 89.
 Cassandra: 17 n. 32; 77; 77 n. 18; 78; 78 n. 21; 80; 94; 127 n. 103; 413 n. 169; 448s. n. 13; 465 n. 30; 497; 533; 547.
 Cavarero, A.: 4 n. 3; 449 n. 14; 463 n. 28; 466 n. 32; 474 n. 45; 483-491 e nn. 52-54, 57, 59; 529s.
 Ceserani, R.: 18; 19 n. 39; 20 n. 40.
 Cetrangolo, E.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142s. n. 133; 146 nn. 136 e 138; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Chantraine, E.: 87 nn. 36s.; 103 n. 70; 114 n. 77; 115 n. 80; 117 e n. 84; 121 n. 91; 122 n. 92; 124 e n. 95; 127 n. 103; 133 nn. 115s.; 141 n. 131; 143 n. 134; 146 n. 138; 200 n. 88; 207; 207 n. 100; 336 n. 39; 381.
 Chiarini, G.: 252.
 Ciani, M.G.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 146 n. 137; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Citati, P.: 16 n. 28; 54 n. 77; 95 n. 54; 100 n. 65; 445.
 Clitemestra: 6; 21; 42; 42 n. 34; 82; 82 n. 25; 95 n. 56; 122; 124s.; 125 n. 98; 126; 144s.; 158; 177 n. 29; 212; 219; 223; 253; 253 n. 172; 254; 257; 262 n. 189; 275; 311; 312; 323; 474; 474 n. 44; 513; 515; 515 n. 86; 558; 559.
 Cocteaux: 442 n. 4.
 Coen, E.: 358 n. 89.
 Cohen, B.: 323; 327; 343.
 Collignon, M.: 330; 338s.; 347.
 Combellack, F.M.: 7n. 7; 32 n. 11.
 Conte, G.B.: 19 n. 36; 153 n. 155.
 Cooke, N.: 467 n. 34; 479 n. 50.
 Corti, A.: 261 n. 187.
 Covini, E.: 528.
 Croce, B.: 439; 499 n. 63.
 Curi, F.: 19 n. 37, 153 n. 155.
 Cussler, C.: 450 n. 15.

 D'Annunzio, G.: 16; 16 n. 30; 261 n. 187; 403; 547.
 David, M.: 310 n. 234.
 Davidson Reid, J.: 189 n. 66.
 Davies, M.: 465.
 De Beauvoir, S.: 455 n. 20; 466 n. 32; 529; 536.

De Chirico, G.: 22; 331 n. 25; 334 n. 30; 338 n. 42; 356-369; 356s. n. 87; 357 nn. 88s.; 358 n. 90; 359 n. 91; 361 n. 94; 362 nn. 95s.; 363 nn. 97s.; 411; 413 n. 169; 419; 425 n. 182; 426; 427; 442 n. 4; 542s.; 564.
 De Crescenzo, L.: 443 n. 6; 450-453; 452 n. 17; 531; 566.
 Dee, J.H.: 77 n. 18; 78 n. 19; 85 n. 33.
 De Jong, I.J.F.: 48 n. 57; 194; 203.
 Devereux, G.: 208 n. 104; 209 n. 107; 210; 228 n. 132; 245.
 Diano, C.: 11s. n. 20.
 Di Benedetto, V.: 7 n. 8.
 Dictinna: 97 n. 60.
 Di Donato, R.: 6 n. 5.
 Di Lello Finuoli, A.L.: 148 n. 141.
 Dimock, G.E.: 378 n. 112.
 Dindorf, G.: 336 n. 39.
 Diomede: 150 n. 145; 534.
 Dodds, E.R.: 11 nn. 18s.; 13 n. 25; 192 nn. 73s.; 195; 195 n. 80; 205-208; 206 n. 98; 208 nn. 102s.; 230; 230 n. 135; 231 nn. 137s.; 233; 245.
 Doherty, L.E.: 311 n. 235.
 Duby, G.: 22; 22 n. 45; 441.
 Dufour, D.: 119 n. 90; 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Dumas, A.: 220 n. 127.
 Dupont, F.: 6s. n. 6; 165 nn. 9 e 11; 192 n. 74; 260 n. 186.
 Dvorak, M.: 525.

 Eckstein, F.: 331 n. 24; 347 n. 64; 348; 348 nn. 67s.
 Eco, U.: 7 n. 10; 9 n. 14; 17s.; 18 n. 33.
 Ecuba: 140 n. 128; 152; 352; 547.
 Eide, T.: 184 n. 55; 186.
 Elena: 6; 21; 33 n. 13; 42; 42 n. 34; 44 n. 44; 76 n. 17; 77; 77 n. 18; 78; 78 n. 20; 79; 80; 82; 84 n. 29; 87s.; 88 n. 39; 94s.; 95 n. 55; 97 n. 60; 103; 113 n. 76; 116 n. 83; 117; 117 n. 85; 118 n. 86; 141 n. 130; 157; 158; 179 n. 35; 187; 205-208; 205 n. 97; 206 n. 99; 208; 208 nn. 104 e 105; 212; 215 n. 118; 217 n. 123; 222 n. 129; 223; 239; 252 n. 169; 253; 260s.; 263 n. 189; 275; 286; 311; 323; 325 n. 9; 335; 335 n. 36; 343; 343 n. 55; 344 n. 56; 349 n. 70; 350; 351s. n. 78; 373 n. 109; 390 n. 130; 391 n. 132; 449; 450 n. 15; 461; 474; 474 n. 44; 475 n. 46; 506 n. 69; 526; 528; 531; 533; 534; 547; 557; 559.
 Engelmann, R.: 332; 334.
 Erbse, H.: 51 n. 66; 117; 144 n. 135; 148 n. 142; 151 n. 150; 184 n. 52; 336 n. 39.
 Ermione: 80; 81; 95.
 Eros: 94; 207 n. 103; 334 n. 33; 404.
 Ernout, A.: 394.
 Escarpit, R.: 445.
 Eugammone di Cirene: 21 n. 43.
 Eurimaco: 497.

 Fagiolo dell'Arco, M.: 357 n. 87; 411; 412 n. 166.

Fagone, V.: 358 n. 89.
 Falsitta, G.: 403; 409.
 Farabbi, A.M.: 4 n.3; 180; 338 n. 43; 462; 463; 467s.; 473s.; 480; 481s.; 486 n. 54; 507; 532.
 Fedra: 97 n. 60.
 Felson, N. = Felson Rubin, N.: 5; 7s.; 7 nn. 9s.; 21 n. 42; 104; 244 n. 161; 270 n. 199; 271; 311; 312-314; 381 n. 118; 385 n. 121; 395 n. 143.
 Femio: 499.
 Fenik, B.C.: 33 n. 15; 36 n. 21; 59 n. 90; 62 n. 99; 162 n. 4; 176 n. 25; 182 n. 44; 188 n. 63; 228; 234; 251; 285-290; 285 n. 212; 287 n. 213; 289 n. 216; 290 n. 219; 292; 295; 295 n. 225; 298; 300 n. 229; 301.
 Fernández-Galiano, M.: 39 n. 26; 50 n. 62; 62 n. 96; 135; 123 n. 94; 124 n. 95; 135 n. 120; 148 n. 143; 149s. n. 144; 153 n. 155; 199 n. 87; 206 n. 97; 208 n. 102; 269 n. 197.
 Ferrante, D.: 21 n. 43.
 Ferroni, G.: 432.
 Ferrucci, F.: 54 n. 77; 100 n. 65; 101; 164 n. 8.
 Finley, M.I.: 148 n. 141; 149 nn. 143s.; 150; 150 nn. 145s.; 151 n. 151; 256 n. 177; 257 n. 179; 514 n. 83.
 Flashar, H.: 8 n. 13.
 Focke, F.: 39 n. 26; 42 n. 36; 49-51 e nn. 60-66; 58 n. 87; 65 n. 107.
 Foley, H. P.: 256; 276; 421 n. 176; 503 n. 65; 505; 506 n. 69; 512 n. 81; 514-517; 520s.
 Foley, J. M.: 21s.; 22 n. 44; 42 n. 34; 313.
 Fonti, D.: 427; 437; 438.
 Foscolo, U.: 8 n. 11.
 Frame, D.: 391 n. 132.
 Fränkel, H.: 193; 204; 299.
 Frisk, H.: 121 n. 91; 127 n. 103; 133 n. 116; 199 n. 86; 336 n. 39.
 Frontisi Ducroux, F.: 98 n. 45; 115 n. 81; 138; 140s.
 Fusillo, M.: 442 n. 3.

Gantz, T.: 321 n.2.
 Gauer, W.: 331 n. 25; 339 n. 44; 341.
 Germain, G.: 217 n. 123; 384; 389.
 Gianotti, G.F.: 169.
 Gilgamesh: 16 n. 28.
 Giono, J.: 246 n. 162; 404s.
 Giraudoux, J.: 442 n. 4.
 Giuliano, A.: 331 n. 25; 342 nn. 49s.
 Gorjup, B.: 455 n. 21.
 Granzotto, P.: 221.
 Graves, R.: 94 n. 51; 95 n. 55; 96s. n. 60; 246 n. 162; 311 n. 235; 370 n. 107; 470 n. 37; 525.
 Gresseth, G.K.: 16 n. 28.
 Griffin, J.: 5; 14s.; 15 n. 27; 214.
 Grozio, U.: 499 n. 63.
 Guthrie, W.K.: 94 n. 52; 96s. n. 60.

Gutiérrez, M.E.: 406 n. 155; 407 n. 160; 410 n. 164; 412 n. 166; 422; 430.
Guzzi, D.: 359; 367.

Haakh, H.: 351s.

Hainsworth, J.B.: 75 n. 14; 84 n. 28; 124 n. 95; 157.

Harder, R.E.: 321 n. 2.

Harrison, E.L.: 489 n. 59.

Harsh, P.W.: 7 n. 7; 314.

Hausmann, C.: 321 n. 2; 322 n. 3; 337; 348 n. 67.

Havelock, E. A.: 73 n. 7; 327 n. 11.

Heitman, R.: 175 n. 23; 207 n. 101; 233 n. 142; 234; 238 n. 150; 242 n. 157; 273 n. 200; 304; 304 n. 231.

Hennings, P.D.Ch.: 39 n. 26.

Hentze, C.: 199 n. 87

Héritier, F.: 449 n. 14.

Hermann, G.: 13; 13 n. 26; 69-71 e nn. 1s.

Hervieux, L.: 435 n. 197.

Hesiodus: 502s. n. 63.

Heubeck, A.: 39 n. 26; 50 n. 62; 62 n. 96; 82 n. 25; 123 n. 94; 124 n. 95; 135; 135 n. 120; 141 n. 131; 148 n. 143; 149s. n. 144; 153 n. 155; 199 n. 87; 206 n. 97; 208 n. 102; 269 n. 197.

Heydrmann, H.: 334 n. 33.

Heyne, C.G.: 119 n. 89; 148 n. 143; 151 n. 150; 336 n. 39.

Hiller, H.: 324 n. 6; 330 n. 23.

Hirvonen, K.: 55 n. 95; 60 n. 97; 149s. n. 144.

Hochgeschurz, M.: 448 n. 13.

Hoekstra, A.: 124 n. 95; 141 n. 131; 145 n. 136.

Hofmann, J.B.: 336 n. 39.

Hölscher, U.: 31 n. 9; 34 n. 17; 58 n. 89; 59 nn. 90s.; 65 n. 107; 104 n. 71; 166; 167 n. 16; 168s.; 168 n. 18; 178; 197 n. 83; 214 n. 117; 218 n. 126; 227; 231; 231 n. 140; 232 n. 143; 234; 241; 242; 242 n. 158; 246 n. 164; 249; 250; 288 n. 214; 289 nn. 217s.; 294; 296s.; 300s.; 303 n. 231; 385; 472 n. 41.

Honaker, M.: 441s.; 444; 447; 450s.; 533s.; 565.

Howells, C.A.: 441 n. 1; 454; 466; 526.

Jobes, G.: 97 n. 60.

Jones, P.V.: 6; 33 n. 15; 35 n. 19; 45 n. 46; 50 n. 63; 59 n. 90; 63 n. 102; 64 nn. 104s.; 176 n. 26.

Jong, E.: 459 n. 22.

Jouan, F.: 379 n. 114.

Jouffroy, A.: 357 n. 87.

Joyce, J.: 16; 16 n. 30; 403.

Jünger, F.G.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 n. 136; 146 n. 138; 184 n. 53; 199 n. 87; 207 n. 103; 237 n. 149.

Kahn, L.: 502 n. 65.

Kakridis, J.T.: 33 n. 13.
 Katz, M.A.: 5; 42 n. 34; 310s.; 395 n. 143.
 Kayser, K.L.: 55s. n. 81; 196.
 Kearns, E.: 393 n. 140.
 Kirchhoff, A.: 29-31; 29 nn. 1s.; 31 n. 9; 34 n. 16; 40; 40 n. 30; 50 n. 65; 58 n. 87; 60; 64 n. 104; 553.
 Kirk, G.S.: 32 n. 11; 40; 40 n. 30; 41 n. 32.
 Kreuzer, H.: 443 n. 5.

Labate, M.: 153 n. 155.
 Lacey, W.K.: 148 nn. 141 e 143; 149s. n. 144; 151 n. 150.
 Lachmann, C.: 13; 13 n. 24.
 Laffineur, R.: 4.
 Langlotz, E.L.: 343 n. 53; 347; 348 n. 68; 350 n. 76.
 Lanuzza, S.: 544.
 Lanza, L.: 378 n. 111.
 La Rocca, E.: 357 n. 88; 361 n. 94; 363 n. 97.
 La Spina, S.: 4 n. 3; 245 n. 161; 370-372; 370 n. 107; 374; 375; 379 n. 114; 398; 448; 452s.; 456; 457; 458s.; 479; 535; 565.
 Lateiner, D.: 64 n. 104; 179; 179 n. 39; 181 n. 42; 200 n. 91; 211 n. 112; 222; 262; 265; 517; 517 n. 88; 558; 560.
 Lattimore, R.: 119 n. 90; 123 n. 94; 128 n. 104; 142s. n. 133; 146 n. 136; 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Lawrence, T.E.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Leclerc, A.: 4 n. 3; 177 n. 29; 243 n. 160; 245 n. 161; 465 n. 30; 488 n. 56; 492-502; 496 n. 62; 499 n. 63; 536-538; 566.
 Leconte de Lisle, C.R.M.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Leduc, C.: 148 n. 141; 149s. n. 144; 150 n. 146; 151 n. 151.
 Lemaire, G.G.: 365.

Létoublon, F.: 541.
 Leucotea: 503 n. 66.
 Levine, D.B.: 136 n. 122; 177 n. 29; 188 nn. 65 e 67; 200-202; 200 n. 91.
 Levi Strauss, C.: 460 n. 25.
 Lewis, J.: 220 n. 127.
 Longhi, R.: 359 n. 91; 362 nn. 95s.
 Looy, H. van: 379 n. 114.
 Loraux, N.: 96 n. 60; 480 n. 51; 488 n. 58; 540; 541.
 Lord, A.B.: 62 n. 99; 72 n. 5; 74 n. 13; 75 n. 15; 161 n. 3; 162-165; 162 n. 5; 163 n. 7; 168 n. 19; 170s.; 170 n. 20; 176 nn. 26s.; 283 n. 209; 284 n. 210; 299 n. 228.
 Lorusso, R.: 478; 479; 539.
 Lowenstam, S.: 141 n. 131; 142 n. 132; 184 nn. 54 e 57; 185 n. 59; 186 n. 60; 216 n. 120; 217s. n. 124; 245 n. 161; 249s.; 326 nn. 9s.; 327 n. 12; 328 n. 14; 340; 348 n. 68; 351; 392 n. 133.

Luciano di Samosata: 438.

Lucini, G.: 463.

Maas, P.: 102.

Mactoux, M.M.: 4; 4 n. 3; 22 n. 46; 97 n. 60; 322 n. 3; 324 nn. 4 e 6; 325 nn. 7s.; 326; 326 n. 10; 328 n. 14; 330; 330 nn. 20 e 23; 332 n. 26; 334 nn. 31s.; 335; 336 n. 38; 341 n. 48; 342 n. 50; 343 n. 55; 344 nn. 56s.; 345; 345 nn. 58 e 60; 346 n. 61; 349 n. 71; 350 n. 76; 351s. n. 78; 353 n. 82; 373 n. 109; 375 n. 110; 378 n. 111; 379; 389 n. 129; 391 n. 132; 392 n. 135; 396 n. 145; 397.

MacKay, L.A.: 212 n. 114; 256.

Malerba, L.: 211 n. 111; 518s.

Malkin, I.: 21 n. 43; 164; 165; 326 n. 9; 327; 393 n. 140; 394 n. 141.

Manfredi, V.M.: 444 n. 6.

Maraini, D.: 439; 459; 459 n. 23.

Marenco, F.: 460 n. 25.

Marquardt, P.: 32 n. 11; 138 n. 126; 281 n. 208; 471 n. 39; 472 n. 41.

Martin Guerre: 220 n. 127.

Marzullo, B.: 381 nn. 117s.

Mastromarco, G.: 254 n. 174.

Mazon, P.: 150 n. 148; 199 n. 87.

Méautis, G.: 240 n. 155; 244 n. 161; 329.

Medea: 17 n. 32; 23; 218; 254; 334 nn. 30 e 33; 347 n. 63; 446 n. 11; 448 n. 13.

Meillet, A: 394.

Melanto: 499.

Meldini, P.: 19 n. 37; 370 n. 106.

Menelao: 78 n. 20; 88 n. 39; 116 n. 83; 121; 137; 162 n. 6; 208 n. 105; 212; 215 n. 118; 221; 231; 261; 268; 268 n. 196; 287; 290; 349 n. 70; 352 n. 78; 373; 395; 515 n. 86; 533; 534.

Merkelbach, R.: 36 n. 21; 39 n. 27; 44 nn. 41s.; 46 n. 48; 48 n. 57; 50 n. 63; 52-56; 52 n. 71; 53 nn. 72 e 74; 55 n. 79; 56 n. 81; 57 n. 86; 59 n. 90; 60; 63; 64 n. 103; 65 n. 107; 197; 553; 554.

Meyer, E.: 41 n. 33; 97 n. 60; 393 n. 140; 394 n. 141.

Michaelis, A.: 397; 397 n. 148.

Mitchell Havelock, C.: 327.

Moers, E.: 456; 456 n. 22; 460 n. 25; 479.

Monferini, A.: 365 n. 101.

Montaigne: 220 n. 127.

Montanari, F.: 162 n. 6; 163; 169.

Monti, V.: 150 n. 148; 199 n. 87.

Moravia, A.: 245 n. 161.

Morelli, G.: 327 n. 13; 328 nn. 14s.

Morgan, K.: 205 n. 97; 208 nn. 104 e 106; 209.

Mori, G.: 413 n. 169.

Morris, J.F.: 229 nn. 134 e 136; 235; 241; 246; 247.

Mortara Garavelli, B.: 19 n. 37; 153 n. 155; 450 n. 16.

Mossé, C.: 90 n. 43; 91 n. 45; 97 n. 62; 150 n. 144.

Moulton, C.: 239 nn. 153s.; 240; 263 n. 189; 267; 267 n. 195; 268; 270-274; 291 n. 220; 514.

Mühlh, P. von der: 33 n. 15; 51s.; 51 n. 68; 52 n. 69; 57 n. 86; 58 n. 87; 65 n. 107; 183 n. 49.

Müller, F.: 22 n. 46; 322 n. 3; 326 n. 10; 328 nn. 14s.; 333; 334 nn. 30 e 32; 344 n. 56; 345 n. 58.

Murnaghan, S.: 5; 59 n. 90; 203 n. 95; 209 n. 108; 210 n. 110; 211s.; 211 n. 111; 212 n. 113; 244 n. 161; 314; 316.

Murray, A.T.: 119 n. 90; 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 n. 138; 149 n. 143; 150 n. 148; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.

Nagler, M.N.: 12 n. 23; 164; 165; 179; 179 nn. 35 e 38; 182 n. 46; 183 n. 48; 185 nn. 58s.; 186s.; 243 n. 160; 352 n. 80; 355 n. 85; 468-470; 473 n. 42; 493; 495-498; 496 n. 61; 500.

Nagy, G.: 12 n. 23; 89 n. 40; 100 n. 66.

Nannini, S.: 11s. n. 20.

Neils, J.: 329.

Neri, C.: 421 n. 176.

Nestore: 239; 515 n. 86.

Nicole, J.: 144 n. 135; 148 nn. 142s.; 151 n. 150; 183 n. 52; 336 n. 39.

Ninfe: 502-508; 502s. n. 65; 503 n. 66

Nischik, R.M.: 455.

Nortwick, T. van: 178s.; 179 n. 34; 187 n. 62; 202; 204; 215; 215 n. 119; 216 n. 120; 218 n. 125; 264 n. 191; 269; 295 n. 225; 508 n. 72.

Oakley, J.: 337 n. 40; 343 nn. 51s.; 349 nn. 69 e 72; 350 nn. 74-76; 352 n. 79.

Olmstead, C.M.: 325 n. 8.

Oppenheim, A.L.: 230 n. 137; 231 n. 141; 246 n. 166.

Ovidius: 17 n. 32; 117 nn. 83 e 85; 335 n. 35; 368; 437; 437 n. 200; 438 n. 201; 472 n. 38; 475 n. 45.

Paduano, G.: 150 n. 148; 199 n. 87.

Pagani, L.: 392 nn. 133 e 136; 393.

Page, D.: 12 n. 21; 30 n. 6; 31 n. 9; 32 n. 11; 36 nn. 20s.; 46s. n. 48; 47 n. 53; 51 n. 66; 59 n. 90; 60-65; 60 nn. 93-95; 62 n. 99; 63 nn. 100-102; 65 n. 108; 149 n. 144; 157; 184 n. 56; 295 n. 225; 553; 554; 555.

Pantelia, M.C.: 336 nn. 37s.; 471.

Papadopoulou Belmehdi, J.: 4 n. 3; 96 n. 59; 99; 103 n. 70; 132 n. 111; 263 n. 189; 463 n. 27; 465 n. 31; 470-477; 471 n. 39; 472 n. 40; 473 n. 43; 474 n. 44; 486 n. 54; 489 n. 58; 503-512; 503 n. 65; 504 n. 66; 505 n. 68; 507 n. 70; 508 nn. 71s.; 509 n. 73; 510 nn. 75-77; 511 n. 79; 540s.; 566.

Paret, L.: 310 n. 234.

Parisi Presicce, C.: 8 n. 13; 321 n. 2; 322 n. 3; 324 n. 6; 325 nn. 7s.; 331 n. 24; 332; 333; 335; 337 n. 40; 339 n. 45; 340; 341 n. 48; 342 n. 50.

Parodi, E.G.: 59 n. 90.

Parry, A.: 12; 12 n. 23; 71; 71s. n. 3; 74 n. 13; 75 n. 14; 104 n. 71; 156 n. 162; 161s. n. 4; 166 n. 12; 182 n. 47; 190 n. 70, 561.
 Parry, M.: 13; 69; 71-77; 72 nn. 4-6; 73 nn. 9-11; 74 nn. 12s.; 75 nn. 14s.; 76 nn. 16s.; 77 n. 18; 78; 83; 83 n. 26; 86; 86 nn. 35s.; 102; 103; 113; 113 n. 76; 118 n. 87; 154 n. 158; 156; 157; 161; 161 nn. 2 e 4; 167; 167 n. 14; 269; 555s.
 Pascoli, G.: 16; 16 nn. 29s.; 261 n. 187; 403; 431 n. 189.
 Pasifae: 97 n. 60.
 Pasquali, G.: 13; 38 n. 24; 153 n. 155.
 Pasquali, M.: 369.
 Patroni, G.: 41 n. 32; 382 n. 120.
 Pavese, C.: 159; 319.
 Peirce, C.S.: 7 n. 10.
 Perrell, C.G.: 158.
 Perrot, M.: 22; 22 n. 45; 441.
 Persefone: 185; 326 n. 9.
 Perysinakis, I.N.: 151s.; 152 n. 152.
 Petrone, G.: 254.
 Petronio, G.: 4 n. 2; 5 n. 4; 19; 443 n. 5; 444 nn. 7s.
 Pfeifer, W.: 146 n. 138.
 Pindemonte, I.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 n. 138; 149 n. 143; 150 n. 148; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Piscopo, U.: 425 n. 182; 545.
 Pollard, J.: 386 n. 122.
 Pomeroy, S.B.: 91 n. 44; 94 n. 53; 96 n. 60; 97 n. 61; 449 n. 14; 479 n. 51.
 Porzio, D.: 357 n. 87.
 Powell, B.B.: 12 n. 23; 62 n. 98; 74 n. 13; 354.
 Pratt, L.: 235; 236-238; 237 n. 148; 238 n. 150; 240; 241; 243.
 Price, S.: 393 n. 140.
 Privitera, G.A.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 nn. 136 e 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Proclo: 21 n. 43.
 Propp, V.Ja.: 185 n. 59; 209 n. 109; 213; 213 nn. 115s.; 216; 218; 216 nn. 120-122; 217 nn. 123s.; 218 n. 126; 254 n. 174; 302 n. 229; 347 n. 63; 503 n. 65.
 Pucci, P.: 259 n. 185; 260 n. 186; 263; 264 n. 190; 276 n. 202; 277 n. 204; 310.

 Radermacher, L.: 167; 167 n. 15; 168 n. 17.
 Ragusa, A.: 17 n. 32; 117 nn. 83 e 85; 335 n. 35.
 Raimondi, E.: 309 n. 233.
 Raison, J.: 119 n. 90; 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Rankin, A.V.: 237 n. 148; 238 n. 151; 242; 244 n. 161; 248; 248 n. 167; 249.
 Reinhardt, K.: 51 n. 67; 284; 285; 286 n. 212; 287.
 Renzi, L.: 147 n. 139.
 Revelli, G.: 460; 460 n. 25.
 Roisman, H.M.: 205 n. 97; 208 n. 105; 517 n. 89.
 Roller, D.W.: 184 nn. 53 e 56; 330 n. 21.

Roller, L.K.: 184 nn. 53 e 56; 330 n. 21.
 Romagnoli, E.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 145 n. 136; 146 n. 138; 152 n. 152; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Rupé, H.: 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.
 Russo, J.A.: 9 n. 16; 39 n. 26; 50 n. 62; 90 n. 42; 94 n. 51; 124 n. 95; 148 n. 143; 190 n. 68; 191s.; 191s. n. 75; 194 n. 80; 199 n. 87; 205 n. 97; 207 n. 102; 214s.; 219; 225 n. 131; 232 n. 146; 245s.; 246 nn. 163 e 165; 249s.; 249 n. 168; 269; 276 n. 202; 277 n. 204; 278 n. 205; 281; 283 n. 209; 291; 293; 296; 381 n. 118; 392 n. 136; 516; 554; 560.
 Ruyer, R.: 310 n. 234.

Sacco Messineo, M.: 406.
 Sartre, J. P.: 442 n. 4; 536.
 Savinio, A.: 1; 16 n. 29; 22; 141 n. 129; 334 n. 30; 356; 356 n. 87; 357 n. 88; 358; 359 n. 91; 360 n. 92; 361; 363 n. 97; 364; 364 n. 99; 369; 402-438; 402 n. 153; 405 n. 154; 406 nn. 155s.; 407 nn. 158-160; 408 n. 161; 409 n. 162; 410 nn. 163s.; 411 nn. 165s.; 412s. nn. 167-169; 413 n. 170; 415 n. 171; 418 n. 172; 419 n. 173; 420 nn. 174s.; 421 n. 176; 422 n. 177; 423 n. 179; 424 nn. 180s.; 425 n. 181; 427 nn. 183s.; 428 nn. 185s.; 429 nn. 187s.; 431 nn. 190-192; 433s. nn. 193s.; 434 n. 195; 435 nn. 197s.; 436 n. 199; 438 n. 201; 442 n. 4; 480; 542-546; 563s.
 Scarpi, P.: 379 n. 114.
 Schadewaldt, W.: 31 n. 9; 34 n. 17; 40; 44 n. 42; 53 n. 72; 55s. nn. 81s.; 56-60; 57 nn. 83-85; 58s. nn. 88 e 90; 60 n. 92; 65; 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 n. 138; 149 n. 143; 178 n. 33; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149; 266; 285; 555.
 Schein, S.L.: 208 n. 105.
 Scherer, M.R.: 322 n. 3; 329 n. 17.
 Schlesinger, A.C.: 183 n. 52; 184 n. 54.
 Schmied, W.: 357 n. 87.
 Schmitt, P.: 4.
 Schmitt Pantel, P.: 441; 513 n. 82.
 Schulz Buschhaus, U.: 443 n. 5.
 Schulze, G.: 199; 199 n. 89.
 Schulze, W.: 127 n. 103.
 Schwartz, E.: 29 n. 1; 36 n. 21; 41 n. 32; 43-49; 43 nn. 38-40; 44 n. 41-43; 46 n. 48; 47 nn. 49s. e 52; 48 nn. 54-57; 49 nn. 58s.; 57 n. 86; 100 n. 64; 255 n. 176; 553; 554.
 Sciascia, L.: 220 n. 127; 542.
 Segre, C.: 18 n. 34; 153 n. 155; 450 n. 16.
 Semonides: 509.
 Seneca: 472 n. 38.
 Sergeant, B.: 469 n. 35.
 Severyns, A.: 21 n. 43.
 Shakespeare, W.: 472 n. 38.
 Shewan, A.: 393 n. 139; 394 n. 141.
 Simon, B.: 190 n. 68; 191s.; 191s. n. 75; 194 n. 80
 Sinos, R.H.: 337 n. 40; 343 nn. 51s.; 349 nn. 69 e 72; 350 nn. 74-76; 352 n. 79.
 Sissa, G.: 96 n. 59; 352 n. 79.
 Snell, B.: 191 n. 71; 489 n. 59.

Snodgrass, A.M.: 149 n. 144.
 Sogliano, A.: 332 n. 26; 334 n. 30.
 Solmsen, F.: 199 n. 89; 378 n. 112; 384s.; 386.
 Spinosa, A.: 451s.; 452 n. 18; 455-458; 547s.; 565.
 Stanford, W.B.: 8 n. 12; 16; 16 n. 30; 33 n. 14; 39 n. 28; 50 nn. 62s.; 133 nn. 114s.; 137 n. 125; 321 n. 2.
 Starobinski, J.: 193 n. 76; 446-448.
 Stella, L.A.: 37 n. 22; 44 n. 44; 46 n. 47; 52 n. 70.
 Strauss Clay, J.: 200; 200 n. 90.
 Svenbro, J.: 191 n. 74; 264 n. 192; 475; 475 nn. 46s.

Tammaro, V.: 328 n. 14.
 Telò, M.: 239 n. 152; 388; 388s. n. 127.
 Teucro: 183.
 Thébaud, F.: 469 n. 36.
 Thieme, P.: 143s. n. 134.
 Thompson D'Arcy, W.: 386 n. 122; 388 n. 126.
 Thomson, G.: 95 n. 55.
 Tolstoi, I.I.: 216 n. 122.
 Tolstoi, J.: 167 n. 15; 168.
 Tennyson, L.: 261 n. 187.
 Touchefeu Meynier, O.: 22 n. 46; 322; 322 n. 3; 325 nn. 7s.; 328 n. 14; 330 n. 20; 332 n. 26; 334 nn. 30 e 32; 335 n. 34; 336 n. 38; 341; 341 n. 48; 344 nn. 56s.; 345 nn. 58s.; 396.
 Traina, A.: 130 n. 109.
 Turcan, R.: 4.

Valgiglio, E.: 39 n. 26.
 Vernant, J.P.: 45 n. 91; 92; 92 n. 47; 94 nn. 51 e 53; 100 nn. 63 e 65s.; 101; 115 n. 81; 138; 140s.; 148 n. 141; 150 n. 146; 310.
 Vevaina, C.S.: 467.
 Vicentini, C.: 408 n. 161; 546.
 Vigne, D.: 220 n. 127.
 Villard, F.: 349 n. 71.
 Villari, R.: 499 n. 63.
 Vittorini, E.: 418s.
 Vivante, P.: 86; 102; 103 n. 70; 106 n. 73; 114; 118 n. 87; 124; 126 n. 99; 141 n. 131; 155; 155 n. 161; 158; 183s. n. 52.
 Vivarelli, P.: 358 n. 90; 405 n. 154; 410; 412; 413; 413 n. 170; 416; 419; 426; 429; 429 n. 188; 436; 436 n. 199; 544.
 Voigt, C.: 49 n. 58; 59 n. 90; 191 n. 72; 276-280; 276 n. 202; 277 n. 203.
 Voss, J.H.: 119 n. 90; 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 n. 136; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.

Walcott, D.: 19 n. 38.
 Weiher, A.: 123 n. 94; 128 n. 104; 142 n. 133; 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.

Weiß, E.R.: 146 n. 138; 149 n. 143; 184 n. 53; 199 n. 87; 206 n. 99; 207 n. 103; 237 n. 149.

Welcker, F.G.: 396 n. 145.

Whallon, W.: 77 n. 19; 81; 82; 83; 86 n. 34; 88; 93 n. 49; 102; 103; 104 n. 71; 111; 129 n. 106; 150 n. 147; 378 n. 112; 381 n. 118; 385 n. 121.

Wilamowitz Moellendorff, U. von: 29 n. 1; 30 n. 4; 31-39; 31 n. 9; 32 nn. 10 e 12; 33 nn. 14s.; 34 n. 16; 35 n. 18; 37 n. 23; 38 nn. 24s.; 39 nn. 26s.; 41 n. 33; 50 nn. 63 e 65; 53 n. 74; 55s. n. 81; 58 n. 90; 62 n. 98; 135; 167 n. 15; 299 n. 228; 553s.

Winkler, J.J.: 5; 120; 202 n. 92; 243 n. 160; 294 n. 224; 310 n. 234; 311; 313; 337 n. 40; 395 n. 143; 515 n. 85.

Wolf, C.: 17 n. 32; 78 n. 21; 448; 448 n. 13; 449 n. 14; 465 n. 30.

Wüst, E.: 22 n. 46; 321 n. 2; 322 n. 3; 328 n. 14; 334 n. 32; 336 n. 38; 344 n. 56; 373 n. 109; 381 n. 119; 394 n. 141; 395.

Wyatt, W.F. Jr.: 184 n. 57.

Zampese, L.: 8 n. 12.

Zeitlin, F.I.: 95 n. 56; 120s.; 208 n. 105; 267; 337 n. 40.

Zemon Davis, N.: 220 n. 127.

Zimmermann, B.: 8 n. 12; 16 n. 29.

Zumthor, P.: 12 n. 23.

Sommario

INTRODUZIONE	1
Parte Prima. LA PENELOPE DEI FILOLOGI	25
CAPITOLO I. Personaggio in cerca d'autori: la scuola tedesca e l'interpretazione analitica	27
I.1) Penelope 'analitica'	29
I.2) Penelope e l'imperativo della tradizione: tra analisi ed oralismo	56
CAPITOLO II. La scuola anglo-americana: le teorie di Milman Parry e gli epiteti di Penelope	67
II.1) Il problema delle modalità d'analisi della poesia orale: dal concetto di <i>iterata</i> di Hermann a quello di <i>formula</i> di Parry	69
II.2) Penelope per epiteti: gli epiteti segnalati da Milman Parry	75
II.3) Altri epiteti di Penelope	114
II.3a) Epiteti relativi all'aspetto fisico	114
II.3b) Epiteti riferiti a intelligenza e perfezione (spirituale?): la moglie di Odisseo	118
II.3c) Epiteti riferiti alla durezza e alla forza morale di Penelope	131
II.3d) Epiteti e convenzioni sociali	156
II.4) Penelope senza epiteti	143
II.5) Conclusioni	154
CAPITOLO III. Penelope e il 'cantore di storie': <i>Märchen</i> e <i>folktales</i>	159
Premessa: temi, scene tipiche, <i>Märchen</i> e <i>folktales</i>	161
III.1) Il tema dell'apparizione di Penelope in sala, tra i Proci	170
III.1a) L'incedere di Penelope	179
III.1b) La mano e l'eroismo di Penelope	183
III.1c) Gli attributi della castità	186
III.1d) Penelope <i>ridens</i>	188
III.2) L'erotismo di Penelope e il <i>Märchen</i>	204
III.2a) Penelope tra frigidità ed erotismo nel canto XXIII	204
III.2b) Il risveglio al desiderio di Penelope e il riutilizzo del	214

<i>Märchen</i>	
III.2c) Il mondo onirico di Penelope: i sogni son desiderî?	229
III.3) La sensualità e la determinazione di Penelope in alcune scene tipiche	253
III.3a) Penelope donna virile? L'ambiguo potere di θέλγειν	253
III.3b) Penelope donna virile? Penelope-leone e Penelope-naufrago	267
III.4) Penelope <i>dubitans</i>	274
III.5) Riconoscimenti, interruzioni, dilazioni e ironia	284
III.6) La 'storia semplice' della 'scadenza': Penelope e la moglie di Messer Torello	301
III.7) L' <i>indeterminacy</i> di Penelope	310
Parte Seconda. LA RIELABORAZIONE DEL MITO DI PENELOPE NELL'ARTE ANTICA E MODERNA E NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA	317
CAPITOLO IV. Penelope tra rappresentazione artistica, mito e riscrittura moderna del mito	319
IV.1) La letteratura per immagini: Penelope nell'iconografia antica. Formulazione di una tipologia del personaggio nel V secolo a.C.	321
IV.1a) Gli elementi di permanenza della Penelope omerica nelle sue interpretazioni iconografiche	321
IV.1b) Modalità del riutilizzo di 'moduli tipici e tradizionali' nell'iconografia antica di Penelope	324
IV.2) I dettagli che caratterizzano Penelope nell'arte classica	328
IV.2a) Penelope seduta	328
IV.2b) Penelope in piedi, davanti ad Odisseo	332
IV.2c) Il canestro per la lana e la spola: funzione simbolica dell'immagine di Penelope seduta	335
IV.3) Evoluzione dell'immagine di Penelope seduta nell'arte antica	338
IV.3a) Penelope e i modelli funerari e votivi	338
IV.3b) Penelope e le allegorie politiche	340
IV.3c) Penelope e la <i>toilette</i> della sposa	342
IV.4) Penelope-Aἰδώς: il racconto di Pausania e l'iconografia antica	345
IV.5) Il velo di Penelope nella letteratura e nell'iconografia antiche	351
IV.6) Penelope 'metafisica' e la tradizione	356
IV.7) Il racconto di Pausania e le interpretazioni della narrativa contemporanea: perché Icaro non voleva lasciar partire Penelope?	369
IV.8) Il racconto di Pausania e le interpretazioni della narrativa contemporanea: perché Penelope portava il velo?	374

IV.9) Nel nome di Penelope: la leggenda, l'etimologia e l'iconografia antica	378
IV.10) L'anatra (e) Penelope nella letteratura contemporanea: un romanzo di Benni tra ironia e denuncia sociale	398
IV.11) L'anatra (e) Penelope nel 'darwinismo metafisico' dell'opera di Alberto Savinio	402
CAPITOLO V. Penelope tra letteratura di consumo, letteratura 'al femminile' e femminismo	439
V.1) Penelope eroina della letteratura 'di massa': la familiarità del mito e la fruibilità dei modelli classici nell'orizzonte d'attesa dell'emancipazione femminile	441
V.2) Penelope eroina del viaggio 'all'esterno' e del viaggio interiore	456
V.3) Penelope e la voce del silenzio	464
V.4) La tela di Penelope e l'opposizione al mondo maschile	471
V.5) Penelope e la corporeità femminile	477
V.6) Penelope e il 'pensiero della differenza sessuale': la risposta a Platone	482
V.7) Penelope eroina della pace e della vita: la 'dissimulazione onesta' grazie alla tela e il sogno platonico di ricongiungere le due 'coscienze' incomplete e infelici	491
V.8) Penelope ninfa inquietante, la deviazione semantica dei lavori femminili e il progetto poetico di Omero	502
V.9) L'autorità e l'indignazione di Penelope nelle interpretazioni incentrate sul <i>gender</i>	512
SCHEDE CRITICHE	521
Scheda 1: M. Atwood, <i>Il canto di Penelope. Il mito del ritorno di Odisseo</i> , Milano 2005	523
Scheda 2: S. Benni, <i>Achille più veloce</i> , Milano 2003	525
Scheda 3: A. Cavarero, <i>Penelope</i> , in <i>Nonostante Platone</i> , Roma 1990, 13-32	527
Scheda 4: L. De Crescenzo, <i>Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi</i> , Milano 1997	529
Scheda 5: A. M. Farabbi, <i>La tela di Penelope</i> , Faloppio 2003	530
Scheda 6: M. Honaker, <i>Odyssée. La malédiction des pierres noires</i> , Paris 2006	531
Scheda 7: S. La Spina, <i>Penelope</i> , Milano 1998	533
Scheda 8: A. Leclerc, <i>Toi, Pénélope</i> , Arles 2001	534

Scheda 9: R. Lorusso, <i>Penelope</i> , Napoli 2003	536
Scheda 10: L. Malerba, <i>Itaca per sempre</i> , Milano 1997	537
Scheda 11: J. Papadopoulou-Belmehdi, <i>Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée</i> , Paris 1994	540
Scheda 12: A. Savinio, le tele dedicate a Penelope e <i>Capitano Ulisse</i> (1934), Milano 1995	542
Scheda 13: A. Spinosa, <i>Ulisse. Libera immaginazione dell'Odissea</i> , Casale Monferrato 1997	547
CONCLUSIONE	549
BIBLIOGRAFIA	I
INDICE DEI NOMI DI PERSONA	XLIX
SOMMARIO	LXIII