

## L'eloquenza del «non detto» nell'Iliade e nell'Odissea

Serena Salomone

### *Premessa*

Il presente lavoro nasce da un'esigenza di chiarimento personale non tanto della posizione storico-sociale della donna omerica,<sup>1</sup> quanto delle componenti della sua femminilità. Prescindendo dal problema spinoso della composizione dei poemi e scavando anacronisticamente nella stratificazione delle civiltà che, pur tra loro cronologicamente assai lontane,<sup>2</sup> formano uno stesso presente nel tessuto narrativo dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, mi incuriosisce conoscere il mondo emotivo e sentimentale delle figure femminili omeriche o, per meglio dire, quelle caratteristiche che agli occhi dell'epica potevano rendere una donna più donna.

Occorre premettere che condurrò quest'analisi puntando non su ciò che viene esplicitamente espresso nella poesia omerica, ma piuttosto su quello che viene taciuto, sottinteso o anche suggerito attraverso il linguaggio analogico metaforico e l'uso di alcune<sup>3</sup> similitudini. Se è vero che le similitudini omeriche sono illuminanti per chiarire situazioni, sentimenti, stati d'animo o addirittura «per rivestire l'invisibile in immagini sensibili» rendendo «più evidente e comprensibili» ciò che è «arduo comprendere»,<sup>4</sup> teoricamente la

1. Sulla posizione della donna nella società. cfr.: Sarah B. POMEROY, *Donne in Atene e Roma*, tr. it. Torino 1978, pp. XIX-XVI; Eva CANTARELLA, *L'ambiguo malanno*, Roma 1983, p. 4 ss; Ivana SAVALLI, *La donna nella società della Grecia Antica*, Bologna 1983, pp. 9-33; Teresa MANTERO, «Un giudizio di Cornelio Nepote ed alcuni rilievi sulla donna libera nelle culture e greca e romana», *Sponsa, Mater, Virgo, la donna del mondo biblico e patristico*, Genova 1985, pp. 69-108; M.R. LEFKOWITZ, *Women in Greek Myth*, Baltimore 1986, pp. 61-94.
2. AVEZZU, «Stilemi associativi e rappresentazioni della parentela nell'*Iliade*», *Quaderni di storia* XVII, 1983, pp. 69-92.
3. Si parlerà di similitudini «femminili» intendendo quelle che fanno riferimento alle donne od a situazioni tipiche della donna come per es. il parto.
4. La bibliografia in proposito è sterminata; mi limito a citare alcune delle opere più significative. Sul

loro funzione di chiarimento permette di cogliere dinamicità e mutevolezza all'interno di situazioni, ma anche nel carattere dei personaggi<sup>5</sup> e quindi esse possono raffigurare, ad esempio, una prerogativa considerata tradizionalmente femminile: la volubilità.

### *La femminilità nell'Iliade*

Se da un lato Omero (o chi per esso) descrive i requisiti della virilità eroica attraverso alcune similitudini, dall'altro, quello che ci è dato dedurre sulla donna, lo «rubiamo» qua e là da una trama epica di contorno ed a volte meno splendidamente evidenziata.

A *Il.* VI 506 ss. Paride si reca a combattere; egli viene paragonato ad uno stallone «ben nutrito alla greppia» che «strappa la corda e corre per la pianura al galoppo / uso a lavarsi nel fiume bella corrente, / superbo». La sua ansia di gettarsi nella mischia, il suo desiderio di gloria vengono così tratteggiati: «alta tiene la testa, la criniera / s'agita sopra le spalle, / gode del fior delle forze». La sua sensualità gioiosa ed erompente viene ribadita dai versi «ed i garretti lo portano agili al luogo noto, pascolo delle cavalle...»<sup>6</sup>

Con qualche variante a *Il.* XXII 20 ss.<sup>7</sup> Achille che corre nella mischia della battaglia è paragonato ad un cavallo «superbo» ed «uso a vincer col cocchio», che «galoppa a suo agio, stendendosi per la pianura». Giovinezza, forza, desiderio di gloria e strage, una certa protervia nell'atteggiamento unita ad agilità elegante ed impetuosa costituiscono gli «ingredienti» del «bell'eroe» omerico. Forse nella tradizionale quanto arbitraria contrapposizione della donna all'uomo come sua polarità negativa, il linguaggio metaforico può essere recuperato «a contrario»; ma è pur vero che tale differenziazione viene sviluppata soprattutto più tardi, nei testi filosofici e biologici di Platone e Aristotele, i quali si affiancano a quelli ippocratici in cui le malattie della donna sono viste come così diverse da quelle dell'uomo da rendersi necessaria una netta distinzione tra due tipi di medicina e di medico.<sup>8</sup>

linguaggio metaforico in generale cfr.: S. ULLMAN, *Language and Style*, Oxford 1966, p. 11; G.F. PASINI, «Lo studio delle metafore», *Lingua e stile* III, 1968, pp. 71-89; A. HENRY, *Metonymia e Metafora*, tr. it. Torino 1972,<sup>2</sup> pp. V, 63; H. WEINRICH, *Metafora e Menzogna: la serenità dell'arte*, tr. it. Bologna 1976, pp. 39-72. Su Omero in particolare cfr. H. FRÄNKEL, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen 1921, pp. 98 ss.; P. SHOREY, «The logic of Homeric Similes», *Cl. Pb.* XVII, 1922, pp. 240-259; M. PARRY, «The traditional metaphor in Homer», *Cl. Pb.* XXVII, 1933, pp. 30-43; K. RIEZLER, «Das homerische Gleichnis unter der Anfang der Philosophie», *Die Antike* XII, 1963, pp. 253-271.

5. Cfr. G.E.R. LLOYD, *Polarity and Analogy*, Cambridge 1977<sup>1</sup>, p. 183 ss.

6. La traduzione come tutte le altre del lavoro è di Rosa CALZECCHI ONESTI, *Iliade di Omero*, Torino 1950.

7. *Il.* XXII 20: ...ὅς θ'ἵπλος ἀεθλοφόρος σὺν ὄχεοφιν, / ὅς βᾶ τε βεῖτα θέησι τιτανόμεινος πεδίοιο...

8. Hipp., *Mul.* I 62. Cfr. Paola MANULI, «Fisiologia e patologia del femminile negli scritti ippocratici dell'antica ginecologia greca», *Colloques Internationaux du CNR*, 583, Hippocratica, Paris 1980, pp. 393-408; C. COLOMBERO, «La tradizione scolastica, la medicina e le donne», *Rivista di Filosofia* LXXI, 1980, pp. 485-495; F. BERTINI, «La donna del Medioevo latino», *Sponsa, Mater, Virgo*, cit., Genova 1985, pp. 129-130.



Nell'epica invece la donna fa semplicemente parte di un mondo che non interessa al contesto narrativo se non per le interferenze che con esso può avere. Tuttavia dall'allusività del testo (comme cercherò di dimostrare) più che da ciò che viene esplicitamente detto, possiamo stabilire che agli occhi sia di *παλλακαί* sia di regine, il valore, la gloria non reggono il confronto con una qualità (ovviamente) negletta dall'eroe: la dolcezza.

A *Il.* XVIII 28 ss. Achille porta alle concubine la triste notizia della morte di Patroclo: «Le schiave che Achille e Patroclo s'erano conquistati, / straziate in cuore ulularono, corsero fuori / intorno ad Achille cuore focoso, e con le mani tutte / battevano il petto; a tutte sotto, le membra si sciolsero». L'idealizzazione dell'epica tende a mostrare come sincere, manifestazioni così palesi di disperazione da parte di concubine di guerra, costrette a servire ed a rimpiangere (in caso di morte) chi le aveva private di tutto; ma tale plateale reazione di dolore non colpisce per la sua falsità.

Omero dichiara che quella disperazione è paradossalmente sincera in quanto viene ricondotta dalle donne in lacrime a vere e segrete motivazioni (*Il.* XVIII 300 ss.: «...intorno le donne gemevano per Patrocolo in apparenza, *ma dentro*<sup>9</sup> pel suo dolore ciascuna»).

La disperazione per il padrone morto in realtà è dolore senza sbocco per una sofferenza personale. Al di là della sua identità ciò che interessa è il riconoscimento di un'interiorità femminile che non corrisponde alle aspettative della società maschile in cui la donna vive e con le quali in certi casi è in contrasto. La donna dell'*Iliade* sembra vivere una vita condotta su due diversi piani che la spingono in due opposte direzioni creandole un perenne conflitto, una continua tensione: c'è un «fuori» come ufficialità del ruolo sociale imposto dagli eventi esterni, ed è una forza centrifuga che proietta la donna verso un'esteriorità di falso immobilismo ed acquiescenza; c'è un «dentro» come vita privata segreta che porta, con azione centripeta, la donna a crescere in se stessa in una mobilità affettiva e in una ricchezza sentimentale tutt'altro che docile od inerte. Occorre camuffare le vere istanze della sofferenza e della paura per conformarle alla logica bellica.

Allo stesso modo il pianto di Briseide ha una sua ambiguità significativa. A *Il.* XIX 282-300 la schiava contesa si trova di fronte al cadavere di Patroclo. Come le altre concubine, si abbandona ad un dolore di effetto che solo in seguito si fa più sommesso e silenzioso. Ciò che Briseide tace, Omero lo denuncia scopertamente nei suoi versi: con Patroclo è finito il sogno di un futuro di nuova libertà accanto ad Achille come marito. In Patroclo, nelle sue promesse rasserenanti, Briseide aveva un conforto nei momenti tristi e l'appoggio di un amico che sapeva consolarla e comprenderla. In realtà Briseide non rimpiange l'auriga di Achille, ma commiserà se stessa, la propria solitudine, il crollo di una speranza garantita dalla presenza viva dell'amico,

9. *Il.* XIX 300 ss.: Ὡς ἔφατο κλαίουσ' ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες, / Πάτροκλον πρόφρασιν, σφῶν δ' αὐτῶν κηδε' / ἐκίστη. In realtà il testo omerico più che di un «dentro» sembra parlare di un «dietro» come se il corpo facesse da schermo frontale, da scudo all'intimo della donna.



come d'altronde quel cadavere è gelido, inesorabile preannuncio della vendetta di Achille e quindi della sua prossima fine. Briseide esalta in Patroclo non il valore, ma la capacità di ascoltarla con comprensione.

Ma Briseide incarna il punto di vista della schiava di guerra ed è logica, dunque, la sua indifferenza verso l'eroismo di chi è costretta a servire, il suo rimpianto per un bene umano che perde.

Alla notizia della morte di Ettore il dolore di Andromaca si articola in due momenti. Vede il marito trascinato dal carro di Achille intorno alle mura di Troia; disperata sviene e solo in seguito, una volta tornata in sé, si abbandona ad una articolata disquisizione retorica. Con occhio lucido esamina il triste destino del figlio, costretto dalla schiavitù a mendicare il cibo.<sup>10</sup> Successivamente, in presenza del cadavere ricomposto del marito (XXIV 725-45), si rivolge al figlio ed allo sposo con le parole semplici e toccanti di una madre e di una moglie. E' finita ormai la necessità di recitare la parte della principessa preoccupata per le sorti del futuro re; in presenza della morte il pianto ufficiale perde ogni senso, l'osservanza del copione si trasformerebbe in vuoto conformismo.

Ma Andromaca sente l'amputazione fisica e morale e però tace su di essa. E proprio il silenzio denuncia la verità: «Non era dolce, no, il padre tuo nella carneficina paurosa... / Per questo lo piange il popolo per la città / ...e tu (Ettore) non m'hai tesa la mano dal letto morendo, / non m'hai detto saggia parola, che sempre potessi / avere presente, notte e giorno, tra il pianto». Da un lato la grandezza di Ettore agli occhi della città viene definita «a contrario» specificando quello che l'Ettore pubblico *non* era, dall'altro la dote reale per Andromaca, quella dell'Ettore privato, viene sottintesa dal chiasmo non scritto: per gli altri valgono non i tratti miti di Ettore, ma il suo coraggio e furore. Andromaca invece apprezza la qualità opposta, la tenerezza nota solo a lei, dello sposo, dell'amante, del fratello, del padre.<sup>11</sup> Il silenzio di Andromaca, come il lamento di Briseide, predilige e rimpiange la capacità di comprendere e comprendersi nell'altro; alla fin fine, nella prospettiva conclusiva della morte, è la virtù che unica conta.

Mi pare indicativo che Omero non faccia dire espressamente questo ai suoi personaggi femminili, ma piuttosto lo sottintenda come una realtà che avverte sì chiaramente, ma che è per così dire scomoda, che si sposa molto male con la logica dell'epos in quanto predilige il calore della vita affettiva, anche se ingloriosa, alla morte eroica. Sembra quasi che ad un certo punto del suo sviluppo l'epica scopra, non senza disagio, un diverso modo di «intendere» i valori della vita, su cui è meglio sorvolare per non rischiare di ricadere nella δελία.<sup>12</sup>

L'eroismo di Ettore ha privato Andromaca di un ultimo contatto fisico («tu

10. *Il.* XXII 460-515.

11. *Il.* VI 407-430.

12. B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. Torino 1963, pp. 19-24.



non m'hai tesa la mano») e di un estremo messaggio da conservare per sempre («tu non m'hai detto saggia parola»). Il dolore di Andromaca si incentra su queste carenze. Anche nella morte la moglie riconosce al marito un ruolo fondamentale: egli la comprendeva così bene che con una sola «magica» (cfr. n. 36 p. 18) parola (πικινὸν ἔπος) pronunciata in punto di morte, avrebbe potuto renderle più tollerabile la sopravvivenza.

Secoli dopo Sofocle nell'*Aiace* dimostra di cogliere proprio su questa linea interpretativa il pianto di Andromaca (*Il. XXIV 739 ss.*), facendo ripetere a Tecmessa le stesse parole-chiave dell'*Iliade* (*Aia. 965 ss. ... ἐμοὶ πικρὸς τέθνηκεν ἢ κείνοις γλυκὺς, αἰψὸν δὲ τερπνός ... Il. XXIV 739 ss. οὐ γὰρ μείλιχος ἔσκε πατὴρ τεὸς ἐν δαΐλυγρῃ...*) Il concetto di dolcezza (μείλιχος) è ribadito da γλυκὺς e τερπνός, ma l'ironia tragica si alimenta di un abbinamento dei sinonimi stravolto rispetto ad Omero.<sup>13</sup> Tutta la scena del dolore di Tecmessa si presenta a chi, come i Greci di allora, aveva bene in mente il testo epico, come il «negativo» dell'*Iliade*.

Andromaca rimpiange Ettore vivo, il confronto si pone tra la dolcezza dell'uomo agli occhi della sposa e l'eroismo aspro, crudele, ma glorioso agli occhi estranei. Tecmessa invece parla di un Aiace che non esiste più ed allora il pensiero di lui morto è dolce per i nemici Atridi, amaro invece per la concubina fedele.<sup>14</sup> Per Tecmessa come per Andromaca nessun eroismo può colmare il vuoto lasciato dalla morte e pur nel rovesciamento della situazione la conclusione è identica: ἐμοὶ δὲ μάλιστα λελείψεται ἄλγεα λυγρά... geme Andromaca; ἀλλ'ἐμοὶ λιπὼν ἀνιάς καὶ γόους διοίχεται (vv. 972-973) le fa eco Tecmessa. Un certo tipo di eroe è anacronistico all'epoca di Sofocle. La logica della donna è invece sempre la stessa: imbarazzante per l'epos, piena di buon senso e di umanità nella poesia sofoclea. Come nell'ieri omerico la donna dell'oggi sofocleo vive soffrendo silenziosamente per la sua vita affettiva. Il messaggio del suo silenzio viene colto da Odisseo<sup>15</sup> che nella difesa del morto Aiace mostra di avere finalmente compreso il valore vero dell'eroismo: la sopportazione, la fratellanza nella morte che dissolve luci e ombre della disuguaglianza.

A questo punto sarebbe troppo facile trarre la conclusione di una solitudine spirituale a cui la donna arcaica era condannata da una società guerriera. Andrà piuttosto osservato che se da questo isolamento la donna è portata a sviluppare in profondità la propria immagine e il proprio mondo, tale complessità introspettiva nell'*Iliade* si alimenta di una contraddittorietà solo apparente in quanto frutto di una ambivalenza obbligata e non voluta. In un

13. Il τερπειν per es. in Omero è abbinato al piacere del canto e della poesia (*Od. VIII 45*), qui l'aggettivo τερπνός definisce invece la gioia di Aiace per il suicidio.

14. In Omero come in Sofocle Aiace (con Filottete) è l'eroe forse meno dotato di dolcezza; evidentemente Sofocle ha presente l'Ettore omerico e ciò conferma a distanza la lettura dei vv. 739 ss. dell'*Iliade*. Cfr. B. KNOX, *The heroic temper*, Berkeley and Los Angeles 1964, p. 64 ss.

15. Non sono d'accordo con quanto asserito da J. KOTT, *Mangiare Dio*, tr. it. Milano 1973 a p. 87: «Atena ed Odisseo rappresentano la stessa politica e la stessa morale»; l'analogia di posizione è piuttosto tra Odisseo e Tecmessa.



mondo in cui, per dirla con lo Snell,<sup>16</sup> non esiste contraddittorietà psicologica, Andromaca piange e ride contemporaneamente;<sup>17</sup> non per instabilità sua, ma perchè la sua femminilità lotta contro la logica dell'epos, perchè la serenità personale va sacrificata alla gloria del marito. La donna dell'*Iliade* non conosce volubilità, ma persegue, decisa, lo scopo di celarsi a chi non si preoccupa di comprenderla con la dolcezza. La sua vita è priva di eroicità, non di eroismo.

All'eroismo del silenzio si aggiunge in Omero la forza di chi è addestrato *per natura* a sopportare la sofferenza: l'atto generativo è così coraggioso da costituire tradizionalmente<sup>18</sup> l'unico comune denominatore tra la donna e il guerriero valoroso. L'uso dell'immagine della maternità nelle similitudini e all'interno di esse l'attenta scelta di alcune categorie di sinonimi è illuminante per comprendere quegli aspetti della nascita che più colpiscono l'epica.

*La maternità nelle similitudini dell'Iliade* (XI 267-272; XVI 1 ss.; XVII 3 ss.)

A *Il.* XI 267-272, Agamennone viene ferito al braccio; soffre e geme per dolori acuti, intermittenti, penetranti come i dardi con cui le Ilitie colpiscono la donna in travaglio: ... ὄξειται δ'ὀδύναι δῦνον μένος Ἀτρεΐδαιο / ὡς δ'ὄτ' ἄν ὠδίνουσαν ἔχη βέλος ὄξυ γυναιῖα, / δριμῦ, τὸ τε προιεῖσι μογοστόχοι Ἐλείθυ-  
ται / Ἥρης θυγατέρες, πικρὰς ὠδῖνας ἔχουσαι, / ὡς ὄξει ὀδύναι δῦνον μένος Ἀτρεΐδαιο.

Il succedersi di ὄξειται, ὀδύναι, βέλος, ὄξυ, πικρὰς ὠδῖνας, ecc. evidenzia che la nascita è dolore di un tipo particolare: si tratta delle stesse fitte provocate da un'arma da taglio o da punta che si infigge nella carne. Ma il mistero della procreazione conserva ancora in Omero il suo fascino magico. Se esaminiamo la collocazione nell'ordine dei sinonimi e delle immagini, essa è ad anello. Si inizia con ὄξειται δ'ὀδύναι, si prosegue con il confronto ὠδίνουσαν γυναιῖα, si conclude col ritorno al punto di partenza (ὄξειτ'ὀδύναι δῦνον μένος Ἀτρεΐδαιο). Oltre a ciò occorre notare che è Agamennone a «soffrire per le doglie amare» così come è la partoriente ed essere «colpita dal dardo acuto»: Si opera l'identificazione-fusione tra il guerriero ferito e la donna in travaglio. Il movimento in tondo delle idee da un lato richiama i cerchi magici (come le reti di Efesto)<sup>19</sup> che venivano tracciati sulla parte malata per bloccare il dolore o per fermare il sangue, contemporaneamente il chiasmo nella similitudine (Agamennone-doglie, puerpera-dardo acuto) sembra celare in sè un valore

16. B. SNELL, *op. cit.*, pp. 42-43.

17. *Il.* VI 484.

18. Plut., *Lyc.*, XXVII 3. Sugli aspetti della sessualità in Grecia cfr. C. CALAME, *L'amore in Grecia*, tr. it., Bari 1984, cfr. pp. IX-XXXVII e all'interno del libro l'articolo di J.P. VERNANT, «Il matrimonio nella Grecia arcaica», pp. 21-39 e di Sylvie DURUP, «L'espressione tragica del desiderio amoroso», pp. 143-157.

19. *Od.* VIII 274 ss.; cfr. G.E.R. LLOYD, *op. cit.*, pp. 191-192; S. BASSET, «The function of the Homeric Similes», *TAPA* LII, 1921, pp. 132-147; J.T. SHEPPARD, «Traces of the Rhapsode: an Essay on the Use of Recurrent Similes in the Iliad», *J.H.S.* XLII, 1922, pp. 220-237; P. CHANTRAINE, *Le divin et les dieux chez Homère, «La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon»*, Vandoeuvres-Genève 1954, p. 47 ss.



esorcistico, quasi una ἐπωδή sulla base della legge fondamentale nella magia omeopatica del simile che attira il simile.<sup>20</sup> Il paragone si completa con uno scongiuro sottolineato dal chiasmo: come nel parto la sofferenza ha termine e si conclude felicemente con la nascita, così possa avere fine il dolore di Agamennone.<sup>21</sup>

Ma Omero coglie altri aspetti della maternità. A *Il.* XVI 1 ss. Patroclo continua coccitutamente a seguire Achille per convincerlo a riprendere a combattere. Egli piange «lacrime calde» come «una polla d'acqua bruna che versa acqua scura da una roccia scoscesa». Achille lo paragona allora ad una κούρη νηπίη che vuole essere presa in braccio dalla madre e consolata. Il confronto prosegue ai vv. 30-31 ss. L'insensibilità di Achille suggerisce a Patrocolo l'idea di una nascita abnorme: egli non sarebbe figlio di Teti e Peleo, ma di γλαυκή θάλασσα e πέτραι ἠλίβατοι.

Lasciamo stare il complesso problema del colore (azzurro, blu chiaro?)<sup>22</sup> ma andrà osservato che Omero sembra puntare su un brillio freddo e minaccioso della superficie marina appena increspata in contrapposizione alla nera acqua corrente, così come la roccia fredda ed inaccessibile richiama per contrasto le calde lacrime di Patroclo.<sup>23</sup> Si tratta di una similitudine guidata con precisione, in cui calore e movimento da un lato e fredda staticità dall'altro sono connotazioni fisiche simboliche per indicare metaforicamente l'urgere e il rapido succedersi degli affetti in Patroclo e l'imperturbabilità di Achille, del suo νόος ἄτηνής ereditato dal mare e dalla roccia. In Omero la nascita è calore dell'utero<sup>24</sup> e del feto e metaforicamente è divenire delle sensazioni che accompagnano il generare. Ad essa si contrappone il freddo, la staticità, l'assoluta mancanza di turbamento, insomma... la morte. Nello svolgimento preciso della similitudine l'assurdo che si delinea è una morte che crea la vita. E' questa la vera mostruosità della nascita di Achille.<sup>25</sup>

A tali aspetti della nascita se ne aggiunge ancora un terzo che più esclusivamente coinvolge la sfera emotiva ed in questo senso è condiviso dall'eroe-guerriero con la femmina di qualunque specie animale.

A *Il.* XVII 3 ss. Menelao difende il cadavere di Patroclo con lo stesso accanimento della giovenca accanto al vitellino, frutto del suo primo parto.

20. J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, tr. it., Torino 1965, p. 232.

21. *Il.* XI 267... παύσατο δ' αἶμα...

22. La bibliografia in proposito è vastissima; mi limito a citare: M. PLATNAUER, «Greek colour Perception», *C.Q.* XV, 1921, p. 156; C. GALLAVOTTI, «Nomi di colori in Miceneo», *P.P.* LII, 1957, p. 5 ss.; Rita D'AVINO, «La visione del colore nella terminologia greca», *Ricerche linguistiche* IV, 1958, pp. 99-134 e particolarmente: A. LESKY, *Thalatta, der Weg der Griechischen zum Meer*, New York 1973,<sup>2</sup> pp. 165-168. Aggiungerei ancora: G. DIETZ, «Das Bett des Odysseus», *Symbolon* 7, 1971, pp. 17-18 e F. FERRARI, *Oralità ed espressione: ricognizioni omeriche*, «Biblioteca di m.d.», Pisa 1986, pp. 32-34. L'acqua delle lacrime di Patroclo è μελάνυδρος dove il μέλας dà l'idea di un'oscurità opaca con un senso di macchia come sporcizia e contaminazione: cfr. Rita D'AVINO, *op. cit.*, n. 107, p. 130.

23. Rita D'AVINO, *op. cit.*, pp. 132-134; Anna Maria MESTURINI, «Tracce di teorie ottiche nell'*Ecuba euripidea*», *S.I.F.C.* III, 4, 2, 1986, pp. 195-212; ΓΑΑΥΚΩΠΙΣ ΜΗΝΗ, *Heptachordos Lyra*, Genova 1988, pp. 48-71.

24. In realtà la medicina ippocratica non sembra considerare l'utero materno come attivo nella procreazione: cfr. Paola MANULI, *op. cit.*, n. 1 p. 399.

25. G.E.R. LLOYD, *op. cit.*, p. 44.



C'è una sorta di identificazione «in dissolvenza» tra il guerriero e la giovenca primipara attraverso il vocabolo chiave  $\chi\upsilon\nu\phi\eta$ .

La madre geme per i dolori recenti del parto ed il suo gemito è lo stesso di Menelao, doloroso e stupito lamento di chi, per la prima volta, partecipa al prodigio della vita come di chi, impotente, contempla ancora e sempre il dramma della morte. ...ἀμφὶ δ'ἄρ' αὐτῷ βαῖν'... nè manca il cerchio esorcistico: esso è tracciato da Menelao che rabbiosamente continua ad «aggirarsi» intorno al compagno per difenderlo.

Nel confronto è latente la deprecazione anche se ormai vana perchè nulla si può contro la morte. La similitudine paradossalmente non procede per allineamento, ma per contrasto:<sup>26</sup> il dolore di fronte all'impossibilità di impedire la morte e al vuoto della perdita, richiama per antifrasi la sofferenza di chi dà la vita. L'aggirarsi disperato di Menelao sottolinea emblematicamente, nella perfezione del cerchio, come il gemito del morire sia già implicito in quello del nascere. Nel ciclo dell'esistenza l'inizio e la fine coincidono nel segno del patimento.

Nelle tre similitudini sulla maternità si delineano alcune costanti. La nascita è calore, movimento, scorrere e pulsare della vita comunicata con sofferenza e affanno. Tuttavia il fenomeno è sentito ancora quale magia non afferrabile che partecipa della perfetta circolarità della vita. Come ogni fenomeno fisico (e psicologico), nascita e morte, gioia e dolore, salute e malattia richiedono un loro rituale di preghiera o di scongiuro.<sup>27</sup> Tale ritualismo può essere colto nei comuni denominatori delle similitudini in questione: idea della circolarità, tendenza a fondere per analogia o per contraddizione il reale e la situazione reale nella metafora, con l'intenzione di riportare il simile al simile e quindi di procurare la guarigione della ferita o addirittura di sconfiggere la morte di Patroclo grazie all'aggirarsi sciamanico di Menelao, in modo da ritrovare quel punto del cerchio (quello solo) in cui la morte coincide con la vita, così come la giovenca è riuscita a comunicare l'impulso del suo esistere al vitellino.<sup>28</sup>

### *Ritualismo magico nell'Odissea*

Passando all'*Odissea* il discorso si presenta analogo anche se reso alquanto più complesso dalla maggiore varietà dei tipi di donna, rispetto all'*Iliade*. La condotta di Clitemnestra fedifraga e assassina è ovvio, viene duramente

26. Secondo la definizione di S. ULLMAN, *op. cit.*, p. 63 si tratterebbe di una metafora «affettiva» che «muove dalla sensazione di un'analogia di valore», differente dalla metafora «esplicativa» che «sfrutta un'analogia di fatto».

27. J.G. FRAZER, *op. cit.*, p. 87.

28. M. SENDRAIL, *Histoire Culturelle de la Maladie*, Toulouse 1980, pp. 90-91. Sull'importanza ritualistica della gestualità cfr. M. DETIENNE-J.P. VERNANT, *La cucina del sacrificio in terra greca*, cap. I di M. DETIENNE, «Pratiche culinarie e spirito di sacrificio», tr. it., Torino 1982, p. 11.



condannata.<sup>29</sup> Ma ombre e sospetto piovono anche su Penelope, simbolo per eccellenza della consorte fedele. Dei e uomini dubitano di lei (*Od.* XV 19 ss., XVI 126 ss.), i Proci stessi non riescono a spiegarsi se non con una sua smodata ambizione (*Od.* XIX 124-161; cfr. anche II 86 ss.) le sue apparizioni tra di loro. Ed ogni volta la regina di Itaca, poco prima disfatta dalle lacrime, appare invariabilmente bellissima e sicura di sè anche se un suo gesto ricorrente in pubblico, quello di coprirsi il viso con i lembi del velo,<sup>30</sup> può forse rivelare accanto al pudore, la timidezza. Le sue notti sono insonni e tormentate: Atena deve intervenire col dono di un sonno ristoratore per rinnovare la bellezza di Penelope oltre il trascorrere degli anni e le sofferenze.<sup>31</sup>

Proprio perchè affettivamente sensibile e vulnerabile Penelope oppone l'ostacolo più deciso, il rifiuto più ostinato ad accogliere Odisseo. Per venti anni ha vissuto nell'attesa del ritorno del marito ed ora che egli è finalmente giunto, ora che la sua vendetta ha testimoniato il suo valore ed ha decretato il suo trionfo, ora che tutti lo hanno indiscutibilmente riconosciuto, la donna lo osserva con sospetto mentre a capo chino davanti a lei, lui, il grande eroe, aspetta con pazienza che al bagliore del focolare qualcosa del suo aspetto convinca finalmente la moglie ad accoglierlo.<sup>32</sup> Non valgono a nulla i rimproveri di Telemaco, nè le arti seduttrici di Atena che rendono Odisseo straordinariamente giovane e bello. L'unica prova valida per il suo riconoscimento è il μέγα σῆμα del letto nuziale. (*Od.* XXIII 188-189: ἐπεὶ μέγα σῆμα τέτυκται / ἐν λέχει ἄσκητῶ.)<sup>33</sup>

Al presunto marito Penelope pone un trabocchetto quando ordina alla nutrice (*Od.* XXIII 177-178): ἀλλ'ἄγε οἱ στόρεσον πυκινὸν λέχος, Εὐρύκλεια / ἐκτὸς ἐϋσταθέος θαλάμου. La frase manda il paziente Odisseo su tutte le furie (δχθήσας): le parole della moglie provocano una lunghissima risposta dell'eroe, che si lancia in una precisa descrizione della preparazione del talamo e del letto nuziale, ricavato in un tronco di ulivo vivo intorno a cui Ulisse aveva edificato la camera.<sup>34</sup> L'attenzione dei commentatori già anticamente era attratta soprattutto dalla domanda conclusiva che si pone Odisseo (202-203):... οὐδέ τι οἶδα, / ἢ μοι ἔτ' ἔμπεδόν ἐστι, γύναι, λέχος... L'aggettivo ἔμπεδον riferito al letto nuziale è spiegato metaforicamente (in ogni epoca)<sup>35</sup> con la fedeltà di Penelope: il letto intatto, il tronco reciso, ma saldo sulla base simboleggia la costanza di Penelope nel serbarsi per il suo sposo al ritorno

29. P.W. HARSH, «Penelope and Odysseus in Odyssey XIX», *A.J.P.* LXXI, 1950, pp. 2-4; Eva CANTARELLA, *op. cit.*, p. 40.

30. *Od.* I 328 ss.

31. *Od.* IV 787-795.

32. Cfr. del resto la riluttanza di Elettra ad accettare il tanto invocato Oreste, Aesch., *Coef.*, 212-224.

33. Ch. P. SEGAL, «Transition and Ritual in Odysseus' Return», *P.P.* XXII, 1967, pp. 321-342; per un'interpretazione simbolica del letto di Odisseo su cui tuttavia si può discutere cfr. G. DIETZ, *op. cit.*, pp. 9-32.

34. Sulla simbologia dell'olivo ed il culto connesso cfr. G. DIETZ, *op. cit.*, pp. 13-23.

35. Eustathii *Comm. ad Hom. Odys.* ψ 188 ss., Hildesheim 1960; *Sch. Gr. in Hom. Odys.*, ed. G. Dindorf, ψ 188 ss., Oxonii 1855.



dalla guerra. Ma il λέχος viene definito πυκνόν,<sup>36</sup> un aggettivo che accanto a «firmus», «densus» significa metaforicamente «probus, bonus», nel senso di ricco di significato o di saggezza (se riferito al νόος).

Il letto nuziale è dunque «significativo»: è uno strumento per riconoscere Odisseo e la sua incolumità simboleggia l'onestà di Penelope. Ecco allora che esso diventa un μέγα σῆμα per entrambi gli sposi: Penelope riconosce il marito, Odisseo ha la risposta, la testimonianza certa della fedeltà della moglie. Ma se consideriamo che σῆμα e σημεῖα indicavano anche gli «strani segni»<sup>37</sup> tracciati al suolo per delimitare luoghi tabù o sulle parti malate per curarle, la frase dei vv. 188-189 può diventare un invito di Odisseo a Penelope ad osservare con attenzione la gestualità inerente alla fabbricazione della camera nuziale e alla preparazione del letto ancora ἀσκητόν «incolume» perchè verginale.<sup>38</sup>

Odisseo, dopo queste prime battute di risposta a Penelope, pone bene in risalto il fatto che lui solo è artefice di quel letto: τὸ δ' ἐγὼ κάμων / οὐδέ τις ἄλλος (v. 189).<sup>39</sup>

Dopo di che inizia a descrivere la preparazione del talamo nuziale (v. 190: θάμνος ἔφν τανύφυλλος ἐλαίης ἔρκεος ἐντός), il tronco entro il cortile, due circonferenze concentriche, riportano ancora una volta alle ragnatele di Efesto ed alla loro simbologia.<sup>40</sup> Sembra che qui Odisseo descriva un sortilegio.

Il tronco è giovane, solido, florido e rigoglioso ed *intorno* egli mura la stanza (τῷ δ' ἐγὼ ἀμφιβαλὼν θάλαμον δέμον). Oltre al verso in questione, Omero usa δέμω due volte all'attivo sempre per indicare l'erezione di mura (τεῖχος) ed una sola volta al medio per la costruzione di edifici.<sup>41</sup> Nel primo caso si descrive un perimetro, nel secondo si delimita un volume. Dunque il fatto che qui Omero usi l'attivo sembra legittimare l'idea che egli voglia porre in risalto la circolarità più che il volume.

Nella costruzione della stanza ricorre più volte lo stesso aggettivo πυκνός o πυκνός (193 πυκνήσιν λιθάδεσσι, 194 πυκνῶς ἀραρυίας; cfr. *Il.* XIV 181). Prima di agire direttamente sull'olivo Odisseo ne tronca la chioma (195: καὶ τότε ἔπειτ' ἀπέκοψα κόμην...).

Quest'azione ci riporta al rito vecchissimo di tagliare i capelli quando il fanciullo usciva dall'infanzia<sup>42</sup> o quando il giovane promesso sposo offriva alla vigilia delle nozze i suoi capelli agli dei. Traspare allora un valore magico-religioso dell'albero: un tempo si celebravano riti di fecondità della

36. Nel senso di «saldo, ben compatto» (per unione artificiale) cfr. *Od.* XIII 68; XXIII 229 ecc.; riferito ai dardi «fitti» cfr. *Il.* XV 529; riferito alla mente di Zeus, *Il.* XV 461; cfr. *Il.* XIV 167 πυκνὰς δὲ θύρας; H. EBELING, *Lexicon Homericum*, s.v. πυκνός, Hildesheim 1963.

37. L. GERNET, *Antropologia della Grecia Antica*, tr. it., Milano 1983, p. 19.

38. L'aggettivo non ritorna nè ad *Od.* VIII 274 ss. nè a *Il.* XIV 157 ss.; evidentemente il letto di Era come quello di Afrodite non è ἀσκητόν.

39. κάμνω: *Il.* II 101 è detto di Efesto nel significato di *laborare, fatigare de artificijs*, cfr. H. EBELING, *op. cit.*, s.v. κάμνω.

40. Giuliana LANATA, *Medicina Magica e religione popolare in Grecia*, Roma 1967, pp. 45-47; p. 63.

41. *Il.* VII 436; IX 349 di τεῖχος (all'attivo); *Os.* VI 9 ἐδέματο οἴκου.

42. L. GERNET, *op. cit.*, pp. 29-30; C. CALAME, *op. cit.*, p. XVII.



terra impersonando alberi maschi e femmine nei panni di un re ed una regina del bosco.<sup>43</sup> Nella semantica profonda omerica l'ulivo è lo stesso Odisseo e la stessa Penelope che si preparano alle nozze; la loro gestualità è regolata da un preciso cerimoniale sacrale-religioso, come quello stabilito da Era che ad *Il.* XIV 198 fa suo φιλότητα και ἕμερον per vincere Zeus. Se si confrontano i gesti di Era e quelli di Ulisse la corrispondenza, anche se traslata nell'ulivo, è quasi perfetta. Anche la porta del talamo di Era è πυκινή ed Efesto, come Ulisse, ne è unico artefice (*Il.* XIV 167). La dea si lava, si unge con olio, unguenti, ambrosia, pettina le lunghe trecce, infila gli orecchini nelle orecchie ben forate. Odisseo sgrossa il fusto dalla radice (*Od.* XXIII 196 = *Il.* XIV 170), lo squadra col bronzo ἀμφέξεσα χαλκῶ / εὖ και ἐπισταμένως (cfr. *Il.* XIV 170-171), lo fa dritto a livella και ἐπί στάθμην ἴθυνα, ne lavora un sostegno ἐρμίν ἄσκήσας (cfr. *Il.* XIV 179), lo trivella col trapano τέτρηννα δὲ πάντα τερέτρῳ (cfr. *Il.* XIV 182-183) e compie fino in fondo la sua fatica (199) ἐκ δὲ τοῦ ἀρχόμενος... ὄφρ' ἔτέλεσσα. Il verbo τελέω, come si sa, è tipico dei misteri ed indica il compimento dell'iniziazione sessuale<sup>44</sup> come espressione diretta della comunione tra l'uomo ed il dio (cfr. *Il.* XIV 179 ἔξυσ' ἀσκήσασα). Alla fine Odisseo adorna il letto con oro argento e avorio: v. 200 δαιδάλλων χρυσῶ τε και ἀργυρῶ ἠδ' ἐλέφαντι, così come Era fa sul proprio corpo (cfr. *Il.* XIV 186). Lo scopo della dea è quello di suscitare φιλότητα και ἕμερον, uniche vere forze vittoriose su uomini e dei (*Il.* XIV 197 ss.), grazie allo στρόφιον di Afrodite.

W. Leaf<sup>45</sup> nota acutamente che lo στρόφιον si configura a formula magica, a incantesimo di seduzione. Esso è distinto dalla cintura di Afrodite che cinge i fianchi e non il seno della dea. La cintura (ζώνη) sciolta, richiama la verginità perduta mentre lo στρόφιον che Era chiede ad Afrodite e che riceve da lei con un sorriso,<sup>46</sup> ha in sé il potere supremo dell'attrattiva a cui nessuno può resistere. Ma Odisseo cerca solo una risposta. Gli rimane l'interrogativo pressante se l'ulivo sia stato reciso e spostato, con richiamo evidente alla ζώνη sciolta, alla fedeltà violata. Per questo ribadisce: οὕτω τοι τόδε σῆμα πιφαύσκομαι (XXIII 202). Le sue parole rinviano ad una cerimonia di iniziazione, di cui Penelope ed Ulisse sono gli unici ministri e sacerdoti. Il compimento del rito è avvenuto con la loro unione. Ma la terra non ha distese verdeggianti e rugiadesi, né ambrosia lucente e profumata (*Il.* XIV 347 ss.). Sul loro incontro pesano lontananza e distacco, le difficoltà dell'esule e quelle di una regina donna e reggente, sola tra mille insidie.

Ogni ostacolo è stato ora superato, ma rimane quell'ultimo interrogativo: «e non so, donna, se è ancora intatto il mio letto o se ormai qualcuno lo ha spostato, tagliando di sotto il piede d'olivo» (cfr. *Il.* XIV 186). Il tronco

43. J.G. FRAZER, *op. cit.*, pp. 215 ss.; M. SENDRAIL, *op. cit.*, p. 87.

44. L. GERNET, *op. cit.*, p. 39.

45. W. LEAF, *The Iliad* V. II, Amsterdam 1971,<sup>2</sup> commento a *Il.* XIV n. 214, p. 81.

46. Sul sorriso di Afrodite cfr., W. BURKERT, «Afrodite e il fondamento della sessualità», in *L'am. in Gr.*, cit., p. 138.



tagliato (la cintura sciolta) si contrappone visivamente e metaforicamente al taglio delle fronde verdi dell'ulivo, operato dal legittimo ministro Odisseo. Chi ha spostato il tronco ha commesso profanazione e sacrilegio.

La prova che Penelope vuole da Odisseo, la risposta che Odisseo vuole da Penelope è qualcosa di più di una testimonianza di identità e fedeltà, ma è la descrizione di una liturgia segreta, quella della loro iniziazione matrimoniale. Il rito si è compiuto fino in fondo: il rievocarlo permette ora ai suoi ministri di ritrovarsi e riconoscersi, riflettendosi in esso come in uno specchio fedele. E ora si sta per ripetere dopo vent'anni, nel corso di una notte che Atena maliziosamente prolunga, a ragion veduta.<sup>47</sup>

I due sposi ritrovati si identificano e si confondono, ancora una volta con una similitudine a chiasmo. Ulisse, non più Penelope, può finalmente abbandonarsi ad un pianto di sollievo e di gioia; Penelope, lei naufraga, può rifugiarsi nel porto sicuro del ritorno del marito.<sup>48</sup> Nel fascino di una notte che trattiene il sorgere dell'Aurora, si realizza anche un altro incantesimo di Penelope, più sottile e nascosto: quello che ha permesso alla sua femminilità fatta di dubbi e certezze, di luci e ombre, di superare e sconfiggere, nonostante la vulnerabilità di un fisico non immune dai danni del tempo, la concorrenza dell'eterna, ma fredda bellezza di ninfe e dee immortali.

(*Od.* V 215 ss.: «O dea sovrana (Calipso), non adirarti con me per questo: so anch'io, / e molto bene, che a tuo confronto la saggia Penelope / per aspetto e grandezza non val niente a vederla: / è mortale, e tu sei immortale e non ti tocca vecchiezza. / Ma anche così desidero e invoco ogni giorno / di tornarmene a casa, vedere il ritorno.»).

47. *Od.* XXIII 241-247.

48. *Od.* XXIII 231-240.