

Insultato da Antinoo per aver portato alla mensa dei pretendenti un accattone (in realtà Odisseo nelle vesti di mendicante), Eumeo risponde con una domanda retorica (p. 381-85):

«'Αντίνο', οὐ μὲν καλὰ καὶ ἐσθλὸς ἔων ἀγορεύεις·
 τίς γάρ δ' ἑ ξεῖνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθὼν
 ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν οἱ δημοεργοὶ ἔασι,
 μάντιν ἢ ἱητήρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,
 ἢ καὶ θέσπιν ἁοιδόν, ὃ κεν τέρπησιν αἰείδων;

Antinoo, non parli certo a proposito, anche se sei nobile.
 Chi infatti chiama da fuori un forestiero, andando di persona,
 un altro, se non è uno degli artigiani,
 un indovino o un guaritore di mali o un carpentiere,
 o anche un aedo ispirato, che allegra cantando?¹

Il passo, senz'altro tra i più noti e citati dell'*Odissea*, ha richiamato l'attenzione soprattutto dal punto di vista sociologico. Troviamo qui elencati alcuni professionisti che esercitano il loro mestiere trasferendosi di comunità in comunità²; nella lista poi è incluso l'aedo, a indicarne la professionalità e uno statuto sociologico simile a quello degli artigiani. «I declamatori e gli attori — scrive M. Finley — erano in gran parte professionisti e per la storia sociale è interessante il fatto che in molte regioni del mondo essi furono tra i primi a rompere la regola primitiva secondo cui un uomo vive, lavora e muore in seno alla tribù o comunità»³.

Quanto viene enunciato qui da Eumeo, l'esistenza cioè di artigiani girovaghi, trova dunque riscontro nelle varie forme di comunità primitive; ora, che anche la società omerica conosca la presenza di siffatte figure, è un fatto di cui il lettore privo di pregiudizi non ha difficoltà a prendere atto. Che Eumeo intendesse ricordare ad Antinoo una realtà a lui ben nota e che l'aedo, a un altro livello di comunicazione, abbia voluto ribadire al proprio pubblico un particolare di cui esso era a perfetta conoscenza, è possibile; una serie di indizi, tuttavia, lasciano intuire come l'intenzione di Eumeo da una parte, e del poeta dell'*Odissea* dall'altra, era di veicolare anche altre informazioni.

Nel suo acuto commento al passo, Joseph Russo richiama l'attenzione sul fatto che «nella succinta lista dei professionisti di valore Omero riservi un intero verso a descrivere il proprio mestiere in termini entusiastici»⁴. Sarebbe questo dunque un intervento autoriale particolarmente abile e raffinato: senza rompere l'oggettività del codice epico, il poeta dell'*Odissea* elogiava la propria professione a preferenza di altre. Anche questa interpretazione è certo possibile. Ma il discorso può essere ulteriormente approfondito. Siamo di fronte qui a una semplice lista di mestieri⁵, a uno dei tanti cataloghi, così frequenti nell'epica, oppure l'elenco ha un nesso più pro-

fondo? Indovino, medico, carpentiere e aedo hanno in comune il solo fatto di essere artigiani girovaghi?

Un'attenta contestualizzazione del passo e una serie di rimandi a cui esso può rinviarci consentiranno di fare apparire forse questi versi in una luce affatto nuova.

Accennavo in precedenza ai differenti livelli della comunicazione. Nell'epica omerica — il discorso vale ovviamente per altre forme di narrativa — le prospettive sono fondamentalmente due: quella del narrante, che qui si identifica con l'autore, e quella dei personaggi che di volta in volta sono introdotti a parlare. I due differenti punti di vista comportano, sul piano della ricezione, due diversi livelli: quando è il poeta a narrare, il suo uditorio è composto esclusivamente dal suo pubblico, quando sono invece i personaggi a parlare, il loro uditorio è duplice: il partner che hanno di fronte e il pubblico dell'aedo⁶. Ciò crea interessanti intersezioni sul piano della comunicazione.

L'elenco delle professioni è contenuto in una frase di Eumeo, che si colloca all'interno di uno scambio di battute con Antinoo. Non si può dimenticare che il primo è il servo rimasto fedele al re, mentre il secondo è tra i più autorevoli pretendenti alla sposa del re. Né Eumeo né Antinoo sanno che sotto il mendicante che hanno di fronte si cela il re; il pubblico dell'aedo invece sì. Eumeo è interessato al ritorno del proprio padrone, Antinoo invece no: il primo lo auspica, il secondo lo teme. Dalle parole con cui Antinoo aggredisce il porcaro emerge chiaramente come egli consideri la figura che si aggira per la mensa un vero accattone (p 375-79):

«ὦ ἀρίγνωτε συβῶτα, τίη δὲ σὺ τόνδε πόλινδε
ἦγας; ἢ οὐχ ἄλις ἡμῖν ἀλήμονές εἰσι καὶ ἄλλοι,
πτωχοὶ ἀνηροί, δαιτῶν ἀπολυμαντῆρες;
ἢ ὄνοσαι ὅτι τοι βίοντον κατέδουσιν ἄνακτος
ἐνθάδ', σὺ δὲ καὶ προτὶ τόνδ' ἐκάλεσσας;»

«O porcaro famigerato, perché hai portato questo qui
in città? Non ci bastano forse gli altri accattoni,
mendichi molesti, guastatori di mense?
Rinfacci che i beni del padrone mangino gli uomini
qui riuniti e tu sei andato a chiamare anche questo qui?»⁷

Con la sua risposta, Eumeo intende comunicare ad Antinoo che egli non considera il mendicante un vero mendicante, altrimenti non l'avrebbe condotto in città (p 386-87):

οὔτοι γάρ κλητοὶ γε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν·
πτωχὸν δ' οὐκ ἂν τις καλέοι τρύξοντα ἔαυτόν.

sono queste le persone che vengono chiamate sulla terra infinita.
Nessuno chiamerebbe un mendico che lo manda in rovina.

Il mendico, quindi, è per Eumeo un falso mendico: potrebbe essere o un indovino o un medico o un carpentiere o un aedo. Se poi si vede nell'e-

lenco un crescendo, allora si può concludere che Eumeo intende assimilare il mendico a un aedo. Al tempo stesso, a un differente ma contemporaneo livello di comunicazione, Omero intende definire ed elogiare insieme la propria professione. Sono proprio queste due ipotesi, che il mendico (che d'ora in poi chiameremo Odisseo) sia da Eumeo assimilato a un aedo, e che l'aedo in quanto indovino, medico e carpentiere collochi se stesso su di un livello di professionalità superiore, che ora si cercherà di verificare.

Una conferma, chiara e inequivocabile, alla prima ipotesi ci viene da un passo immediatamente successivo. Quando Penelope, venuta a conoscenza dell'oltraggio subito dal mendicante alla mensa dei pretendenti — Antinoo ha colpito Odisseo con uno sgabello — invita Eumeo ad andarlo a chiamare, il porcaro così si rivolge alla regina (p 513-21):

«εἰ γάρ τοι, βασίλεια, σιωπήσειαν Ἀχαιοί·
οἳ δ' γε μυθεῖται, θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ.
τρῆς γάρ δὴ μιν νύκτας ἔχον, τρία δ' ἡματ' ἔρυξα
ἐν κλισίῃ· πρῶτον γάρ ἐμ' ἵκετο νηὸς ἀποδράς·
ἀλλ' οὐ πω κακότητα διήνυσεν ἦν ἀγορεύων.
ὥς δ' ὅτ' ἄοιδόν ἀνὴρ ποτιδέρκεται, ὅς τε θεῶν ἐξ
ἁείδῃ δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
τοῦ δ' ἄμοτον μεμάασιν ἀκούμεν, ὀππότε' ἁείδῃ·
ὥς ἐμὲ κείνος ἔθελγε παρήμενος ἐν μεγάροισι.»

«Se solo, o regina, gli Achei tacessero!
Racconta tali cose, che incanterebbe il tuo cuore.
Tre notti l'ho avuto, tre giorni l'ho tenuto
nella capanna; appena fuggito dalla nave venne da me.
Ma non ha finito di narrare le proprie sventure.
Come quando un uomo guarda un aedo che istruito dagli dèi
canta racconti che allietano i mortali
e mentre canta, essi bramano ardentemente ascoltarlo;
così quello mi incantava, seduto in casa.»

Ancor prima che per l'accostamento di Odisseo all'aedo operato da Eumeo, il passo merita la nostra attenzione per il quadro che esso ci offre della recita aedica. Particolare rilievo assume in questo contesto il verbo θέλω che troviamo all'inizio e alla fine del nostro passo, secondo uno schema circolare largamente diffuso nei discorsi diretti dell'epica.

Θέλω e i livelli della θέλξις⁸.

L'etimologia del greco θέλω è incerta. Tra le ipotesi, sembra godere di maggior credibilità quella che lo connette al lituano 'žvelgiù', che vale 'gettare uno sguardo'. Θέλγειν allora varrebbe 'ammaliare con lo sguardo, con un colpo d'occhio', 'Bezäuberung durch den bösen Blick'. Questa interpretazione, che sarebbe destinata a restare comunque precaria con il solo conforto del lituano, trova un valido supporto nel linguaggio dell'epica.

In quattro passi dei poemi troviamo il verbo θέλω connesso con ter-

mini designanti gli occhi, ὄμματα / ὄσσε:

Ω 343; ε 47

εἴλετο δὲ ῥάβδον, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
prese la verga, con la quale incanta gli occhi degli uomini

ω 3

καλὴν χρυσεῖην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
bella, dorata, con la quale incanta gli occhi degli uomini

N 435

θέλξας ὄσσε φαεινὰ, πέδησε δὲ φαίδιμα γυῖα.
...incantando gli occhi lucenti, e gli bloccò le splendide membra

Il fatto significativo è che il carattere visivo della θέλξις è qui espresso in sintagmi formulari che dobbiamo ritenere particolarmente arcaici (adonio per i primi tre casi, inizio di verso sino alla cesura femminile per il quarto esempio). Noteremo ancora che la θέλξις a questo livello visivo è prerogativa divina: nei primi tre casi è la *rhabdos* di Hermes a produrre incantamento, nell'ultimo è Posidone che, intervenendo in una scena di battaglia, incanta gli occhi al troiano Alcàtoo perché cada per mano di Idomeneo. «Data la natura arcaica di queste connessioni dell'epica tra θέλω e i termini designanti gli 'occhi', possiamo ipotizzare la conservazione formulare della connotazione fisica originariamente inerente alle forme ancestrali di θέλω, ma alla fine erosa in greco, tranne che nella residuale evidenza dei pattern posizionali del corpus omerico»¹⁰. L'epica dunque sembra conservare resti di un'originaria 'visività' della θέλξις fossilizzati nella fissità formulare, e proprio per questo ancor più significativi. L'originaria connessione, si diceva, dovette perdersi gradatamente; se al tempo di Omero fosse ancora avvertita, è difficile dire; molto probabilmente non più, in quanto un cospicuo numero di passi associano il verbo alla voce e non più alla vista. Con il canto, Calipso, le Sirene e l'aedo esercitano il loro fascino ammaliatore.

Che in una comunicazione orale, qual è la recita aedica, si crei fra il cantore e il suo uditorio un ammaliamento anche visivo è del tutto naturale e più che verisimile¹¹. Nel nostro passo, comunque, il primo livello della θέλξις, quello originario e così remoto da non essere forse più avvertito, sembra trovare una bella e significativa conferma. «Come quando un uomo guarda l'aedo...»: così Eumeo introduce la similitudine per descrivere l'incantamento da lui subito all'ascolto dei racconti di Odisseo. La 'visività' è espressa dal verbo προσδέρκομαι (qui nella forma ποτιδέρκομαι). Il verbo designa un modo di guardare del tutto particolare. Come è stato messo in evidenza da Snell nel suo ormai classico saggio, *L'uomo nella concezione di Omero*, l'epica dispone di più verbi per esprimere l'atto del vedere¹². All'interno di questa grande varietà, δέρκεσθαι «indica non tanto la funzione dell'occhio, quanto il lampeggiare dello sguardo, percepito da un'altra persona». Snell così conclude la rassegna del verbo: «Nell'espressione omerica δέρκεσθαι non tanto si considera il verbo come funzione, quanto la particolare facoltà dell'occhio di trasmettere ai sensi dell'uomo certe impressioni»¹³.

Il significato del verbo è qui ulteriormente sfumato e precisato nella

forma composta. Προσδέρκομαι vuole infatti significare che lo sguardo, con quella particolare connotazione di cui si è detto, viene 'gettato verso qualcuno', indica cioè una sorta di messaggio lanciato con gli occhi. Chiaro questo significato negli altri due casi in cui il composto ricorre nell'epica. In *Π* 10 Achille paragona il pianto di Patroclo a quello di una bambina che corre appresso alla mamma:

δακρύτεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται
piangendo la guarda, per essere presa in braccio

In *υ* 385 Telemaco non reagisce ai discorsi provocatori dei pretendenti, ma:

ἀλλ' ἀκέων πατέρα προσεδέρκετο, δέγμενος αἰεί,
in silenzio guardava il padre, aspettando sempre.

Telemaco dunque tiene gli occhi fissi sul padre, uno sguardo che attende una risposta, un segnale.

Che la recita aedica sia 'vista' ancor prima che 'ascolto', che tra l'aedo e il suo pubblico venga a crearsi una sorta di comunicazione visiva e che alla vista appunto sia legato un livello della *θέλξις* che è emerso essere quello primordiale, è quanto si può ricavare dalle parole di Eumeo.

Più profondamente avvertito è, nel linguaggio dell'epica e di conseguenza nella psicologia dell'aedo e del suo uditorio, un altro livello della *θέλξις*, quello 'vocale'. Da sempre e presso tutti i popoli, della parola, ancor più se ritmata nel canto, è stato avvertito il valore magico-rituale. Con un 'canto magico' (*ἐπαοιδή*) i figli di Autolico «arrestarono lo scuro sangue» a Odisseo ferito sul Parnaso durante una battuta di caccia (*τ* 457-58). Dobbiamo immaginare una stretta connessione tra questa *ἐπαοιδή* e la *ᾠοιδή*, tra il canto magico-rituale e il canto del poeta. Il discorso, se sviluppato, ci porterebbe molto in là, forse alle origini stesse della poesia. Che la dizione formulare di Omero fosse molto simile nella sua fissità ieratica, al canto rituale è ipotesi avanzata, tra gli altri, da Milman Parry¹⁴.

Con 'parole tenere e lusinganti' (*μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοις*) Calipso cerca di ammaliare Odisseo perché dimentichi la patria (*α* 56-7); sempre con le parole Egisto riuscì a incantare la moglie di Agamennone (*γ* 264); con 'parole dolci' (*μειλιχίοισ' ἐπέεσσιν*) Penelope incanta il *θυμός* dei pretendenti (*σ* 282-83)¹⁵; con il 'dolce canto' (*λιγυρῇ... ᾠοιδῇ*) le Sirene producono il loro ammaliamento (*μ* 44)¹⁶. Ma con questi ultimi esempi la *θέλξις* viene a collocarsi su un ulteriore livello: l'incantamento coinvolge la sfera erotica, l'ammaliamento è anche e soprattutto seduzione¹⁷.

Una stretta connessione tra l'incantesimo magico ottenuto mediante filtri e l'incantesimo erotico pervade tutto l'episodio di Circe: «la sua *thelxis* è magica ed erotica a un tempo»¹⁸.

Il nesso più intimo tra *θέλξις* ed *ἔρος* sembra comunque emergere da un episodio di cui è protagonista Penelope. Abbellita dall'intervento della dea Atena e accompagnata dalle ancelle, la regina scende tra i pretendenti

(σ 212-13):

τῶν δ' αὐτοῦ λύτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἐθέλχθεν,
πάντες δ' ἠρήσαντο παρὰ λεχέεσσι κλιθῆναι.

allora le loro ginocchia si sciolsero, il loro animo fu incantato dall'amore
tutti desiderarono giacerle vicino, nel letto

La reazione dei pretendenti alla vista della regina è molto intensa: «le loro ginocchia si sciolsero». È questa, nell'epica, una sintomatologia legata a una ferita mortale o a una paura particolarmente violenta. Che l'espressione solo in questo passo sia introdotta a indicare un'emozione prodotta da ἔρος e θέλξις e che i due termini soltanto qui siano tra di loro associati, è un particolare che merita di essere sottolineato.

Che cosa avvertissero nella θέλξις gli aedi e il loro uditorio, è mirabilmente espresso dal poeta della Διὸς ἀπάτη, l'episodio di seduzione per antonomasia dell'epica. Hera, per sedurre Zeus, ricorre all'aiuto di Afrodite, che le fa dono della sua fascia (Ξ 214-17):

215 Ἥ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα
ποικίλον, ἐνθα τέ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο·
ἐνθ' ἐνὶ μὲν φιλότης, ἐν δ' ἱμερός, ἐν δ' ὀαριστὺς
πάρφασις, ἣ τ' ἐκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.

Disse, e dal petto sciolse la fascia ricamata
dai bei colori, dove sono contenuti tutti gli incanti:
c'è l'amore, c'è il desiderio, c'è l'incontro,
il discorso seducente, che inganna anche chi ha una mente saggia

Se ora, dopo aver individuato nella θέλξις queste connotazioni, torniamo alle parole che Eumeo rivolge a Penelope, nell'espressione θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ possiamo scorgere anche un'allusione erotica. Come ha finemente colto J. Russo, «l'aspetto erotico del termine θέλγειν ci consente di scorgere una *double entente*, non avvertita forse da colui che parla ma sentita forse sia dal poeta che dall'uditorio»¹⁹.

Nella lingua dell'epica dunque il termine θέλγειν oltre a indicare un incantamento prodotto con la vista, la voce e i filtri magici, e ad essere carico di allusività erotica, connota anche la recitazione aedica, che è quindi vista, suono ed eros a un tempo. Se poi si considera la presenza talvolta anche della musica e della danza, l'ammaliamento del canto dell'aedo va inteso come esperienza reale, di coinvolgimento totale²⁰.

Odisseo aedo.

L'assimilazione di Odisseo all'aedo, posta dalle parole di Eumeo, non si presenta qui per la prima volta. Nell'Intermezzo degli Apologhi²¹, già Alcino, nell'elogiare il racconto di Odisseo, lo aveva paragonato a un aedo (λ 367-69):

σοὶ δ' ἐπὶ μὲν μορφῇ ἐπέων, ἐνὶ δὲ φρένες ἐσθλαί,
μῦθον δ' ὥς δτ' ᾠιδὸς ἐπιστάμενως κατέλεξας,
πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρὰ.

Ma i tuoi racconti hanno forma, e la tua mente è valida.
Hai narrato con abilità, come un aedo, il tuo racconto,
le tristi sciagure di tutti gli Argivi e di te stesso²²

In uno dei momenti di maggior tensione drammatica dell'*Odissea*, dopo che tutti i pretendenti hanno cercato invano di tendere l'arco di Odisseo, l'arma finisce nelle mani dell'outsider. A questo punto Omero, quasi a voler accrescere i toni della tensione, si inserisce nella narrazione con una similitudine (φ 404-11):

· ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεύς,
αὐτίκ' ἐπεὶ μέγα τόξον ἐβάστασε καὶ ἶδε πάντη, 405
ὥς δτ' ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ᾠιδῆς
ῥηϊδίως ἐτάνυσσε νέφ' περὶ κόλλοπι χορδὴν,
ἄψας ἀμφοτέρωθεν εὐστρεφὲς ἔντερον οἶός,
ὥς ἄρ' ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς.
δεξιτερῇ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς· 410
ἦ δ' ὑπὸ καλὸν ἔεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδῆν.

...Allora l'astuto Odisseo
come ebbe maneggiato il grande arco e l'ebbe osservato da ogni parte,
come un uomo esperto di cetra e di canto
che facilmente tende la corda sul bischero nuovo,
fissando ai due estremi il budello ben ritorto di pecora,
così senza fatica Odisseo tese il grande arco.
Con la mano destra prese e saggiò la corda;
questa gli cantò sotto bene, simile nella voce a una rondine.

«Come un uomo esperto di cetra e di canto»: proprio nel momento che sta per sancire, nella forma dello svelamento dell'identità, il ritorno del re e fa da preludio alla strage dei pretendenti, è riaffermato, ancora una volta, il motivo di Odisseo cantore. Nelle sue abili mani, l'arco, prima di diventare strumento di morte, emette suoni armoniosi, canta²³.

Altro, significativo, accostamento di Odisseo all'aedo si può cogliere infine nel verso che suggella uno dei suoi racconti menzogneri, quello a Penelope (τ 203):

Ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα·

fingeva, dicendo molte cose false simili a cose vere

Al racconto di Odisseo viene qui riconosciuta una verisimiglianza che richiama il discorso programmatico delle Muse sull'Elicon a Esiodo durante la sua investitura poetica (*Th.* 27):

Ἰδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,

sappiamo dire molte cose false simili a cose vere²⁴

Da questa pur rapida rassegna emerge come il motivo dell'assimilazione di Odisseo all'aedo sia costante nel corso dell'*Odissea*: esplicito negli elogi di alcuni suoi partner (Alcinoos, Eumeo), esso affiora nelle parole stesse del protagonista e traspare nelle allusioni di Omero.

Precisare, ora, i termini di questo accostamento comporterebbe l'affrontare problemi certo importanti, ma che resterebbero comunque marginali rispetto a questa indagine. Alcuni, sia pur brevi cenni, si impongono tuttavia.

Analogie e differenze tra Odisseo e l'aedo si possono cogliere sul piano della storia, del racconto e della narrazione²⁵.

Sul piano della storia, l'aspetto significativo è un elemento di differenziazione: se il tema del canto dell'aedo sono le imprese degli eroi, i κλέα ἀνδρῶν, Odisseo racconta fatti meravigliosi, θέσκελα ἔργα (λ. 374). Canto eroico dunque a fronte del μῦθος, qui nell'accezione di racconto di meraviglie.

Anche sul piano del racconto spicca un decisivo elemento di differenziazione: alla terza persona del racconto dell'aedo si oppone la prima persona del racconto di Odisseo²⁶.

Se sul piano della storia e del racconto sono gli elementi differenzianti a prevalere, sul piano della narrazione l'assimilazione è pressoché totale. Per la narrazione di Odisseo — il discorso vale qui soprattutto per gli Apologhi — è creata la situazione tipica della recita aedica: Odisseo narra le proprie avventure in un contesto conviviale, davanti a un uditorio; come la recita aedica, anche la sua narrazione conosce un'interruzione²⁷; come l'aedo, Odisseo produce ammalimento sul suo uditorio, come l'aedo, Odisseo è elogiato dai suoi ascoltatori²⁸.

Un significativo elemento di differenziazione è comunque possibile individuare nella narrazione di Odisseo rispetto a quella aedica ed è costituita dal suo tempo: la notte. Mentre sta elencando le eroine incontrate nell'Ade, Odisseo interrompe d'improvviso la sua narrazione (λ. 328-31):

πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μῦθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω
δσας ἡρώων ἀλόχους ἴδον ἡδὲ θυγάτρας·
πρὶν γάρ κεν καὶ νῦν φθῆτ' ἄμβροτος. ἀλλὰ καὶ ὥρη 330
εὔδειν, ἣ ἐπὶ νῆα θοὴν ἐλθόντ' ἐς ἐταίρους

tutte non posso narrare né elencare
quante spose di eroi vidi e figlie;
prima infatti passerebbe la notte immortale. Ma è anche tempo
di andare a dormire...²⁹

L'invito di Odisseo viene garbatamente respinto da Alcinoos, il quale, dopo avergli rinnovato la promessa di doni ospitali, lo invita a proseguire (λ. 373-76):

νύξ δ' ἦδε μάλα μακρὴ ἀθέσφατος· οὐδέ πω ὥρη
 εὔδειν ἐν μεγάρῳ· σὺ δέ μοι λέγε θέσκελα ἔργα.
 καὶ κεν ἐς ἡῶ δι' ἄν' ἀνασχοίμην, ὅτε μοι σὺ
 τλαίης ἐν μεγάρῳ τὰ σὰ κήδεα μυθήσασθαι,"

375

questa è una notte molto lunga, che non conosce limiti e non è ancora tempo di dormire nella sala; tu dimmi i fatti meravigliosi.
 Io resisterei sino alla luminosa aurora, quando
 tu volessi narrarmi nella sala le tue sventure³⁰

La narrazione di Odisseo prevarica dunque il limite temporale della normale recita aedica, il suo tempo è la notte, tempo che dovrebbe appartenere al sonno, ma che può essere occupato anche dai racconti, come osserva lo stesso Odisseo nell'assecondare il desiderio di Alcino (λ 379):

ὥρη μὲν πολέων μύθων, ὥρη δὲ καὶ ὕπνου·

c'è il tempo per molti racconti, e c'è il tempo per il sonno³¹

Al di là di questi elementi di diversificazione e indipendentemente dal loro valore, l'assimilazione di Odisseo all'aedo rimane, oltre che un fatto certo, un motivo costante nel corso dell'Odissea.

Omero carpentiere.

La comparazione linguistica indoeuropea ha ormai da tempo evidenziato una stretta connessione a livello metaforico tra l'attività del poeta e quella del carpentiere: la radice verbale indoeuropea *tek-s, che designa una particolare attività artigianale, quella di costruire carri, designa in alcune lingue (vedico e avestico) anche l'attività del poeta³². Tre le varie testimonianze che si potrebbero addurre, può essere sufficiente qui richiamare un inno vedico, ove è detto (*Rig-Veda* 1.130 6ab):

imāṃ te vācam vasūyānta āyāno
 rátham ná dhātāḥ svāpa atakṣiṣuḥ

questa parola desiderando cose buone per te
 hanno costruito i figli di Āyu come il bravo carpentiere il carro³³.

Se ora ci si sposta in ambito greco, si può notare come questa metafora del fare poetico sia largamente attestata³⁴.

Pausania, parlando di Olenio, il mitico inventore dell'esametro, riporta il seguente distico su di lui (Paus. 10.5.8):

᾿Ωλήν θ' ὅς γένετο πρῶτος Φοῖβοιο προφάτας,
 πρῶτος δ' ἄρχαίων ἐπέων τεκτόνας' αἰοιδάν.

Olenio che fu il primo profeta di Apollo
 per primo costruì un canto di antichi versi

In Sofocle (*fr.* 159 R), la Musa è designata come τεκτόναρχος, 'la prima tra i carpentieri'. Ma è soprattutto Pindaro a conservarci significati-

ve testimonianze.

In *Nem.* 3.4 si parla di «giovani costruttori di dolci canti», *μελιγαρύων τέκτονες* / *κώμων νεανίαι*.

Nella terza Pitica si legge (*Pyth.* 3.112-14):

Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώτων φάτις,
ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἷα σοφοὶ
ἄρμουςαν, γινώσκομεν.

Nestore e il licio Sarpedonte, famosi tra gli uomini,
conosciamo dai sonanti versi che gli esperti
carpentieri hanno costruito.

Il passo pindarico è un chiaro richiamo a Omero; la forma non dorica *Σαρπηδόνα* è un evidente epicismo; molto probabile quindi che il sintagma *ἐπέων τέκτονες* riproduca una formula epica di consolidata tradizione³⁵.

Nel concepire dunque a livello metaforico la poesia come carpenteria e nell'assimilare il poeta al carpentiere, il greco rivela una solidarietà con altre lingue indoeuropee e si inserisce all'interno di una tradizione antichissima. È molto probabile infatti che le tre espressioni — ved. *vācas-taks*, av. *vacas-tasti*, gr. *ἐπέων τέκτονες* — riconducibili all'i.e. **uekʷos tek's*, non siano solo una testimonianza dell'esistenza di una comune lingua indoeuropea, ma anche di una comune descrizione metaforica per indicare l'attività del poeta³⁶.

Questa concezione del poeta come costruttore di versi troviamo riflessa anche nello stesso nome Omero. Già il Welcker nel 1835, richiamando l'attenzione su questa metafora del fare poetico³⁷, intendeva il nome come *Kunstname* e gli assegnava il significato di 'assemblatore' (*Zusammenfüger*).

Un'analoga interpretazione, ma su base comparatistica, del nome Homeros come 'colui che mette insieme' (i versi) è stata proposta da Nagy³⁸: il nome risulterebbe composto dagli elementi indoeuropei **som* 'insieme' e *θῆτ* 'unire, adattare' (quest'ultima radice presente nel greco *ἄρ - ἀρ - ἴσκω*). La radice **ar* del gr. *ἄρ - ἀρ - ἴσκω* presente nel nome Hom-ēros è affine nel valore semantico alla radice **tek-s*³⁹. Se l'interpretazione etimologica è corretta, il nome Homeros designerebbe una particolare funzione del poeta, quella di costruire versi⁴⁰; allora la metafora che assimila l'attività del poeta e quella del carpentiere e che si è visto essere antichissima e di solida tradizione indoeuropea troverebbe un'ulteriore attestazione nel nome stesso del poeta per antonomasia, Hom-ēros⁴¹.

In un passo dell'*Avesta*, *Videvdāt* VII. 44, il canto magico è elencato tra le terapie mediche: accanto alla medicina del coltello (*karθtō.baēšaza*) e alla medicina delle piante (*urvarō.baēšaza*) figura infatti la medicina del canto magico (*mathrō.baēšaza*). Non solo, ma qui come in un altro passo avestico, *Yašt* III.6, l'incantesimo cantato è definito il più efficace tra i rimedi.

Un'analoga classificazione si presenta in un'ode di Pindaro. Nella terza Pitica, il poeta narra come Apollo abbia affidato il figlio Asclepio al centauro Chirone perché gli «insegnasse a curare le dolorose malattie degli uomini», διδάξει πολυπήμονας ἀνθρώποισιν ἰᾶσθαι νόσους. Questi i precetti e le terapie del centauro (*Pyth.* 3.47-53):

τοὺς μὲν ὦν, ὅσσοι μόλον αὐτοφύτων
ἐλκῶν ξυνάονες, ἢ πολὺ χαλ-
κῷ μέλη τετρωμένοι
ἢ χερμάδι τηλεβόλῳ,
50 ἢ θερινῷ πυρὶ περθόμενοι δέμας ἢ χει-
μῶνι, λύσαις ἄλλον ἄλλοίων ἀχέων
ἔξαγεν, τοὺς μὲν μαλακαῖς ἐπαιδαῖς ἀμφέπων,
τοὺς δὲ προσανέα πίνοντας, ἢ γυί-
οις περάπτων πάντοθεν
φάρμακα, τοὺς δὲ τομαῖς ἔστασεν ὀρθούς·
quanti giungevano da lui portatori di ulcere
spontanee, o feriti nel corpo
dal lucente bronzo
o dal sasso scagliato da lontano,
o rovinati nel fisico dall'arsura estiva
o dal gelo, li liberava ciascuno dal proprio male
alcuni curandoli con i dolci incantesimi,
altri con salutari bevande
o applicando alle membra farmaci di ogni sorta,
altri ancora li rimetteva in piedi con le incisioni

Sulla base della concordanza tra il passo avestico e quello pindarico, E. Benveniste giunse a postulare una comune dottrina medica indoeuropea, evidenziandone la tripartizione sociale secondo il noto modello dumeziliano: «Osserviamo che ciascuna delle tre medicine ha per strumento l'attributo simbolico di una delle tre classi sociali: il canto magico (gr. ἐπαιδιή, av. *maθra*) per i preti-maghi; il coltello (av. *karθta*, cfr. gr. *τομή*) per i guerrieri; le piante (av. *urvara*, gr. *φάρμακα*) per gli agricoltori»⁴².

Senza entrare nel merito della questione dell'esistenza o meno di una teoria medica indoeuropea, della concordanza tra il passo avestico e quello pindarico importa qui sottolineare il fatto che il 'canto magico' (ἐπαιδιή) rientrasse tra le vere e proprie pratiche mediche. Si è già avuto modo di ricordare il passo dell'*Odissea* (τ 457-8) in cui i figli di Autolico «arrestarono lo scuro sangue con una formula magica», ἐπαιδιή δ' αἶμα κελαινόν / ἔσχεθον, a Odisseo ferito sul Parnaso durante una battuta di caccia⁴³. Tracciare ora i confini tra la ἐπαιδιή e la ἀοιδή, tra la formula magica che guarisce e il canto del poeta, non è certo facile, tanto più che anche ad esso sono riconosciute funzioni 'terapeutiche', come è detto, più chiaramente che altrove, nel proemio della *Teogonia* esiodea (*Th.* 98-103):

εἰ γὰρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδεῖ θυμῷ
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰοιδὸς
 Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
 ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἰψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

100

Se a qualcuno afflitto nell'animo che soffre per recente dolore
 si inaridisce il cuore per l'angoscia, allora l'aedo
 servitore delle Muse canterà le imprese degli uomini d'un tempo
 e gli dèi beati che abitano l'Olimpo:
 presto egli si dimentica delle sue pene e non si ricorda più
 dei suoi dolori; i doni delle dee lo hanno subito distolto

Nell'attribuire dunque alla poesia una funzione 'terapeutica', anche se
 ormai solo a livello morale e psicologico, il proemio della *Teogonia* sembra
 collocarsi all'interno di una tradizione che assegna alla voce ritmata del canto
 una vera e propria funzione medica⁴⁴.

Nel proemio della *Teogonia*, Esiodo racconta di un suo incontro con
 le Muse occorsogli mentre pascolava le greggi ai piedi dell'Elicona. Dopo
 aver riferito il discorso delle Muse e aver detto come queste gli affidarono
 un ramo d'alloro quale scettro, il poeta così continua il suo racconto (*Th.*
 31-32):

ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,

(le Muse)... soffiaron in me una voce
 ispirata, affinché cantassi le cose che saranno e le cose che furono⁴⁵

Non senza orgoglio, il poeta si dichiara investito di un'ispirazione che
 gli consente una conoscenza che non ha limiti spaziali e temporali, analoga
 a quella delle stesse Muse (*Th.* 38):

εἰρεῦσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα
 dicendo le cose che sono, le cose che saranno e le cose che furono

La stessa conoscenza che Esiodo, in virtù della sua investitura può ora
 dividere con le Muse, Omero attribuisce a un indovino di professione, Cal-
 cante (A 69-70):

70 Κάλχας Θεστορίδης, οἰωνοπόλων δ' ἄριστος,
 δς ἤδη τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα

Calcante Testoride di gran lunga il migliore tra gli aùguri
 il quale conosceva le cose che sono, le cose che saranno, le cose che furono

A fronte di due professioni, quella dell'aedo e dell'indovino, ormai chia-
 ramente differenziate, poesia e mantica mantengono pur sempre una stret-
 tissima connessione⁴⁶. Connessione ovviamente che non è del solo greco e

che dobbiamo supporre originaria, se alcune lingue indoeuropee designano con lo stesso termine il poeta e il veggente, come il latino *vates*, l'irlandese *fili*, l'islandese *thulr*⁴⁷.

Per restare in ambito omerico, una spia della funzione mantica della poesia può considerarsi il nome parlante Femio, l'aedo di Itaca. Il nome Φήμιος è connesso con φήμη, che ha anche il valore di 'discorso profetico' (come in β 359) e di 'presagio' (come in υ 100, 105). In χ 376, Femio è designato come πολύφημος αἰοιδός, un epiteto che oltre che 'dai molti canti' o 'famoso' potrebbe valere anche 'dalle molte profezie'⁴⁸. Si può infine ricordare come talvolta aedo e indovino, quasi a significarne l'identità o la sovrapposibilità, siano accomunati dall'attributo della cecità.

Se ora, a conclusione delle considerazioni sin qui fatte, torniamo alla lista dei *demiourgoi* enunciata da Eumeo ad Antinoo, possiamo constatare una singolare corrispondenza tra le professioni stesse e le funzioni che la tradizione epica assegna alla poesia. Indovino, medico, carpentiere e aedo sono chiaramente professioni autonome e distinte, ma mantica, iatrica e carpenteria in quanto funzioni della poesia sembrano costituire un complesso solidale⁴⁹. Nessuno vorrà affermare che queste funzioni assegnate alla poesia, soprattutto se prese singolarmente, siano esclusive del mondo greco e dell'ambito indoeuropeo; la comparazione non avrebbe difficoltà a dimostrare il contrario. Tuttavia, ciò che è significativo di questo passo è la solidarietà delle funzioni e il loro essere ordinate insieme. Quanto profondamente la mentalità greca avvertisse la solidarietà di mantica, iatrica e poesia emerge anche dal fatto che le funzioni, individualmente e globalmente, sono prerogative di una stessa divinità, Apollo, come è detto icasticamente nell'*Inno ad Apollo* di Callimaco (vv. 42-6):

- τέχνη δ' ἀμφιλαφὴς οὖτις τόσον ὄσσον Ἀπόλλων
 κείνος δῖστευτὴν ἔλαχ' ἀνέρα, κείνος αἰοιδόν
 (Φοῖβος γὰρ καὶ τόξον ἐπιτρέπεται καὶ αἰοιδή),
 45 κείνου δὲ θρίαὶ καὶ μάντιες· ἐκ δὲ νυ Φοῖβου
 ἡττοὶ δεδάσιν ἀνάβλησιν θανάτοιο.

Nessuno abbraccia tante arti come Apollo;
 a lui compete l'arciere, a lui l'aedo
 (a Febo infatti sono affidati l'arco e il canto)
 a lui appartengono le predizioni e gli indovini; da Febo
 i medici hanno appreso a ritardare la morte⁵⁰

L'aedo dunque costruisce versi come un carpentiere, è μάντις e ἡτήρ a un tempo; la metafora del fare poetico e le funzioni della poesia trovano espressione nei nomi stessi di Omero, Esiodo, Femio. Se la nostra interpretazione è esatta nel cogliere questo nesso tra le professioni e se nella lista si può vedere un crescendo, allora il passo può essere anche letto come un'affermazione da parte del poeta dell'*Odissea* della superiorità dell'aedo rispetto all'indovino, al medico e al carpentiere, in quanto somma in sé le loro

professioni. Quanto di tutto questo fosse avvertito da Omero e dal suo uditorio, è difficile dire. Se poi in questo passo siano conservate, a livello residuale, tracce di un'originaria o remota indifferenziazione delle professioni o funzioni in un unico individuo (lo sciamano?), è una questione di indubbio interesse, per rispondere alla quale altri elementi andrebbero raccolti: per essa, i limiti del mondo greco si rivelano forse angusti.

Università di Pavia

Francesco Bertolini

¹⁾ Per il passo in questione rimando anzitutto al commento di J. Russo, *Omero. Odissea vol. V Libri XVII-XX*, Milano 1985, 180-81; un'analisi anche in G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London 1979, 233-34. Rimangono fuori dalla mia indagine termini significativi come ξείνος (ospite/straniero), per la cui ambiguità di statuto rinvio a C. Grottanelli, *L'ideologia del banchetto e l'ospite ambiguo*, *Dialoghi di Archeologia* III, 3, 1981, 122-54; δημιουργός, per la cui formazione e significato si può vedere F. Bader, *Les composés grecs du type de ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ*, Paris 1965, 133-41. Il valore di θέσις e il sintagma θέσιν ἀοιδόν sono discussi da H. Koller, *ΘΕΣΙΣ ΑΟΙΔΟΣ*, *Glotta* 43, 1965, 277-85. Sugli artigiani nel mondo greco, vedi il volume curato da F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1980.

²⁾ Il concetto di 'mobilità' è implicito già nel termine δημιουργός, che designa l'affiliato al distretto e non più alla famiglia; vedi al riguardo G. Nagy, 233.

³⁾ M. Finley, *il mondo di Odisseo*, trad. it. Roma-Bari 1978², 30.

⁴⁾ J. Russo, 181.

⁵⁾ Tra i *demiourgoi* sono compresi in τ 135 gli araldi, κήρυκες. L'aedo è incluso in una lista di professionisti anche in Hes. *Op.* 25-26:

καὶ κεραμεὺς κεραμεὶ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων,
καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονέει καὶ αἰδοῦς αἰδοῖ.
e il vasaio compete col vasaio e il carpentiere col carpentiere
e il mendico rivalessa col mendico e l'aedo con l'aedo.

Degno di nota in questo passo è l'accostamento dell'aedo al mendico.

⁶⁾ Non è certo il caso di scomodare, per queste semplici e intuitive considerazioni, l'estetica della ricezione o il reader-oriented criticism. Per un approccio ai testi classici secondo quest'ultimo indirizzo critico rimando al recente fascicolo della rivista *Arethusa* 19.2, 1986, dal titolo *Audience Oriented Criticism and the Classics*.

⁷⁾ Una finissima analisi, sul piano retorico e psicologico, dello scambio di battute tra Eumeo e Antinoo, nel commento di J. Russo, 180-81.

⁸⁾ Uso per comodità il termine θέσις, non senza segnalare che l'astratto non figura nell'epica; prima attestazione, secondo LSJ, soltanto in Ael. *NA* 8.24.

⁹⁾ Le ipotesi etimologiche in J. Frisk, *GEW*, s.v. Per la discussione di θέσις nella sua connessione con la vista, rinvio a F.W. Householder - G. Nagy, *Greek*, in *Currents Trends in Linguistics IX*, ed. by T.A. Sebeok, The Hague 1972, 735-816, in part. 769-70.

¹⁰⁾ F.W. Householder - G. Nagy, 769-70.

¹¹⁾ Per il motivo della *θέλξις* nella performance aedica il lavoro pionieristico e ormai classico rimane il capitolo *La psicologia dell'esecuzione poetica* del libro di E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, trad. it. Roma-Bari, 1973, 119-33.

¹²⁾ B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. Torino 1963, 19-47.

¹³⁾ B. Snell, 20-22. Un equivalente del greco *δέρεσθαι* Snell trova nel tedesco *glotzen* (spalancare gli occhi) e *starren* (fissare).

¹⁴⁾ M. Parry, *The Traditional Metaphor in Homer*, CPh 28, 1933, 38 = *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford, 1971, 371.

¹⁵⁾ Il confronto tra Clitennestra e Penelope, tra l'adultera e la sposa fedele è un motivo che ricorre spesso nell'*Odissea*, in particolare nella Telemachia e nei due episodi oltremondani. Noteremo qui il loro atteggiamento di fronte alla *θέλξις*: ad essa Clitennestra non ha saputo resistere, Penelope invece tiene a bada i pretendenti anche con la *θέλξις*.

¹⁶⁾ Non è fuori luogo ricordare come la tradizione assegni a una delle Sirene il nome di *Θελξίπεια*. Vedi *Schol.* in Ap. Rh. 4.892; Eust. 1709.45.

¹⁷⁾ Questo livello della *θέλξις* è stato evidenziato, soprattutto nella lirica, Saffo in particolare, ma anche nell'epica da Ch. Segal, *Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry*, Arethusa 7, 1974, 139-60.

¹⁸⁾ Ch. Segal, 143. Il verbo ricorre quattro volte nell'episodio, e precisamente, ai versi 213 (nella forma composta *καταθέλω), 291, 318, 326. Soltanto qui la *θέλξις* è ottenuta mediante pozioni. In altri casi, essa è opera del dio che produce perdita di coscienza, come in M 255; O 322 e o 594; 298. Ancora, la *θέλξις* può essere prodotta con l'inganno ad opera del dio, come in Φ 604, o con discorsi menzogneri, come in Φ 276 e ξ 387. Le connessioni tra la *θέλξις* erotica e l'ambiguità del linguaggio sono state evidenziate in particolare da M. Detienne. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it. Roma-Bari 1977, 44-46.

¹⁹⁾ J. Russo, 186.

²⁰⁾ Altro passo significativo di connessione tra *αἰδοῖ* e *θέλξις* è l'*Inno omerico ad Apollo*: delle fanciulle di Delo è detto (v. 161)

ὄμνον ἀείδουσι, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων
cantano un inno e ammaliano le stirpi degli uomini.

A completamento del quadro va ricordato l'episodio del primo canto dell'*Odissea*, l'interruzione di Femio ad opera di Penelope (α 337-40):

«Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας.
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν αἰδοί·
τῶν ἐν γέ σφιν θεῖδε παρήμενος, οἱ δὲ σωπῇ
οἶνον πινόντων»

«Femio, molti altri incanti per i mortali tu conosci
imprese di uomini e di dèi, che gli aedi celebrano:
di queste cantano una sedendo accanto ed essi in silenzio
bevano il vino...»

La concordanza tra i due quadri, quello di Eumeo e questo di Penelope, è totale: l'ammaliamento del canto (ἔπε' ὑμερόεντα βροτοῖς, / βροτῶν θελκτήρια... ἔργα); il silenzio dell'uditorio (εἰ γάρ... σωπῆσαιαν / οἱ δὲ σωπῇ); nel quadro di Penelope c'è in più il contesto conviviale; la particolare posizione del cantore che 'siede accanto', παρήμενος. Quanto al valore di 'sedere accanto', B. Marzullo, *Frammenti della lirica greca*, Firenze 1965, 53 osserva a proposito di Saffo, fr. 31 L-P, vv. 2-3 ἐναντίος τοι / ἰοδάμει, che «connotazione erotica ha nella poesia arcaica 'sedersi accanto o di fronte'»; egli rin-

via a l 190: Πάτροκλος δὲ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῇ e a Γ 425 ss.: ἀντί 'Αλεξάνδροιο... / κάθ' Ἑλένη. Vedi anche C. Gavalotti, *Studi sulla lirica greca. 3. Esegesi e testo dell'Ode fr. 2 di Saffo*, RFIC 20, 1942, 113 ss.; C. Casali, *Aesch. Ag. 412-413*, *Orpheus* 5, 1984, 393-95. 'Silenzio' dunque e 'star seduto accanto': termini e situazioni talvolta non senza allusività erotica.

Nesso tra 'sedere accanto' e 'piacere' prodotto dal racconto nelle parole di Penelope a Odisseo (τ 589-90):

«εἴ κ' ἐθέλοις μοι, ξεῖνε, παρήμενος ἐν μεγάροις
τέρπειν, οὐδέ μοι ὕπνος ἐπὶ βλεφάροις χυθείη»
«se tu volessi, o straniero, sedendomi accanto nella sala
rallegrarmi, mai il sonno calerebbe sulle mie palpebre»

'Piacere del racconto' e 'piacere erotico' assimilati in ψ 300-1, dopo il riconoscimento:

Τὼ δ' ἐπεί οὖν φιλόητος ἐταρπύτην ἐρατεινῆς,
τερπέσθην μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέκοντες,
come ebbero goduto il sospirato amore,
godettero dei racconti, narrando l'un l'altro.

- 21) I problemi sollevati dal cosiddetto 'Intermezzo' (λ 328-84) nel quale la critica analitica ha visto, congiuntamente al Catalogo delle eroine, di cui fa parte, una tarda interpolazione sono discussi da A. Heubeck, *Omero. Odissea Vol. III Libri IX-XII*, Milano, 1983, 278 ss. e 286.

- 22) Μορφή nell'epica solo con ἔπος e, oltre a qui, solo in θ 170: μορφήν ἔπει. Se ἔπος nella dizione epica designa il verso esametrico, come sostiene H. Koller, *Epos*, Glotta 50, 1972, 16-24, allora μορφή ἔπειον potrebbe valere 'forma del racconto in versi epici'. Καταλέγειν designa l'esposizione articolata e ordinata: vedi W. Kuehlmann, *Katalog und Erzählung*, Diss. Freiburg/Br. 1973, 23-28.

Negli Apologi il termine ricorre, tra gli altri passi, nell'esordio, tipica 'movenza' retorica aedica (ι 14):

τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὀσάτιον καταλέξω;
quale devo narrare per prima, quale per ultima?

Il racconto è qui designato come μῦθος; con μυθολογεῖν, Odisseo designa, alla fine del racconto, il proprio atto narrativo (μ 450-53):

τί τοι τάδε μυθολογεῖω;
ἦδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ
σοὶ καὶ ἰφθίμη ἀλόχῳ· ἐχθρὸν δὲ μοὶ ἔστιν
αὐτὶς ἀριζήλως εἰρημμένα μυθολογεῖν.

...Perché racconto queste cose?

Già ieri le narrai in casa
a te e alla tua nobile sposa; mi è odioso
raccontare di nuovo cose dette per esteso

Sono queste le uniche due occorrenze omeriche del termine.

- 23) Degna di nota in questa similitudine è anche l'assimilazione dei due strumenti, la cetra e l'arco. L'etnologia ci attesta la presenza di uno strumento che sembra riassumerli e identificarli: l'arco musicale. Secondo la stessa, l'arco musicale sarebbe anteriore rispetto allo strumento omicida; vedi A. Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, trad. it. Palermo 1978, 175; inoltre M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, trad. it. Roma 1974, 198 ss. Sul motivo della cetra e dell'arco vedi anche G. Samonà, *Gli itinerari sacri dell'aedo. Ricerca storico-religiosa sui cantori omerici*, Roma 1982, 39 ss. Sulla prova dell'arco e le analogie del racconto odisseo con l'epica indiana, in particolare il Mahābhārata, il Lalita-Vistara e il Rāmāyana, suggestive pagine in G. Germain, *Genèse de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré*, Paris, 1954, 11-54.

- 24) A differenza dei passi esaminati in precedenza, in questi ultimi due l'accostamento è di tipo autoriale. La similitudine è intervento autoriale: come nota J. Russo, 187, «normalmente le similitudini rappresentano il punto di vista del poeta, con l'anonimata richiesta dalle convenzioni della narrazione epica».

- 25) Uso qui la terminologia di G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. Torino 1972, 75: «Sto-

ria è il significato o contenuto narrativo..., racconto è il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso e narrazione è l'atto narrativo produttore e, per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca». Una valutazione di *Figures III* in F. Frontisi-Ducroux, *Homère et le temps retrouvé*, Critique 32, 1976, 538-48. Una lettura degli Apologhi secondo la categoria genetiana di tempo è proposta da Ann T.L. Bergren, *Odyssean Temporality: Many (Re)turns in Approaches to Homer*, ed. by C.A. Rubino and C.W. Shelmerdine, Austin, 1983, 38-73.

- 26) Una grossa aporia negli Apologhi ritenne di poter individuare il Kirchhoff nel fatto che il racconto in prima persona di Odisseo presenterebbe le caratteristiche del racconto in terza persona, in particolare il punto di vista onnisciente: il protagonista narrante Odisseo si muoverebbe cioè all'interno di una prospettiva, l'onniscienza, che può essere solo del poeta. Com'è noto, il Kirchhoff risolse la presunta aporia postulando per la maggior parte degli Apologhi, per i libri X-XII, una trasposizione, ad opera del redattore finale, in prima persona di un racconto originariamente in terza. Vedi A. Kirchhoff, *Die homerische Odyssee*, Berlin 1873² (= Hildesheim - New York 1973) 292-314.

Un approfondito esame, dal punto di vista narratologico, dei racconti di Odisseo in W. Suerbaum, *Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Ueberlebungen zur epischen Technik der Odyssee*, Poetica 2, 1968, 150-77. Secondo Suerbaum, la tecnica narrativa dei racconti in prima persona di Odisseo non si differenzia fondamentalmente da quella in terza persona delle rimanenti parti dell'epica: ciò sarebbe dovuto alla volontà del poeta dell'*Odyssea* di avvicinare la prospettiva del narrante Odisseo all'orizzonte illimitato del poeta onnisciente, all'intenzione cioè di assimilare Odisseo narrante al proprio modello. Le due forme del racconto, queste le conclusioni di Suerbaum, sarebbero funzionali a due differenti livelli di realtà: il mondo nobile eroico sarebbe collocato nella sfera oggettiva del racconto in terza persona, mentre per il mondo fiabesco, qual è appunto quello degli Apologhi, il poeta dell'*Odyssea* avrebbe scelto il racconto in prima persona di Odisseo. L'analisi di Suerbaum ha il merito di aver evidenziato come un esame dei racconti in prima persona di Odisseo non possa prescindere dai contenuti, dal luogo del racconto e dal destinatario, come cioè i piani della storia, del racconto e della narrazione siano indissolubilmente uniti. Se poi la risposta più esauriente possa venire dall'estetica, è un'altra questione.

- 27) Sull'interruzione dell'aedo ad opera del suo uditorio, elemento costante della recita aedica, si può vedere H. Fraenkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962, 13 ss. I rapporti tra aedo e uditorio sono discussi da J. Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, trad. it. Torino 1984, 31 ss.

- 28) Dell'elogio di Alcinoos si è già visto in precedenza (nota 22). Quanto alla reazione dell'uditorio, essa è così descritta (λ 333-34 = v 1-2):

Ἦς ἐπαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,
κλειθμῷ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιόεντα.

Così disse e tutti erano immobili, in silenzio,
ed erano presi da incantesimo nella sala ombrosa.

Secondo P. Chaintraine, *DELG*, s.v., κλειώ, da cui il nome d'azione κλειθμός, esprimerebbe una nozione di incantamento prodotto coi canti o con le formule, diversa da quella contenuta in θέλω: quale lo scarto tra κλειώ e θέλω non sarebbe tuttavia possibile precisare.

- 29) Circa il sonno e la notte, così osserva J. Russo, 220-1: «Sul piano tematico è interessante osservare che tredici dei ventiquattro libri dell'*Odyssea* terminano con gli attori che vanno a letto, trascorrono la notte, o vanno incontro all'alba. Tale «cadenza» conclusiva fa supporre che molte volte la nostra divisione in libri riproduca delle entità di recitazione e — volendo andare più in là con le congetture — che questa recitazione avesse luogo la sera e preparasse inconsciamente l'uditorio ad andare a dormire».

- 30) Ἀθέσφατος vale propriamente 'ciò che non è fissato dal dio, che sfugge a ogni regola' (vedi P. Chaintraine, *DELG* s.v. θέσφατος) e quindi 'illimitato, eccezionale, smisurato' (vedi *LfrE*, s.v.). Oltre che della notte, come in questo passo e in o 392, ἀθέσφατος è detto di fenomeni atmosferici (pioggia, Γ 4; K 6, tempesta, η 273), del vino (λ 61), del grano (λ 244), di mandrie (v 211). Degno di nota è che in Hes. *Op.* 662 ἀθέσφατος è detto del canto dell'aedo:

Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀείδειν

Sul valore di ἀθέσφατος e sul passo esiodeo, vedi H. Fraenkel, *Homerische Wörter* in *ANTIΔΩΡON. Festschrift Jacob Wackernagel*, Göttingen 1923, 281-82.

Quanto a *θέσκελα ἔργα*, l'espressione formulare ricorre, oltre che qui, al v. 610 e in Γ 130; *θέσκελος*, nel senso di 'prodotto da un dio' e quindi 'meraviglioso, stupefacente', non è mai riferito a persone (vedi P. Chantraine, *DELG* s.v.). *θέσ-κελα ἔργα* dunque 'fatti meravigliosi' narrati in una notte *ἀ-θέσ-φατος*, 'eccezionale, che non conosce limiti'.

Situazione analoga, di narrazione notturna, nella capanna di Eumeo per il racconto del porcaro al mendicante Odisseo (ο 391-93):

*σιγῇ νῦν ζυνίει καὶ τέρπεο, πίνε τε οἶνον
 ἡμενος. αἶδε δὲ νύκτες ἀθέσφατοι· ἔστι μὲν εὐδειν,
 ἔστι δὲ τερπομένοσιν ἀκούειν· οὐδέ τί σε χρὴ,
 ascoltami ora in silenzio, godi e bevi il vino,
 seduto; queste notti non conoscono limiti; si può dormire,
 ma si può anche stare ad ascoltare, provando piacere.*

Altra narrazione che si protrae nella notte è la *ἀνακεφαλαίωσις* di Odisseo a Penelope (ψ 308-09):

*πάντ' ἔλεγ'· ἡ δ' ἄρ' ἐτέρπετ' ἀκούουσα, οὐδέ οἱ ὕπνος
 πίπτειν ἐπὶ βλεφάρουσιν πάρος καταλέξει ἅπαντα.
 tutto narrava. Ed ella gioiva a sentirlo e il sonno non le
 cadeva sulle palpebre prima che ebbe narrato tutto.*

- 31) A questa semplice constatazione, che gli Apologhi di Odisseo, a differenza delle recite aediche abbiano come teatro temporale della loro narrazione la notte, mi limito qui. Che ciò sia in connessione con i contenuti del racconto, è altamente probabile. Significativa al riguardo, la testimonianza etnologica di G. Germain, *Du conte à l'épopée: l'exemple de l'Odyssée*, in "La Table Ronde", décembre 1958, 78: «...Soprattutto quando si tratta del racconto di meraviglie, esso non è raccontato in qualsiasi momento né da chiunque. Lo si può considerare come un fatto quasi universale che esso venga narrato solo di notte». Pur con tutte le approssimazioni del termine e pur considerando gli adattamenti e le trasformazioni operate dal codice epico, i racconti di Odisseo possono essere definiti «magici». Ora, perché il racconto di magia venga narrato di notte, è una questione alla quale meglio può dare una risposta l'etnologia. Per la comprensione degli Apologhi non si può non considerare che il luogo della narrazione, l'isola dei Feaci, è una terra di favola; anche la questione, chi sono i Feaci, non può essere elusa. Che nel sonno negato da Alcinoos ad Odisseo si possa cogliere, a livello residuale, il motivo del divieto del sonno, prova imposta all'eroe largamente attestata nei racconti di magia, non può essere più che un'ardita ipotesi. Su questo motivo, la prova mediante il sonno, rimando a V. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. Torino 1972, 128 ss.
- 32) Su Vāc, Phōnē e Logos insieme, vedi G. Dumézil, *Apollon sonore et autres essais. Vingt-cinq esquisses de mythologie*, Paris 1982, 13-24.
- 33) Le varie testimonianze sono raccolte e discusse da R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden 1967, 295 ss. Sulla lingua poetica indoeuropea vedi anche *Indogermanische Dichtersprache*, hrsg. von R. Schmitt, Darmstadt 1968.
- 34) Per altre metafore indicanti il fare poetico a livello indoeuropeo e greco, in particolare il 'cucire' e il 'tessere' rimando a M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, vol. II, Roma 1976, 167 ss.
- 35) Vedi B. Forssman, *Untersuchungen zur Sprache Pindars*, Wiesbaden 1966, 154-5. Il passo pindarico presenta anche il verbo ἀρμύω, la cui radice *ar è semanticamente affine alla radice *tek-s. Vedi *infra*, nota 39.
- 36) Vedi R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache...*, 298.
- 37) «Zimmern und Vermachen haben dieselben Ausdrücke»: F.G. Welcker, *Der epische Cycclus oder die homerischen Dichter*, Bonn 1835-49, (1865-82)² (= Hildesheim - New York 1981, 119).
- 38) Nagy 296 ss. Una diversa interpretazione del nome, pur muovendo dalla stessa ricostruzione etimologica, in M. Durante, 185-204.

- 39) La stessa radice *ar è presente in ἀρμόζειν, 'mettere insieme'. L'*Iliade* (E 59-60) conosce un certo Feneclio che muore per mano di Merione; suo padre è τέκτων e ha un patronimico parlante, Ἀρμονίδης. Un Ἀρμονίδης figura anche in una genealogia di Omero! Vedi F.G. Welcker, 119 e 138.
- 40) La stessa funzione, quella cioè di mettere insieme versi/canti, è riconosciuta alle Muse nel proemio della Teogonia esiodea (Th. 29):
 ὧς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι
 così dissero le figlie del grande Zeus abili a mettere insieme i versi
 La connessione di ἀρτι con la radice *ar è certa, vedi P. Chantraine, *DELG* s.v. Lo stesso verbo in riferimento al canto nell'*Inno omerico ad Apollo*, ove delle fanciulle di Delo è detto (v. 164):
 οὕτω σφιν καλῇ συνάρηρεν ἁοιδῇ
 ...così ben connesso è il loro canto
- 41) Non è forse fuori luogo ricordare come ad Odisseo siano legati due celebri lavori di carpenteria: la costruzione della zattera e del letto nuziale. In particolare, l'abilità costruttrice di Odisseo viene sottolineata in s. 250, ove dell'eroe si dice che è esperto in costruzioni: εὖ σιδῶς τεκτοσύνων. Da notare come τεκτοσύνη sia *apax* nell'epica. Odisseo dunque aedo e Omero carpentiere, ma anche Omero aedo e Odisseo carpentiere.
- 42) E. Benveniste, *La doctrine médicale des Indo-Européens*, RHR 130, 1945, 5-12, la citazione a 11-12. L'attenzione sulla concordanza dei due passi fu richiamata per la prima volta da J. Darmesteter, *Ormazd et Ahriman. Leur origines et leur histoire*, Paris 1876, 293. Sull'argomento vedi anche J. Puhvel, *Mythological Reflections of Indo-European Medicine*, in *Indo-European and Indo-Europeans*, Papers presented at the Third Indo-European Conference at the University of Pennsylvania, ed. by G. Cardona, H.M. Hoenigswald and A. Senn, Philadelphia 1970, 369-82.
- 43) La stessa guarigione, arrestare il sangue e rimarginare la ferita, è ottenuta da Patroclo su Euripilo con il coltello, μάχαιρα e con un'acre radice, ῥίζα πικρή. Patroclo ha appreso l'arte medica da Achille, che a sua volta l'ha appresa da Chirone: A 830 ss.
- 44) Sempre a proposito della connessione tra medicina e poesia, si può ricordare in ambito omerico, come Achille, che è cantore, insegna l'arte medica che ha appreso da Chirone (A 832 ss.). Se poi il discorso viene allargato alla comparazione, molti elementi possono essere raccolti. Mi limito a segnalare come presso molti popoli primitivi i *medicine-men* sono al tempo stesso *myth-tellers*, come, per esempio, gli *oko-jumu* presso gli Andamanesi; vedi A. Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders*, Cambridge 1922, 186 ss.
- 45) Nell'epica, l'azione del 'soffiare dentro', (ἐμ)πνεύειν, appartiene spesso alla divinità; in particolare il dio 'inspira' nell'eroe μένος, cioè energia fisica e psichica a un tempo (come, per es., in K 482; 60; T 159). L'inspirazione del *menos* da parte del dio produce nel corpo dell'eroe una trasformazione vera e propria, la cui sintomatologia è minuziosamente descritta (piedi che fremono, lampeggiare degli occhi, bocca schiumosa: come per es., Achille, T 365-6; Ettore O 607-10; i due Aiaci, N 60 ss.). L'eroe a sua volta 'sprizza fuori' *menos*: vedi il sintagma formulare: μένεα πνέοντες / ε / ας (B 536; Γ 8; A 508, Ω364).
 A Esiodo le Muse 'inspirarono' αὐδῇ. La radice presente in αὐδῇ figurerebbe anche nel nome del poeta, se è corretta l'etimologia del nome Ἡσίοδος come 'colui che emette la voce' (da ἦσι, cfr. ἦμα e *Fōdḥ; vedi P. Chantraine, *DELG* s.v.). Dopo aver ricevuto la 'voce' dalle Muse, il pastore è ora in grado di 'emettere la voce', diventa Ἡσί-οδος. Da notare come la funzione dell'emettere voce, propria delle Muse, ricorra quasi ossessivamente nel proemio stesso:
 Th. 10 περικαλλέα ὄσαν ἱέσαι, emettendo una voce bellissima
 Th. 43 ἀμβροτον ὄσαν ἱέσαι emettendo una voce immortale
 Th. 65 ἐπατήν δὲ διὰ στόμα ὄσαν ἱέσαι emettendo una voce amabile
 Th. 67 † ἐπήρατον ὄσαν ἱέσαι,† emettendo una voce amabile
 Va infine ricordato come il nome stesso Ἡσίοδος, 'colui che emette la voce' (il vate?) compaia al v.

22 dello stesso proemio. Sul motivo della reciprocità di funzioni Omero/Esiodeo e le Muse, spunti suggestivi in G. Nagy, 296 ss.

- 46) La profezia è solitamente prerogativa, e quindi dono, di Apollo. Nel proemio della Teogonia esiodea, come a significare la stretta connessione tra mantica e poesia, gli aedi sono detti discendere dalle Muse e da Apollo (Th. 94-95).

Ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες αἰδοὶ ἐσιν ἐπὶ χθόνα καὶ κίθαρισταί,

Dalle Muse e da Apollo lungisaettante
discendono gli aedi e i citaredi sulla terra

- 47) E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Firenze 1959, 112 ss.; sui rapporti tra mantica e poesia nelle varie letterature rimando alla monumentale opera di H.M. Chadwick-N.K. Chadwick, *The Growth of Literature*, I-III, Cambridge 1932-40.

- 48) 'Having many prophetic utterances', intende Nagy, 17. Va notato come anche nel patronimico Τερπιάδης (da τέρπειν, dilettere) Femio sia carico di una funzione riconosciuta come fondamentale alla poesia arcaica, quella appunto della τέρπις. Anche Demodoco, infine, è un nome parlante: è lo stesso Omero che lo chiosa, λαοῖσι τετιμένος, 'onorato dal popolo' (v 28). Qui non è tanto designata una funzione della poesia, quanto la situazione ideale della recita aedica, quando il δῆμος si raccoglie intorno al proprio cantore in un'atmosfera di pace e di totale accordo. Non si può neanche escludere che Demodoco rappresenti la protezione ideale del cantore, una figura quindi dell'immaginario.

- 49) Anche mantica e iatrica sono tra di loro solidali. Basti pensare agli ἰατρομάντις, sorta di veggenti e guaritori magici che compaiono in tarda età arcaica; vedi Dodds, 171. Sulla iatromantica rimando a E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime presso i Greci*, trad. it. Bari 1914-16, 189 ss.

- 50) Sui poteri di Apollo, vedi G. Dumézil, il capitolo *Sulte vocale et apollinienne*, 9-108.