

Odisseo torna a Itaca: il grande viaggio della scrittura. Per un'analisi mediologica dei testi antichi*

Fabio Tarzia

Sapienza - Università di Roma**

The article proposes a mediological analysis applied to Homeric texts and in particular to the Odyssey. The study is based on three main phases: the reconstruction of the medial framework within which the poems are born and constitute themselves; the observation of the various representations of poetic figures read in a mediological sense; the interpretation of some textual metaphors which in turn express a radical medial conflict within Greek society between the 7th and 6th centuries. The Odyssey thus reveals a very powerful operation of re-mediation and integration between different media environments. The poem in fact witnesses the definitive passage from a phase in which writing supports and helps oral performance to one in which writing becomes a winning medium capable of incorporating the oral one, an operation that is the basis of Western literature over the centuries and even millennia.

Keywords: mediology; orality; metaphor; seriality; media; Homer

La mediologia e i testi antichi: introduzione

La nascita della scienza dei media deve molto al confronto con i poemi omerici. È stato Milman Parry agli inizi del Novecento il primo a svelare il vero senso della particolare modalità di composizione di questi testi, fino ad allora interpretati unicamente attraverso strumentazioni retoriche e filologiche. Proprio grazie all'adozione di una angolatura mediale (Parry, 1928; Parry, 1971; e poi Lord, 1960), e anticipando di diversi decenni le riflessioni di Harold Innis (1950), Marshall McLuhan (1962; 1964), Walter Ong (1982), egli ci ha spiegato come la caratteristica dizione formulare e ripetitiva dell'*Iliade* e dell'*Odissea* non fosse il prodotto dello specifico spirito di uno o più poeti o addirittura di un popolo e della sua "anima collettiva" (secondo la convinzione dell'affascinante Vico della *Scienza Nuova*), ma il risultato del "making" tipico dell'oralità primaria.

Quel che si sostiene in questo articolo è che i poemi omerici possano rappresentare ancora oggi una straordinaria palestra di allenamento e di prova per il mediologo. E ciò per un duplice motivo. In primo luogo, perché molte delle questioni collegate alle

* Articolo proposto il 28/05/2020. Articolo accettato il 20/09/2020

** fabio.tarzia@uniroma1.it

incongruenze apparenti di questi testi, e ancora oggi non sciolte, possono acquisire nuova luce proprio grazie al ripristino di un punto di vista mediologico. In secondo luogo, perché gli strumenti di analisi provenienti dalla ormai matura scienza dei media applicati ai testi antichi vengono sottoposti a una severa prova metodologica, che verosimilmente potrebbe rivelarsi utile anche per il presente.

Certo, nell'affrontare testi così lontani nel tempo sarà necessario l'utilizzo di specifici, selezionati approcci e strumenti. Innanzitutto la necessità dell'adozione di una sana, complessa e problematica prospettiva storica (ad esempio, sarebbe impossibile studiare il "mondo" rappresentato nelle composizioni omeriche fuori da una progressione storica sedimentata, intrecciata e spesso contraddittoria, così come apparirebbe fuorviante, ad esempio, osservare lo sviluppo mediale e comunicativo del cristianesimo delle origini e dei primi secoli scisso da un confronto con i precedenti "universi" ebraico e greco), che pure ha avuto nei decenni passati una sua fortuna (Abruzzese, 1973 e 1979; Debray, 1992; Ortoleva, 2002), per poi essere progressivamente trascurata (tranne alcune lodevoli eccezioni: Frasca, 2015; Cristante, 2020). In seconda battuta l'urgenza del recupero della prassi dell'analisi testuale (là dove i testi andrebbero letti come addensamenti di pratiche complesse succedutesi nella storia). L'analisi del testo, la capacità di adottare degli "appigli" al suo interno (Auerbach, 1946), dei "varchi" (Darnton, 1984), delle "spie" (Ginzburg, 1986), ci appare come un "luogo" dove sperimentare strumentazioni preziose per il mediologo, e forse, crediamo, non soltanto per il mediologo che si occupi di epoche molto antiche. Ci sembra che una simile posizione possa rappresentare una sfida per andare oltre (recuperando metodologie solo apparentemente vecchie) la dittatura del ping-pong "quanto-qualitativo" oggi così in auge, o comunque per integrarlo con punti di vista altri.

Lo studio omerico presentato in questo articolo parte da tali presupposti. Esso si concentrerà sull'*Odissea*, in accordo con l'idea ormai accertata dalla critica in particolare storica (ad esempio: Codino, 1965; Finley, 1977), linguistica (ad esempio: Janko, 1982) e narratologica (ad esempio Whitman, 1958, pp. 249-84 e ss.), che la narrazione del ritorno a Itaca, così come la conosciamo, sia stata composta successivamente a quella della guerra di Ilio¹. Se ciò è vero, allora non solo la sua costruzione, ma anche la riflessione interna e implicita riguardante il rapporto-intreccio tra oralità e scrittura, sarà più ampia, più complessa e più matura. Nell'*Odissea* non a caso cresce in modo evidente, oltre alla rappresentazione della figura e dell'ambiente del poeta, anche l'insieme del tessuto metaforico-narrativo che in ogni testo letterario rimanda, come ad evocarlo, al livello socio-mediale all'interno del quale tale testo nasce e si costruisce (McLuhan, 1962 e 1964; Ragone, 2004 e 2019; Tarzia, 2006 e 2009, Capaldi, 2012).

Partendo da questa constatazione, l'analisi che segue si soffermerà su tre punti principali: 1. Il quadro storico dentro cui si costituiscono i testi che prendiamo in esame, riletto però e spiegato attraverso un approccio mediologico; 2. L'apparire delle figure del poeta nel dipanarsi del racconto, a sua volta analizzate come risultato di una profonda e stratificata riflessione mediale; 3) L'emergere di metafore (figure, spazi, strutture narrative) con una evidente funzione di "espressione" mediale.

In particolare, vogliamo porre l'accento su quest'ultimo punto in quanto ci sembra la prima volta che un simile approccio testuale (peraltro ancora poco sviluppato e al momento limitato a testi letterari soprattutto moderni e contemporanei) venga tentato con i poemi omerici (e con opere antiche in generale).

Posto che uno stato dell'arte relativo alla questione omerica non è in questa sede possibile, si avverte inoltre che verranno forniti solo riferimenti a testi collettivi di natura bibliografica e di volta in volta a titoli considerati di evidente importanza (dal punto di vista storico-filologico soprattutto) per il discorso qui svolto. La stessa cosa riguarda i vari apporti metodologici, che implicheranno: 1. Testi di teoria dei media, soprattutto quelli che si sono misurati con le epoche qui affrontate (e in particolare di scuola McLuhaniana); 2. Testi che contengono analisi e interpretazioni sociologiche delle figure poetiche rappresentate nell'*Odissea*; 3. Testi che affrontano la delicata questione delle metafore mediali implicite nel racconto.

Il “testo” omerico da un punto di vista mediologico

Porsi l'obiettivo di una qualsiasi analisi dell'*Odissea* fa sorgere immediatamente dei problemi, perché porta con sé domande fondamentali collegate alla “famigerata” questione omerica, che come è noto rappresenta uno dei dibattiti più ampi e incontrollabili² dell'intero corso degli studi filologico-letterari e non solo³.

Lungi dal voler entrare in un simile ginepraio, decidiamo di assumere un particolare punto di vista, una tesi che a noi appare particolarmente convincente (la quale, beninteso, resta una ipotesi, sebbene molto plausibile), quella espressa da Livio Sbardella in un testo di qualche anno fa: *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.* (2002).

Secondo questo studioso l'attuale testo dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, testo che naturalmente contiene stratificazioni che partono dall'XI secolo, attraversano tutta la Dark Age e approdano all'alto arcaismo, sarebbe stato “cucito” insieme tra la seconda metà dell'VIII secolo e la seconda metà del VI secolo da una scuola di cantori rapsodi, originari della zona di Chio⁴. All'inizio il gruppo poetico sarebbe stato sostanzialmente parentale mentre in seguito, verso il VI secolo appunto, si sarebbe allargato a professionisti esterni, divenendo una scuola vera e propria. Sempre in questo periodo, secondo l'idea abbastanza concorde degli studi degli ultimi 50 anni (in particolare: Burkert, 1987), tale scuola avrebbe assunto una sorta di logo, un copyright per così dire, rappresentato dalla figura leggendaria, pervasa di alone sacrale e quasi sacerdotale, del “poeta cieco”. A questa altezza cronologica la materia trattata in modo quasi esclusivo dagli Omeridi di Chio riguardava (a differenza della fase precedente parentale, di certo più ristretta) tutto il *Ciclo troiano* con una rilevanza quantitativa ormai imponente⁵. Perché un repertorio così ampio? La motivazione non starebbe tanto nel carattere tradizionalmente itinerante della scuola quanto nella sua nuova propensione migratoria. L'invasione persiana dell'Asia minore e la perdita di autonomia delle città greche dell'area (541 a.C.), infatti, avrebbe di

fatto tolto mercato agli aedi e cantori omerici. Essi cioè avrebbero da un lato assistito alla perdita di potere economico dei loro tradizionali committenti (aristocrazia e ceti cittadini), dall'altro sarebbero stati spinti a constatare l'impossibilità di continuare a narrare la storia della grande guerra tra i greci (vincitori) e gli asiatici (sconfitti) ai nuovi dominatori, interessati piuttosto ad una mitizzazione del trionfo del loro impero sulle colonie elleniche.

Il gruppo "omerico" di Chio sarebbe stato così costretto a spostarsi "definitivamente" verso Occidente e rivolgersi a nuovi committenti che verranno individuati nei tiranni continentali (Atene) e delle colonie d'Occidente (Siracusa). Ad Atene, soprattutto, essi troveranno la protezione di Pisistrato e dei suoi figli Ippia e Ipparco e una straordinaria occasione di lavoro nell'Agone panatenaico che si teneva ogni quattro anni sul modello degli Agoni panellenici di Delfi e di Olimpia. Ad Atene gli aedi omerici ebbero verosimilmente il delicatissimo compito di intrattenere le grandi folle accorse da tutta la Grecia ad assistere ai giochi durante i momenti di interruzione delle competizioni sportive, in particolare di sera (Taplin, 1992, pp. 22-31). Secondo la tesi di Sbardella, che è ampiamente e minuziosamente documentata, gli Omeridi, che già possedevano versioni scritte delle singole tradizioni riferibili alla guerra di Troia (*Antefatti, Guerra-Ira di Achille, Ritorni, Epilogo*, vale a dire l'intero repertorio che li aveva resi famosi in tutta l'Ellade), avrebbero letteralmente tessuto e agganciato i singoli "capitoli" precedentemente autonomi, e narrato l'intero ciclo troiano in cinque diversi agoni, a distanza di quattro anni l'uno dall'altro, compresi in un periodo che va dal 530 al 510. Di questo ininterrotto fiume narrativo le uniche parti rimaste sarebbero appunto i "cavalli di battaglia" della Scuola, la nostra *Iliade* e la nostra *Odissea*.

Secondo la tarda tradizione risalente a Cicerone e Pausania (testimoni a loro volta però di una tradizione più antica), sarebbe stato Pisistrato stesso ad ordinare di mettere per iscritto per la prima volta la narrazione orale. Le cose tuttavia andarono probabilmente in maniera molto più complessa. È qui che entriamo in un tipo di ragionamento prevalentemente mediologico. L'assunzione di un simile punto di vista consente di riposizionare la funzione della scrittura, attribuendole un peso che fino a qualche anno fa non veniva accolto dalla critica, sia nel polo che rimaneva legato a una supremazia del circuito orale, ad esempio nell'impostazione di Bruno Gentili (1984), sia in quello che assegnava alla scrittura un ruolo, per così dire, di "appoggio" all'oralità, ad esempio nella tesi di Eric Havelock (1963 e 1978).

Proviamo a schematizzare la nostra posizione distinguendo un processo di memorizzazione e composizione in tre fasi compreso tra la metà del VII secolo circa e la metà del VI secolo circa:

a) La scrittura è di supporto mnemonico alla prevalente performance orale: elenchi, cataloghi, indici etc. Secondo Eric Havelock (1978) l'adozione del nuovo medium della scrittura (a partire dal VII secolo) avrebbe avuto lo scopo principale di facilitare la memorizzazione e il lavoro del cantore. In altre parole, la scrittura sarebbe stato un primo supporto al medium orale, aiutando l'aedo soprattutto in riferimento a "pezzi" difficili da ricordare secondo la tradizionale tecnica formulare (che, lo rammentiamo, non prevede di mandare a memoria un brano, pratica semmai legata alla scrittura, ma di tessere parti

attraverso formule, stilemi ed episodi messi in verso: Goody, 1977), ad esempio il celebre “Catalogo delle navi” del II libro dell’*Iliade*. Tale facilitazione convince le varie gilde a cominciare a investire nell’apprendimento certo faticoso e difficile del “neonato” sistema alfabetico greco di origine fenicia (Ong, 1986). Tale utilizzo, che è in questa fase parziale e sfrutta in modo ancora primordiale le potenzialità del nuovo medium, rimane sufficiente finché il movimento degli aedi è limitato alle corti e alle πόλεις dell’Asia minore: la permanenza in uno stesso luogo e limitata nel tempo infatti non costringe a tipologie narrative particolarmente “intrecciate” e lunghe.

b) La funzione della scrittura si fa più complessa. È plausibile che la maturazione sia riferibile all’inizio di una attività migratoria verso ovest, prima esplorativa (in Eubea, Peloponneso e forse Attica: Sbardella 2002, p. 22) e poi definitiva in seguito alla conquista persiana delle città greche dell’Asia Minore. È verosimile, in altre parole, che la scuola di Chio abbia percepito già prima dell’avvento persiano la necessità di aprire i mercati occidentali e che abbia dunque cominciato a praticare un uso della scrittura molto più articolato, giungendo a costruire episodi sempre più lunghi, complessi e soprattutto organizzati secondo principi narrativi a suspense in grado di tenere alta l’attenzione di platee molto ampie per tempi assai dilatati. È ad esempio possibile che la struttura portante dell’*Iliade*, la quale utilizza un episodio singolo (“Ira di Achille”) per sostenere un tipo di racconto molto più vasto e basato sulla tensione e persino sui “colpi di scena”, risalga a questa fase. La scrittura si dimostra insomma funzionale al consolidamento-espansione, come sempre avviene nella storia (si pensi soltanto al suo utilizzo nella costruzione dell’Impero romano: Innis, 2001, pp. 152-180): essa diventa il medium vincente attraverso il quale gli Omeridi, per così dire, aprono nuovi mercati fino a sancire definitivamente la loro fama di più famosa scuola aedica dell’epoca.

c) La scrittura acquisisce le caratteristiche di uno strumento ormai maturo che consente strategicamente di organizzare e combinare tra di loro i singoli “episodi” messi per iscritto nella fase precedente e proporli lungo un periodo di tempo molto lungo.

Il punto di svolta è, lo abbiamo accennato, la richiesta da parte di Pisistrato di una narrazione non semplicemente collegata ad un singolo agone, ma ad un intero ciclo distribuito nell’arco di almeno 20 anni. Quando gli Omeridi arrivano ad Atene (verso il 530), si portano dietro un imponente magazzino contenente l’intero *Ciclo troiano* in gran parte scritto (Sbardella, 2002, pp. 51 e ss.), che mette insieme tutto il composto e stratificato lavoro dei loro predecessori (orali, e poi orali-alfabetizzati). A questo punto la scrittura diventa il mezzo irrinunciabile per trasformare questo archivio di singoli “faldoni” e nuclei narrativi (*Iliade* nella sua struttura essenziale, ad esempio) in una grande narrazione unitaria.

Intendiamo dire che il progetto così dilatato nel tempo delle feste panatenaiche, 20 anni con pause di quattro, sarebbe stato impossibile senza la capacità di utilizzo maturo della scrittura: come progettare l’architettura complessiva del racconto e i suoi tempi, come riprendere da dove si era interrotto diversi anni prima, come creare la suspense in una

diacronia così aperta senza l'apporto quasi magico del nuovo medium ormai praticato in maniera decisa e consapevole?

Anche qui però bisogna cercare di calarsi in quella realtà storica con uno sguardo attento. Gli aedi non leggono il testo ma continuano a raccontare oralmente sulla scorta della stesura scritta di base, continuano a improvvisare, a costruire agganci, a inserire episodi prima e durante la performance. Conclusa quest'ultima, riscrivono o semplicemente integrano la nuova versione, una copia della quale verosimilmente viene lasciata ai tiranni ateniesi, che preferiscono avere un testo scritto e controllabile per poterlo eventualmente censurare e poi tramandare a loro utilità. Deve essere chiaro cioè che non si tratta di una semplice operazione di copiatura, ma di una complessa pratica di interazione tra oralità e scrittura.

“Omero” allo specchio: rappresentazioni e autorappresentazioni del poeta come riflessioni mediali

A fronte di una quasi assoluta mancanza di riferimenti nell'*Iliade*, è impressionante al contrario il ricorrere di figure di poeti al lavoro, di narratori a contatto col loro pubblico, nell'*Odissea*. L'idea è che tutto questo proliferare di immagini del narrare derivi da una spinta interna, dalla necessità cioè di fare il punto su un profondo processo di trasformazione in atto riguardante il soggetto aedico, di cui l'*Odissea* rappresenta l'espressione più matura⁶. Naturalmente le ricerche su questo tema non mancano nell'immenso panorama degli studi omerici⁷. Il punto è provare a fare un passo in un'altra direzione: cioè ragionare sullo statuto socio-professionale in riferimento al cambio di panorama e di potenzialità mediali. Abbiamo visto come la figura di “Omero” sia di fatto un logo e gli Omeridi si presentino come i discendenti del “poeta cieco”, da lui desumendo una sorta di “spirito divino” votato al racconto. La nuova generazione della scrittura emergente rende omaggio al mezzo orale, e allo stesso tempo medita su tutte le implicazioni che l'intreccio tra questi due mondi comporta. Nel rappresentare “Omero” nel testo, gli Omeridi rappresentano anche se stessi e le fasi della loro evoluzione: si definiscono, si capiscono meglio e al contempo si “pubblicizzano”. Come è logico però tale rappresentazione non è compiuta a tavolino, come farebbe ad esempio un gruppo di scrittori d'avanguardia moderni. Essa piuttosto emerge dalla stratificazione di fasi diverse, che in molti casi si confondono e che bisogna di volta in volta interpretare.

Presentiamo qui di seguito un prospetto essenziale:

Femio prigioniero

La prima rappresentazione di un poeta nell'*Odissea* è quella di Femio (I, vv. 144-154). Lo ritroveremo poi alla fine dell'opera, quando viene graziato e liberato da Odisseo (XXII, vv. 330-380). Femio è praticamente prigioniero dei principi pretendenti, costretto a intrattenerli con il suo canto. Da dove viene questa immagine? In epoca medio greca, epoca che

fornisce sicuramente una parte del quadro socio-economico all'*Odissea*, sussistono due grandi fasce di lavoratori. Quelli legati alla grande casa del signore-βασιλεύς, il centro dell'economia del mondo "omerico"⁸, e quelli esterni, itineranti, assai più indifesi: lavoratori stagionali, lavoratori giornalieri, mendicanti, ma anche e soprattutto i cosiddetti δημιουργοί, cioè gli specialisti, coloro che posseggono un'arte, una professione e che dunque vengono periodicamente chiamati dall'οἶκος: araldi, falegnami, fabbri e lavoratori di metallo, medici, indovini e probabilmente cantori⁹. Sebbene questi fossero sempre in movimento, non dobbiamo pensarli come dei professionisti-viaggiatori. Verosimilmente essi si spostavano di casa in casa attraverso una geografia abbastanza ristretta e codificata. Erano legati comunque e in modo indissolubile ai palazzi aristocratici, o meglio al loro sistema socio-economico. Femio è un esempio di tale condizione: il cantore metaforicamente prigioniero. Egli incarna forse l'archetipo dell'aedo totalmente orale, dotato di uno statuto professionale debole, a libertà limitata, e dunque superato (rispetto ai professionisti di Chio), ma egualmente degno di grande rispetto. Non è rappresentato cieco, ma se c'è qualche figura nell'*Odissea* che rimanda al mito di Omero, questa è quella di Femio. E non è forse un caso che Odisseo, alla fine della sua terribile strage, decida di ringraziarlo (insieme peraltro all'araldo Medonte, altra figura tipica della comunicazione orale).

Le tre performance di Demodoco

Demodoco¹⁰ rispetto a Femio¹¹ è chiaramente più autonomo e libero: stabilisce infatti il suo ruolo anche rispetto al popolo e alla piazza oltre che in rapporto al signore e al palazzo. Sicuramente è stanziale, in quanto legato alla comunità chiusa dei Feaci (che non guardano di buon occhio gli stranieri)¹², ma a differenza di Femio mostra un uso assai più complesso e articolato della sua arte. L'*Odissea* gli dedica una certa attenzione, concentrando i "riflettori" su di lui per ben tre volte. Proviamo a analizzarne le apparizioni.

Il primo canto di Demodoco ("Lite tra Odisseo e Achille"; VIII, vv. 40–94) è appena successivo al banchetto diurno, dunque strettamente collegato ad esso ("Abbiamo saziato la voglia del pasto ugualmente diviso, // e della cetra, che di un florido pasto è compagna"; VIII, vv. 98-99). La cosa che ci colpisce non è tanto che si tratti di un tema "sconosciuto", ma che tale vicenda non venga in effetti raccontata da Demodoco, bensì riassunta in un breve inserto (VIII, vv. 76-82). Tale inserto potrebbe essere il relitto di una rubrica-riassunto-tipo, di quelle che i poeti-aedi utilizzavano come promemoria per inserire uno specifico episodio nello schema-indice del canto lungo nella fase primordiale in cui la scrittura serve come supporto alla performance orale. Molto interessante anche il fatto che il canto venga commentato dagli astanti e che si intrecci con i personaggi della "narrazione" principale: non solo i Feaci interrompono, ma anche Odisseo, che piange (egli è, senza che nessuno lo sappia, il protagonista di quella stessa vicenda) e liba. Abbiamo qui di certo la testimonianza di una pratica diffusa, che vedeva il cantore fermarsi spesso, per riprendere fiato e per ricordare i versi successivi: il pubblico gli offriva da bere, commentava i suoi versi e lo incitava a riprendere. Insomma, questo primo canto di Demodoco parrebbe essere la testimonianza di qualcosa di molto vicino ad un *modus* tradizionale di narrazione, diciamo "omerico", cioè del cantore orale arcaico. E da questa

angolatura Demodoco è descritto in termini veramente significativi: “Molto la Musa lo amò, e gli diede il bene e il male: // gli tolse gli occhi, ma il dolce canto gli diede” (VIII, vv. 63-64). È l’ennesima timbratura del logo della scuola, l’omaggio al mitico, grande fondatore, il poeta orale che non ha bisogno della vista per tessere racconti, in quanto dotato di un superiore “terzo occhio” (Camassa, 1982). Qui Demodoco in un certo senso parrebbe equivalere a Femio. La cosa potrebbe stupire, visto che a questa immagine si affianca l’introduzione della “rubrica” scritta della “Lite tra Odisseo e Achille”, spia di una pratica successiva. In realtà in queste costruzioni testuali, lo abbiamo già accennato, le rappresentazioni si addensano, si stratificano e mostrano il progredire storico dentro una stessa figura, che può in se stessa sintetizzare momenti e fasi diverse. Così voler individuare in Demodoco (quasi fosse una copia di Femio) esclusivamente la “fase orale-aurorale della cultura” appare perlomeno pericoloso (Gentili, 1984, pp. 18-20).

Il secondo canto di Demodoco (“Gli amori di Ares e Afrodite”; VIII, vv. 248-369) si dimostra molto diverso dal precedente e piuttosto singolare nel panorama dell’intera *Odissea*. In questa occasione, infatti, secondo Riccardo Palmisciano, “una performance drammatica (viene) trasformata in un discorso epico” (2012, p. 188). E non solo. Innanzitutto, esso è esterno e non collegato al banchetto, ma alle gare atletiche (“andiamo ora fuori, e misuriamoci in tutte // le gare, perché l’ospite, tornato a casa, possa narrare // ai suoi cari quanto eccelliamo sugli altri // coi pugni e a lottare e nel salto ed a correre”; VIII, vv. 100-103). Questa “sessione” si svolge dunque nell’ambito di giochi ginnici che una volta espletati sfoceranno nelle danze (in cui i Feaci sono maestri). A questo punto l’araldo va in “casa del re” a prendere la cetra a Demodoco, il quale, a danze iniziate, attacca a cantare l’episodio completo e compiuto degli “Amori di Ares e Afrodite”. Conclusosi il suo canto, cominciano ulteriori danze, stavolta però in una sorta di forma ad assolo (si esibiscono i due danzatori migliori: Alio e Laodamante), ritmato soltanto dai piedi degli altri danzatori-spettatori. Nel complesso si manifesta qui un’altra scena spuria e complessa, difficile da interpretare univocamente. Quel che è certo è che la tipologia di canto scelta da Demodoco è capace di soddisfare un ampio e variegato uditorio, e trova dunque il suo spazio naturale all’interno di una spettacolare manifestazione che nella sua complessità multimediale pare alludere alle grandi adunanze panelleniche, compresa quella panatenaica. Anche qui il riferimento non ha contorni definiti e descrittivi: non può essere inteso come una specie di “diretta” dell’evento, naturalmente. Ma in senso più generale esso delinea una sicura collocazione del canto epico all’interno di una grande celebrazione rituale e collettiva.

Il terzo canto di Demodoco infine (“Il cavallo di legno”; VIII, vv. 471-542) si reinserisce all’interno del palazzo; è di nuovo collegato al banchetto, questa volta serale, e si concentra sulla richiesta di Odisseo di ascoltare il racconto del cavallo.

È stata notata una certa progressione in questi tre diversi momenti a cui sono state date molte spiegazioni, essenzialmente collegate all’economia narrativa del testo¹³. Ma forse la chiave di lettura più logica risiede semplicemente nell’evidenza di un fatto: la sedimentazione di diverse modalità narrative e di genere (Gentili, 1989, pp. 19-20; Sbardella, 2002, p. 12). Dopo l’incatenato Femio, il semi-indipendente Demodoco appare in grado di avere un suo posto nella nuova città, e nelle feste ad essa collegate, ma allo

stesso tempo sembra muoversi in un contesto ancora tradizionale: egli canta anche nel palazzo per il re e la sua corte, come nei tempi antichi, ed è rappresentato cieco, dunque “omerico” nel senso fondativo della scuola, cioè uomo della voce e dell’udito (oralità) e non solo della vista (scrittura).

Odisseo alla corte dei Feaci: il nuovo narratore

Il terzo narratore presentato nel poema è Odisseo stesso, libero come un ospite, ma talmente abile da sembrare un professionista, come Alcinoo stesso non mancherà di notare: “(...) i tuoi racconti hanno forma, in te v’è una mente egregia. // Hai esposto con arte, come un aedo, il racconto, // le tristi sventure di tutti gli Argivi e le tue” (XI, vv. 367-369). Ma il suo modo narrativo lungo, che occupa parte della notte, appare veramente nuovo, e sembra alludere alle esperienze che gli Omeridi stavano facendo in quegli anni prima e durante le Panatenee, quasi in un riflesso. I quattro libri che raccontano le avventure di Odisseo sembrano incarnare perfettamente l’unità di misura individuata dagli studiosi per una sessione di canto, la cosiddetta tetrade, composta all’incirca di 2.800 versi (Marg, 1973, p. 6; Zambarbieri, 2002, vol. II, p. 773- 774)¹⁴. È probabile che quella che noi conosciamo come la tetrade degli “apologhi (o miti) di Odisseo” venisse narrata nell’arco di una sera, esattamente come avviene in questi quattro libri dell’*Odissea*.

Ripercorriamola brevemente, dunque, questa sessione tetradica. Durante i preparativi per il banchetto giunge Demodoco guidato dall’araldo. Odisseo ha nei suoi confronti parole molto cortesi, lo onora, gli offre in dono della carne e commenta “Per tutti gli uomini in terra i cantori // sono degni d’onore e rispetto, perché ad essi // la Musa insegna le trame e ne ama la stirpe” (VIII, vv. 479-481). Finito il banchetto Odisseo chiede a Demodoco di narrare l’episodio del cavallo di legno, si commuove e Alcinoo è costretto a interrompere l’aedo. Chiede dunque a Odisseo di svelare la sua identità. È forte la tentazione di notare come tra Demodoco e Odisseo ci sia una sorta di passaggio di consegne, una specie di tributo ancora una volta alla prescelta figura/logo di fondazione della scuola di Chio.

Poi Odisseo comincia a raccontare (libro IX). Non sa da dove cominciare (“Quale devo narrare per prima, quale per ultima?”; IX, v. 14). Si presenta, descrive la sua patria, poi fa alcuni cenni sparsi (Calipso, Circe) quasi a tracciare un breve indice-rubrica. Alla fine comincia dalla partenza da Troia e l’inizio del viaggio (Ciconi, Lotofagi, Ciclopi, Polifemo), che continua a narrare nel libro X (Eolo, Lestrigoni, Circe), e nel libro XI (discesa nell’Ade). A questo punto si interrompe, dichiarando di non essere in grado di elencare tutte le figure incontrate nella terra delle ombre, ma anche perché: “prima finirebbe la notte immortale. Ma è anche ora // d’andare a dormire (...)” (XI, vv. 330-331). Odisseo si rende conto cioè che sta infrangendo i normali tempi dati al canto. Arete, Alcinoo e tutti gli astanti si accorgono a loro volta che stanno chiedendo qualcosa di inusuale all’ospite-cantore e promettono ricchi doni a un personaggio tanto illustre, quasi a compensare la fatica di una così impegnativa sessione diegetica. Quindi Alcinoo chiede ad Ulisse di continuare, perché quella è una notte speciale: “Questa è una notte assai lunga // indicibile: non è ancora tempo // per dormire nella gran sala. Tu dimmi le imprese meravigliose. // Anche

fino all'aurora divina starei, se volessi // nella sala narrarmi le tue sventure" (XI, vv. 373-375). Odisseo accetta, anche se di fatto nota che il tempo della narrazione tradizionale sarebbe scaduto ("c'è tempo per molti discorsi, ed è anche il tempo del sonno: // ma se desideri ancora ascoltare, non voglio // negarti il racconto di altre disgrazie più tristi"; XI, vv. 379-381). Riprende dunque e conclude l'episodio dell'Ade (libro XI). Prosegue poi per tutto il libro XII (Partenza da Circe, Sirene, Scilla e Cariddi, isola del sole, morte dei compagni, Ogigia). È una circostanza eccezionale. Il normale canto alla Demodoco o alla Femio avrebbe semplicemente accompagnato e seguito per un tempo limitato il banchetto. Ma il nuovo canto di Odisseo è diverso: esso travalica i tradizionali tempi del racconto, esattamente come nelle occasioni periodiche e quasi rituali degli Agoni, allorché il canto diventa momento autonomo, valido in sé e dunque si impadronisce dei tempi lunghi della sera. Qui stiamo assistendo a uno spettacolo straordinario: è come se gli Omeridi si stessero "riprendendo" durante una loro tipica serata di lavoro.

Odisseo tra Eolo e Alcino: la nascita della narrazione seriale-episodica

Nel suo racconto l'aedo-Odisseo fa a un certo punto un interessantissimo riferimento. Accenna cioè al fatto che quella non è la prima volta che si trova a narrare quegli eventi: tempo addietro le sue avventure avevano infatti intrattenuto e divertito addirittura la corte di Eolo. Ma la permanenza nella reggia del dio dei venti si era rivelata piuttosto lunga, un mese, e soprattutto poco piacevole, visto che in quell'occasione Odisseo era stato praticamente costretto a narrare ogni cosa: "Ilio e le navi degli Argivi e il ritorno degli Achei; // ed io gli narrai in modo giusto ogni cosa" (X, vv. 15-16). Secondo Sbardella (2002, pp. 219-20) qui vi sarebbe un riferimento ancora più sorprendente: la testimonianza della narrazione completa del Ciclo troiano ("Ilio" = tutta la guerra; "Navi degli Argivi" = antefatto della guerra; "Ritorno degli Achei" = i Νόστοι). Se facciamo un calcolo molto approssimativo, un mese è all'incirca il tempo teorico (cioè ammettendo che si narrasse tutte le sere di seguito una tetradè o anche meno) per raccontare tutto il *Ciclo troiano*.

A questo punto la narrazione diventa sottilmente allusiva. Non c'è possibilità di fornire precisi riferimenti geografici, ma è difficile non vedere nella corte di Eolo, il dio con i figli e tutta la famiglia, il riferimento a una qualche corte non meglio definita (o forse direttamente conosciuta dagli Omeridi?).

Qual è la stranezza? È normale che i cantori di Chio appaiano "letteralmente" incatenati al racconto lungo perché sono stati "scritturati" per questo, e come tali sono legati a una regola ben precisa, cioè "eseguire l'epos omerico in modo tale che «il successivo (aedo) cominciasse a recitare dal punto esatto in cui smetteva il primo»" (Sbardella, 2002, p. 167). Il punto è che la corte di Eolo mette in scena una situazione estremizzata: se si narra tutto il ciclo di continuo, senza pause, o in un tempo ristretto, il risultato è quello di una prigionia, di un superlavoro che sconfinava nell'incubo. Non c'è che una soluzione, che è poi quella delle Panatenee: non solo distribuire il tutto in varie giornate ma soprattutto in varie edizioni quadriennali. Questa necessità di diluire il flusso narrativo, di spezzarlo pur mantenendo le regole del "dire tutto al punto giusto", cioè di costruire tutto il ciclo narrativo in maniera corretta, abbisogna evidentemente del dominio di una tecnologia idonea, vale a

dire della scrittura. La nuova scuola deve saper gestire l'economia del suo vastissimo materiale, disporne i "capitoli" in maniera logica, consequenziale e allo stesso tempo avvincente. Sono le regole della fabula e dell'intreccio che i formalisti russi avrebbero teorizzato duemila e cinquecento anni dopo (Todorov, 1965). Solo lo sguardo dall'alto della scrittura può consentire una tale rivoluzione, gestendo strategicamente l'insieme dei precisi agganci e tasselli in grado di unire le varie parti preesistenti. Questi agganci sono ancora evidenti nel testo. In *Iliade* XII, vv. 1-35, ad esempio, il riferimento al muro alzato dagli Achei contro i Troiani è una precisa allusione a passi precedenti, ma allo stesso tempo esso collega questo quadro alle vicende successive. Gli dei offesi perché il muro è stato costruito senza fare i dovuti sacrifici lo distruggeranno in un periodo futuro in cui gli Ettore e Achille saranno morti, Ilio distrutta e gli eroi achei vagheranno per tornare in patria. Il nesso è talmente anomalo che evidentemente si giustifica solo se lo si considera inserito in una sessione successiva a un lungo periodo di pausa dalla narrazione, sessione che necessita dunque di ri-formulare un panorama completo del progetto. Secondo l'ipotesi di Sbardella esso in particolare legherebbe la seconda Panatenea del 526 con la prima del 530, e starebbe all'interno di uno schema complessivo così riassumibile:

PANATENEE 530 a.C.	PANATENEE 526 a.C.	PANATENEE 522 a.C.	PANATENEE 518 a.C.	PANATENEE 514 a.C.
<i>Canti Ciprii</i> (11 canti) <i>Iliade</i> (libri I-XI)	<i>Iliade</i> (libri XII-XXIV) <i>Etiopide</i> (5 canti) <i>Piccola Iliade</i> (4 canti) <i>Iliupersis</i> (2 canti)	<i>Nostoi</i> (5 canti) <i>Telemachia</i>	<i>Odissea</i> (libri V-XIII)	<i>Odissea</i> (libri XIII-XXIV) <i>Telegonia</i> (2 canti)

Certo per noi moderni l'idea che l'*Iliade* venisse spezzata in questa maniera ha dell'incredibile. Eppure per gli Omeridi essa (che pure sarà stata di certo narrata in maniera autonoma in precedenza e altrove) non era una unità di misura, almeno in Atene: la loro sfida era rendere "continua" l'intera materia del *Ciclo troiano*, e allo stesso tempo suddividerla in modo da garantire pressappoco una medesima durata per ogni sessione.

Apparirà evidente al lettore moderno quanto questa tecnica, che soprattutto nella parte dedicata all'*Odissea* assume un forte carattere a suspense e sinusoidale (Eco, 1976), assomigli in maniera stupefacente a quella che noi siamo oggi abituati a vedere nella serialità televisiva e che è stata propria della serialità letteraria scritta per molti secoli: narrazioni con porzioni temporali omogenee; tensione portata al massimo alla fine di ogni singola parte; stacco e aggancio-memorizzazione rispetto alla precedente.

In conclusione, riassumendo, si può dire che: 1. La serialità come narrazione a puntate collegate da un vettore di sospensione dell'attenzione emerge con la nascita della letteratura occidentale, cioè con quell'universo che siamo abituati a chiamare "Omero"; 2. Tale modalità (che probabilmente aveva visto, da parte della stessa Scuola, qualche

tentativo nei decenni precedenti) si impone in maniera, per così dire, “accidentale”, cioè in relazione alla specifica commissione tirannica ateniese; 3. L'imponente lavoro degli Omeridi, che accettano la commissione di Pisistrato e dei suoi figli, sarebbe stato inconcepibile senza la loro straordinaria capacità di utilizzo del nuovo medium, quello della scrittura, che solo rende possibile l'organizzazione strategica e diacronica di un racconto “a puntate” così espanso come quello del *Ciclo troiano*.

L' *Odissea* e il grande racconto mediale

Nell'*Odissea* non c'è semplicemente la rappresentazione e l'autorappresentazione del poeta al lavoro, ma anche (lo abbiamo accennato) l'evocazione profonda del processo di trasformazione mediale in atto. I testi, anche quelli molto antichi (e forse essi più di altri), presentano sempre una più o meno complessa tessitura metaforica capace di interagire con l'ambiente mediale da cui proviene e di “riflettere” il conflitto ad essa sotteso. La metafora, assai più dell'allegoria (che rimane uno strumento della razionalità intellettuale), è capace di far emergere livelli inconsci e sedimentati in modo diretto, intuitivamente percepibile, attraverso una strumentazione cioè eminentemente culturale¹⁵. La trama metaforica del racconto diventa narrazione meta-mediale, e si organizza intorno a figure specifiche (“Polifemo”, le “Sirene” etc.), a spazi precisi (l'isola, la grotta etc.) e alla loro disposizione lungo un asse narrativo, che conferisce loro una valenza strategica, un significato complessivo.

Partiamo proprio da quest'ultima considerazione: di quale asse narrativo parliamo? L'*Odissea* è il poema del ritorno a casa, dell'esorcismo rispetto al pericolo degli spazi aperti (Van Groningen, 1953, pp. 36-37), e allo stesso tempo del desiderio di penetrarli, di scrutarli, sulla scia delle mirabolanti avventure che condurranno alla rovina tutti i guerrieri itacesi. Nelle profondità della figurazione dell'eroe astuto e del suo viaggio¹⁶ c'è uno scontro-incontro radicale tra *nomos* della terra (Schmitt, 1950) e *nomos* degli oceani (Schmitt, 1954), tra “odissee” e “esodi” appunto (Boitani, 2004). In quest'ultima accezione addirittura, secondo Piero Boitani, l'ombra di Ulisse si allunga su tutta la storia culturale occidentale degli ultimi duemila anni, dipartendosi nella doppia valenza di esplorazione trionfante di nuovi mondi, come nella figura di Colombo, e di catastrofe punitiva dell'umana volontà di potenza, come in quella dell'Odisseo dantesco (1992). E non solo: quest'ombra, a voler leggere la questione con Horkheimer e Adorno, si infila ancora più in profondità nelle nostre radici, dentro i basamenti della “dialettica dell'illuminismo”, allorché già ad inizio del capitolo dedicato appunto a Ulisse (*Excursus I. Odisseo, o mito e l'illuminismo*), e contenuto nel celebre saggio del '47, affermavano che “lo spirito omerico s'impadronisce dei miti e li organizza, entra in contraddizione con essi” (2010, p. 51).

Dal nostro punto di vista l'*Odissea* è soprattutto una narrazione basata sull'incrocio tra una traiettoria di chiusura (il ritorno a casa) e una serie continua di deviazioni e di allontanamenti da essa (Polifemo, Circe, etc.), di veri e propri tentativi inconsci cioè di non tornare affatto nella propria terra d'origine.

In altri termini, che potremmo definire metanarrativi, una continua dialettica tra tensione verso la chiusura del racconto e desiderio di perpetuarlo in eterno. Ne risulta un viaggio spesso caotico, che è per lo più spostamento da una sosta ad un'altra, un movimento che disegna un tracciato quasi a salti: la terra dei Ciconi, quella dei Lotofagi, la landa dei Ciclopi, l'isola di Eolo, quella dei Lestrigoni, il promontorio di Circe, gli scogli delle Sirene, quindi l'isola delle vacche sacre al Sole, fino all'isola Ogigia di Calipso, all'isola dei Feaci, e infine a Itaca. Tutti questi spazi sono luoghi del pericolo, in quanto regno della metamorfosi, della magia, della regressione e della morte, della tentazione e del sonno. Solo l'isola dei Feaci è sicura, abitata da una popolazione umana e civile. E infatti solo qui e in forma esplicitata (non a caso, la narrazione avvenuta presso la corte di Eolo a cui Odisseo accenna, non ci è riportata), in una cornice finalmente "consacrata", Odisseo può raccontare. Quello che è successo, il perdersi continuamente in zone che allontanano il percorso dalla direzione fondamentale, è talmente incredibile e terrificante che non può essere vissuto direttamente dall'ascoltatore e dal lettore: può solo essere mediato. Nella reggia di Alcinoò tutto è protetto, ascoltabile, accettabile, in quanto lontano e diluito nel racconto evocativo: le incredibili peripezie di Odisseo e dei suoi uomini appartengono irrimediabilmente al passato, sono patrimonio quasi di un altro Odisseo, di un'altra esperienza di vita. E forte è il nesso tra questa dimensione chiusa e il racconto in flash back, che in questi termini è una vera e propria invenzione omerica. La complessità di tale tecnica è possibile nell'*Odissea* solo grazie alla tecnologia della scrittura nella sua fase più matura. Il medium scritto infatti consente il distacco dalla materia trattata, permette di guardarla dall'alto e nella sua completezza, dunque di smontarla e rimontarla, superando l'accostamento paratattico che aveva trovato ad esempio nel ricorrere del topos del duello dell'*Iliade* (testo, come abbiamo detto legato a logiche assai più orali) la sua più perfetta concretizzazione. Disporre il racconto in base a continui rimandi, anticipazioni, svelamenti lo rende più appetibile, passando da un ritardamento dell'azione ripetitivo (come nella fiaba popolare in cui l'azione è triplicata per allontanare l'epilogo: Sklovskij, 1925; Propp, 1928) ad uno a suspense. Odisseo è a tutti gli effetti il nuovo narratore-aedo capace di raccontare e re-inventare la sua propria vicenda passata, anche e soprattutto in quanto detentore dei miracolosi espedienti della scrittura¹⁷.

E proprio attraverso l'emersione di quel passato, ripercorso nella tranquillità chiusa della corte-testo, come in una sorta di seduta psicoanalitica di gruppo (il racconto notturno alla corte dei Feaci), l'eroe assume il diritto di rivolgersi al suo futuro, cioè a Itaca. In altre parole, è proprio quel viaggio digressivo, tormentato, purificatorio, e filtrato attraverso la memoria, a consentire la chiusura del viaggio principale. Così, come in un rito, ognuna delle soste viene ad assumere, anche quando appare inutile all'economia del racconto, una valenza funzionale (Propp, 1928 e 1946).

Naturalmente ogni sosta è dotata di un suo senso pratico: riposarsi, rifornirsi di cibo e acqua, cosa che in effetti avviene puntualmente. Ma Odisseo non si contenta. Nel famoso episodio del Ciclope è lui di sua spontanea volontà a mettersi nei guai ("Voialtri ora aspettatevi, miei cari compagni; / io con la mia nave e la mia ciurma / andrò a esplorare queste genti, chi sono, / se son violenti, selvaggi, senza giustizia, / o amanti degli ospiti e han mente pia verso i numi"; IX, vv. 171-176). In altri casi, come nella terra dei Lotofagi e

nel regno di Circe, inguaia i suoi uomini, inviandoli come esploratori. La digressione avventurosa causata dalla volontà di Odisseo risponde al suo emisfero mentale aperto, che prevale su quello chiuso, obnubilando il ritorno. In questo senso, appunto, la maggior parte di queste soste detiene una sua funzionalità rispetto allo sviluppo dell'azione: l'accecamento di Polifemo provoca l'ira di Poseidone che, allungandolo, renderà il viaggio difficilissimo, e dunque avventuroso; la discesa nell'Ade fornirà, all'opposto, importantissime notizie da parte di Tiresia per la soluzione del conflitto col dio; i dialoghi con Circe offriranno fondamentali informazioni per il superamento degli ostacoli successivi, etc. Di fatto tutte queste soste contribuiscono in modo decisivo all'azione, rendendo possibile sia la complicazione dell'intreccio sia lo scioglimento di esso. È come cioè se, nell'ordito metaforico generale, i tasselli apparentemente inutili fossero in realtà fondamentali nell'alimentare il movimento odepico.

Questa particolare angolatura visuale ci conduce a formulare una tesi di natura esplicitamente mediologica. Se il viaggio come spostamento nello spazio è metafora del progredire del racconto, la dialettica tra i due viaggi, quello strategico di ritorno a casa e quelli tattici di allontanamento da esso, rimanderebbero alle traiettorie di due ambienti mediali diversi: il percorso di chiusura tipico della scrittura (e del resto Odisseo, contrapposto a Achille, è certamente interpretabile come l'eroe della razionalità e quindi della scrittura; un eroe che agisce in base a decisioni prese attraverso l'analisi attenta della realtà e basate sull'organo della vista: Cristante, 2020, pp. 26-27), e quello eccentrico dell'oralità, caratterizzato dalla continua apertura di propaggini e finestre narrative (Innis, 1950; Ong, 1982). La loro unione indissolubile, il carattere funzionale delle soste rispetto allo scioglimento, alluderebbero ad un presupposto profondo, che potrebbe essere così esposto: la discesa nell'oralità primaria si rivela collaborativa rispetto alle nuove tecniche di scrittura, anzi, se la scrittura vuole compiere il suo tragitto, non potrà non nutrirsi per così dire della linfa vitale, delle scintille ancora accese dell'oralità, un vero e proprio processo di convergenza (fenomeno ben osservato, ad esempio, per l'epoca a noi contemporanea in Jenkins, 2006) e di ri-mediazione (Bolter & Grusin, 1999).

L'interpretazione di una segnatura metaforica orale delle soste è sostenuta dall'analisi delle figure e degli spazi evocati e toccati dal viaggio-racconto dell'eroe. Essi alludono a due connotazioni principali. Una serie negativa, mostruosa e deviante (tipo Polifemo), e un'altra virtuosamente formativa (tipo Tiresia). Una comporta l'attraversamento del male a scopo purificatorio (attraversamento del bosco / viaggio infernale-viaggio nell'inconscio), un'altra conduce all'inglobamento e alla sintesi con l'alterità.

Tali figure e spazi potrebbero essere distinti nelle seguenti categorie: o direttamente indicative (l'occhio di Polifemo; il canto e l'ordito di Circe; la cecità di Tiresia; il canto delle Sirene; il gorgo e i tentacoli di Scilla e Cariddi), o indirettamente allusive (lo stallo presso i lotofagi, il "blocco" e le metamorfosi presso Circe, la sospensione nell'isola del Sole, e in quella di Calipso), o infine collegate al meta-racconto (l'imprigionamento narrativo nell'isola di Eolo, lo si è visto, riguarda una narrazione "sbagliata", che vanifica il viaggio di ritorno attraverso lo scatenamento dei venti riposti nell'otre¹⁸, mentre la fruttuosa sosta presso i Feaci, caratterizzata da una narrazione "corretta", conduce Odisseo a casa).

Su tutto questo complesso campeggia la grande metafora della nave che solca il mare: il veicolo chiuso e solido che attraversa il piano aperto, profondo (emersione dell'inconscio) e liquido. È un vettore metaforico che allude a una forma di scrittura, sì, ma ancora imperfetta, in quanto costretto a rapportarsi a una dimensione liquida o fluida che dir si voglia (Abruzzese e Ragone, 2007) e non stabile, solida e materica. Non è ancora cioè l'immagine dell'aratro che solca la terra, che tanta fortuna avrà nelle epoche successive¹⁹. Non a caso il massimo ostacolo alla chiusura del viaggio-racconto è dato da Poseidone, dio del mare, il cui influsso negativo dovrà essere neutralizzato attraverso un complesso rituale di re-interramento, svelato nelle oscurità dell'Ade da Tiresia: tornare a Itaca, nel chiuso della terra-isola non basterà. Occorrerà riprendere il viaggio, spingersi fino ai confini del mondo, fino a trovare popoli che gustano cibo senza sale e che non conoscono il mare, al punto da scambiare un remo per un ventilabro (strumento che separa la pula dal grano e dunque prepara le sementi, in un insieme metaforico convergente rispetto a quello dell'aratro e della terra): solo allora Odisseo, dopo aver celebrato sacrifici in onore di Poseidone, potrà tornare a casa, nell'isola finalmente messa in sicurezza, fuori, lontano dal mare (anche se il passo è molto controverso: Boitani, 1992, pp. 29-30).

Insomma: per poter conquistare la terra definitiva, occorrerà attraversare molte terre di transizione, poste dentro o ai margini dell'ambiente marino²⁰. Val la pena di osservare le principali connotazioni di queste ricorrenti "deviazioni" odissiache, che conducono costantemente a un arresto del progredire del tempo (e a volte della memoria): le droghe dei Lotofagi, la magia del regno incantato di Circe (che provoca la metamorfosi e la regressione a uno stato animale dei compagni di Odisseo), l'isola di Calipso, con la promessa addirittura della fine del tempo attraverso l'immortalità. In tutti i casi, in sostanza, si entra in uno stato di tempo senza tempo, opposto al progredire orizzontale, uno stato dunque decisamente pre-scrittoriale, ciclico, oraleggiante, se è vero che l'invenzione del tempo orizzontale ha una matrice specificamente ebraica, di una cultura cioè basata saldamente sulla scrittura.

Di tali spazi-sosta-stallo solo alcuni divengono "spettacolo mediale", e vanno dunque brevemente osservati.

Il primo palcoscenico è quello delle terre dei Ciclopi e dell'incontro con l'orrendo mostro Polifemo, il gigante dall'occhio solo. I Ciclopi non sono agricoltori, non fabbricano navi e dunque non commerciano, e non sono neanche cacciatori. La loro isola è una sorta di spazio di blocco, di sospensione (Kirk, 1973). È appunto l'incontro con questo stato primordiale e sedimentato della coscienza, in cui non vi sono leggi né assemblee, e nel quale persino la pratica del dono ospitale è sconosciuta, che provoca il conflitto, perché Odisseo e il suo equipaggio al contrario sono in transito verso una condizione che sia finalmente definita. Quello stato primigenio si fa allora mostruoso e ostile: uno specchio del sé precedente da cui allontanarsi. Polifemo è una sorta di essere ibrido (Ragone, 2019, p. 37) che incarna una mescolanza confusa di medialità diverse: il suo occhio solo è metafora di un ambiente né totalmente orale (cecità) né compiutamente scritto (vista completa): bisognerà accecarlo del tutto con un palo d'ulivo per ricacciarlo nell'abisso da cui proviene e procedere ad una vera, nuova sintesi costruita attraverso la cultura. Questa

operazione di esorcismo, tuttavia, produrrà una infrazione che verrà sanata solo attraverso l'apporto di un'altra figura esemplare: il cieco Tiresia, il profeta indovino espressione della sacralità dell'oralità assoluta, la sola capace di ristabilire un ordine in cui la scrittura, sebbene a certi patti, possa imporsi. Affinché la luce possa platonicamente trionfare c'è bisogno di attraversare ben due antri oscuri, quello deviante di Polifemo e quello "agevolante" (anche se ben più temibile) dell'Ade: solo così si potrà ri-uscire nel mondo della vista (Ragone, 2019, pp. 23-25). È il cieco che ridà la vista: fuor di metafora l'oralità che rende possibile la scrittura. Una costante, come si è visto, nella impostazione mediale della scuola degli Omeridi di Chio. Non è un caso che nell'*Antigone* Sofocle immagini Tiresia guidato per mano da un fanciullo: nel 442 (anno di rappresentazione della tragedia), cioè quasi un secolo dopo l'Omero panatenaico, è ormai assodato che la vecchia cecità dell'universo orale e la giovane vista del nuovo medium scrittoria siano divenuti strettamente complementari²¹.

Di non inferiore potenza è l'incontro con Circe, esperta di canto e abile tessitrice. Quando arrivano alla sua dimora i compagni di Odisseo sentono "Circe che dentro con voce bella cantava, // intenta a un ordito grande, immortale, come le dee // sanno farli, sottili e pieni di grazia e di luce" (X, vv. 221-223). È un canto simile quello che si trova ad ascoltare Ermes, inviato presso la ninfa Calipso a reclamare e annunciare il ritorno di Odisseo: "lei dentro, con voce bella cantando, // muovendosi davanti al telaio, tesseva con l'aurea spola" (V, vv. 61-62). Il canto e la magia di Circe attirano i malcapitati e li sottopongono a metamorfosi. Anche Odisseo starebbe per caderci, ma viene protetto dagli dei, riuscendo a trasformare questo pericolo in opportunità: sarà Circe stessa, infatti, a metterlo in guardia dai pericoli successivi, e indicargli come entrare nell'Ade e come interrogare Tiresia. Anche Calipso imprigiona e protegge allo stesso tempo Odisseo. Con entrambe il naufrago si giace, in una metafora di compenetrazione tra media diversi (vari gradi di oralità-vari gradi di scrittura) che si ripete nella scena finale in cui finalmente l'eroe può ascendere al letto di Penelope, quel letto che come vedremo rappresenterà l'ultima, potentissima metafora mediale del poema. Sia Circe che Calipso cantano e tessono, come le Moire decidono il destino, la vicenda della vita. Ma la metafora della cucitura, del legare i fili è anche fortemente narrativa. Il termine cucitore (rapsodo) indica proprio la tecnica tipica dei grandi poeti omeridi, capaci di legare il canto, di unire i brani sparsi (Sbardella 2002, p. 16). Il canto cucito di Circe e di Calipso rimanda dunque a una tecnica orale virtuosa, che opportunamente trattata consente il "ritorno", consente cioè alla scrittura di svilupparsi.

E non a caso è proprio Circe a mettere all'erta Odisseo rispetto a due ulteriori situazioni che lo sventurato equipaggio dovrà affrontare.

La prima è il canto delle Sirene, che chiedono esplicitamente all'eroe di "fermare la nave" ("Vieni, celebre Odisseo, grande gloria degli Achei, // e ferma la nave, perché di noi due possa udire la voce. // Nessuno è mai passato di qui con la nera nave // senza ascoltare dalla nostra bocca il suono di miele, // ma egli va dopo averne goduto e sapendo più cose"; XII, vv. 184-188). L'ascolto implica non uno stallo reversibile (perdita di coscienza, metamorfosi), bensì uno perenne (la morte), cioè una mutazione (Ragone, 2019, pp. 32-33). Quel "sapere più cose" uccide. Eppure Odisseo deve ascoltarlo, per

questo viene legato: come se il nuovo creatore di canti dovesse apprendere in modo controllato quelle “cose” assolute che solo l’oralità primaria, pura, possiede naturalmente, per poi rielaborarle, riproporle ai nuovi tempi.

La seconda è quella di Scilla e Cariddi, del mostruoso abbinamento tra il gorgo e il mostro tentacolare. Il movimento circolare e impazzito del vortice è talmente ipnotico da trascinare verso l’abisso, come ben saprà esprimere oltre due millenni dopo Edgar Allan Poe nella sua visione del marinaio che scappa al Maelström (Ragone, 2019, p. 43; McLuhan, 1969), sfruttando i vortici acquorei a proprio favore per poter riemergere. La metafora del concentrico e inabissante, quella cioè dell’ambiente mediale post-gutenberghiano che tutto risucchia, può forse farci capire meglio quale sia il principio di energia archetipica alla base di questa metafora. Una dimensione inglobante che non può essere ordinata né dalla parola né dalla vista-scrittura, ma solo accuratamente evitata, a differenza dell’io–soggetto dell’era elettrica del futuro (che non a caso rifunzionalizzerà questa metafora), il quale sarà costretto a farci i conti. Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per la rappresentazione di flusso delle propaggini orrende e incontrollabili del mostro Scilla, con le sue teste che tutto divorano e che pure non può muoversi dal suo spazio fisico ristretto e limitato (Ragone, 2004).

L’ulivo e il palazzo: conclusioni

Ed è ancora in un palazzo, dopo quello di Alcinoò, in un ambiente chiuso, depurato dalle contaminazioni malvagie, nella casa, nell’οἶκος, finalmente raggiunto e riconquistato che Odisseo trova l’equilibrio definitivo e il cucitore di canti può calare la sua ultima carta, che reca l’immagine del talamo nuziale e dell’ulivo. Nella celeberrima scena del riconoscimento definitivo, Penelope, che non si fida dello straniero che ha fatto strage dei pretendenti, lo sottopone a un’ultima, insidiosa prova: ordina a Euriclea di preparargli il giaciglio per la notte, e di spostare fuori dal talamo il “solido letto”. Ma Odisseo non si fa ingannare e risponde tra il divertito e l’infastidito:

Nessun uomo, vivo, mortale, neppure giovane e forte, // lo smuoverebbe con facilità: perché v’è un grande segreto // nel letto lavorato con arte; lo costruii io stesso, non altri. // Nel recinto cresceva un ulivo dalle foglie sottili, // rigoglioso, fiorente; come una colonna era grosso. // Intorno ad esso feci il mio talamo, finché lo finii // con pietre connesse, e coprii d’un buon tetto la stanza, // vi apposi una porta ben salda, fittamente connessa. // Dopo, recisi la chioma all’ulivo dalle foglie sottili: // sgrossai dalla base il suo tronco, lo piallai con il bronzo, // bene e con arte, e lo feci diritto col filo, // e ottenuto un piede di letto traforai tutto col trapano. // Iniziando da questo piallai la lettiera, finché la finii, // rabescandola d’oro e d’argento e d’avorio. // All’interno tesi le cinghie di bue, splendenti di porpora. // Ti rivelo, così, questo segno. Donna, // Non so se il mio letto è fisso tuttora o se uomo, // tagliato il tronco d’ulivo alla base, altrove lo mise (XXIII, vv. 187-204).

All’opposto delle distorsioni e degli eccessi medialità del suo viaggio indistinto tra le nebbie della memoria faticosamente evocata, si staglia la metafora dell’ulivo. Il letto dove Odisseo

dovrà giacersi con la sua ritrovata, ultima donna, la moglie Penelope, dovrà anche sancire l'alleanza definitiva. Sappiamo che non sarà proprio così, visto che l'eroe è destinato a ripartire per saldare gli ultimi conti con Poseidone e con le acque perigliose che è stato "costretto" ad attraversare. Ma qui un punto fermo viene messo: la casa in quanto tecnologia umana è costruita sulla base vegetale, sull'albero, che rimanda ad una civiltà agricola, ciclica, con una concezione circolare del tempo, e che tagliato assurge a nuova vita, fondando il talamo nuziale. La tecnologia della scrittura, rappresentata dalle pietre regolari del palazzo messe l'una sopra l'altra, è ben appoggiata nella Grecia del VI secolo sulla tecnologia orale, rappresentata dal tronco d'ulivo. Se decenni prima i rapporti erano inversi (la scrittura come supporto dell'oralità) ora le mura circondano completamente il tronco reciso: si fondano su di esso, ma lo trascendono (Tarzia, 2009, p. 51).

Sembra un finale in perfetta sintonia con gli altri livelli di lettura proposti in questo articolo. L'ordito metaforico-mediale coincide sia con il panorama storico delineato, che vede gli Omeridi di Chio ormai padroni del nuovo medium e anzi divenire celebri in tutta l'Ellade proprio grazie all'uso deciso e convinto di esso, sia con la rappresentazione che essi stessi fanno del loro lavoro, come si è visto nell'analisi delle figure dei cantori dell'*Odissea*, nelle quali, pur nella coesistenza di fasi diverse, è alla fine l'aedo-ospite Ulisse a stagliarsi sopra a tutti.

In fondo l'*Odissea* si conclude con una presa di posizione forte: la sovrapposizione e interazione tra i due media è ormai giunta a un punto maturo. Pur nel perdurare di una dimensione performativa (Gentili, 1989), la scrittura è divenuta un medium irrinunciabile e decisivo di ideazione, creazione e costruzione del racconto. Non per questo essa abbandona l'antico mezzo, ma lo ingloba, lo ri-media, lo rifunzionalizza, sacralizzandolo e controllandolo allo stesso tempo. Il mondo dei "cucitori" di canti ha preso piena consapevolezza di sé e dei suoi mezzi. Ancora qualche decennio e la grande civiltà della πόλις, basata saldamente sulla scrittura (McLuhan, 2004, pp. 92-95), potrà esaltare se stessa attraverso il fiorire delle sue invenzioni culturali e di genere: le sue commedie, le sue tragedie, le sue narrazioni storiche e geografiche, le sue fondative esplorazioni filosofiche.

Nota biografica

Fabio Tarzia è Professore Associato in Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza - Università di Roma. Si occupa di Sociologia degli immaginari, Sociologia della letteratura, Sociologia delle religioni, Mediologia. Tra le pubblicazioni inerenti all'argomento del presente articolo: *Mondi minacciati. La letteratura contro gli altri media*, Napoli, Liguori, 2009 e *Spazi (s)confinati. Puritanesimo e frontiera nell'immaginario americano*, Roma, manifestolibri, 2015 (con Emiliano Ilardi).

Bibliografia

- Abruzzese, A. (1973). *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*. Venezia: Marsilio.
- Abruzzese, A. (1979). *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema all'informazione*. Roma: Napoleone.
- Abruzzese, A. e Ragone, G. (a cura di). (2007). *Letteratura fluida*. Napoli: Liguori.
- Aarne, A. (1961). *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters.
- Auerbach, E. (1938). Figura. *Archivum romanicum*, 22, 436-489.
- Auerbach, E. (1946). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke; trad. it. (1956). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, W. (1955). *Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, trad. It. (1962). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- Boitani, P. (1992). *L'Ombra di Ulisse. Figure di un mito*. Bologna: Il Mulino.
- Boitani, P. (2004). *Esodi e Odissee*. Napoli: Liguori.
- Bolter, J. D. & Grusin R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge Ma.: The MIT Press; trad. It. (2011). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini.
- Brillante, C. (2009). *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*. Pisa, Ed. ETS.
- Burkert, W. (1987). The Making of Homer in the Sixth Century B. C.: Rhapsodes versus Stesichoros. In M. True, M. (a cura di), *Papers on the Amasis Painter and his World* (pp. 43-62). Malibu: Getty Publications.
- Camassa G. (1982). Il simbolismo del terzo occhio e la cecità dell'indovino greco. *Quaderni di Storia*, 16, 249-275.
- Cantarella, E. (2002). *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*. Milano, Feltrinelli.
- Capaldi, D. (a cura di). (2012). *Kafka e le metafore dei media*. Napoli: Liguori.
- Codino, F. (a cura di). (1976). *La questione omerica*, Roma, Editori Riuniti.
- Codino, F. (1965). *Introduzione a Omero*. Torino, Einaudi.
- Cristante, S. (2020). *Storia sociale della comunicazione, Dai primordi alle rivoluzioni della modernità*. Milano: Egea.
- Darnton, R. (1984). *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Basic Books; trad. it. (1988). *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*. Milano: Adelphi.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image*. Paris: Édition Gallimard; trad. It. (1998). *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*. Milano: Il Castoro.
- Eco, U. (1976). *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani.

- Ercolani, A. (2006). *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*. Roma: Carocci.
- Ferreri, L. (2007). *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Finley, M. (1977). *The World of Odysseus*. New York: Viking Press; trad. it. (1978). *Il mondo di Odisseo*. Bari: Laterza.
- Frasca, G. (2015). *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*. Roma: Luca sossella editore.
- Gentili, B. (1989). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Bari: Laterza.
- Ginzburg, C. (1986). *Miti emblematici e spie*. Torino: Einaudi.
- Goody, J. (1977). Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du Bagre. *L'Homme*, 17, 29-52.
- Grandolini, S. (1996). *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press; trad. it. (1973). *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*. Bari: Laterza.
- Havelock, E. A. & Hershbell, J. P. (a cura di). (1978). *Communication Arts in the Ancient World*. New York: Hastings House, Publishers; trad. it. (1981). *Arte e comunicazione nel mondo antico*. Bari: Laterza.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1947). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido Verlag; trad. It. (2010). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.
- Huxley, G. L. (1969). *Greek Epik Poetry from Eumelos to Panyassis*. London: Faber & Faber.
- Innis, H. A. (1950). *Empire and communications*. Oxford: Oxford University Press; trad. it. (2001). *Impero e comunicazioni*. Roma: Meltemi.
- Janko R. (1982). *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: NYU Press; trad. It. (2014). *Cultura Convergente*. Milano: Apogeo.
- Kirk, G. S. (1973). *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and other Cultures*. Berkeley, Calif.: University of California Press; trad. It. (1980). *Il mito. Significato e funzioni nella cultura antica e nelle culture altre*. Napoli: Liguori.
- Kirk, G. S. (1985-2003). *The Iliad: a commentary* (voll. I-VI). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lanata, G. (2001). Omero e I suoi doppi. *Seminari Romani di Cultura Greca*, 4/2, 165-80.
- Latacz, J. & Nünlist, R. & Stoevesandt, M. (2000-2009). *Homers Ilias: Gesamtkommentar. Auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis - Hentze - Cauer (1868-1913)*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Lord, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass., Harvard University Press; trad. it. (2005). *Il cantore di storie*. Lecce: Argo.

- Marg, W. (1973). Zur Eigenart der Odyssee. *AuA*, 18, 1-14.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy. The making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press; trad. it. (1976 e 2004). *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The extensions of Man*. New York: McGraw-Hill Education; trad. It. (1967 e 1995). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- McLuhan, M. (1969). Playboy intervista a Marshall McLuhan. *Playboy Magazine*, 3; trad. it. in <https://sites.google.com/site/uominieculture/people/marshall-mcluhan/intervista-mcluhan-1969>
- Nicolai, R. (2016). La tragedia e i confini del mondo. Limiti geografici e limiti linguistici In F.J. González Ponce & F. J. Gómez Espelosín & A. L. Chávez Reino (cura di), *La letra y la carta: Descripción verbal y representación gráfica en los diseños terrestres grecolatinos. Estudios en honor de Pietro Janni*. (pp. 51-68). Seville-Alcalá: Universidad de Sevilla & Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- Omero (1985). *Odissea* (voll. I-VI). Milano: Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla.
- Ong, W. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen; trad. It. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: Il Mulino.
- Ortoleva P. (2002). *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*. Milano: Il Saggiatore.
- Palmisciano, R. (2012). Gli Amori di Ares e Afrodite (Od. 8. 266-366). Statuto del discorso e genere poetico. In R. Nicolai (a cura di). *Sua cuique proposito lex. I generi letterari e le loro leggi quaranta anni dopo* (pp. 187- 210). Scienze Umanistiche (7 maggio 2010). Roma: Quasar Edizioni.
- Parry, M. (1928). *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Paris: Société Editrice Les Belles Lettres.
- Parry, A. (a cura di) (1971). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.
- Pizzocaro, M. (1999). Il canto nuovo di Femio. Le origini dell'epos storico. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 61/1, 7-30.
- Propp, W. Ja. (1928). *Morfologija skazki. Transformacii volshebnykh skazok*. Leningrad: Gosudarstvennij Institut Istorii Iskusstva; trad. It. (1966). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- Propp, W. Ja. (1946). *Istoriceskie korni volsebnj skazki*. Leningrad: Izdatel'stvo leningradskogo gosudarstvennogo universiteta; trad. it. (1979). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino: Boringhieri.
- Ragone, G. (2004). Le nuove metamorfosi. Kafka/Ellis. In Ragone, G. e Tarzia, F. (a cura di). *Mutazioni. La letteratura nello spazio dei flussi* (pp. 11-37). Napoli: Liguori.
- Ragone, G. (2019). *Per la mediologia della letteratura. Dieci saggi*. Roma: Aracne.
- Rossi, L. E. (1978). I poemi omerici come testimonianza di poesia orale. In R. Bianchi Bandinelli (a cura di). *Storia e civiltà dei Greci*, 1. *Origini e sviluppo della città* (pp. 73-147). Milano, Bompiani.

- Sbardella, L. (2002). *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.* Roma: Edizioni Quasar.
- Schmitt, C. (1950). *Der Nomos der Erde.* Berlin: Duncker & Humblot; trad. it. (1991). *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello «jus publicum europaeum».* Milano: Adelphi.
- Schmitt, C. (1954). *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung.* Stuttgart: Reclam; trad. It. (2002). *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo.* Milano: Adelphi.
- Sklovskij, V. B. (1925). *O teorii prozy.* Moskva: Teoretičeskaâ rabota; trad. it. (1966). *Teoria della prosa.* Torino: Einaudi.
- Snodgrass, A. M. (1974). An Historical Homeric Society? *The Journal of Hellenic Studies*, 94, 114-125.
- Sofocle (1926). *Le tragedie: Edipo re, Edipo a Colono, Antigone* (vol. II). Bologna: Zanichelli.
- Svenbro, J. (1984). *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca.* Torino: Boringhieri.
- Taplin, O. (1992). *Homeric Soundings. The Shaping of The Iliad.* Oxford: Oxford University Press.
- Tarzia, F. (a cura di). (2006). *Cuore di tenebra 2006. Metafore conradiane: media, corpi e immaginari.* Napoli: Liguori.
- Tarzia, F. (2009). *Mondi minacciati. La letteratura contro gli altri media.* Napoli: Liguori.
- Thompson, S. (1946). *The Folktale.* Holt: Rinehart & Winston; trad. It. (1967). *La fiaba nella tradizione popolare.* Milano: Il Saggiatore.
- Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov.* Paris: Éditions du Seuil.
- Van Groningen, B. (1953). *In the Grip of the Past. Essay on an aspect of Greek thought.* Leiden: Brill.
- Whitman, C. M. (1958). *Homer and the Omeric Tradition.* Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Zambarbieri, M. (1988). *L'iliade com'è. Lettura, problemi, poesia* (voll. I-II). Milano: Cisalpino-Goliardica.
- Zambarbieri, M. (2002). *L'Odissea com'è. Lettura critica* (voll. I-II). Milano: LED Edizioni.

Note

¹ Inutile sottolineare che proprio da un'angolatura spiccatamente mediologica questa tesi della "distanza" sarebbe ulteriormente dimostrabile. Un insieme di spie testuali (dal diverso uso delle digressioni, delle metafore, delle similitudini, alla constatazione di una diversa pratica della prospettiva, sino alla costruzione generale dell'architettura narrativa delle due opere) ci segnala un simile stacco. È evidente come, per motivi di spazio e di coerenza del discorso, tale strada di indagine non sia in questa sede percorribile.

² Ci sono stati tuttavia riusciti tentativi di recuperare la tradizione critica nella sua totalità. A Luigi Enrico Rossi in particolare si deve la dimostrazione della validità di tutte e tre le principali posizioni critiche (unitaria, analitica e oralista) in riferimento a fasi e problemi diversi: la prospettiva unitaria risulta utile per analizzare la

fase delle redazioni scritte; quella analitica per studiare la genesi e la crescita dell'epos; quella oralista per gli strati più antichi immersi in uno stato di oralità primaria (Rossi, 1978).

³ Per un panorama ampio e documentato non possiamo che rimandare ad alcuni studi riassuntivi da noi utilizzati, e in particolare a quello di Luigi Ferreri che si concentra sul periodo dal Cinquecento al Settecento (2007) e all'ormai classica sintesi di Fausto Codino (1976). Saranno poi molto utili i commentari sull'*Illiade* di Mario Zambarbieri (1988), e soprattutto di Geoffrey Kirk (1985-2003), e di Joachim Latacz (2000-2010); e sull'*Odissea* di Zambarbieri (2002). Il testo di riferimento per l'*Odissea* è l'edizione commentata a cura di Alfred Henbeck e Stephanie West (e molti altri studiosi di valore internazionale), edita in Italia da Mondadori (fondazione Lorenzo Valla) con la traduzione di Aurelio Privitera (Omero, 1985). Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

⁴ Nell'VIII secolo si chiude infatti il cosiddetto Medioevo greco. Secondo Moses Finley (1977) l'età di mezzo (fino all'VIII secolo) avrebbe fornito lo sfondo primario (usanze, ambiente socio-politico-economico etc.) alle vicende dei due poemi (i cui spunti derivano da narrazioni più antiche di origine micenea). Durante questo periodo i più vari strati sociali dell'universo greco erano strettamente legati all'*oïkos* aristocratico, all'interno di un mondo che non è più monarchico, come quello miceneo, e non è ancora compiutamente democratico come quello della πόλις. Al contrario, secondo Eva Cantarella (2002), l'accento dovrebbero essere messo non sulla fine del Medioevo, quanto sull'inizio della civiltà della πόλις, che sarebbe ad esempio rispecchiata compiutamente nella Σχερία rappresentata nell'*Odissea*. Quel che appare certo è che, come ha ben spiegato Anthony Snodgrass (1974), se pur esiste uno sfondo storico prevalente, i poemi omerici giungono a creare a loro volta un mondo e un immaginario, che non coincide perfettamente con nessuna fase storica ma anzi fonde in modo originale periodi diversi.

⁵ Sulla presenza di altri, numerosi cicli nello stesso periodo si veda Huxley, 1969.

⁶ Come abbiamo accennato, la critica ha ormai ampiamente dimostrato la "costruzione" successiva dell'*Odissea* rispetto a quella dell'*Illiade*. Quando gli Omeridi, cioè, rispondendo alla "committenza" delle Panatenee, legano insieme nel loro racconto lungo quelle che noi conosciamo come *Illiade* e *Odissea* (fase c), queste erano già messe in una certa parte per iscritto dalla stessa gilda rapsodica, ma verosimilmente in momenti diversi (compresi nella fase b). Non è escluso peraltro che la versione da noi conosciuta dell'*Odissea*, con la narrazione in flash back alla corte dei Feaci e l'uso di altri espedienti narrativi avanzati, sia stata "intrecciata" proprio in occasione della "impresa poetica" delle Panatenee. La cosa, lo ripetiamo, ci interessa particolarmente perché proprio in virtù del distacco cronologico, e dunque di una maggiore consapevolezza nell'uso del mezzo chirografico, l'*Odissea* (a differenza dell'*Illiade*) presenta una attenta, e quasi puntigliosa, riflessione sul ruolo del poeta-aedo e una emanazione metaforica alquanto articolata dello scontro mediale in atto e del rapporto con l'ormai tradizionale linguaggio dell'oralità.

⁷ Molteplici i testi sull'argomento. Ricordiamo qui quelli utilizzati: Finley 1977; Svenbro 1984, 31-54; Grandolini 1996; Pizzocaro 1999; Lanata 2001; Ercolani 2006, 27-38; Brillante 2009, 17-74.

⁸ Il signore ha sotto il suo diretto controllo schiavi e ancelle, ma anche i lavoratori dei suoi campi e gli allevatori dei suoi animali (tipo Filezio e Eumeo), in gran parte probabilmente liberi.

⁹ Gli araldi erano probabilmente fissi; i falegnami, fabbri, medici e indovini a "chiamata".

¹⁰ Da δῆμος + δέχομαι = accettato, gradito dal popolo.

¹¹ "Colui che diffonde la fama, il ricco in racconti": una definizione evidentemente più generica.

¹² Naturalmente si deve tener presente che Odisseo raggiunge i Feaci attraverso una di quelle navigazioni straordinarie che conducono necessariamente ad un mondo altro, che non conosce guerre e contese, una sorta di mondo alla rovescia, senza i difetti di quello reale. In altre parole, la rappresentazione del regno di Alcinoos resta ideale. I suoi "tipi" e "motivi" sono ampiamente documentati dagli studi specifici (si consultino almeno: Thompson, 1946 e Aarne, 1961). Ciò non toglie che alcuni aspetti della descrizione del regno dei Feaci possano essere stati desunti dalla situazione storica (anche di lunga durata) all'interno della quale la composizione del racconto si sviluppa.

¹³ Secondo Zambarbieri ad esempio "sono come tre gradi del processo attraverso il quale Odisseo si libera dal dolore del passato, e riconquista la forza necessaria per il futuro" (2002, 595). Il primo brano genererebbe commozione anche nell'ascoltatore-lettore, il secondo infonderebbe serenità (rimandando alla questione del matrimonio con Penelope e alle sue astuzie per confermarlo), il terzo mostrerebbe che ora è Odisseo a scegliere il tema e dunque a dominarlo.

¹⁴ Sui tempi dell'esecuzione e sulle varie ipotesi avanzate circa la costruzione in tre movimenti (o in quattro) dell'*Odissea*, si veda Sbardella, 2002, pp. 47-49, in particolare alla nota 112.

¹⁵ Naturalmente la concezione della metafora in questi termini ha una sua origine, seppur complessa, sia nel sistema freudiano, sia nell'approccio più specificamente antropologico. In questa sede tuttavia le attribuiamo soprattutto una connotazione mediologica, in riferimento ai fondativi studi di Walter Benjamin (1955) e a quelli di Marshall McLuhan, in particolare alla sua idea di metafora come "trasporto" tra media (2004, p. 26 e

1995, p. 67) poi ripresa da Alberto Abruzzese in riferimento all'immaginario collettivo (1973 e 1979) e da Giovanni Ragone (2019).

¹⁶ Per il concetto di figura e di "figurazione" si rimanda a Auerbach, 1938 e Boitani, 1992, pp. 11-22.

¹⁷ Lo conferma la continua ripresa del suo mito fino alla letteratura contemporanea, da Tennyson a Joyce, dal Pascoli dei *Poemi conviviali* al D'Annunzio di *Elettra* (Boitani, 1992).

¹⁸ Tutto nell'isola Eolia rimanda ad una dimensione in movimento, dunque opposta dal punto di vista semantico alla fissità della scrittura: il vento innanzitutto, e poi il carattere galleggiante, nuotante dell'isola stessa.

¹⁹ Uno dei più antichi documenti in lingua volgare italiano, l'*Indovinello veronese* (fine dell'VIII – inizio del IX secolo recita: Se pareba boves, alba pratàlia aràba / et albo versòrio teneba, et negro sèmen seminaba (Conduceva davanti a sé i buoi, bianchi prati arava, / ed un bianco aratro teneva ed un nero seme seminava).

²⁰ Sull'uso connotato dello spazio geografico e del viaggio ai confini del mondo con particolare riferimento alla tragedia si veda Nicolai, 2016.

²¹ "Giunge Tiresia, il vecchio profeta cieco, guidato per la mano da un fanciullo. Tiresia: Siam qui, di Tebe principi; con gli occhi // d'un solo in due la stessa via battemmo: // ché d'un cieco è la via dietro alla guida" (Sofocle, 1926, p. 308: vv. 1081-1083; traduzione di Ettore Romagnoli).