

L'*Odissea* e il racconto fantastico*

1.

Le identificazioni dei luoghi in cui si svolgono il viaggio e le avventure di Odisseo sono antiche almeno quanto l'esegesi omerica, come conferma la celebre battuta di Eratostene ricordata da Strabone (1.2.15): 'si ritroverà dove Odisseo ha navigato, quando si troverà il cuoiaio che ha cucito l'otre dei venti'. Ai tempi di Eratostene il testo di Omero era già oggetto di cure e studi altamente sofisticati sia sotto l'aspetto filologico, sia sotto quello ermeneutico¹; studi specializzati al punto da arrivare a livelli di dettaglio quasi abnormi in cui il cannocchiale critico è come rovesciato, teso a indagare le parti più minute e meno significative ma costretto talora a perdere la prospettiva dell'insieme².

La provocazione di Eratostene, scienziato e non solo filologo (per questo forse oggetto di irrisione e sprezzantemente definito il grande 'beta' dai monomaniacali eruditi alessandrini) rappresenta una punta avanzata dell'interpretazione della geografia omerica e introduce l'ipotesi del tutto moderna che le descrizioni di luoghi e territori dell'*Odissea* abbiano una funzione poetica o narrativa e non di ambientazione geografica del racconto³.

Eppure la geografia dell'*Odissea* resta un campo aperto⁴ per le più ovvie quanto per le più improbabili identificazioni dei luoghi percorsi dal suo protagonista⁵. Ma

* Mi è caro ringraziare i *referee* di questo articolo; i loro consigli hanno evitato inopportune lacune, le loro suggestioni esortano a portare avanti questa ricerca. L'intera responsabilità di queste pagine – s'intende – resta esclusivamente mia.

¹ Al riguardo resta imprescindibile Montanari 1979-95, da integrare con Lamberton – Keaney 1992 e Montanari 1994; si veda anche l'efficace sintesi di Ercolani 2006, 219 ss.

² Questo è forse il senso del noto rimprovero rivolto da Seneca agli 'studi inutili' (*litterarum inutilium studiis*) dei filologi (*De brevitate vitae* 13.2): 'fu malattia dei Greci questa di ricercare quanti rematori ebbe Ulisse, se fu scritta prima l'*Iliade* o l'*Odissea*, e se sono del medesimo autore, e così via altre cose del genere, che, se le tieni per te, non ti serviranno oltre al fatto di saperle, se le pubblici non apparirai più colto ma più pedante' (trad. di A. Traina).

³ Cf. Prontera 1991 e Debiasi 2008, 45 s. Per un profilo complessivo e aggiornato di Eratostene si può far riferimento a Klaus 2002; per l'attività di 'scienziato' cf. anche Russo 2001, 92-95 e 292-297, per quella di 'filologo' si veda Tosi 1998.

⁴ Sulla geografia omerica è utile la sintesi di Wolf – Wolf 1968; si vedano inoltre D'Ippolito 1976-77, Murray 1988-89, Dickie 1995, Daugherty 2001, Cerri 2007, 13-51 nonché Bittlestone – Diggle – Underhill 2005 sull'identificazione di Itaca con Cefalonia (d'altra parte un'équipe di archeologi ellenici avrebbe ora ritrovato se non la reggia di Ulisse, quanto meno i resti di un palazzo miceneo a Itaca: al proposito cf. per es. P. Fallai in «Corriere della Sera» 24 agosto 2010).

⁵ Come noto ha goduto di particolare fortuna l'idea di una localizzazione 'siciliana', e in particolare lo scrittore Samuel Butler (1897) ha immaginato una singolare *Odissea* ambientata a Trapani, attribuendola alle mani femminili di una giovane e locale Nausicaa con evidente gusto del paradossale e volontà dissacratoria (apprezzata da G.B. Shaw). L'ipotesi è stata rilanciata dal neozelandese Pockock 1957 e da numerosi eruditi locali (cf. Barrabini 1967 e 1980, Ferrari 1968 e da ultimo Lo Schiavo 2003). Sulla tesi butleriana basti ricordare le feroci e definitive parole di Hainsworth 1970, 397: «It would be the visual impact of the plates, not the text, that would gain adherents»; per una recente contestualizzazione di Butler nel clima vittoriano, cf. Dougher 2001. Per ulteriori identificazioni 'locali' basti qui ricordare Pittau 2004 e Mosino 2007. Se la Sicilia è uno scenario quanto meno adatto alle narrazioni odissiache (già Goethe nel *Viaggio in Italia*

perché si continuano a immaginare itinerari concreti per la rotta così evidentemente poco realistica di Odisseo? e perché, viceversa, questa rotta, diversamente da quelle di altri eroi dell'epos, corre lungo territori immaginari?

Sembra infatti che, nonostante Eratostene, l'identificazione dei luoghi in cui ha navigato Ulisse restino un'*ossessione* nella nostra tradizione culturale per cui ogni generazione (e quasi ogni località del Mediterraneo) si riappropria del mito, lo ricostruisce in termini identitari e gli presta quindi i contorni e le sfumature più familiari⁶. Del resto l'*Odissea*, nella sua complessa stratigrafia interna, rifletteva già per il pubblico originario le diverse fasi della colonizzazione greca⁷. I luoghi di Odisseo, in definitiva, sono una sorta di specchio di cui le tradizioni locali possono appropriarsi, per gli antichi come per i moderni.

Il problema critico dell'attendibilità 'geografica' dei viaggi di Odisseo deve forse essere riformulato. Se ammettiamo, con Eratostene, che il paesaggio odissiaco è un paesaggio poetico – e come tutte le costruzioni poetiche è un intarsio inestricabile di elementi realistici e concreti, rielaborati in un più ampio scenario immaginario – occorre chiedersi e cercare di comprendere in che termini la realtà ricostruita rispecchi quella originaria. Per fare un esempio significativo il famoso passaggio tra Scilla e Cariddi (*Od.* 12.201-59 e 426-46) sembra un *topos* poetico-narrativo comune ad altre narrazioni marinare in cui sono descritti passaggi difficili; ma proprio per questo è difficile negare che lo stretto di Messina⁸ – o in alternativa il Bosforo secondo alcuni, o ancora lo stretto di Gibilterra a parere di altri⁹ – e in definitiva qualsiasi braccio di mare in cui la navigazione risulti particolarmente difficile possa rappresentare il riconoscibile referente dei cantori e delle stesse audiences dei poemi. Tucidide, ricollegandosi all'identificazione messinese di Ecateo (*FGrHist* 1 F 82), chiarisce con grande finezza la funzione paradigmatica della narrazione (4.24.5): 'Questo stretto è formato dal braccio di mare che separa Regio da Messina, dove la distanza fra la Sicilia e il continente è minima: si tratta della cosiddetta Cariddi dove si dice sia passato Odisseo; ed è logico che lo stretto sia stato considerato arduo a

annotava [7 aprile 1787] che a Palermo fu spinto a comprare una copia dell'*Odissea* per rileggere il poema nel contesto del suo più autentico paesaggio) talora l'ingegnosità di certe ricostruzioni supera la stessa fantasia omerica, come è il caso della fortunata (da un punto di vista editoriale) quanto sconclusionata proposta di Vinci 2008 che pretende di dimostrare l'ambientazione dell'*Odissea* nei paesi scandinavi, e da questo sconcertante presupposto arriva alla fuorviante conclusione che tutto il ciclo epico e la storia micenea sarebbero parte della cultura ugro-finnica e non di quella indoeuropea.

⁶ Si veda al riguardo il fondamentale lavoro di Boitani 1992; per una prospettiva antropologica del viaggio di Ulisse e la possibilità di riviverne le tracce con una «esplorazione personale» – ritenuta esperienza significativa dallo stesso Malkin 2004, 86 – si veda Cuisener 2010. Sulle implicazioni simboliche e culturali del viaggio di Odisseo cf. anche Chiarini 1991.

⁷ Cf. Braccesi 2010 che pure ha ribadito l'importanza di sgombrare il campo da «qualsiasi ancoraggio territoriale» della geografia dell'*Odissea* (V); il poema risulta piuttosto «quasi intenzionalmente "ripulito" da qualsiasi pur lieve indizio atto ad ancorarne il teatro di azione in siti geograficamente individuabili» (14 s.). Sul rapporto tra il viaggio di Odisseo e la colonizzazione greca si veda anche Malkin 2004.

⁸ Sullo stretto di Messina, luogo paradigmatico nelle tradizioni geografiche antiche, si veda Prontera 1987.

⁹ Una selettiva rassegna delle diverse proposte è in Heubeck 1983, 317; ma «naturalmente Scilla e Cariddi sulle carte non si possono trovare».

causa della sua angustia e del fatto che vi confluisce, e con impeto, l'acqua di due grandi mari; il tirreno e il siculo¹⁰.

Significativa questa insistenza di Tucidide sulla difficoltà di navigazione in quel tratto di mare (χαλεπή) che rende ovvia, proprio perché *verosimile* (εικότως)¹¹, l'identificazione narrativa in Cariddi delle impetuose correnti dei mari che vi confluiscono; sulla scorta di Tucidide, è possibile rovesciare il tradizionale approccio dei 'geografi omerici', antichi e moderni, e sostenere che Scilla e Cariddi invece che evocare uno specifico e individuabile luogo che abbia ispirato il racconto omerico, siano piuttosto una funzione narrativa idonea per definire stretti marini particolarmente angusti e tempestosi (tra cui anche Messina) ovvero, in senso metaforico, passaggi particolarmente difficili e tormentati.

Nell'epica, del resto, le indicazioni geografiche e gli itinerari dei viaggi vanno interpretati nel contesto di una duplice competenza, quella del cantore e quella dell'uditorio: se la prima è salda anche le descrizioni sono in genere precise, come il caso del *nostos* di Diomede e Nestore (*Od.* 3.168-72). Quando viene meno la seconda, perché il cantore riferisce di luoghi ignoti all'uditorio, ecco che la geografia omerica può diventare «approssimativa e al limite erronea»¹². D'altra parte i dati si conservano anche in modo indipendente rispetto alle competenze e alle dirette esperienze dei cantori che possono quindi trasmettere e consolidare dati geografici corretti in modo inconsapevole, ma anche variarli e confonderli nel continuo riuso della tradizione dei canti. Inoltre molti riferimenti geografici anche esibiti nel dettaglio – ma in un contesto genericamente confuso e impreciso – possono essere intesi come parte del repertorio dei cantori adattato per dar lustro a particolari luoghi o per focalizzare legami e tradizioni genealogiche delle audiences o della stessa committenza¹³.

In definitiva le indicazioni geografiche e gli itinerari dei viaggi sono tendenzialmente subordinati alla costruzione del racconto eroico – o alle regole e alle modalità della composizione orale – anche quando sembrano richiamare luoghi e dimensioni reali. D'altra parte i poemi omerici non si limitano a descrizioni di luoghi concreti ma contengono anche numerosi riferimenti a territori inesplorati e lontani, generalmente ricondotti al meraviglioso o al fiabesco come appunto nei canti 9-12 dell'*Odissea* in cui «Odisseo si avventura in un mondo lontano... viene a trovarsi di fronte non già ad eroi, ma ad esseri demoniaci, giganti, streghe e mostri marini. Queste creature vivono nella dimensione della fiaba, dell'irrazionale e del magico, nel mondo della lontananza misteriosa»¹⁴. La terra dei mangiatori di loto e quella dei Lestrigoni, le isole di Polifemo, di Eolo, della maga Circe, di Calipso, la terra delle vacche sacre, Scilla e Cariddi, gli scogli delle sirene e infine l'isola dei Feaci: si tratterebbe di luoghi e situazioni di tipo folclorico e quindi di «motivi e intrecci che

¹⁰ Trad. di A. Favuzzi e S. Santelia; ἔστι δὲ ὁ πορθμὸς ἡ μεταξὺ Ῥηγίου θάλασσα καὶ Μεσσηνίας, ἧπερ βραχύτατον Σικελία τῆς ἠπείρου ἀπέχει· καὶ ἔστιν ἡ Χάρυβδις κληθεῖσα τοῦτο, ἧ Ὀδυσσεὺς λέγεται διαπλεῦσαι. διὰ στενότητα δὲ καὶ ἐκ μεγάλων πελαγῶν, τοῦ τε Τυρσηνικοῦ καὶ τοῦ Σικελικοῦ, ἐσπίπτουσα ἡ θάλασσα ἐς αὐτὸ καὶ ῥοώδης οὔσα εικότως χαλεπὴ ἐνομίσθη.

¹¹ Per τὸ εἶκόσ come 'verosimile' cf. Longo 1989, Gastaldi 1989 e Riu 2002 (con particolare riferimento ad Aristotele); sul verosimile cf. anche *infra* n. 24.

¹² Cf. Aloni 2006, 28-32.

¹³ Cf. Aloni 2006, 60

¹⁴ Heubeck 1983, IX s.; sulla dimensione fiabesca dell'*Odissea* si veda soprattutto Hölscher 1991.

chiaramente non risalgono in modo diretto ad alcuna realtà storica», per usare le categorie di Propp¹⁵.

L'itinerario lungo questi territori della meraviglia si concentra in una singolare *mise en abyme*, un 'racconto nel racconto' in cui Odisseo si trasforma in cantore delle proprie gesta e avventure e diventa così archetipo della modalità intra- e omo-diegetica della narrazione: conosce gli eventi narrati e ne è anche il protagonista¹⁶.

Questa modalità narrativa sicuramente modifica i livelli di cooperazione testuale con i destinatari e in particolare impone una necessità di verosimiglianza affatto distante dai modi del fiabesco, in cui la narrazione è tendenzialmente alla terza persona. Si è detto che le competenze geografiche del cantore e del suo pubblico condizionano la descrizione dei luoghi geografici e che «un pubblico competente richiede al cantore dati che collimino con le proprie conoscenze e esperienza»¹⁷; questo vale anche per la particolarissima situazione narrativa che si realizza a Scheria. Odisseo e il suo pubblico, i Feaci, condividono la conoscenza di itinerari insoliti rispetto alle rotte più conosciute: e da questa condizione, necessaria e sufficiente, scaturisce il meta-racconto di Odisseo che diventa flashback strutturante l'intera trama del poema.

Questo scenario in qualche modo incide sulla complessiva questione della geografia odissica e spinge a riposizionarla nella prospettiva dei destinatari originari; non è infatti più necessario decidere se i luoghi della meraviglia percorsi da Odisseo siano più o meno inverosimili e immaginari rispetto al nostro punto di vista (o a quello di Eratostene). Il problema è se risultino tali o meno *anche* per il pubblico di Omero che è rappresentato, dallo stesso cantore, attraverso il pubblico di Odisseo¹⁸.

Rispetto a una consolidata tradizione di studi che, da Eratostene in avanti, ha interrogato l'*Odissea* in termini sostanzialmente geografici e di realismo narrativo, penso che sia opportuno riaffrontare la questione da una prospettiva eminentemente letteraria di analisi delle strategie narrative. In definitiva si tratta di rovesciare la battuta di Eratostene e mettersi finalmente alla ricerca del cuoio che ha cucito l'otre dei venti a Odisseo. Non perché si confidi di trovarlo in qualche luogo determinato, e così ricadere nelle identificazioni *à la Butler*; ma perché dal punto di vista del pubblico originario, quello che con la propria competenza ha determinato il canto, il

¹⁵ Propp 1975, 85. Sugli aspetti folclorici dell'*Odissea*, e in particolare dei canti 9-12, si vedano Germain 1954, Page 1971, Bertolini 1989 (cf. in partic. 135, n. 8 per ulteriore bibliografia) e Hansen 1997; cf. anche Peradotto 1990, 33-99.

¹⁶ Mi riferisco alle categorie narratologiche di Genette 1990; sulla narrazione in prima persona nell'*Odissea* cf. Romberg 1962 e Edmiston 1989, per la *mise en abyme* cf. Dällenbach 1994. Per una complessiva lettura in chiave narratologica dell'*Odissea* si può far riferimento a Jong 2001 e 2002. Una diversa prospettiva, come noto, è quella della tradizione di studi di scuola analitica tra cui, in particolare, Kirchoff 1879 riteneva che la narrazione in prima persona fosse il risultato di fasi redazionali successive a un presunto poema originario in cui anche il racconto dei viaggi era in terza persona.

¹⁷ Aloni 2006, 30.

¹⁸ A questo proposito va osservato che gli stessi Feaci sono un popolo favoloso e quindi un destinatario pronto a condividere con il narratore una geografia insolita. Le audiences antiche e moderne di Omero si riflettono in questo primo destinatario del canto e possono quindi a loro volta condividere l'idea di una possibile esistenza di tali insoliti luoghi della 'meraviglia' o, in alternativa, immaginarne identificazioni più realistiche – ma non meno infondate – quali quelle cui si è accennato *supra* n. 5.

cuoiao, così come Eolo, aveva comunque una collocazione¹⁹. Determinare se si tratti del territorio del 'meraviglioso', il *thaumaston*, come generalmente si ritiene – l'impossibile in cui le leggi della natura e dell'esperienza umana sono sovvertite – o piuttosto del 'fantastico' dove anche l'incredibile sembra potersi verificare non è operazione priva di conseguenze per l'interpretazione complessiva del poema.

2.

La distanza tra 'meraviglioso' e 'fantastico' è notoriamente sfumata, incerta come le numerose interpretazioni che hanno tentato di definirla. Una medesima labile distanza riguarda la tassonomia di generi di confine rispetto al fantastico: il romanzesco, il fiabesco, il fantasy, l'horror, il fantascientifico, lo stesso *crime* o 'giallo'.

Per una definizione del fantastico è inevitabile il ricorso alla teoria di Todorov, tanto più significativa perché formulata dal punto di vista del destinatario piuttosto che da quello dell'emittente. In breve il fantastico occuperebbe quel crinale, quello spazio incerto e istantaneo di *hésitation* tra l'*étrange* – in cui un elemento considerato inizialmente impossibile è ricondotto a una spiegazione razionale – e il *merveilleux* in cui il soprannaturale diventa regola di composizione e architrave narrativa. Il fantastico si declina quindi in relazione a un principio di realtà e tra lo 'strano' e il 'meraviglioso' si individuano gradi intermedi quali il 'fantastico strano' e il 'fantastico meraviglioso'. Lo strano implica il reale, per quanto insolito. Nella direzione opposta, il meraviglioso inclina verso l'irrealtà, il soprannaturale, il totalmente inverosimile. Contrariamente a quanto si rivela subito come palesemente irreali, lo 'strano' è ancorato a leggi fisiche note. La percezione del 'fantastico' sospende il giudizio tra 'strano' e 'meraviglioso' e consiste in un'inquieta esitazione del lettore condotto a collocare l'evento, il luogo o l'emozione nella categoria dell'insolito; inatteso ma comunque reale, almeno in apparenza, è per questo tanto più perturbante²⁰.

Lucio Lugnani ha criticato l'astrattezza del concetto di realtà e la dialettica naturale / sovranaturale che sta alla base delle teorie di Todorov; ha quindi suggerito la necessità di individuare il «paradigma di realtà» che sta alla base delle narrazioni fantastiche, vale a dire al modello di intendere il reale e il possibile che è soggetto a storicità, a codici culturali e convenzionali utilizzati nell'elaborazione del messaggio narrativo²¹. Dal nostro punto di vista, dal nostro paradigma di realtà – lo stesso probabilmente di Eratostene – personaggi come Eolo, il Ciclope e la maga Circe e i luoghi di confine in cui vivono sono chiaramente parte del meraviglioso, come gli hobbit, gli elfi e gli orchi della saga *Il signore degli anelli* di John R.R. Tolkien²² o gli studenti di magia e i mangiamorte di quella di *Harry Potter* di Joanne K. Rowling. Ma se adottiamo il punto di vista del destinatario originario non possiamo e-

¹⁹ A questo riguardo già Privitera 2005, 137 e 188 suggeriva che, almeno nelle intenzioni di Omero, il viaggio di Odisseo fosse 'vero' e 'reale', pur con forti componenti simboliche: in altri termini Odisseo, dopo capo Malea, non si sarebbe avventurato nel territorio della fiaba ma piuttosto perduto in un mondo sconosciuto e remoto, posto ai margini dei luoghi frequentati dagli uomini, ma comunque percepiti come esistenti.

²⁰ Todorov 2000, 27-61.

²¹ Cf. Lugnani 1983.

²² Sui rapporti tra Tolkien e l'epica omerica cf. Iannucci 2006.

scludere o negare una loro natura ‘strana’ e perturbante, comunque non impossibile per quanto improbabile, e quindi fantastica.

Nella tradizione poetica greca quale si determina a partire dall’invocazione alle Muse esiodea, la polarità fondamentale sembra quella tra realtà e finzione verosimile (*Teogonia* 27 s.):

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ’ εὖτ’ ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι.

noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,
ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare (trad. di G. Arrighetti)

Le Muse, anche in ragione della loro natura divina, garantiscono la veridicità del canto²³; eppure questa funzione non esclude la possibilità di canti, racconti simili al vero, ma non reali. Sembra qui espresso per la prima volta il concetto di verosimile che sta alla base di ogni realismo narrativo per cui una narrazione (per es. i *Promessi sposi*) per quanto dichiaratamente falsa (Renzo e Lucia non sono mai esistiti) può essere raccontata come fosse vera e riferire un tipo di situazione o di vicenda che potrebbe essere realmente accaduta (in altri termini se è pur vero che Renzo e Lucia non sono mai esistiti essi incarnano personaggi realistici o verosimili)²⁴. È evidente che non è questo il tipo di ‘realtà’ verosimile delle narrazioni ‘oltre soglia’ dei canti 9-12 dell’*Odissea*. Se così fosse non si potrebbe fare altro che accettare il carattere palesemente finzionale e menzognero dei luoghi in cui si svolgono le avventure di Ulisse; ogni identificazione di luoghi sarebbe ad un tempo vana (sono luoghi di fantasia, appunto poetici) ma anche possibile (sono luoghi verosimili e ispirati al mondo conosciuto, competenza condivisa dal cantore e il suo pubblico). Non avremmo fatto così alcun passo in avanti rispetto ai filologi che da secoli disputano sul numero dei rematori e agli epigoni di Eratostene che rimproverano loro di cercare l’identità di luoghi e personaggi inesistenti.

La prospettiva del fantastico come linea di confine tra lo strano possibile e l’irrealtà meravigliosa, declinata secondo un paradigma di realtà più vicino alle audiences originali introduce a una prospettiva diversa che potrà forse consentire di comprendere meglio la natura del racconto odissiaco.

A questo proposito, Remo Ceserani, individua nel fantastico un *modo* piuttosto che un genere e ne enfatizza la «presenza molto forte e persistente nella letteratura

²³ Al riguardo cf. Arrighetti 1992 e Brillante 1994; suggestiva l’ipotesi di Heiden 2007 di una sostanziale equivalenza tra ψεύδεα e ἀληθέα nel passo esiodeo (ricavabile da πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα) per cui le Muse in realtà asserirebbero sempre il vero. I versi di Esiodo consentono di prendere in considerazione un’ulteriore aspetto significativo della mentalità greca arcaica e di focalizzare la distinzione tra ciò che pertiene al reale, ἔτυμος (cf. v. 27) ovvero ἐτήτυμος (cfr. *Erg.* 10 e 661 s.), e ciò che è vero perché rivelato dalle Muse, appunto ἀληθής: su ἔτυμος / ἐτήτυμος cf. Luther 1935, 51-61; per ἀληθής / ἀλήθεια, cf. Detienne 1977.

²⁴ A proposito del verosimile, Donadi 1989, 196 e nn. 2 s. mette opportunamente in relazione tra loro il noto passo di Aristotele (*Poet.* 1451a) – la poesia non racconta il vero ma ciò che dovrebbe essere – con Genette 1972, 43-69 – il verosimile mostra la realtà come dovrebbe essere. Per la categoria di ‘verosimile’ nella letteratura greca, cf. Lanza – Longo 1989 (vd. anche *supra*, n.11). Sul verosimile manzoniano si veda la raccolta di testi in Varotti 2006, 89 ss.; più in generale sul problema del realismo in letteratura, cf. Bertoni 2007.

della modernità»²⁵; un modo o una modalità della costruzione del racconto che può essere riconosciuto attraverso alcune categorie critiche non esclusive ma comunque distintive. Si tratta di alcuni procedimenti formali, narrativi e retorici quali (i) la messa in rilievo dei modi narrativi nel corpo stesso della narrazione; (ii) la narrazione in prima persona; (iii) il forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio; (iv) il coinvolgimento emotivo del lettore in termini di sorpresa, terrore, umorismo; (v) i passaggi di soglia e di frontiera; (vi) la presenza di oggetti mediatori con precise funzioni narrative; (vii) la presenza di ellissi in cui è frustrata la curiosità di sapere; (viii) la teatralità del racconto; (ix) la figuratività; (x) il dettaglio e la presenza di descrizioni fortemente particolareggiate (quasi inclini a una sorta di realismo)²⁶. Ceserani inoltre elabora una griglia di sistemi tematici ricorrenti che determinano lo scenario complessivo del modo fantastico di una narrazione: (a) la notte, il buio, il mondo oscuro e infero; (b) la vita dei morti; l'individuo inteso come soggetto forte della 'modernità'; (c) la follia; (d) il doppio; (e) l'apparizione dell'alieno del mostruoso, di ciò che è irricognoscibile; (f) l'eros e le frustrazioni dell'amore 'romantico'; (g) la tematizzazione del nulla²⁷.

Questa mappa concettuale sembra particolarmente utile ed efficace perché consente di stabilire una concreta griglia su cui riconoscere e definire la cifra di narrazioni di confine, come appunto il racconto dei viaggi di Odisseo. Anche una rapida ricognizione pare infatti indicare che l'intera serie di questi elementi formali e tematici sia presente nei canti 9-12 dell'*Odissea* e che questa cifra sia anzi distintiva rispetto ad altri contesti narrativi omerici. Mi limiterò in questa sede ad analizzare alcune di queste consonanze tra *Odissea* e modo fantastico (un'analisi completa e maggiormente puntuale richiederebbe forse un più ampio sforzo monografico).

Per quanto riguarda la messa in rilievo dei procedimenti narrativi nel corpo stesso della narrazione, l'enfasi del narrare e il gusto del narrare avventure (i) già il proemio specifica il contesto avventuroso dell'*Odissea* e la centralità delle storie – le *oimai*²⁸ – rispetto ai procedimenti tematici tipici nelle enunciazioni proemiali dell'epos (cfr. 1.1-10). Ma soprattutto questa enfasi emerge da quella sorta di secondo proemio che lo stesso Odisseo premette al racconto delle proprie imprese alla corte di Alcino (9.12-5): «Ma le mie triste sventure s'è volto il tuo cuore / a chiedere, perché io soffra e singhiozzi di più. / E quale per prima e quale per ultima dico? / Poiché molte angosce mi diedero gli dèi celesti»²⁹. Significativa inoltre la presenza di una narrazione in prima persona (ii) in cui il narratore, come si accennava sopra, è di tipo intradiegetico e omodiegetico. Il 'secondo' proemio evidenzia questa peculiare natura (9.16-20 'Ma prima il nome dirò che anche voi lo sappiate... / [...] / Sono

²⁵ Ceserani 1996, 68; la prospettiva di Ceserani muove in particolare da Bessière 1974 e soprattutto di Jackson 1998. Per ulteriori definizioni e riflessioni sul fantastico si vedano in particolare Farnetti 1995, Lazzarini 2000, Pellini 2001, Mangini – Weber 2004, Mangini 2007.

²⁶ Ceserani 1996, 76-84.

²⁷ Ceserani 1996, 85-95.

²⁸ Sulle *oimai*, le trame tradizionali, si veda la puntuale e articolata messa a punto di Camerotto 2009, 21-30

²⁹ Questa e le successive citazioni dall'*Odissea* sono tratte dalla traduzione di Rosa Calzecchi Onesti (Torino 1963); σοὶ δ' ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετρέπετο στονόεντα / εἶρεσθ', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω. / τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω; / κήδε' ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσαν θεοὶ Οὐρανίωνες.

Odisseo di Laerte, che per tutte le astuzie / son conosciuto tra gli uomini, e la mia fama va al cielo³⁰; la prolessi delle avventure argomento del racconto enfatizza la coincidenza tra narratore ed eventi narrati e doveva avere un impatto di forte novità sull'auditorio (9.29 ss.): 'sì, laggiù voleva tenermi Calipso, la dea luminosa, / nelle sue grotte profonde, bramando che le fossi marito; / così anche Circe mi tratteneva nella sua casa / [...] / e ora il ritorno mio, travaglioso, ti narrerò / che Zeus m'inflisse al mio partire da Troia. / Da Ilio il vento spingendomi ai Ciconi mi avvicinò...'³¹.

Il forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio (iii) emerge per es. dal gioco verbale sul nome οὔτις ('nessuno') / μήτις ('astuzia') sul quale sembra organizzato l'intero episodio del Ciclope. Nella fruizione orale del testo, infatti, οὔτις (cf. 9.306, 408, 455 e 460) è percepito in modo del tutto analogo ai suoi due componenti enclitici tipici della forma οὐ... τις che pure richiamano il modo alternativo di esprimere la negazione, vale a dire μή... τις: l'omofonia di οὔτις con οὐ... τις richiama dunque quella di μή... τις con μήτις, la cifra identitaria del protagonista Odisseo, esplicitamente dichiarata (9.414 s.: ἐμὸν δ' ἐγέλασσε φίλον κῆρ, / ὡς ὄνομ' ἐξαπάτησεν ἐμὸν καὶ ἀμύμων, «... e il mio cuore rideva / come l'aveva ingannato il nome e la buona trovata»)³².

L'intenso coinvolgimento emotivo del pubblico (iv), anche attraverso registri tra loro apparentemente distanti come la sorpresa, il terrore e l'umorismo può essere analogamente ripercorso nello stesso episodio di Polifemo. Il terrore (cf. per es. 9.256, 294 s.) si alterna all'umorismo (per es. 9.408-14; etc.), ma è in particolare nello stupore che possiamo ritrovare, con Todorov, quell'esitazione tra la norma e la sua infrazione in cui si annida la cifra più caratterizzante del fantastico: per es. nello stupore dei personaggi (e del pubblico) di fronte alla grandezza abnorme degli oggetti nell'antro del ciclope in 9.218-23: 'entrati nell'antro, osservammo ogni cosa; / dal peso dei caci i graticci piegavano; steccati c'erano / per gli agnelli e i capretti, e separata ogni età / vi stava chiusa, a parte i primi nati, a parte i secondi, / a parte ancora i lattonzoli; tutti i boccali traboccavano di siero, / e i secchi e i vasi nei quali mungeva'³³. Fin qui la descrizione potrebbe essere quella di un comune ricovero di pastori, al limite caratterizzato dall'abbondanza; nulla farebbe pensare a un mondo meraviglioso dove i graticci piegano perché i caci sono giganteschi. Senonché il dubbio si è già insinuato, nei personaggi come nel pubblico, e così improvvisamente esplose un inatteso terrore (9.224-7): 'Subito allora mi supplicarono con parole i compagni / che, rubati i formaggi, tornassimo indietro; che in fretta / all'agile nave

³⁰ νῦν δ' ὄνομα πρῶτον μυθήσομαι, ὄφρα καὶ ὑμεῖς / εἶδ'ετ', ἐγὼ κτλ. / [...] / εἶμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν / ἀνθρώποισι μέλω, καὶ μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει.

³¹ ἦ μὲν μ' αὐτόθ' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων, / ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι. / ὦς δ' αὐτῶς Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν / [...] / εἰ δ' ἄγε τοι καὶ νόστον ἐμὸν πολυκηδέ' ἐνίσπω [37] / ὅν μοι Ζεὺς ἐρέηκεν ἀπὸ Τροίηθεν ἰόντι. / Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασεν, κτλ.

³² Cf. Vernant 1998, 11; sulla μήτις nella cultura greca è d'obbligo il rinvio a Detienne – Vernant 1978.

³³ ἔλθόντες δ' εἰς ἄντρον ἐθηεύμεσθα ἕκαστα. / ταρσοὶ μὲν τυρῶν βρῖθον στείνοντο δὲ σηκοὶ / ἀρνῶν ἢ δ' ἐρίφων· διακεκρμέναι δὲ ἕκασται / ἔρχατο, χωρὶς μὲν πρόγονοι, χωρὶς δὲ μέτασαι, / χωρὶς δ' αὐθ' ἔρσαι· ναῖον δ' ὀρῶ ἄγγεα πάντα, / γαυλοὶ τε σκαφίδες τε, τετυγμένα, τοῖσ' ἐνάμελγεν.

gli agnelli e i capretti spingendo / fuori dai chiusi, rinavigassimo l'acque del mare...'³⁴. La presenza del mostruoso, dell'alieno è quindi annunciata anche dalla pervicace curiosità di Odisseo (9.228-30): 'ma io non volli ascoltare – e sarebbe stato assai meglio – / per vederlo in persona, se mi facesse i doni ospitali. / Ah non doveva essere amabile la sua comparsa ai compagni'³⁵.

Brevemente, e senza indugiare troppo sui testi del resto noti, vi sono ulteriori indizi delle modalità del fantastico utilizzati nel racconto di Odisseo. Per quanto riguarda i passaggi di soglia e di frontiera (v), va sicuramente ricordato il passaggio di Capo Malea che indica l'ingresso in una geografia che perde il contatto privilegiato con la realtà³⁶. Non si tratta più di itinerari concreti e rintracciabili nei portolani, ma di viaggi verso luoghi incerti e oscuri dove può succedere di tutto: a Capo Malea s'interrompe il viaggio di Odisseo (9.68-84), e ancora deviano la rotta del ritorno Menelao (3.286 ss.) e Agamennone (4.515-22)³⁷: come confermano le carte nautiche ancora oggi le correnti di Capo Malea sono un passaggio difficile, nonostante la tecnologia utilizzata, ed è facile perdere la rotta e deviare verso sud. La presenza di oggetti mediatori (vi), riporta al famoso otre dei venti da cui siamo partiti (9.16-23); in realtà il dono di Eolo non è utilizzato, come ci si attenderebbe, per mantenere attraverso il controllo dei venti la rotta verso casa, ma assolve piuttosto ad altre funzioni narrative: rende possibile, come per l'episodio delle vacche del sole (12.260-419), l'infrazione di un comando esplicito e suscita la curiosità (e l'invidia) dei compagni di Odisseo facendo così precipitare tutti nella rovina proprio quando si era in vista di Itaca (10.36-55)³⁸.

Anche per quanto riguarda i sistemi tematici si potrebbero osservare significative corrispondenze tra il racconto di Odisseo e il modo fantastico. La presenza del tema della notte, del buio, del mondo oscuro e infero (a) insieme alla vita dei morti (b) sono l'oggetto specifico della *nekylia* nel canto 11. La follia (b) e l'intero sistema di valori che esprime è un tratto pregnante della stessa figura di Odisseo³⁹; così il doppio (d) è un tema che ricorre più di una volta in questi canti⁴⁰. Costante, infine, è

³⁴ ἔνθ' ἐμὲ μὲν πρότισθ' ἔταροι λίσσοντ' ἐπέεσσι / τυρῶν αἰνυμένους ἰέναι πάλι, αὐτὰρ ἔπειτα / καρπαλίμως ἐπὶ νῆα θοὴν ἐρίφους τε καὶ ἄρνας / σηκῶν ἐξελάσαντας ἐπιπλεῖν ἄλμυρὸν ὕδωρ.

³⁵ ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην, — ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν, — / ὄφρ' αὐτόν τε ἴδοιμι, καὶ εἴ μοι ξείνια δοίη / οὐδ' ἄρ' ἔμελλ' ἐτάροισι φανείς ἐρατεινὸς ἔσεσθαι. Anche questo procedimento narrativo sembra caratterizzare il fantastico: il protagonista, convinto che sia sempre possibile ottenere una soluzione razionale, procede decisamente verso l'incontro con l'abnorme, nonostante diversi segnali tentino di frenarlo.

³⁶ Cf. Heubeck 1983, 188 che sottolinea come dopo Capo Malea inizi il peregrinare di Odisseo nel territorio fiabesco, il cui primo approdo è rappresentato dall'episodio dei Lotofagi.

³⁷ Al riguardo cf. Brillante 2005 e il ricco dibattito che ne è scaturito in Aevum (n.s. 5, 2005), con interventi di A. Aloni, G. Cerri, R. Danek, L. Edmunds, F. Ferrari, J.M. Foley, G. Lentini, S. Nannini, L. Pagani, L. Sbardella e M.S. Jensen.

³⁸ Cf. Heubeck 1983, 221; su Eolo, in generale, assunto infondatamente al rango di dio dei venti nell'immaginario collettivo cf. Janni 2004, 9-35. Tra le avventure di Odisseo sono facilmente riconoscibili anche gli altri procedimenti formali propri del modo fantastico: l'ellissi (vii), la teatralità (viii) e la figuratività del racconto (ix), ancora – e lo si è già in parte visto – il dettaglio e la presenza di descrizioni fortemente particolareggiate (x).

³⁹ Al riguardo si veda Guidorizzi 2010, 125-34.

⁴⁰ Per l'individuazione dei numerosi 'doublets' presenti nell'*Odissea* cf. Fenik 1974; in generale sul doppio cf. Fusillo 1998.

l'apparizione improvvisa dell'alieno (e), di ciò che in quanto mostruoso risulta irri-conoscibile rispetto alla comune esperienza sensoriale

3.

La mappa formale e tematica del fantastico di Ceserani, ricavata da un ampio numero di racconti e romanzi, sembra quindi poter includere anche la sequenza dei canti 9-12 dell'*Odissea*, solitamente considerata propria del 'meraviglioso'⁴¹. Inoltre, l'esitazione, il limite tra realtà strana e perturbante, ma comunque possibile, e l'irrealtà del meraviglioso è in qualche modo presente in molti dei procedimenti o dei temi sopra ricordati. Ma è soprattutto un passaggio cruciale che segna la conclusione del racconto-viaggio di Odisseo a lasciare nell'uditorio e nello stesso protagonista-narratore un'impressione di ambigua incertezza e di perturbante esitazione tipica del 'fantastico'.

Nel viaggio di ritorno dalla terra dei Feaci, soglia estrema tra reale e immaginario, Odisseo si addormenta e il cantore insiste in modo particolare su questo sonno profondo, e 'simile alla morte', dell'eroe⁴². Odisseo continua inspiegabilmente a dormire anche quando i Feaci arrivano al famoso e misterioso 'antro delle ninfe' (13.96-112) – su cui eserciterà l'arte di interpretazione allegorica il neoplatonico Porfirio appunto nel singolare e iniziatico libro *l'Antro delle ninfe*⁴³ – ed è dunque fatto sbarcare a Itaca mentre ancora dorme⁴⁴. Al risveglio Odisseo sembra sorprendentemente ignaro e inconsapevole di quanto accaduto e non riconosce la terra in cui finalmente si trova: la patria a lungo agognata⁴⁵. Questo episodio è fortemente straniente e per un istante induce appunto a quell'esitazione, tipica del fantastico, che accomuna il protagonista-narratore e il destinatario. L'intero peregrinare di Odisseo, i suoi incontri con luoghi e creature meravigliose perdono consistenza: tutto potreb-

⁴¹ Potrà essere utile ricordare che anche per un altro testo emblematico del 'meraviglioso' quale la *Storia vera* di Luciano, è stata suggerita da Donadi 1989, 205 ss. (cf. in partic. 205 e n. 33) la presenza di un «passaggio tra meraviglioso inverosimile e un meraviglioso almeno in parte plausibile», vale a dire, nella terminologia di Todorov, un «passaggio dal 'meraviglioso' allo stato puro al 'fantastico meraviglioso'».

⁴² Cf. 13.73 s.: *κὰδ δ' ἄρ' Ὀδυσσεῖ στόρεσαν ῥήγος τε λίνον τε / νηὸς ἐπ' ἰκρίοφιν γλαφυρῆς, ἵνα νήγρετον εὐδοί, / πρυμνῆς κτλ.*, 'e poi per Odisseo stesero panni e lini / sul ponte della concava nave, ché dormisse tranquillo / a poppa'; 13.79 s.: *καὶ τῷ νήδυμος ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἔπιπτε, / νήγρετος ἥδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα εἰοικώς*, 'intanto a lui dolce sonno sulle ciglia cadeva / un sonno profondo simile in tutto alla morte'; 13.92: *δὴ τότε γ' ἀτρέμας εὔδε, λελασμένος ὄσσο' ἐπεπόνθει*, 'ma allora immoto dormiva scordando quanto soffersse'.

⁴³ L'enigmatico libro di Porfirio (su cui cf. Simonini 1986) è stato oggetto di una singolare messincena odissiaca di Luca Ronconi (*Odissea: doppio ritorno*, 2007) intersecata alla simultanea rappresentazione di un'altra *pièce* particolare quale *Itaca* di Botho Strauss: al riguardo cf. Iannucci 2007 e 2009.

⁴⁴ Cf. 13.119: *κὰδ δ' ἄρ' ἐπὶ ψαμάθῳ ἔθεσαν δεδμημένον ὕπνω*, 'e lo adagiarono sopra la rena, vinto dal sonno'.

⁴⁵ Cf. 13.187 s.: *ὁ δ' ἔγρετο διὸς Ὀδυσσεὺς / εὐδῶν ἐν γαίῃ πατρῴῃ, οὐδέ μιν ἔγνω*, '...e intanto si svegliava Odisseo luminoso, / addormentato sopra la terra dei padri; e non la conobbe'. Evidentemente il non riconoscere di Odisseo è funzionale alla necessità narrativa di non essere (ancora) riconosciuto (cf. 13.189); ma questo singolare e cieco risveglio risulta in ogni caso perturbante nella complessiva costruzione narrativa del personaggio.

be essere spiegato con un sogno, il lungo sogno del naufrago che arriva finalmente alla terra dei padri privo di tutto, spogliato di ogni bene. Gli stessi Feaci che lo hanno tratto in salvo fino a Itaca sono una presenza priva di consistenza. Non più personaggi reali ma solo possibili, creature di una narrazione che non è certo identificabile nella realtà dei portolani, ma nemmeno in quel meraviglioso che imporrebbe al protagonista-narratore e al suo pubblico il patto narrativo della finzione. Odisseo sbarca a Itaca dal territorio sconfinato eppure labile del fantastico, dove le percezioni sono doppie, ambigue e perturbanti: tutto può essere accaduto ma può anche essere stato solo un sogno⁴⁶. Ed è proprio nel risveglio che la natura del fantastico prende corpo. Al riguardo, Todorov utilizza come esempio il personaggio Alfonso del *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki. Alfonso vive un'esperienza allucinante come fosse reale, popolata da demoni femminili ed esperienze soprannaturali: esattamente come Odisseo. Anche Alfonso varca la soglia attraverso il sonno e al suo risveglio ricostruirà gli eventi nel dubbio se siano stati o meno reali. Un dubbio che si riverbera sul lettore. Al risveglio tutto appare in una luce diversa e non è più dato sapere se gli eventi appena trascorsi – o narrati – siano realmente accaduti o se si sia trattato solo di un'allucinazione⁴⁷.

Questa è la cifra del fantastico; e attraverso questa stessa cifra si dipana il racconto di Odisseo. Si può inoltre notare che il sonno è una soglia che caratterizza Odisseo anche in altre significative circostanze in cui l'*étrange* e i suoi 'meravigliosi' effetti prevalgono sulla sua autorevole *leadership*. Odisseo si era addormentato anche nell'episodio di Eolo (9.31 ss.) e in quello delle vacche sacre (12.338 ss.) e in entrambi i casi il suo sonno coincide con l'irruzione di eventi soprannaturali

Collocare il racconto di Odisseo nel modo fantastico delle narrazioni mette forse al riparo i luoghi dell'*Odissea* da improprie identificazioni, ma consente anche di ripercorrere con gli occhi degli antichi il vero senso delle navigazioni e dei viaggi in un Mediterraneo non ancora determinato da mappe e itinerari standardizzati. Un mondo in cui incontrare una sirena – o un cuoio che costruiva otri adatti a contenere venti – non era probabilmente un'esperienza frequente, se non forse nei racconti dei marinai, ma comunque attesa e riconosciuta come possibile, per quanto strana, per quanto rara.

4.

Occorre a questo punto trarre alcune provvisorie conclusioni sulle implicazioni di questa possibile identità fantastica del 'racconto nel racconto' dell'*Odissea*. In una cultura orale in cui il messaggio è prodotto, comunicato e conservato attraverso i modi della performance poetica⁴⁸, la narrazione diventa fondamentale strumento di diffusione e conservazione dell'enciclopedia 'tribale' di saperi tecnici, etico-sociali, politici, religiosi. I saperi memorabili, vale a dire i saperi che occorre ricordare per-

⁴⁶ L'immagine di Odisseo dormiente è idea scenica di Emanuele Trevi che sta alla base dello spettacolo di Luca Ronconi sopra ricordato (n. 43); al riguardo cf. Iannucci 2007, 244-6.

⁴⁷ Cf. Todorov 2000, 30-4 e 45 s.

⁴⁸ Al riguardo i presupposti ermeneutici – dopo gli studi di M. Parry (cf. Parry 1971) e A.B. Lord (cf. ora Lord 2005) – si possono individuare in Nagler 1974, Nagy 1990 e 1996 nonché Aloni 1998. Sulla cultura orale cf. in particolare Havelock 1973 e Ong 1986.

ché costitutivi della società che li esprime, si fondano quindi su racconti memorabili: strutture narrative semplici, basate su unità minime discrete, facilmente riproducibili dall'emittente e riconoscibili dal destinatario⁴⁹. La memorabilità diventa anche categoria e criterio di selezione nella tradizione delle *oimai* e delle *aidai*: alcuni canti si consolidano, si cristallizzano, diventano appunto esemplari nella loro reiterazione. Da questo punto di vista, la digressione 'fantastica' inserita nel contesto di un tradizionale *nostos* contribuisce a rendere il racconto dell'*Odissea* memorabile e prevalente sugli altri. Questa, almeno credo, è la cifra poetica che emerge dallo stesso proemio quando è introdotto il motivo topico dell'esigenza del pubblico di ascoltare storie nuove perché più gradite. Alla corte di Itaca, il cantore Femio ha appena iniziato una performance sul medesimo tema del *nostos* (1.325-7):

τοῖσι δ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ
εἶατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε
λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

Per essi il cantore famoso cantava: e in silenzio
quelli sedevano, intenti; cantava il ritorno degli Achei
Che penoso a loro inflisse da Troia Pallade Atena.

Penelope udendo dal suo talamo la storia del *nostos* 'doloroso' degli Achei scende nel *megaron* e, in lacrime, invita il cantore a interrompere quel canto che troppo da vicino la coinvolge e nutre il suo *pothos* – diremmo oggi, impropriamente, la nostalgia⁵⁰ – per Odisseo ancora lontano. A questo punto interviene Telemaco che esorta la madre a non vietare questa storia al cantore e ne sottolinea le ragioni (1.351 s.):

τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέλητα.

perché quel canto più lodano gli uomini
che agli uditori suoni intorno più nuovo.

Il significato di questi versi non è stato forse ancora del tutto chiarito⁵¹. Ogni dichiarazione di 'novità', infatti, contrasta in qualche modo con un elemento caratteristico dell'epos: la materia oggetto del canto o della performance, malgrado le possibili revisioni e varianti è sostanzialmente già nota all'uditorio. Sarebbe del resto eccessivamente riduttivo interpretare come 'nuovo' il modo di riaffrontare e riformulare intrecci di storie comunque già note (e che proprio per questo sono tradizionali), o ancora intenderne la novità in relazione a eventi recenti (e nel passo in questione i

⁴⁹ Si veda la fondamentale analisi del mito di Burkert 1983, 3-57; Havelock 1973, 54 ss. aveva del resto già mostrato – in relazione al primo canto dell'*Iliade* – come una narrazione esemplare (il racconto di una contesa) sia «un mezzo per illustrare il diritto pubblico».

⁵⁰ Al riguardo cf. Iannucci 2009, 85 s.

⁵¹ Di recente Pizzocaro 1999 ha individuato nella novità rivendicata da Femio le origini di un'epica 'storica'; in generale, sul motivo topico della 'novità poetica' cf. Hes. fr. Hes. 265 M.-W., Alcm. 4.2 s. Calame = *PMG* 14.2 s., Eur. *Tr.* 512 s., Crit. 4.2 W., Timoth. 15, 211 s. Page = *PMG* 791, 211 s., etc.; il motivo è particolarmente frequente in Pindaro (cf. *Ol.* 9.48 s., *Nem.* 8.20, *Isthm.* 5.63 etc.).

nostoi lo sarebbero in quanto attuali e coincidenti rispetto al tempo interno della performance di Femio).

L'esigenza di fortissima novità (*νεωτάτη*) per il pubblico dichiarata da Telemaco potrebbe piuttosto rappresentare un segnale con cui il narratore intende enfatizzare la sua stessa particolarissima strategia narrativa, e quindi l'inserzione del lungo flashback in cui Odisseo racconta in prima persona le proprie vicende utilizzando procedimenti narrativi e sistemi tematici sostanzialmente estranei alla dizione epica tradizionale, o almeno a quella a noi nota⁵². Certo, la 'novità poetica' lodata da Telemaco è in prima battuta riferita proprio al canto di Femio: ma la costruzione tematica e formale di questo canto è volutamente lasciata priva di definizione. L'interruzione di Penelope è immediata e il narratore aveva potuto solo enunciare il tema come il «doloroso ritorno degli Achei». E dopo l'intervento di Telemaco il canto di Femio non riprenderà più per lasciare il posto appunto a una *nuova* narrazione: la Telemachia (canti 1-4) cui, dopo il raccordo con le parallele vicende di Odisseo a Ogiigia e all'isola dei Feaci (canti 5-8), s'innesta appunto il lungo racconto di Odisseo (canti 9-11) in cui si sono qui riconosciute sorprendenti e moderne consonanze rispetto agli elementi caratteristici della modalità narrativa del 'fantastico'.

A questo proposito si può infine osservare la suggestiva simmetria per cui le due performance aediche rappresentate nell'*Odissea* – quella di Femio a Itaca e, almeno in parte, quella di Demodoco alla corte dei Feaci – sono interrotte⁵³. In entrambi i casi la comunicazione poetica sembra fallire⁵⁴, al contrario di quella del nuovo cantore, Odisseo 'in persona che sembra eccellere e quasi superare in valore i due aedi professionisti⁵⁵. Nella performance di Odisseo, d'altra parte, si realizza una decisiva innovazione rispetto alle *oimai* tradizionali relative al tema del *nostos*, in cui sono

⁵² Già Jong 2001, 38 ha sottolineato il fatto che questi versi hanno una funzione metanarrativa e riferiscono la stessa struttura dell'*Odissea* in cui il *nostos* di Odisseo è raccontato diversamente rispetto alla tradizione.

⁵³ Dell'interruzione di Femio si è detto; Demodoco narra in prima battuta il *neikos* tra Achille e Odisseo (8.72-103) e poi l'adulterio di Ares e Afrodite (8.266-366), rallegrando nel cuore Odisseo e l'intero uditorio (cf. 8.367-9). La sua performance è interrotta, in modo del tutto simile a quella di Femio, quando su proposta dello stesso Odisseo, inizierà a raccontare lo stratagemma del cavallo e la distruzione di Ilio (8.492-5), suscitando la profonda commozione di Odisseo (cf. 8.521-31).

⁵⁴ Non è qui indispensabile approfondire le ragioni estetiche di tale fallimento. D'altra parte è interessante notare che in entrambi i casi non si realizza quella necessaria distanza tra eventi narrati e destinatario: i racconti di Femio e Demodoco non sono *estranei* rispetto a Penelope e Odisseo. Penelope ne è fortemente coinvolta da un punto di vista emotivo perché, come si è detto, il tema del *nostos* è per lei motivo di *pothos* per Odisseo ancora lontano (1.337-45); Odisseo è invece lo stesso protagonista delle vicende narrate da Demodoco. Al riguardo è inevitabile ricordare che Gorgia nell'*Encomio di Elena* caratterizzerà l'efficacia del messaggio poetico come la capacità di emozionare l'uditorio al punto da far percepire *come proprie* le vicende, di prosperità e sventura, appunto *di altri*: τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ' ἀλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχὴ (11.9 D.-K.). Da questo punto di vista a Penelope e Odisseo, 'pubblico' di Femio e Demodoco, sarebbe preclusa ogni possibilità di emozione estetica, in quanto ne verrebbe a cadere la condizione necessaria e sufficiente, appunto l'*estraneità* rispetto al messaggio poetico enunciato.

⁵⁵ Cf. Jong 2001, 192.

tendenzialmente narrati gli *algea* dell'eroe e non le sue avventure strabilianti⁵⁶. In questa innovazione e nelle modalità del canto del singolare performer, protagonista del suo stesso racconto, si riflette e si identifica la complessiva strategia del narratore: il cantore o la tradizione di cantori dell'*Odissea*, probabilmente in una serie di performance finalizzate alla 'dettatura' del testo monumentale⁵⁷. Sembra in ogni caso emergere una modalità narrativa nuova, efficace e memorabile appunto per la sua forte capacità di coinvolgimento emotivo del pubblico: il fantastico.

Bologna / Ravenna

Alessandro Iannucci
alessandro.iannucci@unibo.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aloni 1998 = A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998.

Aloni 2006 = A. Aloni, *Da Pilo a Sigeo. Poemi cantori e scrivani al tempo dei Tiranni*, Alessandria 2006.

Arrighetti 1992 = G. Arrighetti, *Esiodo e le Muse: il dono della verità e la conquista della parola*, *Athenaeum* 80, 1992, 45-63.

Barrabini 1967 = V. Barrabini, *L'Odisea' rivelata*, Palermo 1967.

Barrabini 1980 = V. Barrabini, *L'Odisea a Trapani. Avvio allo studio ex novo del poema omerico visto nel suo vero ambiente*, Trapani 1980.

Bertolini 1989 = F. Bertolini, *Dal folclore all'epica: esempi di trasformazione e adattamento*, in Lanza – Longo 1989, 131-52.

Bertoni 2007 = F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino 2007.

Bessière 1974 = I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, Paris 1974.

Bittlestone – Diggle – Underhill 2005 = R. Bittlestone – J. Diggle – J. Underhill, *Odysseus Unbound: The Search for Homer's Ithaka*, Cambridge-New York 2005.

Boitani 1992 = P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992.

Braccesi 2010 = L. Braccesi, *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Roma-Bari 2010.

Brillante 1994 = C. Brillante, *Poeti e re nel proemio della Teogonia esiodea*, *Prometheus* 20, 1994, 14-26.

Brillante 2005 = C. Brillante, *Il controverso νόστος di Agamennone nell'Odisea*, *Aevum Antiquum* 5, 2005, 5-23.

Burkert 1983 = W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e Storia*, Roma-Bari 1983 (Berkeley 1979).

Butler 1897 = S. Butler, *The Authoress of the 'Odyssey'*, London 1897 (trad. it. Roma 1998).

⁵⁶ Al cui riguardo si veda ora Camerotto 2009, 169-93.

⁵⁷ Sulla 'scrittura' di Omero, cf. Jensen 2011.

- Camerotto 2009 = A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese e le virtù: composizione e racconto nell'epica arcaica*, Padova 2009.
- Cerri 2007 = G. Cerri, *L'oceano di Omero*, in Atti del convegno Atene e l'occidente. I grandi temi, Atene 2007, 13-51.
- Ceserani 1996 = R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna 1996.
- Chiarini 1991 = G. Chiarini, *Odisseo, il labirinto marino*, Roma 1991.
- Cuisenier 2010 = J. Cuisenier, *Le avventure di Ulisse*, Palermo 2010 (Paris 2007).
- D'Ippolito 1976-77 = G. D'Ippolito, *Considerazioni sulla Geografia omerica*, Kokalos 22-23, 1976-77, 400-19.
- Dällenbach 1994 = L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla 'mise en abyme'*, Parma 1994 (Paris 1977).
- Daugherty 2001 = C. Daugherty, *The Raft of Odysseus*, Oxford 2001.
- Debiasi 2008 = A. Debiasi, *Esiòdo e l'occidente*, Roma 2008.
- Detienne 1977 = M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977 (Paris 1967).
- Detienne – Vernant 1978 = M. Detienne, J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari 1978 (Paris 1976).
- Dickie 1955 = M. Dickie, *Geography of the Homeric World*, in *Homer's World. Fiction, Tradition, Reality*, Bergen 1995.
- Donadi 1989 = F. Donadi, *Sul meraviglioso in Luciano*, in Lanza – Longo 1989, 195-209.
- Dougher 2001 = S. Dougher, *An Epic for the Ladies: Contextualizing Samuel Butler's Theory of 'Odyssey' Authorship*, *Arethusa* 34, 2001, 173-84.
- Edmiston 1989 = W.F. Edmiston, *Focalization and the First Person Narrator: A Revision of the Theory*, *Poetics Today* 10, 1989, 729-44.
- Ercolani 2006 = A. Ercolani, *Omero*, Roma 2006.
- Fenik 1974 = B. Fenik, *Studies in the 'Odyssey'*, Wiesbaden 1974.
- Farnetti 1995 = M. Farnetti (a c. di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze 1995.
- Ferrari 1968 = L. Ferrari, *Realtà e fantasia nella geografia dell' 'Odissea'*, Palermo 1968.
- Fusillo 1998 = M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1998.
- Gastaldi 1989 = S. Gastaldi, *Eikos e thaumaston nella Poetica di Aristotele*, in Lanza – Longo 1989, 85-101.
- Genette 1972 = G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino 1972 (Paris 1969).
- Genette 1990 = Genette 1990 *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino 1990 (Paris 1972).
- Germain 1954 = G. Germain, *Genèse de l' 'Odyssée'*, Paris 1954.
- Guidorizzi 2010 = G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.
- Hainsworth 1970 = B. Hainsworth, rec. a Ferrari 1968, CR, 20, 1970, 396 s.
- Hansen 1997 = W.W. Hansen, *Homer and the Folktale*, in I. Morris – B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer*, Leiden 1997, 442-62.
- Havelock 1973 = E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari 1973 (Oxford 1963).

- Heiden 2007 = B. Heiden, *The Muses' Uncanny Lies: Hesiod, Theogony 27 and Its Translators*, *AJPh* 128, 2007, 153-75.
- Heubeck 1983 = Omero, 'Odissea', II, *Libri IX-XII*, introd., testo e comm. a cura di A. Heubeck., trad. di A. Privitera, Milano 1983.
- Hölscher 1991 = U. Hölscher, *L' 'Odissea' tra fiaba e romanzo*, Firenze 1991.
- Iannucci 2006 = A. Iannucci, *Achille nella terra di mezzo: Da Tolkien a Omero*, in *Omero mediatico*, Atti delle giornate di studio, Ravenna 18-19 Gennaio 2006, a c. di E. Cavallini, Bologna 2006, 209-25.
- Iannucci 2007 = A. Iannucci, *L'antro dei classici. A proposito di Odissea doppio ritorno di Luca Ronconi*, *AOFL* 2, 2007, 240-55.
- Iannucci 2009 = A. Iannucci, *Ipertesti omerici. Nostoi antichi e moderni tra Botho Strauss, Porfirio e Omero*, *Stratagemmi* 12, 2009, 85-110.
- Jackson 1998 = R. Jackson *Fantasy. The Literature of Subversion*, London 1998.
- Janni 2004 = P. Janni, *Miti e falsi miti. Luoghi comuni, leggende, errori sui Greci e sui Romani*, Roma-Bari 2004.
- Jensen 2011 = M. S. Jensen, *Writing Homer. A Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhagen 2011.
- Jong 2001 = I. de Jong, *A Narratological Commentary on the 'Odyssey'*, Cambridge-New York 2001.
- Jong 2002 = I. de Jong, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the 'Iliad'*, Bristol 2002².
- Kirchhoff 1879 = A. Kirchhoff, *Die homerische 'Odyssee'*, Berlin 1879².
- Klaus 2002 = G. Klaus, *Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, München 2002.
- Lamberton – Keaney 1992 = R. Lamberton – J.J. Keaney (eds.), *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton NJ 1992.
- Lanza – Longo 1989 = D. Lanza – O. Longo (a c. di), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze 1989.
- Lazzarini 2000 = S. Lazzarini, *Il modo fantastico*, Roma-Bari 2000.
- Lo Schiavo 2003 = R. Lo Schiavo, *La teoria dell'origine siciliana dell'Odissea. Il cieco, la giovinetta, il malconsiglio*, Trapani, 2003.
- Longo 1989 = O. Longo, *Il verosimile e il simile*, in Lanza – Longo 1989, 11-9.
- Lord 2005 = A.B. Lord *Il cantore di storie*, a c. di S. Mitchell – G. Nagy, Lecce 2005 (Harvard 2000²).
- Lugnani 1983 = L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, in R. Ceserani et Al., *La narrazione fantastica*, Pisa 1983, 37-73.
- Luther 1935 = W. Luther, "Wahrheit" und "Lüge" im ältesten Griechentum, Leipzig 1935.
- Malkin 2004 = I. Malkin, *I ritorni di Odisseo. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia antica*, Roma 2004 (Regents 2001).
- Mangini 2007 = A.M. Mangini, *Letteratura come anamorfofi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bologna 2007.

- Mangini – Weber 2004 = A.M. Mangini – L. Weber (a c. di), *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, Ravenna 2004.
- Montanari 1979-94 = F. Montanari, *Studi di filologia omerica antica*, 2 vols., Pisa 1979-94.
- Montanari 1994 = F. Montanari (éd.), *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine* (Entretiens sur l'antiquité classique 40), Vandœuvres-Genève 1994.
- Montanari 2004 = F. Montanari, *La filologia omerica antica e la storia del testo omerico*, in A.F. Harald Bierl et Al. (hrsgg.), *Antike Literatur in neuer Deutung*, München 2004, 127-43.
- Mosino 2007 = F. Mosino, *L' 'Odissea' scritta a Reggio : prove testuali, topografiche, epigrafiche, filologiche, iconografiche, antropiche*, Reggio Calabria 2007.
- Murray 1988-89 = O. Murray, *Omero e l'etnografia*, Kokalos 34-35, 1988-89, 1-14.
- Nagler 1974 = M.N. Nagler, *Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles 1974.
- Nagy 1990 = G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London 1990.
- Nagy 1996 = G. Nagy *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge 1996.
- Ong 1986 = W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986 (London-New York 1985).
- Page 1971 = D.L. Page, *Folktales in Homer's 'Odyssey'*, Cambridge MA 1971.
- Parry 1971 = M. Parry, *The making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford 1971.
- Pellini 2001 = P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano 2001.
- Peradotto 1990 = J. Peradotto, *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the 'Odyssey'*, Princeton NJ 1990.
- Pizzocaro 1999 = M. Pizzocaro, *Il canto nuovo di Femio: le origini dell'«epos» storico*, QUCC 61, 1999, 7-33.
- Pocock 1957 = L.G. Pocock, *The Sicilian Origin of the 'Odyssey'*, Wellington 1957 (trad. it. di N. Scammacca, Trapani 1986).
- Pittau 2004 = M. Pittau, *Ulisse e Nausica in Sardegna e altri saggi*, Nuoro 1994.
- Privitera 2005 = G.A. Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell' 'Odissea'*, Torino 2005.
- Prontera 1987 = F. Prontera, *Lo stretto di Messina nella tradizione geografica antica*, in *Lo stretto crocevia di culture*, Atti del convegno di Taranto 1986, Taranto 1987, 107-27.
- Prontera 1991 = F. Prontera, *L'estremo Occidente nella concezione geografica dei Greci*, in *La Magna Grecia e il lontano occidente*, Atti del Convegno di Taranto 1989, Napoli 1991, 55-82.
- Romberg 1962 = B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Lund 1962.
- Riu 2002 = X. Riu, *Il concetto di verisimile nella Poetica di Aristotele*, AUFL 3, 2002, 71-91.
- Simonini 1986 = L. Simonini (a c. di), *Porfirio. L'antro delle ninfe*, Milano 1986.
- Todorov 2000 = Tz. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano 2000 (Paris 1970).

Alessandro Iannucci

Tosi 1998 = R. Tosi, *Appunti sulla filologia di Eratostene di Cirene*, Eikasmos 9, 1998, 327-46.

Varotti 2006 = C. Varotti, *Manzoni. Profilo e antologia critica*, Milano 2006.

Vernant 1998 = J.P. Vernant, *Ulisse in persona*, in Id. – F. Frontisi-Ducroux, *Ulisse e lo specchio*, Roma 1998 (Paris 1997).

Vinci 2008 = F. Vinci, *Omero nel baltico. Le origini nordiche dell'Odissea e dell'Iliade*, Roma 2008⁵.

Wolf – Wolf 1968 = H.H. Wolf – A. Wolf, *Der Weg des Odysseus*, Tübingen 1968.

Abstract: The long-stressed question on the identification of voyages of Odysseus in *Odyssey* 9-12 is analyzed in the perspective of poetic and narrative geography in epic with a particular emphasis on the point of view of the receivers. The narratological structure of the poem and the literary category of the 'fantastic' can be an useful tool for interpreting the books from nine to twelve of *Odyssey*.

Keywords: Epic, Homer, *Odyssey*, literary theory, fantastic literature.