



Fornaro, Maria (2011) *L'Ombra di Omero: ricezioni omeriche nelle letterature romanze*. Sandalion, Vol. 32-33 (2009-2010 pubbl. 2011), p. 269-312.

<http://eprints.uniss.it/7417/>

# SANDALLION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari  
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:  
[gmpintus@uniss.it](mailto:gmpintus@uniss.it)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri  
Anna Maria Mesturini  
Giovanna Maria Pintus  
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità  
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari  
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

**Antonio M. Battegazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni**

ROBERTO NICOLAI, Prima del processo: logiche giudiziarie nell'*Oresteia* □  
MAURIZIA MATTEUZZI, A proposito di un *aprosdoketon* aristofaneo (*Nub.*  
1496) □ GIANCARLO MAZZOLI, Il vino nella commedia di Plauto □  
GIUSEPPINA MAGNALDI, I codici J (Ψ) e il testo delle *Partitiones oratoriae* di  
Cicerone □ LUCIANO CICU, Mimografi, mimi e mime nell'età imperiale □  
SILVANA FASCE, Il sogno nel *De feriis Alsiensibus* di Frontone □ PAOLO  
MASTANDREA, Variazioni sul tema, varianti nel testo. Note di lettura a Gellio e  
a Macrobio □ GIOVANNA MARIA PINTUS, Donato e Ottato nel *De viris illustri-*  
*bus* di Girolamo □ CARLA LO CICERO, *Confessio paenitentiae* (intorno a  
Rufin. *Basil. Hom.* II 169 L.C.) □ PIETRO MELONI, *Le beatitudini evangeliche*  
nella visione dei Padri della Chiesa □ MARIA TERESA LANERI, Lorenzo Zane,  
*De difficillima doctrinae palma capescenda*. Tradizione del testo ed edizione  
□ CLAUDIO BEVEGNI, Gli estratti dei *Moralia* di Plutarco nel manoscritto poli-  
ziano BNCf II I 99 □ ANNA MARIA PIREDDA, Le orme di Cristo sui sassi del  
Cedron nel *Discurso* di Francisco Roca □ LORIANO ZURLI, Ignoto *schedae*  
*Divionenses* di D'Orville □ SOTERA FORNARO, L'ombra di Omero: ricezioni  
omeriche nelle letterature romanze □ FERRUCCIO BERTINI, *Phaedr.* I 4 dal-  
l'antichità latina all'epoca contemporanea □ *Recensioni, schede e cronache*

Sassari 2009-2010

EDeS  
Editrice Democratica Sarda  
Piazzale Segni, 1 - Tel. 079.262236 - Sassari

ISBN 978-88-6025-141-1

Stampa TAS Srl  
Tipografi Associati Sassari  
Zona Industriale Predda Niedda Sud, strada n. 10  
Tel. 079.262221 - Fax 079.5623669  
SASSARI

Anno 2011



SOTERA FORNARO

L'OMBRA DI OMERO:  
RICEZIONI OMERICHE NELLE LETTERATURE ROMANZE

*Premessa*

Nel *Companion to Homer* del 1963 la ricezione è argomento della introduzione<sup>1</sup>, mentre quarant'anni dopo, nel *The Cambridge Companion to Homer*<sup>2</sup>, le *Receptions to Homer* costituiscono una lunga autonoma sezione, e lo stesso accade nel catalogo della mostra itinerante *Homer: der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst*<sup>3</sup>: in oltre quarant'anni, insomma, la ricezione è diventata oggetto autonomo di studio. D'altra parte, prospettive e definizioni degli studi di 'ricezione' sono stati e sono ancora discussi<sup>4</sup>. In effetti con 'ricezione' di un testo letterario si intendono cose diversissime, la riscrittura, la traduzione, la 'correzione' ad esempio. Perciò un repertorio completo della ricezione omerica, che si limiti anche solo ad una letteratura nazionale, come quella italiana, è impresa immensa, e implicherebbe l'impiego di varie competenze. L'unica opera che tenta uno sguardo d'insieme sull'argomento, se si eccettua la letteratura in lingua spagnola, è il libro vecchio d'un secolo di

---

<sup>1</sup> *A companion to Homer*, a cura di A. J. B. Wace, London 1963, pp. 1-15.

<sup>2</sup> *The Cambridge Companion to Homer*, a cura di R. Fowler, Cambridge 2004.

<sup>3</sup> A cura di J. Latacz, Th. Greub, P. Blome, A. Wiczorek, München 2008.

<sup>4</sup> C. MARTINDALE, *Reception*, in *A Companion to the Classical Tradition*, a cura di C. Kallendorf, Oxford 2007, pp. 297-310 e J. J. PORTER, *Reception Studies: Future Prospects*, in *A Companion to Classics Receptions*, a cura di L. Hardwick, C. Stray, London 2008, pp. 468-481. In generale vd. anche *Classics and the use of reception*, a cura di C. Martindale e R. F. Thomas, Oxford 2006 e A. CADIOLI, *La ricezione*, Roma-Bari 1998.

Georg Finsler<sup>5</sup>, ancora utile come elenco di autori e opere, che si ferma però alle soglie dell'età neoclassica<sup>6</sup>. Per la letteratura italiana un ausilio per chi intenda occuparsi dell'argomento è dato dall'opera collettiva *Il mito nella letteratura italiana* coordinata da Piero Gibellini, perché la poesia omerica, come è noto, si sostanzia di miti. E tra le novità si deve ricordare il volume *Omero mediatico*, a cura di Eleonora Cavallini, appena pubblicato in seconda riveduta edizione<sup>7</sup>, che va oltre l'ambito più tradizionale delle ricezioni letterarie per affrontare anche il fumetto e il cinema. Le pagine che seguono, perciò, non pretendendo di essere esaustive, vogliono essere un repertorio di una qualche utilità, e fungere da premessa per studi ulteriori. Esse rientrano nei lavori preparatori ad un progetto di ricerca finanziato dalla Regione Sardegna che mira in prima istanza a costituire un archivio on-line dei testi della letteratura italiana (per ora solo dopo il 1945) ove è recepita la letteratura antica, greca e romana. In un manuale universitario su Omero che sta per essere pubblicato in Germania dall'editore Metzler, a cura di Bernhard Zimmermann e Antonios Rengakos, ho affrontato invece, sempre in un contributo di sintesi, le ricezioni omeriche nella letteratura tedesca, e lì si troveranno altri capitoli sulle altre letterature nazionali.

### *Da Dante ad Ariosto*

Nel quarto canto dell'*Inferno* Dante incontra, tra i «grandi spiriti» vissuti prima di Cristo, i quattro grandi poeti antichi: Orazio, Ovidio e Lucano, e – davanti a tutti – Omero, «poeta sovrano» e «sire», agli altri assai superiore (vv. 95-96: «quel signor de l'altissimo canto / che sovra gli altri com'aquila vola»), nutrito più di chiunque dalle Muse (*Purgatorio* 22, 101-102: «quel greco / le cui Muse lattar più ch'altri mai»), che impugna la «spada» (*Inferno* IV, 86), ossia la poesia eroica e il retto ragionamento.

---

<sup>5</sup> G. FINSLER, *Homer in der Neuzeit: Von Dante bis Goethe Italien, Frankreich, England, Deutschland*, Leipzig 1912 (rist. anastatica Hildesheim 1973).

<sup>6</sup> Per la quale vedi J. PALLI BONET, *Homero en España*, Barcelona 1953.

<sup>7</sup> Bologna 2011.



Conforme ad un'idea d'eccellenza che perdura per tutto il Medioevo, Omero è per Dante il più grande dei poeti, sebbene non ne leggesse i poemi. D'altro canto le fonti che aveva a disposizione gli furono sufficienti per configurare il suo viaggio immaginario nell'Aldilà come una nuova 'odissea'<sup>8</sup>. Entrambi i viaggi sono narrati dal viaggiatore stesso, tendono ad una meta assai difficile da raggiungere, agognata più di qualunque altra cosa, ed il viaggio è, nell'un caso e nell'altro, fonte di conoscenza profonda della natura, del mondo, dell'al di là. Dante infatti raccoglie la tradizione neoplatonica per la quale Odisseo non si accontenta più di cercare le città dell'uomo, ma cerca la città di Dio<sup>9</sup>: da qui la celebre immagine di Ulisse che campeggia nel XXVI canto dell'*Inferno*. L'Ulisse dantesco, invero, pur appartenendo al Medioevo, incarna la nascita dell'uomo moderno, che tragicamente ha voluto osare troppo. Il suo «folle volo» fallisce perché si basa su una sapienza pagana, che non conosce la grazia cristiana, e perciò sarà compreso e rivalutato solo nel Rinascimento. L'«ombra» gettata sulla letteratura europea da questo Ulisse è stata ripercorsa, dopo William B. Stanford<sup>10</sup>, in un celebre libro di Piero Boitani<sup>11</sup>: è un'ombra ambigua, nella quale convivono, o si alternano, il paradigma positivo con quello negativo. Omero fu tradotto in latino solo dopo la morte di Dante. A ragione dunque Giovanni Boccaccio afferma di aver introdotto in Italia i poemi omerici (*Genealogia deorum gentilium*, XV, 7, ca. 1350-1375): in effetti Boccaccio e Petrarca affidarono l'incarico di tradurre Omero al monaco calabrese Leonzio Pilato. Dopo il 1366, Petrarca postilla quella traduzione, biasimandone però oscurità e rozzezza, e fermandosi all'inizio del II libro dell'*Odissea*<sup>12</sup>. Petrarca si sente in certo modo un nuovo

---

<sup>8</sup> G. CERRI, *Dante e Omero (Il volto di Medusa)*, Lecce 2007.

<sup>9</sup> M. PICONE, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, in *Il mito nella letteratura italiana. I. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. C. Alessio, Brescia 2005, pp. 151-161.

<sup>10</sup> W. STANFORD, *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*, Oxford 1968<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992.

<sup>12</sup> P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme*, nouv. éd., Paris, II, 1907, pp. 165-188; L. MARCOZZI, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze 2003, pp. 197-203.

Omero, essendo egli stesso autore di poesia epica con l'*Africa*<sup>13</sup>, e usa temi omerici per la propria poesia. È ad esempio dalla *fabula* omerica di Bellerofonte, letta attraverso Cicerone, che ha origine una delle più celebri immagini poetiche di Petrarca, quella del 'peregrino d'amore' (*Solo et pensoso i più deserti campi...*)<sup>14</sup>. La cultura umanistica pose naturalmente Omero al centro delle sue cure filologiche e del suo entusiasmo: si provarono a tradurre Omero in latino, tra altri, Coluccio Salutati (1331-1496), Leonardo Bruni (1370-1444), Angelo Poliziano (1454-1494), soprattutto per incarico del papa Niccolò V<sup>15</sup>. L'idea di Omero degli scrittori umanistici fu quella del poeta fonte di ogni sapienza, così come è descritta nell'opuscolo pseudo-plutarco *Sulla vita e la poesia di Omero*, un Omero precursore talora del cristianesimo nei suoi insegnamenti morali. Eppure non vi furono tentativi di imitazione diretta dei poemi omerici. Da un lato i miti omerici, come tutta la mitologia classica, furono ripresi e ridotti in forma giocosa, come ad esempio nel *Furtum Veneris et Martis* di Lorenzo dei Medici o nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato (1360 ca.-1442), dove compare persino una Melissa figlia di Ulisse<sup>16</sup>. Ovviamente tecniche narrative classiche furono adottate dal genere epico che tornò in auge in chiave encomiastica, come p. es. nel poema in tredici libri *Hesperis* (1457) di Basinio Basini, oppure l'incompiuta *Sphortias* (1472) di Francesco Filelfo<sup>17</sup>. I potenti della terra e gli dei o eroi antichi vengono qui posti uno accanto agli altri, elevando gli uni al rango divino, abbassando gli altri a livello dei principi: si tratta però di un genere che cadde presto in disuso. La materia cavalleresca impera nel genere epico,

---

<sup>13</sup> Sulla descrizione di Omero in questo poema vd. G. CREVATIN, *Il poeta dell'«Africa». Omero in Petrarca*, in *Immaginare l'autore: il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, a cura di G. Lazzi e P. Viti, Firenze 2000.

<sup>14</sup> C. VECCE, *Francesco Petrarca. La rinascita degli dei antichi*, in *Il mito nella letteratura italiana. I*, pp. 221-222.

<sup>15</sup> A. ROCCO, *Traduttori e traduzioni umanistiche da Omero alla prima metà del secolo XV*, in EAD., *Carlo Marsuppini traduttore d'Omero. La prima traduzione umanistica in versi dell'«Iliade» (primo e nono libro)*, Padova 2000, pp. 11-28.

<sup>16</sup> V. GALLO, *La narrativa del Quattro e del Cinquecento. L'argenteo Mercurio e il ligneo Priapo*, in *Il mito nella letteratura italiana. I*, pp. 485-487.

<sup>17</sup> L. C. ROSSI, *Gli umanisti e i poeti latini. Vizi e virtù degli dei, ib.*, pp. 321-322.

come nei poemi di Luigi Pulci (*Morgante*, 1478-1483) e Matteo Maria Boiardo (*Orlando Innamorato*, 1495), ma fu l'*Orlando Furioso* a rendere il romanzo cavalleresco il genere più apprezzato della poesia narrativa del Cinquecento. Ariosto reinventa i miti antichi, compresi quelli omerici, usandoli come modello per i propri racconti: così Alcina che seduce Ruggero e lo tiene prigioniero (canti VI-VII) è plasmata su Circe e Calipso, l'ispirazione dell'episodio dell'orco (canto XVII) proviene dal Polifemo di Omero<sup>18</sup>, i protagonisti acquistano in eroicità con rinvii alla tradizione omerica, con i quali Ariosto pone la propria opera nel novero dei grandi classici<sup>19</sup>.

### *La discussione sull'epica sino a Torquato Tasso*

Molti letterati condannavano il *Furioso* e i poemi cavallereschi sia perché non rispettavano le regole della *Poetica* aristotelica sia perché troppo popolari e contaminati da un'immaginazione plebea. Quei poemi, infatti, non rispondevano più all'ideologia della società signorile, che aspirava ad una realtà immune dal contatto con il mondo inferiore della borghesia, del popolo, della plebe<sup>20</sup>. Così l'aristocraticissimo Gian Giorgio Trissino (1478-1550) diprezzò il *Furioso* sia nel metro che nella materia. Trissino voleva restaurare l'ordine, l'unità, la dignità del poema e abbandonare l'immaginario dei cantastorie per un argomento elevato, che sarebbe stato degno di Omero. A questo scopo compose l'*Italia liberata da' Goti* (1547), in endecasillabi sciolti, che gli sembravano più vicini all'esametro omerico

---

<sup>18</sup> M. BELPONER, *Il poema mitologico e il romanzo cavalleresco nel primo Cinquecento. Il mito alla ricerca di un genere, ib.*, pp. 505-533; P. P. FORNARO, *Richiamo e dissolvenza del genere epico in Italia*, in *Lessico della classicità nella letteratura europea moderna. Epos*, in corso di stampa per Treccani.

<sup>19</sup> D. FACHARD, *L'immagine dell'eroe. Reminiscenze omeriche nell'"Innamorato" e nel "Furioso"*, «*Etudes de Lettres*» 1 (1989), pp. 5-40.

<sup>20</sup> M. POZZI, *Dall'immaginario cavalleresco all'immaginario epico*, in *L'Italia letteraria e l'Europa. 2. Dal Rinascimento all'illuminismo: atti del Convegno internazionale di Aosta, 7-9 novembre 2001*, a cura di N. Borsellino e B. Germano, Roma 2003, pp. 131-156.

dell'ottava ariostesca e quindi più solenni. Egli si vantava di aver finalmente dato all'Italia la sua epopea, cantando non il futile e fantasioso materiale cavalleresco ma un'impresa storica, la spedizione di Belisario contro gli Ostrogoti. Trissino prese Aristotele come maestro e Omero come modello e operò con logica ferrea<sup>21</sup>. Ma il risultato, date le premesse troppo cerebrali, fu pessimo: con il suo realismo omerico, e l'introduzione di angeli invece degli dei antichi, Trissino ottiene spesso risultati grotteschi. Perciò Giambattista Giraldi Cinzio arriva a scrivere che Trissino prese dai poemi omerici lo sterco e non l'oro (*Discorso intorno al comporre dei romanzi*, 1554). Trissino anticipa una discussione teorica sulla natura del poema epico che divenne accanita nei decenni successivi, quando sul pensiero di Aristotele si tentò di fondare una specie di scienza della letteratura. Gli autori della nuova epica, che seguivano con rigidità Aristotele, si limitarono a ricondurre la materia dei poemi cavallereschi alle buone regole e in particolare all'unità d'azione (ad esempio Luigi Alamanni e Bernardo Tasso nonché il giovane Torquato Tasso con il *Rinaldo*, 1562). La morte eroica viene narrata, come nella contemporanea tragedia, con gusto senecano e scene cruente che imitano più Lucano e Virgilio che Omero. Anche altri aspetti omerici vengono corretti: agli eroi, al contrario che in Omero, non si addice piangere; il banchetto, così frequente in Omero, non è consona alla rappresentazione eroica e regale e viene sostituito da feste con musica strumentale, mimi e giocolieri<sup>22</sup>. *L'Iliade*, modello prevalente rispetto all'*Odissea*, è infatti sottoposta al vaglio critico del rispetto del 'decoro' (sia stilistico che morale) che del 'verosimile'. Omero è anche 'riscritto': il testo originale, cioè, è drasticamente ridotto, privato del discorso diretto e degli indugi descrittivi omerici (p. es.: Ludovico Dolce, *L'Achille e l'Enea*, 1571). Le 'correzioni' di Omero sono teoricamente legittimate dal fatto che anche Virgilio aveva 'migliorato' Omero (così a partire dalla *Poetica* di Giulio Cesare Scaligero, 1541). I trattati sull'amore, sull'arte militare, sul comportamento dimostrano quali siano stati gli 'erro-

---

<sup>21</sup> E. MUSACCHIO, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e modello virgiliano*, «Italia» 80, 3 (2003), pp. 334-352.

<sup>22</sup> G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma 1982.

ri' di Omero, e perché non lo si debba imitare, ma si debba cercare piuttosto di creare un poema epico moderno, che al tema delle «armi» incroci anche quello degli «amori». La ricerca di una nuova epica, con tutte le dispute ad essa correlata, non rispondeva però solo ad un progetto letterario o puramente estetico, ma aveva giustificazioni storiche ed ideologiche. Il Cinquecento non era infatti indifferente agli spiriti eroici e a grandi imprese, perché assisteva all'accadere di fatti epici, compiuti da personaggi che potevano essere oggetto di epopea. In Francia i poeti della Pléiade – come proclamava Joachim du Bellay nella *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549) – auspicavano perciò un'*Iliade* e un'*Enéide* francesi. Ci provò Pierre de Ronsard, l'«Omero francese», con i decasillabi della *Franziade*. L'argomento era indubbiamente di interesse nazionale. Il poema infatti canta Astianatte, figlio del troiano Ettore, che, salvato per miracolo, cresce in Epiro con il nome di Franco: egli avrebbe fondato sulla Senna una nuova città e una nuova dinastia, che da lui si sarebbe chiamata *francese*. L'opera, forgiata sull'*Enéide* e sull'*Odissea*, restò incompiuta. *Les quatre premiers livres de la Franziade* uscirono nel 1572. Epiche furono certamente le grandi scoperte geografiche: queste inducevano ad affermare orgogliosamente che nel Cinquecento le conoscenze e le virtù degli antichi erano state di gran lunga superate. Il poema epico sulle grandi navigazioni venne dal Portogallo, il paese che più di tutti aveva investito nelle esplorazioni: finalmente nel 1572 Luís Vaz de Camões pubblicò *Os Lusíadas*, che celebrano l'impresa di Vasco da Gama: costituiti da dieci canti di ottave, si aprono canonicamente con argomento, invocazione (alle ninfe figlie del Tago) e dedica (al re don Sebastiano). Non mancano il concilio degli dei, la divisione fra divinità favorevoli e avverse ai Portoghesi, interventi tesi a favorirli o a danneggiarli, Mercurio che porta i messaggi di Giove, ecc. Odisseo vi è esaltato come il fondatore di Lisbona. In Spagna, invece, ebbe particolare fortuna il racconto delle gesta dei *conquistadores*. Nel 1569 uscì la prima parte de *La Araucana* di Alonso de Ercilla y Zúñiga (la seconda e la terza uscirono rispettivamente nel 1578 e nel 1589), che è l'unico vero poema epico scaturito dalla conquista americana. Un'altra figura epica nell'immaginario europeo è quella dell'invincibile Solimano. Torquato Tasso iniziò da ragazzo a cantare in tono epico i Crociati in marcia verso Gerusalemme nell'incompiuto poema *Gerusalemme*, che scrisse fra il 1559 e il 1561. Dopo questo frammento giovanile, Tasso abbozzò il

poema sulla prima crociata nel 1569, quando forte era l'impressione suscitata dalle incursioni dei Turchi nel golfo di Sorrento, che avevano coinvolto anche la sua famiglia. Tasso, trovata una materia eroica che accendeva la sua fantasia, compì un'approfondita riflessione sul poema, in parte tradita dai *Discorsi dell'arte poetica* (1564-1594). È necessario, scrive Tasso, unire al vero della storia il meraviglioso, senza il quale non può esserci la poesia, e tanto meno la poesia eroica. Perciò la materia storica degna del nuovo poema eroico deve essere quella della vera religione, dove il meraviglioso, in quanto operato da Dio, dagli angeli, dai demoni, sarebbe apparso ai lettori del tutto verosimile, senza perdere il suo fascino. Il Tasso fa consistere la differenza tra la tragedia e l'epica nel fatto che mentre il fine della prima è suscitare orrore e compassione, il fine dell'epopea è sollevare in un clima di grandezza, in cui i personaggi abbiano gesta e passioni che siano superumani. La favola epica deve essere una e composta, nella quale cioè la varietà delle azioni, necessaria a dar piacere, unita in un'intima coerenza, come nella *Gerusalemme liberata*. A modello del suo poema, in cui avrebbe trattato una materia moderna con le forme e lo stile dei classici, Torquato scelse l'*Iliade*, da cui per esempio deriva la storia di Rinaldo. L'ira di Rinaldo corrisponde a quella di Achille, così come la prescrizione divina – secondo la quale tocca a lui risolvere la crociata – ricorda ciò che il fato aveva stabilito per Achille. Eppure Rinaldo è un personaggio nuovo e originale; è un giovane assetato di gloria in cui l'autore riflette il suo sogno di una giovinezza avventurosa. Insomma Tasso va oltre i suoi modelli, e trasferisce il proprio sentimento sui personaggi, con effetti di retorica e teatralità che furono subito rimproverati all'opera, a cui seguirono molte polemiche. Ma Tasso aveva creato davvero una nuova epica, e con la *Liberata* terminava, per così dire, la storia del poema epico italiano, perché le altre opere (del Chiabrera, Graziani, Bracciolini) ne furono solo imitazioni. Mentre in Europa continuarono le discussioni teoriche sul poema epico, e tutte dovettero confrontarsi con la *Liberata*, in Italia il risultato più originale di creazione del poema epico fu invece dato dal rovesciamento e dal travestimento burlesco. *La secchia rapita* (1615-1617) di Alessandro Tassoni racconta in stile epico una guerra scoppiata fra Bologna e Modena per una secchia, «rapita» come lo era stata Elena: si fonda così un genere, che ha radici antiche (*Il Margite*), a cui appartengono, ad esempio, *Le Lutrin* (1666) di Nicolas Boileau, che narra la contesa

tra il cantore e il tesoriere della Sainte-Chapelle, e la *Gatomaquia* di Lope de Vega<sup>23</sup>. In queste opere, che trattano in stile nobile un soggetto basso, si usano parodicamente meccanismi della narrazione epica e omerica, come l'invocazione iniziale, gli epiteti formulari, le similitudini estese, le 'scene tipiche' (il sogno, l'intervento della divinità, il combattimento). L'epica alla rovescia' inventata da Tassoni dà un giudizio amaro sui tempi moderni, privi della grandezza d'animo e dell'eroismo che rendevano invece l'epica eroica verosimile agli antichi<sup>24</sup>. Antitetico a questo genere è il travestimento burlesco, che coinvolse innanzitutto Virgilio, ma infine anche Omero, con l'*Odyssée en vers burlesque* (canti I e II), l'*Iliade* (canto I) di Hugues de Picou (1650 e 1657) e l'incompleta *Iliade giocosa* (1654) di Gian Francesco Loredano. Si trattò di un genere alla moda, che ebbe le sue ripercussioni sino al *Homère travesti* (1714) di Marivaux, l'unico 'travestimento' che copre in 12 libri i 24 dell'*Odissea*<sup>25</sup>.

#### *Interpretazione allegorica ed etica (XVI-XVIII Jb.)*

Naturalmente la ricezione omerica va inquadrata nel molto più ampio contesto della ricezione ed uso della mitologia classica. Un filo ininterrotto si dipana dall'antichità con le sue 'allegorie omeriche', di cui una summa resta nel trattato di un certo Eraclito (II sec. d.C.), all'interpretazione allegorica d'età moderna, che raggiunge il suo culmine nell'età della Controriforma (si pensi all'*Adone* di Giambattista Marino<sup>26</sup>, 1569-1625).

---

<sup>23</sup> J. A. LÓPEZ FÉREZ, *La épica griega y su influencia en la literatura española*, in AA.VV., *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid 1993, pp. 386-389.

<sup>24</sup> M. FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Milano 2005, pp. 60-61; G. ARBIZZONI, «Poema misto nuovo e secondo l'arte»: l'eroicomico secentesco, in *Gli irregolari nella letteratura: eterodossi, parodisti, funamboli della parola: atti del convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005*, Roma 2007, pp. 93-224.

<sup>25</sup> F. RUBELLIN, *Une adaptation burlesque de l'"Iliade": l'"Homère travesti" de Marivaux*, in *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, a cura di F. Létoublon e C. Volpilhac-Auger, Paris 1999, pp. 213-229.

<sup>26</sup> D. SBACCHI, *Polifemo: Varianti del mito da Omero a Marino*, «Quaderni di italianistica» 1 (2002), pp. 49-64.

Ma sino a tutto il Settecento e oltre dominò l'idea che la grande sapienza di Omero si esprimesse attraverso allegorie, e questa sapienza (fu l'aggiunta dei moderni) era la stessa della Bibbia, perché Omero fu comparato e spiegato con le Sacre Scritture, dando per supposto che il poeta greco avesse conosciuto la religione rivelata e l'avesse travestita coi suoi miti pagani. Vi furono molte esagerazioni in tal senso: ad esempio nella tragedia *Auto del Polifemo* (1634) di Juan Pérez de Montalbán, Ulisse è Gesù, Polifemo il diavolo, i compagni di Ulisse una serie di santi: contro di essa reagì Quevedo, che aveva anche intrapreso una strenua difesa di Omero contro Scaligero. Odisseo e Circe sono gli interpreti principali delle allegorie barocche: Circe simboleggia la tendenza dell'uomo all'animalità e all'abbandono della ragione<sup>27</sup>, ma anche un positivo 'ritorno alla natura' (così nel *Cantus Circaeus*, 1582, di Giordano Bruno<sup>28</sup>). Negli undici dialoghi *La Circe* (1549) di Giambattista Gelli (1498-1563), Ulisse è assimilato sia agli ideali rinascimentali, eccellente nelle arti come nelle lettere, sia al cristianesimo scolastico, divenendo così, come Eracle, emblema della simbiosi tra virtù attive e virtù contemplative<sup>29</sup>. In Spagna, dopo la *Circe* (1624) di Lope de Vega<sup>30</sup> è soprattutto Calderon de la Barca a far uso del personaggio (*Polifemo y Circe*, 1630; *Il maggior incantesimo è l'amore*, 1635; *Lo incantos de la culpa*, 1645; un Odisseo 'pellegrino' cristiano che si tappa orecchie ed occhi davanti alle Sirene è nel dramma del tardo Calderon *El golfo de las Sirenas*, 1654, dove è persino Dante a fare da guida morale ad Ulisse). In Francia dal famoso *Ballet comique de la Royne* (1581), realizzato da Baldassarre Baltazarini da Belgioso, sino alla fortunata *pièce a machine* di Thomas Corneille (1675) ed alla cantata di Jean Baptiste Rousseau

---

<sup>27</sup> B. PAETZ, *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderon*, Berlin 1970.

<sup>28</sup> M. BISI, *Bruno e Campanella. L'ambigua Circe e l'umbratile Diana*, in *Il mito nella letteratura italiana. II. Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di F. Cossutta, Brescia 2006, pp. 51-68.

<sup>29</sup> A. MONTÙ, *Il contributo del Gelli alla diffusione del mito di Circe in Francia*, «Studi francesi» 13/3 (1969), pp. 472-477; GALLO, *La narrativa del Quattro e del Cinquecento*, pp. 485-487.

<sup>30</sup> V. E. HATZANTONIS, *Lope de Vega's Non-Homeric Treatment of a Homeric Theme*, «Hispania» 58/3 (1965), pp. 475-480; LÓPEZ FÉREZ, *La épica griega y su influencia en la literatura española*, pp. 381-386.



(1670-1741), Circe imperversa sul palcoscenico del XVII secolo. Non è casuale che l'interpretazione allegorica si esprima soprattutto in opere teatrali: infatti i temi omerici, dato che rappresentano tutta la vita umana, sono adatti alla rappresentazione in teatro, perché gli uditori possono riconoscersi come in uno specchio (così si dice in pieno Settecento nel *Trattato sulla perfetta tragedia* di Giuseppe Gorini Corio, 1744). L'interpretazione allegorica è in auge anche nel '700: Ludovico Antonio Muratori (1685-1750) indica nella mitologia omerica il «vero» e la «riposta sapienza» (*Della perfetta poesia italiana*, 1703) e Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) nella *Ragione poetica* indica in Omero «il mago più potente e l'incantatore più sagace», che ha saputo imitare la natura ma contemporaneamente esprimere «il vero» attraverso la finzione: secondo un'interpretazione tradizionalmente allegorica, per Gravina nell'*Iliade* si ritrova «tutto l'essere delle cose», tutti i costumi degli uomini e le leggi della natura, insomma ogni sapienza<sup>31</sup>. Per Pietro Metastasio, discepolo del Gravina, le finzioni mitologiche, le favole, che trascinano come Orfeo, trasmettono, con i loro sogni, il vero. Nell'*Achille in Sciro* (1736), l'unico dei melodrammi mitologici di Metastasio latamente riconducibile a materia 'omerica', destinato a festeggiare le nozze di Maria Teresa, Achille, razionalisticamente trattenuto a Sciro dalla madre per solo amore, parte poi in guerra, convinto da Odisseo, per amor di gloria e di patria: alla fine Gloria, Amore e Tempo, calando sul palcoscenico *ex machina*, promettono agli sposi i loro doni.

La crescente presenza di Omero sulla scena è dovuta anche alla decadenza del poema epico come genere d'intrattenimento: così in Francia, specie in Racine, che fu anche autore di *Remarques sur l'Odyssée d'Homère*, 1662, anche se rapporti di esplicita dipendenza con il testo omerico si hanno in rari casi, e, per l'*Iliade*, solo più tardi, a partire dalla *Briséis ou la Colère d'Achille* (1759) di Poinsonnet de Sivry<sup>32</sup>. Il teatro italiano offre molti esempi di riuso dei personaggi omerici lungo tutto il '600 e '700: Carmelo Alberti dà un catalogo di 46 titoli che hanno a che vedere con il ciclo troiano, con una certa predilezione per Ulisse, Telemaco,

---

<sup>31</sup> M. BELPONER, *Teorici dell'Arcadia. «Una verità ascosa sotto bella menzogna»*, in *Il mito nella letteratura italiana. II*, pp. 157-169.

<sup>32</sup> J. N. PASCAL, *La 'Briséis' de Poinsonnet de Sivry (1759)*, in *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, pp. 231-241.

Penelope e Circe<sup>33</sup>, di cui il più celebre è il *Ritorno di Ulisse in patria* di Giacomo Badoaro (1640, musicato da Claudio Monteverdi)<sup>34</sup>. L'aspirazione al teatro tragico è in tensione tra l'attrazione per il classico e la modernità delle forme, e si può assistere talora ad una singolare contaminazione di ipotesi, come nella tragedia *Ulisse il giovane* (1720) di Domenico Lazzarini, in cui il figlio di Ulisse, novello Edipo, uccide inconsapevolmente il padre (reo di aver tradito Penelope) e ne sposa la figlia-sorella, prima di accecarsi. Nel corso del Settecento, Circe, Ulisse e Telemaco compaiono in scena nei balli, un genere peculiare del secolo, specie di tragedie danzate. I temi odissiaci, molto più che quelli iliadici, sono del resto soggetti di libretti operistici dalla fine del '700 a tutto il XX secolo: *Penelope* (1794) di Domenico Cimarosa; *Ulisse in Itaca* di Luigi Ricci (1850); *Ulysse* di François Ponsard, con musica di Gounoud (1852); *Pénélope* di Gabriel Fauré (1913); *Ulisse* di Luigi Dalla Piccola (1968); *Outis* di Luciano Berio, con libretto di Dario Del Corno (1995)<sup>35</sup>.

Nel romanzo la lettura morale e pedagogica d'Omero raggiunge, nel XVIII secolo, la sua apoteosi: se infatti Odisseo è controfigura del *savant* rinascimentale in perpetuo viaggio verso la conoscenza (celebri i sonetti di Joaquim du Bellay e Pierre Ronsard<sup>36</sup>), e poi viene inteso come prefigurazione letteraria degli 'eroi' moderni (Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci), nel 1700, la sua astuzia e capacità d'ingannare lo rendono meno eroico rispetto ad un'idea moderna di eroe, che viene incarnata, paradossalmente, da Telemaco, controfigura del buon re, esaltato nel romanzo più celebre del secolo, *Le aventure di Telemaco* (1699) di François de Salignac de La Mothe-Fénelon. Romanzo il quale, a sua volta, diviene ipotesto di tragedie liriche (A. Danchet, 1704; S. J. Pellegrin, 1714).

---

<sup>33</sup> C. ALBERTI, *Il teatro del Sei e del Settecento*. «Oprano sempre rettamente i numi», in *Il mito nella letteratura italiana*. II, pp. 351-353.

<sup>34</sup> P. E. CARAPEZZA, *Il ritorno di Ulisse in patria di Claudio Monteverdi*, in *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di S. Nicosia, Padova 2003, pp. 323-332.

<sup>35</sup> Cfr. ad es. S. BETA, *Homère et le mélodrame*, «Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque» 7 (2003), pp. 513-520.

<sup>36</sup> S. D'AMICO, *'Heureux qui comme Ulysse...': Ulisse nella poesia francese e neolatina del XVI secolo*, Milano 2002.

*Le 'querelles' tra Antichi e Moderni*

Nel 1635 Richelieu, con l'istituzione dell'Académie française, dà inizio ad una rivoluzione culturale: il francese soppianta il latino come lingua ufficiale della Repubblica delle lettere e il gusto del pubblico parigino diviene normativo; Charles Perrault nel poema *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) scrive che se Omero fosse nato nel XVII secolo le sue opere eccelse non sarebbero state profanate da «cento errori». L'idea della «perfezione» a cui tende il «progresso» dell'umanità fu ampliata da Perrault nei *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697), dove fa dialogare un partigiano degli antichi e un apologeta dei moderni. La *querelle* conosce varie fasi, di cui una solamente italiana, a partire da Traiano Boccalini, e si trasforma alla fine del '600 in un grande dibattito tra arte e tecnica, genio e metodo, visione poetica e univocità della deduzione logica<sup>37</sup>. Gli Antichi del mondo greco-romano sono considerati i testimoni dell'arte, del genio, della generosità poetica, della varietà e della verità umane; i Moderni, invece, sono contemporanei della scienza, del metodo e della ragione critica. In questa temperie, nel 1699, Boileau pubblica il *Trattato del sublime* per il quale Omero è la fonte di ogni 'sublime'; Perrault replica con una elencazione dei 'difetti' omerici, e la disputa va avanti. I sostenitori degli Antichi esaltarono il 'genio' naturale di Omero, e così fece Anne Dacier, che per mostrare il suo assunto volle dare una traduzione letterale in prosa dell'*Iliade* (1711), regalando così al suo secolo il vero Omero. Le rispose nel 1714 Antoine Houdar della Motte (che non sapeva il greco) con un'*Iliade* a cui premise un *Discours sur Homère*, nel quale teorizzava come l'*Iliade*, poema imperfetto, andasse corretto per divenire un'opera moderna<sup>38</sup>. Si tratta, dunque, di una riscrittura dell'*Iliade* in alessandrini francesi, che ebbe però per quel che riguarda la forma metrica grande influenza

---

<sup>37</sup> Fondamentali: N. HEPP, *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino» 96 (1961-1962), pp. 1-120; EAD., *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1968; FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*; ID., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris 2001.

<sup>38</sup> Sulla 'correzione' di Houdar de la Motte vd. G. GENETTE, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. Di R. Novita, Torino 1997 (ed. originale Paris 1982), pp. 162-169.

anche in Spagna<sup>39</sup>. La polemica divampa a suon di pamphlet e dissertazioni accademiche<sup>40</sup>, e pone la questione dell'essenza stessa della poesia e del rapporto tra poesia e Natura. Il razionalismo – le cui opere più importanti furono l'*Art Poétique* (1674) di Nicolas Boileau, le *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674) del gesuita René Rapin e il *Traité du poème épique* (1675) di René Le Bossu – propugnava una poetica fondata sulla verosimiglianza, il rifiuto del meraviglioso (specialmente di quello cristiano), il recupero dell'allegoria delle 'favole' antiche e una precettistica minuta di 'chiarezza' e buon senso. Il sistema razionalistico si fondava sulla convinzione che le regole della poetica fossero il prodotto della riflessione razionale sull'arte e dunque erano da rispettare poiché la ragione è uguale in tutti gli uomini, così come i sentimenti e gli affetti umani nella loro essenza non variano nel tempo e nello spazio. Voltaire guardò con scetticismo alle poetiche razionalistiche sia nella prassi poetica, con i poemi *Henriade* (1728: l'eroe è Enrico IV) e *Pucelle d'Orléans* (1762), ma anche in un *Essai sur la poésie épique* (1727, pubblicato dapprima in inglese). Tuttavia non arrivò a demolire le concezioni monolitiche del razionalismo, messe invece in crisi dall'osservazione che la mente degli uomini non è uguale in tutte le epoche e in tutti luoghi. In reazione al razionalismo, si cominciò infatti ad esaltare il genio creatore spontaneo e senza regole, che sgorga direttamente dalla Natura. Omero era vicino alla Natura quanto i moderni non possono più esserlo: questa vicinanza è sì espressione del suo 'genio', ma è d'altro canto anche 'primitività' e 'selvatichezza' (per es. così pensa Montesquieu); ad Omero sono perciò comparati i moderni selvaggi, soprattutto gli Indiani d'America (sistematicamente a partire da Lafitau e da Fontenelle), i quali acquistano una luce eroica da questo paragone<sup>41</sup>: questo comparativismo *in nuce* avvia una comprensione storicizzante di Omero 'barbaro', sceso dal piedistallo del-

---

<sup>39</sup> L. A. GUICHARD, *Notas sobre la versión de la Iliada de Alfonso Reyes*, in «NRFH» 52/2 (2004), p. 421.

<sup>40</sup> Testi in FUMAROLI, *La Querelle des Anciens et des Modernes*.

<sup>41</sup> Cfr. J. M. RACAULT, *Homère aux Amériques*, e B. PATZEK, *Homer comme idéal de vie au XVIII siècle*, in *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, rispettivamente pp. 149-159 e 161-177.

la sua metafisica 'sublimità'<sup>42</sup>. Il vero inizio di una comprensione storicistica di Omero si ha con Giambattista Vico (1668-1774), che si oppone alla concezione graviniana della «sapienza riposta» in Omero. La sapienza di Omero, afferma Vico, è solo poetica, e non è di un solo uomo, ma di un popolo che si cela dietro il nome di 'Omero': la creatività popolare, cioè, ci ha tramandato il suo mondo nel linguaggio della passionalità e dell'immaginativa primordiale<sup>43</sup>. Così anche l'interpretazione allegorica di Omero veniva finalmente messa in discussione.

I secoli XVI-XVIII, come abbiamo visto, sono caratterizzati da varie 'dispute' su Omero. La prima oppone la sua epica a quella moderna; nella seconda ad Omero è opposto invece Virgilio; nella terza la disputa si allarga, e vede da una parte Omero e la Natura, dall'altra i Moderni e la scienza, la ragione, la tecnica: da una parte dunque il talento e l'ispirazione irrazionale, dall'altra l'arte e la ragione. L'argomento della discussione andava al di là della letteratura, e coinvolgeva infine la definizione stessa di modernità e di progresso umano. Il rinnovato confronto con Omero portò ad un rinnovato confronto con l'originale e la sua traduzione. Questo avviene, anche se con ritardo rispetto alla Francia, anche in Italia.

### *Tradurre Omero in Italia tra '700 e '800*

Nel 1786 Melchiorre Cesarotti (1730-1808) pubblicò il primo volume della sua *Iliade d'Omero*, un lavoro corredato da note e dissertazioni, che apparve perciò come una vera 'biblioteca omerica'. Cesarotti dette invero ben tre versioni: la prima, in prosa, voleva restituire fedelmente Omero ai pochi eruditi che se ne interessavano; la seconda, libera, era in versi, e la

---

<sup>42</sup> S. FORNARO, *Einige Anmerkungen zu Homer in der Aufklärung*, in *Erfundene Antike? Vom Umgang mit den antiken Quellen im Europa des 18. Jahrhunderts*, a cura di V. Elm, G. Lottes, V. de Senarclens, Laatzten 2009, pp. 229-242; EAD., *I Greci senza lumi. L'antropologia della Grecia antica in Christian Gottlob Heyne (1729-1812) e nel suo tempo*, «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philologisch-historische Klasse» 2004, Nr. 5; EAD., *Introduzione* in C. G. Heyne, *Greci barbari*, traduzione di C. Pandolfi, presentazione di G. Cerri, Lecce 2004.

<sup>43</sup> G. VICO, *La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante*, a cura di P. Cristofolini, Pisa 2006, pp. 5-24.

terza era invece un rifacimento in endecasillabi, intitolato *La Morte d'Ettore*, che 'correggeva' Omero come tra l'altro avrebbe fatto egli stesso, «se fosse nato nel secolo presente», esaltandone gli aspetti teatrali<sup>44</sup>. Nel *Ragionamento preliminare storico-critico* che introduce la doppia traduzione, Cesarotti esprime i suoi principi di poetica: egli intende incoraggiare i lettori 'di buon gusto' a liberarsi dall'*auctoritas* di Omero, che è poeta superato, e non può interessare un pubblico moderno di lettori. *L'Iliade* in particolare gli ispirava «dispetto», ed in quanto all'*Odissea*, di molto inferiore al romanzo di Fénelon, per Cesarotti non si trattava propriamente di epica, ma di «farsa epica», o di una «novella» per addormentare i bambini<sup>45</sup>. Nonostante Cesarotti, anche in Italia l'estetica winckelmanniana causò una vera svolta nella ricezione artistica dei poemi omerici. Winckelmann esaltava la 'purezza' dei Greci, e a questo punto gli eroi omerici cominciarono ad essere apprezzati per quello che erano, per i loro modi rudi e semplici, nella cui 'semplicità' e 'calma' però si trovava, nei termini winckelmanniani, la loro 'nobiltà' e 'grandezza': è questa la concezione degli interpreti in campo figurativo, da Flaxman a Canova<sup>46</sup>, che esaltarono la *Rube*, la «calma», che, secondo Winckelmann, Omero aveva cercato nelle sue figure<sup>47</sup>. Così mentre similitudini e cerimonie rituali descritte nell'*Iliade* sembravano noiose e superflue al Cesarotti, Ugo Foscolo (1778-1827) vi trovava invece 'serenità' e 'solennità'. Cesarotti aveva il proprio ideale poetico in Ossian, da lui tradotto in italiano (alla fine del 1763), che considerava più 'primitivo' di Omero,

---

<sup>44</sup> M. MARI, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in *Momenti della traduzione fra Sette e Ottocento*, Milano 1994, pp. 161-234; F. FAVARO, 'La "morte di Ettore" dall'epica al dramma', in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Milano 2002, t. I, pp. 157-181; G. MELLI, "Gareggiare con il mio originale". Il 'personaggio' del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti, *ib.*, t. I, pp. 369-389; L. LEHNUS, *Cesarotti e la questione omerica*, *ib.*, t. I, pp. 115-132.

<sup>45</sup> F. FEDI, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, *ib.*, t. I, pp. 134-154, qui p. 142.

<sup>46</sup> D. WIEBENSON, *Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art*, «Art Bulletin» 46 (1964), pp. 23-37.

<sup>47</sup> W. SCHADEWALDT, *Winckelmann und Homer*, in *ID.*, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur antike und zur neuen Literatur*, Zürich-Stuttgart 1960, pp. 600-636, specialmente p. 618.

secondo la contrapposizione tra il 'selvaggio' Ossian ed il 'barbaro' Omero che ebbe grande influenza soprattutto sulla cultura inglese<sup>48</sup>; Foscolo invece, fra il 1798 e il 1802, scartò Ossian dai suoi *auctores*, e al suo posto, accanto a Dante e ad Omero, pose Shakespeare. Il rapporto tra Cesarotti e Foscolo fu tormentato: nel 1807, Foscolo dava alle stampe l'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, in cui c'era un provocatorio confronto tra tre possibili versioni del primo canto dell'*Iliade*<sup>49</sup>: quelle in versi del Foscolo e di Monti e quella in prosa del Cesarotti. Foscolo polemizzava contro l'idea di Cesarotti che per rendere 'fedelmente' Omero non si potessero usare i versi, e gli opponeva la propria traduzione, fedele ed elegante<sup>50</sup>. In quasi quarant'anni, cioè in quell'arco di tempo di solito indicato come 'neoclassicismo' italiano, la ricezione omerica coincide dunque con il problema della sua traduzione. Bisogna considerare che nella cultura italiana la conoscenza del greco era sempre stata infima. Anche l'antiquaria settecentesca, con la sua attenzione ai documenti extra letterari, aveva portato a trascurare i testi scritti. Specialmente il greco si andava sempre più disimparando e si riduceva a studio di pochi specialisti, come una lingua orientale: i pochi che sapevano il greco sapevano anche l'ebraico. Nel periodo napoleonico si ebbe una rifioritura degli studi greci, per merito specialmente di Luigi Lambertini, autore di *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero* (1813). Ma nei primi anni della Restaurazione scomparirono anche i maggiori antiquari, ed i principi e la nobiltà guardarono a qualsiasi iniziativa culturale con il sospetto che fosse sovversiva. L'antiquaria era infatti sorta nel clima dell'assolutismo illuminato. I romantici lombardi e più tardi i liberali moderati toscani trascurarono gli studi classici, come

---

<sup>48</sup> M. M. RUBEL, *Savage and Barbarian. Historical attitudes in the Criticism of Homer and Ossian in Britain, 1760-1800*, Amsterdam-Oxford-New York 1978.

<sup>49</sup> G. BARBARISI, *Introduzione*, in U. Foscolo, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, Edizione critica a cura di G. Barbarisi, Edizione Nazionale, III/1, 1961; S. TIMPANARO, *Ugo Foscolo traduttore e interprete di Omero*, «Maia» 20 (1968), pp. 74-77. In generale su influenze omeriche in Foscolo vd. V. DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino 1991.

<sup>50</sup> M. A. TERZOLI, *Cesarotti e Foscolo*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, t. II, pp. 619-647, qui specialmente pp. 636-640.

inutili per le loro battaglie culturali<sup>51</sup>. Fu proprio Vincenzo Monti (1754-1828), che pure in una prima fase aveva avuto posizioni illuministiche contro il mito greco e contro Omero<sup>52</sup>, il primo a reclamare, in una lettera a Cesarotti del 1784, un'*Iliade* italiana, dato che l'unica allora esistente, quella dell'abate Anton Maria Salvini (1723) era secondo Monti «piena di buffonerie» in ogni pagina. A colmare quella lacuna arrivò nel 1811, dopo una storia assai complicata<sup>53</sup>, proprio Monti, che nella traduzione omerica realizzò la sua adesione all'idealismo winckelmanniano, ed indirettamente esaltava nel poema di Achille il bellicismo di Bonaparte. Ugo Foscolo riservò a Monti un epigramma ingiusto ma divenuto celebre, nel quale era definito «gran traduttore dei traduttori d'Omero», poiché Monti non conosceva il greco. Monti in effetti operò soprattutto in base alla traduzione latina di Samuel Clarke (1760) e a quella di Cesarotti<sup>54</sup>, ma la sua traduzione è un'opera d'arte a sé stante, il cui non tramontato merito è rendere il testo omerico rispettando ed innovando la lingua letteraria italiana. Il testo originale è integrato, arricchito di elementi retorici e letterari, reminiscenze classiche ed echi degli *auctores* italiani<sup>55</sup>. Ippolito Pindemonte (1753-1828), nella sua traduzione molto musicale dell'*Odissea*, non rinunciò, invece, ad interventi moralizzatori, ad esempio nel caso del canto di Ares e Afrodite (*Odissea* VIII).

Anche in Spagna le prime traduzioni dell'*Iliade* furono pubblicate a partire dal 1788 (traduzione di Ignacio García Malo, in endecasillabi). I precedenti tentativi restarono inediti. La prima traduzione completa

---

<sup>51</sup> S. TIMPANARO, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1969<sup>2</sup>; diversamente P. TREVES, *Lo studio dell'Antichità classica nell'Ottocento*, Milano-Napoli 1962.

<sup>52</sup> V. FRASSINETI, *Vincenzo Monti. Elogi, utopie e risorse della favola poetica*, in *Il mito nella letteratura italiana. III: Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di R. Bertazzoli, Milano 2003, pp. 29-59.

<sup>53</sup> L. VISCHI, *Genesis della 'Iliade' montiana*, «Convivium» N.S. 24 (1956), pp. 427-437; tabella cronologica in V. MONTI, *Iliade di Omero*, traduzione del cav. Vincenzo Monti, ed. critica a cura di A. Bruni, Bologna 2000, II/1, pp. XV-LXX.

<sup>54</sup> A. BRUNI, *Cesarotti nell' 'Iliade' di Vincenzo Monti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, t. II, pp. 661-724.

<sup>55</sup> M. MARI, *Introduzione*, in Vincenzo Monti, *Iliade di Omero*, volume primo, Rizzoli 1990, pp. 5-121.



dell'*Iliade* fu quella di José Gómez Hermosilla (1831), venuta quasi tre secoli dopo la prima traduzione spagnola dell'*Odissea*, opera di Gonzalo Pérez (1556); ma diverse versioni dell'*Iliade*, in prosa e in versi, si sono succedute solo nel XX secolo<sup>56</sup>, di cui la più importante è quella di Luis Segalá (1908, 1928 seconda edizione riveduta e corretta<sup>57</sup>), di grande diffusione anche nell'America latina.

In Francia invece per avere la prima traduzione moderna di Omero bisogna attendere il parnassiano Leconte de Lisle (*Iliade*: 1866; *Odissea*: 1867), che tanta influenza ebbe (insieme alle sue altre traduzioni dagli autori greci) su Gabriele D'Annunzio.

### *Omero tra classici e romantici*

La mitologia classica fu al centro di un'altra aspra polemica nel Settecento italiano, perché vi fu chi ne rifiutò l'uso, oppure lo giustificò solo con intenti ironici: Giuseppe Parini<sup>58</sup>, ad esempio, usa gli epiteti eroici di ascendenza omerica per prendere in giro la nobiltà settecentesca. Con Ugo Foscolo inizia invece la riscrittura della mitologia antica in chiave autobiografica, essendo lui stesso greco-italico ed esule (senza ritorno) del mondo ellenico (la riflessione di poetica su questi temi si ha nei commenti a *La Chioma di Berenice*<sup>59</sup>). L'Itaca evocata nel sonetto *A Zacinto* (1803), rimpianto dell'isola nativa, è la terra della 'greicità', la patria di cui si sentono esuli i poeti europei classico-romantici (Hölderlin, Keats). Rispetto ad Ulisse, «bello di fama e di sventura», Foscolo è destinato a un esilio più amaro, perché non potrà tornare alla propria patria neppure morto, anche se resta, estrema consolazione, la poesia, eternata nel carme dei *Sepolcri* (1806) dove Omero esaudisce la preghiera di Elettra sottraendo all'oblio la

---

<sup>56</sup> Un elenco in GUICHARD, *Notas sobre la versión de la Iliada de Alfonso Reyes*, p. 411.

<sup>57</sup> Cfr. *ib.*, pp. 414-415.

<sup>58</sup> V. PLACELLA, *Gli epiteti di ascendenza omerica nel "Giorno" e l'impegno civile del Parini*, «Rivista di Letteratura italiana» 1 (2002), pp. 25-46.

<sup>59</sup> U. FOSCOLO, *La Chioma di Berenice*, in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze 1972, Edizione Nazionale, vol. VI, pp. 269-447.

stirpe troiana, garantendo «onor di pianti» a Ettore, l'eroe valoroso e vinto, «finché il Sole risplenderà sulle sciagure umane». In Omero dunque, poeta più grande di tutti, «poeta dè secoli e delle genti»<sup>60</sup> si incarna l'arte eternatrice<sup>61</sup>. Nelle prose critiche foscoliane, Achille e Tersite diventano simboli rispettivamente del canto ispirato e di quello inerte e faticoso, ed il primo in particolare, ossessionato dal proprio destino di morte, diventa il suo *alter ego*. I romantici contemporanei però proscrivono le favole antiche soprattutto per ragioni tematiche e ideologiche: se l'umanità vive nella storia, dicono, le immagini prodotte dagli antichi divengono inattuali, anzi vuote di significato. È inutile continuare a poetare su Ettore e su Ilio rasa due volte e due risorta, perché l'Italia ha bisogno che l'arte si applichi a contenuti attuali. La supremazia di Omero si spiega, scriveva Madame de Staël, sull'attrazione per il 'primitivo', per la 'fanciullezza' dell'umanità, analoga a quella che si ha per la fanciullezza di ogni uomo (*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, 1816<sup>62</sup>). La polemica contro la mitologia antica, estranea all'Europa cristiana, nata nel Medioevo, aveva risvolti ideologici: i 'classici' erano tacciati di erudizione élitaria, contraria alle esigenze democratiche della nuova letteratura<sup>63</sup>. Più inclini allo studio dei classici furono invece letterati avversi allo spiritualismo dei romantici: tra tutti Piero Giordani (1774-1848), con i suoi amici Amedeo Peyron (1785-1870) e Giacomo Leopardi (1798-1837), sul cui fondamentale rapporto, sia creativo, sia teorico, con l'opera omerica qui non ci si può fermare, ma si può rinviare a ottime trattazioni<sup>64</sup>. Nonostante la nota dello *Zibaldone* del 12

---

<sup>60</sup> *Ib.*, p. 303.

<sup>61</sup> M. SALVINI, *Ugo Foscolo. Ellade patria dell'anima*, in *Il mito nella letteratura italiana*. III, pp. 60-97.

<sup>62</sup> Testi della polemica classico-romantica in *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di C. Calcaterra, edizione rivista da M. Scotti, Torino 1979.

<sup>63</sup> D. FEDELE, *La polemica classico-romantica*, in *Il mito nella letteratura italiana*. III, pp. 99-131 e P. GIBELLINI, *La mitologia classica nella letteratura dell'Ottocento*, *ib.*, pp. 11-28, qui specialmente 21-23.

<sup>64</sup> Su Leopardi ed Omero, dal punto di vista filologico, si ha infatti, oltre al fondamentale libro di S. TAMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari 1997<sup>3</sup> (sulla questione omerica: pp. 156-159), il contributo di G. ARRIGHETTI, *Leopardi e Omero*, in *Leopardi e il mondo antico. Atti del V convegno internazionale di studi leopar-*

luglio 1820: «Ossian eclissò Omero nel cor mio...», Omero fu sempre presente a Leopardi, sia nel lavoro creativo, sia nell'interrogarsi sulla natura dei generi letterari, sia nell'attività di traduttore: tradusse infatti il primo libro dell'*Odissea*<sup>65</sup> e la *Batrochiomachia*, che fornì di *Paralipomeni*, un poemetto difficile e satirico in ottava rima<sup>66</sup>. A partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento il classicismo ritorna sia come reazione ad aspetti languidi e sentimentali del romanticismo, sia per affermare, tramite la continuità della tradizione classica in Italia, un'identità nazionale, che privilegia ovviamente la tradizione latina (talora polemica verso la grecofilia dei 'filologi tedeschi', che però mette fianco a fianco la tradizione latina e quella greca, Virgilio ed Omero: vgl. *Per certi filologi tedeschi* di Giacomo Zanella, 1880), ma non trascura immagini omeriche, anche usate in funzione realistica (ad es. il poeta che pigia l'uva richiama Achille nello 'scapigliato' Domenico Gnoli, *In morte di Aleardo Aleardi* 1879). Della polemica classicismo e romanticismo risente anche la straordinaria e lunga opera poetica di Giosuè Carducci (1835-1907), particolarmente sensibile al valore del 'classico'. Carducci fu innanzitutto anti-romantico ed anti-manzoniano, una scelta che aveva una precisa connotazione ideologica, perché era contro il neo-guelfismo di Gioberti. All'oscurità gotica e nordica di un romanticismo che infiacchisce, Carducci oppone un classicismo che è modello 'solare' e glorioso da offrire agli Italiani contemporanei (*Classicismo e romanticismo*, in: *Rime nuove*, 1894), anche se il paradigma eroico-morale si identifica soprattutto con la *virtus* romana, mentre la bellezza ellenica è sogno, fuga dallo squallore del presente (e proprio per questo assai vicina

---

diani, Recanati 1982, pp. 29-51: quest'ultimo analizza i passi dello *Zibaldone* ove compare l'analisi dei personaggi omerici nel segno della 'sofferenza' e dell'amabilità; sull'uso dei temi e delle figure di Omero, invece, vd. G. LONARDI, *Loro di Omero. L'"Iliade", Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia 2005. Inoltre: D. VAN DEN BERGHE, *Osservazioni sull'"omerismo leopardiano"*, «Italianistica» 2 (2002), pp. 341-361 e E. BIGI, *La genesi del "Canto notturno" e altri studi su Leopardi*, Palermo 1967 (sull'influenza omerica nella scrittura del *Canto notturno*).

<sup>65</sup> E. PARRINI CANTINI, «M'inginocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia»: Leopardi traduttore dell'*Odissea*, «Per leggere» 4 (2003), pp. 75-117.

<sup>66</sup> G. LEOPARDI, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di P. P. Fornaro, Alessandria 1999; A. G. DRAGO, *Il poeta nell'Ade. Commento ai Canti VII e VIII dei 'Paralipomeni della Batracomiomachia' di Giacomo Leopardi*, Pisa 2004.

al romanticismo soprattutto tedesco). Il sole è simbolo frequentissimo nella poesia carducciana come elemento positivo per esaltare il classico contro il 'buio' romantico, ed è nella luce solare che ride la «sembianza d'Omero», a scacciare le ombre nordiche di Marlowe e a salutare il ritorno della bellezza classica (*Pe 'l Chiarore di Civitavecchia*, in: *Odi barbare*, 1873-1889). Nelle *Rime Nuove*, testimonianza del maturo classicismo di Carducci, ad Omero sono dedicati tre sonetti, scritti tra il 1860 e il 1861, dove, sfruttando anche i dati tradizionali delle 'biografie' omeriche, il poeta è il simbolo del «sole» della poesia, della sua eterna primavera, pronta a risorgere nonostante l'invasione della «nova ...barbara plebe» che può venire dai «selvaggi ...Urali». Il «sacro» canto d'Omero accompagna sempre il poeta, anche quando è vinto dalla «calda ora», dando così inizio ad un nostalgico sogno (*Sogno d'estate*, in: *Odi barbare*), ed il nome di Omero è accompagnato, sia nelle poesie (*Per le nozze di mia figlia*, in: *Odi barbare*) che nelle riflessioni teoriche, a quelli di Dante e Shakespeare (triade canonica dei Romantici). Prima che l'«ombra» della morte lo avvolga, il poeta chiede che gli venga dato il canto e la divina poesia del «padre Omero» (*Presso una certosa*, in: *Rime e Ritmi*, 1887-1898), estrema ed unica difesa contro il nulla.

### *Alle soglie del XX secolo*

In Giovanni Pascoli il ritorno all'antico significa ritorno all'originalità della poesia, che è, come per i Romantici, un'infanzia recuperata. Il poeta è il veggente, sa cioè 'vedere' la realtà ed attribuirle nuovi nomi, è contemporaneamente 'vecchio' e 'fanciullo', perché la poesia non inventa il nuovo, ma lo 'scopre', ritornando alla fanciullezza dell'umanità e lasciandosi trasportare dai suoi sogni. Ed in questa poetica, che è quella del *Fanciullino*, viene fuori paradigmatica la figura di Omero, che si deve immaginare vecchio e cieco, ma condotto per mano da un fanciullo che gli racconta il mondo<sup>67</sup>: perciò i racconti «antichi» sono più vicini all'«essere intimo» dei fanciulli che non quelli contemporanei<sup>68</sup>, e l'epos

<sup>67</sup> G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Prose*, I, a cura di A. Vicinelli, Milano 1971, p. 7.

<sup>68</sup> G. PASCOLI, *Sul limitare. Prose e poesie scelte per la nuova scuola italiana*, Milano-Palermo-Napoli 1902<sup>2</sup>, p. XVII.

in generale corrisponde alla nostalgia per l'infanzia, vista come un mitica età dell'oro<sup>69</sup>, mentre nella saggezza di Omero è possibile rintracciare un'intima «cristianità»<sup>70</sup>. La figura di Omero poeta cieco, vate e ramingo diventa per il tardo Pascoli figura simbolica della propria condizione esistenziale, come molte altre immagini tratte dai poemi omerici ed in generale dalla poesia e dalla mitologia antiche<sup>71</sup>, mentre espressioni ed immagini dell'*Iliade* e l'*Odissea* affiorano continuamente nella sua poesia. Achille, nel suo dovere di morire, nella scelta del sacrificio, è figura vicina a Cristo (*La cetra di Achille*), ed il suo eroismo consiste nel rassegnarsi alla morte, anche se nell'Ade rimpiange la vita (*Memnonidi*). Il tema di Odisseo diventa ossessivo. Nel 1899 Pascoli si identifica con Ulisse in viaggio nell'«Isola dei poeti» (la Sicilia), e nel *Naufrago* (in: *Nuovi poemetti*) Ulisse silente è il simbolo del nulla portato dalle acque nell'indefinito della morte, mentre nel *Ritorno* (in: *Odi e inni*, 1906), c'è lo sconcerto di Odisseo che non riconosce la propria terra. Nell'*Inno degli emigrati italiani a Dante* (1911), riprende l'interpretazione rinascimentale di *Inferno* XXVI e legge il canto in chiave romantico-eroica, come lo aveva visto Arturo Graf (*L'ultimo viaggio di Ulisse*, 1897)<sup>72</sup> e Tennyson (che Pascoli aveva tradotto). Nei *Poemi conviviali* (1904) Pascoli si fa aedo di un mondo antico espressione di sentimenti soggettivi, di moti dell'animo inevitabilmente dolorosi e luttuosi: Omero vi ricompare come veggente, che soffre però della mancanza di luce, ché la metaforica visione della poesia non sostituisce la vera visione delle gioie della vita (*Il cieco di Chio*). I *Conviviali* contengono una micro-Odissea in 24 canti, l'*Ultimo viaggio*<sup>73</sup>: Odisseo riparte da Itaca per ripercorrere il proprio viaggio, e infine fa vela verso le

---

<sup>69</sup> G. PASCOLI, *Epos*, Livorno 1897.

<sup>70</sup> G. PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Prose*, I, pp. 254-257.

<sup>71</sup> R. BERTAZZOLI, *Giovanni Pascoli. Il mito e il suo crepuscolo*, in *Il mito nella letteratura italiana*. III, pp. 245-292.

<sup>72</sup> Per la figura al contributo di P. C. *mito nella letteratura italiana*. IV. *L'età contemporanea*, a cura di M. Cantelmo, Milano 2007, pp. 617-642.

<sup>73</sup> G. CERRI, *Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse*, in *Omerico mediatico*, a cura di E. Cavallini, Bologna 2010, pp. 47-76.

Sirene in cerca della verità. Non legato all'albero della nave, libero finalmente dai divieti di Circe, Odisseo vorrebbe fermarsi, le chiama, chiede loro di dirgli chi sia stato e sia ora. Immote, esse guardano fisse in avanti senza cantare, senza pronunciar verbo. Egli le implora ancora una volta inutilmente di dirgli chi è e perché è vissuto, mentre la nave si spezza fra i due scogli. Il cadavere nudo di Odisseo viene portato dalla corrente sull'isola deserta di Calipso, la 'Nasconditrice', che ulula alle onde senza essere udita da alcuno il proprio lamento su colui che non aveva accettato da lei l'immortalità: «Non esser mai! Non esser mai! Più nulla, / ma meno morte, che non esser più!». Ulisse ripercorre simbolicamente le tappe del suo viaggio come un avvicinamento alla morte. I versi finali del canto di Calipso esprimono la tragica consapevolezza del non-essere, cioè dell'essere segnato dal paradosso della vita nella morte. L'urlo nichilista della Calipso di Pascoli è la risposta ad un altro antitetico contemporaneo Odisseo, l'Odisseo, cioè, di Gabriele D'Annunzio. La figura di Ulisse apre infatti *Maia*, il secondo libro delle *Laudi*: Ulisse è qui un eroe che vuole superare se stesso e ogni divieto, è l'eroe insofferente e sempre insoddisfatto, il superuomo, più vicino a Nietzsche che all'eroe omerico, ed in questo Ulisse il poeta si ritrae e si identifica. Ulisse come simbolo del delirio di onnipotenza ritorna nella letteratura futurista: nel romanzo *Mafarka il futurista* di Filippo Tommaso Marinetti, apparso in francese nel 1909, in italiano l'anno successivo, il protagonista è un nuovo Ulisse dantesco, eroe votato sempre a nuove conquiste e a superare i limiti dell'umano: compagno, trasfigurati, il cavallo di legno, i proci, le Sirene, Circe, ed anche molti motivi iliadici<sup>74</sup>, nonostante il fatto che, teoricamente, i futuristi avessero attaccato sul versante formale «l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero». Nel 1907 Guido Gozzano, ad introduzione (*L'ipotesi*) a *La signorina Felicita*, racconta in maniera parodica l'*Odissea* in una fiaba, recitata dal protagonista alla moglie ignorante: è una presa in giro lieve e magistrale insieme dell'Ulisse dannunziano. L'eroe-navigatore viaggia su uno yacht circondato da *cocottes*, è un millantatore e un traditore della moglie, e fa una brutta fine: è così demo-

---

<sup>74</sup> S. MICALI, *Il futurismo: Centauri a motore e Titani in aereo*, in *Il mito nella letteratura italiana*. IV, pp. 101-118, specialmente pp. 110-113.

lito il mito antico e soprattutto quello moderno di D'Annunzio. Ironica è anche la ripresa di Marino Moretti in *Poesie scritte col Lapis* (1910). Di contro all'Ulisse che sempre parte, il poeta resta, rinuncia al «folle volo», e geme, si lamenta, invece di cantare, mentre nella poesia italiana successiva il mito di Ulisse si frantuma nei suoi particolari, che riaffiorano nel paesaggio e nelle emozioni (da Rebora a Quasimodo a Ungaretti ad Alda Merini a Fernando Bandini a Giorgio Caproni; Ulisse, la Sicilia e il *nostos* sono temi ricorrenti nella poesia di Bartolo Cattafi<sup>75</sup>).

### *Il primo Novecento in Italia*

Alle traduzioni neoclassiche del Monti e del Pindemonte successe quella moderna di Ettore Romagnoli (1871-1938), traduttore ottimo di gran parte della letteratura greca 'classica', sulla cui opera è sceso l'oblio soprattutto per la sua compromissione con il fascismo. Grazie alla sua scelta del verso lungo, un esametro barbaro, Romagnoli compie un progresso decisivo nell'offrire una efficace resa dell'originale, sulla scia delle versioni omeriche di Pascoli. Grazie all'esametro barbaro, infatti, evita la cadenza monotona dell'endecasillabo, e d'altra parte trova un verso che può riprodurre il contenuto del verso greco corrispondente<sup>76</sup>. Anche le riscritture omeriche d'inizio Novecento vengono integrate in una più ampia riflessione sul significato, il ruolo e la produttività artistica della mitologia classica. Omero è sempre presente a Massimo Bontempelli, sia quando vuole essere polemico nei confronti di una cultura erudita anacronistica<sup>77</sup>, sia quando è impegnato all'elaborazione di un mito del Novecento. *L'Odissea* in particolare rivive nel terzo dei racconti di *Viaggi e scoperte* (1920), riscrittura nostalgica ma anche disillusa del libro dei Feaci, nel realismo magico del *Paese di Circe* (1928), nella Sirena che muore uccisa da un fuoribordo in

---

<sup>75</sup> A. GRILLO, *Odisseo e il suo viaggio nella cultura siciliana contemporanea*, in *Ulisse nel tempo*, pp. 593-604.

<sup>76</sup> L. BATTEZZATO, *Monti e Pindemonte traduttori di Omero, Ettore Romagnoli: tradurre i classici durante il fascismo*, Cesare Pavese, Rosa Calzecchi Onesti e le traduzioni di Omero per Einaudi, 2007 [http://62.77.55.137/site/Scuola/nellascuola/area\\_lingua\\_letteratura/archivio/omero/1.htm](http://62.77.55.137/site/Scuola/nellascuola/area_lingua_letteratura/archivio/omero/1.htm).

<sup>77</sup> MICALI, *Il futurismo: Centauri a motore e Titani in aeroplano*, pp. 101-118.

*Sirena a Paraggi* (1934), mentre all'Ulisse dantesco è preferito un moderno ed accorto Colombo in *La via di Colombo* (1940). Dissacrante rispetto a tutte le interpretazioni del mito odissiaco, ed in particolare a quella dantesca, nonché rispetto alle norme dei generi letterari, è quella che si propone Alberto Savinio con il suo *Capitano Ulisse*, opera drammatica nata nell'ambito del Teatro dell'Arte di Pirandello nel 1925, ma rappresentata solo nel 1938, in piena età fascista<sup>78</sup>. Il dramma fu fornito da una densa *Giustificazione dell'autore* col titolo emblematico *La verità sull'ultimo viaggio*, nel quale l'autore rivendica la capacità di portare finalmente Ulisse, dopo «quaranta secoli d'incomprensione», dalla Storia, che «dice la cosa com'è» al Teatro, che dice la cosa «come dovrebbe essere». Ed è lì, nell'«avventura colorata» del teatro moderno, che Odisseo entra del novero dei «grandi infelici» e degli «incompresi», cioè degli uomini: alla fine della sua avventura, può infatti mischiarsi con gli spettatori, di cui è fratello. Il teatro ha fatto sì che Ulisse imparasse a vivere e soprattutto potesse scegliere la propria morte. Il personaggio di Savinio è calato in una realtà piccolo-borghese contemporanea, e rifiuta l'eroismo, la cui qualità è l'«intelligenza del bue»: anzi, Ulisse ed eroismo sono sempre stati in antitesi tra loro, vuole dire Savinio, e lo si capisce se si ha la fantasia per uscire fuori dai documenti «ufficiali». L'ironia di Savinio colpisce l'estetismo e il dannunzianesimo decadente (di cui Circe è simbolo) e la retorica dell'eroismo d'età fascista; ma anche l'Odisseo preso da ansia di conoscenza di Pascoli, ed in generale, perciò, ogni retorica, anche quella della vita familiare: dopo tanto peregrinare, Odisseo vede in Penelope e nella vita piccolo-borghese che gli si prospetta solo un'altra faccia della seduzione femminile da cui è più volte fuggito. Il personaggio di Savinio è alla ricerca, pirandellianamente, del proprio autentico io al di là delle sue maschere: esistenzialismo e sperimentalismo drammatico, contro il dramma naturalistico, fanno di quest'opera giovanile di Savinio un prodotto complesso e significativo dell'uso del mito nel Novecento. Un Odisseo davvero «borghese» si ha, immediatamente prima di Savinio, nella commedia di

---

<sup>78</sup> Sulle metamorfosi del mito in Savinio vd. anche i racconti di *Achille innamorato*, 1919-1937; cfr. C. BENUSSI, *Alberto Savinio. «L'Argonauta se ne va/trallallera trallallà»*, in *Il mito nella letteratura italiana*. IV, pp. 169-186.



Raffaele Calzini (1885-1953) *La tela di Penelope*, e diventerà uno dei protagonisti del romanzo italiano del dopoguerra e degli anni '80.

*Omero nel Novecento nelle letterature francese e spagnola*

Spesso la letteratura si è insinuata in quelli che sono i 'silenzi' di Omero, negli interstizi delle opere, valorizzando personaggi che nell'epica sono appena accennati, anche con intento parodico<sup>79</sup>. È il caso di Jule Lemaitre (1853-1914), autore nel 1896 di una commedia, *La bonne Hélène*, che sfrutta il tema dei facili costumi di Elena, e di una serie di racconti, contenuti in *En marge des vieux livres* (1905), che narrano quello che Omero non dice, ad esempio il matrimonio di Telemaco con Nausicaa (oggetto di un altro racconto dello stesso autore, che vede Telemaco raggiungere la sua Nausicaa solo dopo venticinque anni di peregrinazioni, e quindi trovare un'appassita matrona, e poi di un libretto d'opera dello stesso Lemaitre per Claude Terrasse, 1910), l'amore infelice tra Euforione marinaio di Ulisse e una sirenetta, di Tersite e di Acamante. I racconti di Lemaitre sono caratteristici della volontà tutta moderna di attribuire agli eroi, e soprattutto alle eroine, una profondità, uno spessore psicologico, che nell'epopea non hanno: il rifacimento moderno complica un carattere che l'epopea aveva costruito compatto e omogeneo. I personaggi femminili sono più soggetti a questo tipo di trattamento: l'ambiguità di Penelope, non proprio modello di moglie fedele, è uno dei tratti caratteristici delle ricezioni omeriche del '900, mentre ad Elena vengono invece attribuiti caratteri di castità. La Elena di Offenbach avrebbe voluto essere «una tranquilla borghese, la moglie di un commerciante di Mitilene», l'Elena di Lemaitre ha ricevuto una severa educazione spartana, ed il suo destino è stato in contraddizione con il suo carattere: e quando, ormai matura e pacificata, di nuovo al fianco di Menelao, Telemaco le rivolge i suoi ardori, li rifiuta saggiamente, ma non senza rimpianto (*L'innocente diplomatie d'Hélène*). Questi racconti di Lemaitre rientrano in una moda dell'epoca, che deriva da Offenbach, e che Genette ha chiamato di «ritorno ad

---

<sup>79</sup> Per quel che segue vd. soprattutto GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, pp. 398 e ss.

Omero», coincidente con il periodo neoclassico di Stravinsky e di Picasso ed anche con le opere ispirate al mito di Giorgio de Chirico. Negli stessi anni Victor Bérard compie i suoi viaggi alla ricerca dei luoghi odissei, e dà una traduzione moderna in prosa dell'*Odissea* (1924, ancora ristampata da «Les Belles Lettres»). Di questa moda fa parte il *Protée* di Claudel (due versioni: 1912 e 1926), dramma satiresco concepito per accompagnare la sua traduzione dell'*Oresteia*: Menelao e la moglie, di ritorno da Troia, approdano a Nasso, dimora di Proteo, dove la ninfa-baccante Brindosier assume le sembianze di Elena giovane, si sostituisce a lei, e con Menelao si reca a visitare Bacco in Borgogna o nel Médoc, mentre la vera Elena sale in cielo sull'isola nella quale ha scelto di restare. *Les Aventures de Télémaque* di Louis Aragon (1922) sono una 'correzione' del romanzo di Fénelon: ambientate ad Ogigia tra le ninfe di Calipso, presentano una 'devalorizzazione' dei personaggi rispetto all'ipotesto feneloniano, con una forte componente erotica: Telemaco fa l'amore (e un figlio) con la ninfa Eucharis, e l'esemplare Mentore (cioè la stessa Minerva!) non resiste al fascino di Calipso. Ma le due donne alla fine intrecciano una relazione tra loro, e cacciano via gli amanti. La morte dei due protagonisti è grottesca, avviene mentre i due disquisiscono filosoficamente di libertà e causalità, l'uno 'liberamente' lanciandosi da una rupe, l'altro schiacciato da un masso. Aragon usa la tradizionale tecnica del pastiche, ma è nella sperimentazione linguistica che è surrealista. Da Claudel prende spunto Jean Giono (1895-1970) per il suo *Naissance de l'Odyssée* (1930), un romanzo che trasporta gli avvenimenti del mito in uno scenario realistico, poiché, come scrive l'autore, l'*Odissea* si ritrova «dans des terres d'alentour». In questo romanzo si trovano temi che vengono altrove ripresi nella narrativa novecentesca: innanzitutto l'incontro tra Odisseo e Penelope, che si riconoscono subito al contrario di quello che accade in Omero, e della loro critica situazione matrimoniale, che include il verosimile tradimento di Penelope; poi il problema dell'arte come menzogna, e del suo confronto doloroso con la vita: l'Odisseo di Giono è corso per dieci anni dietro tutte le donne che gli capitavano a tiro, ma riesce ad inventare la leggenda di se stesso, delle sue false nonché mirabolanti avventure, e rientra ad Itaca grazie a queste leggende: la poesia fa di lui quello che realmente non è, ma l'arte fa sì che la menzogna venga intesa come realtà, e insieme agli 'dei' – cioè a casualità estremamente fortunate – fa diventare il protagonista quello che non è mai stato:

un eroe. Invecchiato e malandato, Ulisse riesce a far credere di aver ucciso Antinoo, il giovane e vigoroso amante della moglie, ma non meno vigliacco di lui: il ragazzo, rincorso da Ulisse ubriaco e preso dal panico, è morto, in realtà, per una fatale ma casuale caduta. L'arte è una menzogna creatrice, dall'ambiguo, enorme potere. La stessa arte della menzogna, però, non serve a Telemaco, l'unica figura negativa del romanzo, che racconta delle assurde e romanzesche avventure vissute durante il suo viaggio, intrapreso al ritorno del padre, ma al contrario del padre è deriso e costretto a vivere ai margini della società. Resta il dubbio che Telemaco dica la verità, ma nessuno gli crede. L'arte, cioè, ha bisogno di talento, quello che Telemaco non possiede.

Dopo la tragedia della Prima guerra mondiale, il mito viene spesso privato di ogni aura di eroismo, a reazione della tronfia retorica della guerra e dei fascismi che si affermavano in Europa – come abbiamo visto in *Capitano Ulisse* di Savinio: così nelle opere di Jean Giraudoux, che recupera, nella prima delle sue opere che traggono ispirazione dalla mitologia greca, il personaggio secondario di Elpenore, l'anti-eroe che dà il titolo alla raccolta di racconti la cui gestazione dura dal 1908 al 1926 (rispettivamente *Cyclope*, *Sirène*, *Les morts d'Elpénor*, *Nouvelles morts d'Elpénor*), e nel quale l'autore, che era stato sergente dell'armata francese intrappolata nel fango delle trincee sul fronte renano lungo la linea Maginot, spedito negli Stati Uniti e dovuto rientrare dopo cinque giorni per un attacco di enterite, doveva identificarsi. Elpenore, che dall'anti-eroe degli scarni versi odissiaci diventa il protagonista di un romanzo picaresco, è alla fine ucciso da Apollo e le Muse si accaniscono su di lui in una scena crudele: ma non ha colpa, paga l'affronto che i Feaci hanno fatto al dio negandogli la vittoria nell'agone poetico. Egli espia – come i soldati sulle trincee – i peccati altrui, e diventa un eroe malgrado se stesso. Si tratta di una rivisitazione ironica, giocosa, mistificatrice dei temi omerici: Ulisse inventa che le Sirene hanno cantato inni in suo onore, stordisce il Ciclope con la sottigliezza delle sue disquisizioni, e scopre infine che Elpenore, giunto dai Feaci prima di lui, gli ha rubato ruolo ed identità. Giraudoux gioca con gli aspetti più tipici dello stile omerico, l'epiteto tradizionale e la similitudine, ed in generale si prende gioco dello stile epico e dell'enfasi retorica. È del 1935 il famoso dramma *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, che riprende (consapevolmente o meno) il tema già antico (nei *Canti ciprii*) dell'ambasciata achea a Troia come ultima *chance* per evitare la guerra ottenendo la restituzione di Elena. Anche qui, come nel romanzo di Giono, i valori eroici sono rovesciati in

favore dei valori universalmente 'umani', tra i quali soprattutto l'amore coniugale di Ettore e Andromaca (tema che si trova anche nell'*Amphitryon* dello stesso Giraudoux). Il messaggio fondamentale dell'opera è, alle soglie del secondo conflitto mondiale, il pacifismo, ed è affidato ad Ettore. Il sipario, però, cala sulla celebre battuta di Cassandra: «Il poeta troiano è morto... La parola al poeta greco», perché per una serie di incidenti l'abile lavoro diplomatico di Ettore fallisce, e la guerra tragicamente scoppia. L'ultima battuta della *pièce* è anche emblematica di ciò che è possibile all'autore moderno rispetto al testo omerico: una grande variazione, che opera però all'interno dei limiti che sono fissati dall'ipotesi: nell'*Iliade* la guerra di Troia ha avuto luogo, ed è solo rispettando questo dato di fatto, questa realtà immutabile, questo destino letterario, che il poeta moderno ha margini di libertà. La tragicità del dramma di Girardoux consiste nel dover rispettare l'ipotesi, come nella tragedia greca consisteva nell'attesa di un destino del personaggio che lo spettatore conosceva già in anticipo.

Tra le due guerre si pone l'opera di Carles Riba (1893-1959), professore di greco all'Università Autonoma di Barcellona dal 1925 al 1939 quando fu esiliato dalla dittatura, poeta e scrittore, autore di una traduzione dell'*Odissea*, apparsa in prima edizione nel 1919, in seconda nel 1948, uno dei maggiori testi letterari in lingua catalana. La traduzione del 1919 fu influenzata dalla traduzione apparsa postuma in esametri degli *Inni omerici* (1911) del poeta catalano Joan Maragall (1860-1911): si trattava di un lavoro promosso dall'Istituto di studi catalani per la diffusione dell'antichità greca e della sua letteratura<sup>80</sup>. Maragall è anche l'autore di un dramma in tre atti *Nausicaa* (1910), la sua opera più lunga in versi, al quale fu condotto anche dalla conoscenza del frammento di Goethe, di cui fu traduttore, sullo stesso tema<sup>81</sup>: l'episodio omerico serve a drammatizzare il contrasto tra l'effimero, il momentaneo (il mondo di Nausicaa), e la memoria eternata dall'arte (Odisseo). Il poeta cieco Damó, controfigura di Omero, consiglia a Nausicaa, che vorrebbe andare con Odisseo, di serbarne il ricordo, per-

---

<sup>80</sup> R. TORNÉ TEIXIDÓ, *Significació dels Himnes Homèrics de Joan Maragall*, in *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, a cura di R. Cabré, M. Jufresa, J. Malé, Barcelona 2003, pp. 131-141; R. TORNÉ TEIXIDÓ, *Sobre l'edició des Himnes Homèrics de Joan Maragall per l'IEC*, in *L'aportació cultural i científica de l'institut d'estudis catalans (1907-1997): simpòsium*, a cura di A. Toca i Rosell, Barcelona 2001, pp. 87-94.

<sup>81</sup> Cfr. J. W. GOETHE, *Nausicaa*, a cura di S. Fornaro, Venosa 1994 (con il saggio: *La 'Nausicaa' di Goethe e Omero*, pp. 27-83).

ché è nella memoria che c'è il senso della vita, il voler vivere fino in fondo, senza 'fermare l'attimo' (è il tema del contemporaneo *Canto spirituale*). Riba commenta la *Nausicaa* di Maragall, e ne trae tra l'altro il tema del 'sogno di Ulisse' che compare nelle sue *Elegies de Bierville*<sup>82</sup>. Temi poetici ma soprattutto filosofici vengono tratti dai poemi omerici da Miguel de Unamuno (1864-1936), che fu anche cattedratico di greco. Un poema omerico in prosa è nel romanzo *La aldea perdida* di Armando Palacio Valdés (1853-1938), tema odissiacò ha anche il romanzo breve *Prometeo* (1916) di Ramón Pérez de Ayala<sup>83</sup>. Nei paesi di lingua spagnola, comunque, sino al neoclassicismo di Rubén Darío (1867-1916), la ricezione della Grecia antica nella poetica e nell'arte fu mediata soprattutto dall'estetica e dalla letteratura francese. Perciò è importante il messicano Alfonso Reyes (1899-1959), autore di tentativi di traduzione dell'*Iliade* e di ricreazioni liriche di personaggi omerici (*Homero en Cuernavaca* 1951) e convinto assertore dell'unità estetica e compositiva di Omero, che, influenzato soprattutto da Werner Jaeger, introdusse l'umanesimo classico nella cultura latino-americana<sup>84</sup>. Suo amico fu Jose Luis Borges, per il quale, come è noto, il viaggio e il ritorno di Odisseo, intesi come una metafora dell'itinerario poetico ed avventura letteraria svolgono un ruolo essenziale: Borges si concentra soprattutto su temi del problematico recupero dell'identità e della riscoperta dell'amore (e.g. il sonetto *Odissea*), ed una riscrittura fantastica dell'Odissea è uno dei suoi racconti più complessi, *El Inmortal* (1949). La ricezione della *Divina Commedia* in Borges è un capitolo di studio immenso, e ovviamente lo scrittore argentino ha rivolto la propria attenzione all'Ulisse infernale, che ne *L'ultimo viaggio di Ulisse* viene accostato a un altro capitano sventurato, il melvillianò Ackab di *Moby Dick*<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> M. BOIXAREU, *Carles Riba y el sueño de Ulises*, in *Grecia antigua en la literatura hispánica*, «Studi ispanici» 34 (2009), pp. 113-124.

<sup>83</sup> J. L. CALVO MARTINEZ, *La figura di Ulisse en la literatura española*, in *La épica griega y su influencia en la literatura española*, pp. 333-358.

<sup>84</sup> B. MATAMORO, *La Grecia de Eugenio d'Ors y Alfonso Reyes*, in *Grecia antigua en la literatura hispánica*, «Studi ispanici» 34 (2009), pp. 219-226; S. MÉNDEZ, *Continuidad poética del helenismo: La ifigenia cruel de Alfonso Reyes*, *ib.*, pp. 245-284.

<sup>85</sup> Cfr. solo per es. C. GARCÍA GUAL, *Borges y los clásicos de Grecia y Roma*, in *El descredito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona 1999, pp. 290-299; G. GHIGLIONE, *Presenze classiche in Jorge Luis Borges*, «Maia» 52 (2000), pp. 573-601.

*Nel secondo dopoguerra. Italia e Spagna*

«Kriegs-, Trümmer- und Heimkehrerliteratur»: in questi tre termini si compendiano i temi di Omero, scrive Heinrich Böll<sup>86</sup>, e poiché la guerra non è mai cessata essi sono serviti e servono da ipotesto per la letteratura sulla guerra e (in particolare l'*Odissea*) sul dopoguerra. Si capisce facilmente, dunque, perché proprio il XX secolo rappresenti in certo modo il culmine della ricezione letteraria di Omero<sup>87</sup>. Dietro ad ogni racconto di ritorno dalla guerra si nasconde l'*Odissea*, e dietro ad ogni esperienza di guerra l'*Iliade*. Meriterebbero di essere maggiormente studiati alcuni casi: ad esempio in che misura agiscono gli ipotesti omerici in *La pelle* (1949) di Curzio Malaparte, ambientato in una Napoli assediata, che facilmente richiama Troia, che si apre, come l'*Iliade*, con un capitolo sulla peste, procede con la vicenda della «vergine di Napoli», a richiamare la vicenda di Criseide bottino di guerra: l'*Iliade* è del resto esplicitamente rievocata in similitudini che descrivono i fatti (p. es. la luna è come il lucente Achille visto dalle alte mura della città dai Troiani/Americani che assistono agli ultimi scontri con i tedeschi dopo essere entrati a Roma) ma il mito antico, in filigrana, è deformato, reso mostruoso: la Sirena è un pesce che imbandito sembra piuttosto una bambina morta e suscita orrore; il cane, compagno fedele del protagonista dal nome classico (Febo), finisce squartato, vittima sacrificale e incapace di emettere gemiti di dolore, perché gli sono state tagliate le corde vocali (un Apollo senza cetra, dunque). Mito e storia s'incontrano e finiscono per coincidere in *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi<sup>88</sup>: qui si salda memoria individuale e memoria culturale: tentando di spiegare e ricordare a memoria all'alsaziano Jean (Pikolo), in un grado zero dell'esistenza dove bisogna dimenticare anche di essere uomini.

---

<sup>86</sup> H. BÖLL, *Das Auge des Schriftstellers*, in *Bücher voll guten Geistes*, Frankfurt 1954, p. 218.

<sup>87</sup> Note utili, e una rassegna di grande ampiezza nel libro di P. P. FORNARO, *Trapassato presente: l'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Pisa 1989. Vd. inoltre B. VAN DER BOSSCHE, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento. Trasformazioni ed elaborazioni*, Firenze / Leuven 2007.

<sup>88</sup> F. LUCREZI, *Il canto di Ulisse: Omero, Dante e Primo Levi*, *ib.*, pp. 39-46.

Auschwitz, i versi danteschi su Ulisse, il protagonista ricorda il verso «nati per seguire virtute e canoscenza» come se fosse «uno squillo di tromba», la voce di Dio che per un momento gli restituisce la dignità che la violenza nazista gli toglie. Il Lager diventa il modello esistenziale dell'assedio, della stasi<sup>89</sup>, ed il viaggio, prima che il Nulla del Lager si richiuda sui due protagonisti di questo episodio, è rappresentato dalla poesia, nella quale Levi trova se non la spiegazione almeno l'espressione dell'assurdità del Lager (nel verso dantesco «com'altrui piacque»). Nel dopoguerra, l'amarrezza sa vestirsi di ironia come in *Lei, Elena* (1952) del dimenticato Massimo Simili, che con un umorismo lieve ma penetrante dipinge, attraverso i personaggi omerici, la situazione dell'Italia occupata, e fa di Elena il simbolo dell'italica 'arte d'arrangiarsi'. Nel *Racconto di nessuno* di Luigi Santucci (in: *Nell'orto dell'esistenza*, Torino 1996) Odisseo, reduce della Seconda guerra mondiale, torna ad Itaca in incognito, travestito da mendicante cieco e dai gradini della chiesa assiste allo svolgersi della vita di quello che è stato il suo mondo: non più Odisseo ma Nessuno, che perde la sua identità, e come 'Nessuno' si presenta alla moglie ritrovata, cercando nel nome una regressione al non-nato che lo salvi dalla paura della vita<sup>90</sup>.

Nella letteratura del secondo Novecento il tema di Odisseo è quello di maggiore influenza con una decisa identificazione autobiografica tra l'autore e il personaggio: ad esempio nel poeta e uomo politico angolano Agostinho Neto (1922-1979), che attraverso il mito racconta il proprio esilio, ma anche la lotta contro l'occupazione coloniale ed il ritorno nella patria da liberare<sup>91</sup>, nonché nel francese Gabriel Audisio, *Ulysse ou l'intelligence* (1946)<sup>92</sup>. Il fenomeno interessa soprattutto la letteratura tedesca e

---

<sup>89</sup> F. FERRUCCI, *Oltre l'assedio e il ritorno*, in *Ulisse, archeologia dell'uomo moderno*, a cura di P. Boitani e R. Ambrosiani, Roma 1998, pp. 123-133; ID., *L'assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Milano 1991.

<sup>90</sup> M. PUTZT, *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur (1985-1999)*, Berlin 2002, pp. 236-242.

<sup>91</sup> P. CECCUCCI, «Bello di fama e di sventura». «Exilium» e «nostos» na poesia de Agostinho Neto, «Rivista di studi portoghesi e brasiliani» 5 (2003), pp. 37-51.

<sup>92</sup> R. GRENIER, *Camus, Gabriel Audisio et la Grèce*. «Gaïa. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque» 7 (2003), pp. 521-532.

quella spagnola<sup>93</sup>. Nell'opera composita, romanzo con parti liriche e dialogate, del catalano Augustí Batria, *Odiseo* (scritto a partire dal 1947), l'eroe omerico è controfigura dell'autore esiliato in Messico durante la guerra civile spagnola<sup>94</sup>. Invece ad una riflessione sulla letteratura, sulla sua nascita e sulla sua importanza come memoria storica è nel romanzo *El ciego di Quíros* (1996) di Antonio Prieto<sup>95</sup>. Nel dramma *El ritorno de Ulises* (1946) di Gonzalo Torrente Ballestrer vi sono numerose innovazioni rispetto al mito<sup>96</sup>: ad es. la voce del popolo ha parte alle decisioni importanti (un tratto non odissiaco), ed ha come portavoce un corifeo, il ruolo degli dei è dato ad un processo interiore, c'è un'attualizzazione dei temi (Itaca è diventata ricca perché meta di 'turismo culturale', e politicamente è una democrazia), ed al centro del dramma c'è la *Bildung* di Telemaco: il quale – dopo un viaggio per tutto il Mediterraneo – giunge alla conclusione che l'Odisseo della leggenda non è mai esistito, è una creazione dei racconti. Lo stesso Odisseo non affronta la prova dell'arco, afferma di essere un impostore, e riparte (seguito però da Penelope). Ma a tirare l'arco ed a superare la prova sarà Telemaco, che continuerà dunque a perpetuare l'ideale eroico. Anche il dramma *La tejedora de sueños* (1952) di Antonio Buero Vallejo ha al centro il ridimensionamento dell'eroismo di Odisseo: la sue capacità di dissimulare ed ingannare sono oggetto del disprezzo di Penelope nell'incontro con lo sposo; ma il coro (il popolo) non sa nulla di questi problemi matrimoniali: come la Spagna degli anni in cui il dramma fu rappresentato c'è una verità ufficiale, che va rispettata pena la censura.

---

<sup>93</sup> P. CONDE PARRADO, *Ecos de Homero en el discurso poético contemporáneo. La 'Odisea' en verso*, in *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, a cura di P. Conde Parrado e J. García Rodríguez, Gijón 2005, pp. 79-100.

<sup>94</sup> J. PORTULAS, *L'arada i el rem. Mitologia "mediterranea" en l'Odisseu d'Augustí Barra*, in *Grecia antigua en la literatura hispánica*, pp. 125-146; CALVO MARTINEZ, *La figura di Ulisse en la literatura española*, pp. 333-358.

<sup>95</sup> C. GARCÍA GUAL, *Ecos novelescos de la Odisea en la literatura española*, in *KOINOS LOGOS. Homenaje al profesor Jose Garcia Lopez*, a cura di E. Calderón, A. Morales, M. Valverde, Murcia 2006, pp. 275-283.

<sup>96</sup> J. A. LÓPEZ FÉREZ, *La «Odisea» en Torrente Ballester y Buero Vallejo*, in *Ulisse nel tempo*, pp. 445-468.



ed una verità che si deve solo intuire<sup>97</sup>. L'*Odissea* è importante nella cultura della Spagna segnata da Franco: attraverso il mito si può realizzare, sfuggendo alla censura, una critica del regime franchista e della sua simbologia, ai falsi valori del militarismo e alla repressione della società del dopoguerra; Odisseo è quindi sottoposto ad un processo di de-mitizzazione, che continua sino ad anni più recenti, dall'ironica commedia *Porqué corres, Ulises?* (1975) di Antonio Gala, dove l'eroe deve rinunciare al mito di se stesso e confrontarsi con la realtà a *Ulises no vuelve* (1983) di Carmen Resino sino a *Ulises o el retorno equivocado* di Salvador S. Monzó<sup>98</sup>. È soprattutto sulla scena, infatti, che i temi odissiaci rivivono nella letteratura spagnola contemporanea: in *Las voces de Penélope* (1997) di Itziar Pascual il personaggio mitico è portavoce di una universale condizione femminile<sup>99</sup> e inoltre *Polifonía* di Diana de Paco Serrano (2001) e *y Soy Ulises, estoy llegando* di Ainhoa Amestoy (2007); si veda inoltre per temi odissiaci Ángel Camacho Cabrera, *Los cantos de la sirena*, Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe* (1991) e per quelli iliadici Germán Díez Barrio, *Aquiles ante los muros de Troya* (1989). Sulla condizione umana e sulla ribellione ad ogni repressione si sofferma Alberto Omar Walls in *El Informe (Llanto por los caballos de Aquiles)* (1994), e una riflessione sul contrasto generazionale Odisseo/Telemaco è nel dramma *Último desembarco* del filosofo Fernando Savater (1988). Grazie soprattutto al ruolo importante svolto dall'insegnamento del greco nella scuola spagnola negli ultimi trent'anni, ed anche ai progressi degli studi di filologia classica, un significativo filone della poesia spagnola più recente si ispira ai testi classici, conosciuti e studiati, ed anche all'*Iliade*<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> C. O' LEARY, *The theatre Antonio Buero Vallejo. Ideology, politics and censorship*, Rochester 2005.

<sup>98</sup> J. C. PAULINO, *Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica*, «*Anales de la literatura española contemporánea*» 19/3 (1994), pp. 327-342.

<sup>99</sup> Per altre scritte di lingua spagnola sullo stesso tema mitico vgl. *L'altra Penelope, Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, a cura di B. Gentile, R. M. Grillo, G. Musetti e A. Villanueva Collado, Salerno-Milano 2008.

<sup>100</sup> V. CRISTÓBAL, *Recuerdos de la Iliada en la poesía española de fines del siglo XX, in Grecia antigua en la literatura hispánica*, pp. 187-207.

*Altre divagazioni novecentesche e oltre*

Una riflessione su Omero e sulla poesia è nel romanzo *Il disprezzo* (1954) di Alberto Moravia: il protagonista, chiamato a sceneggiare l'*Odissea*, rivive attraverso Omero la propria crisi matrimoniale (o meglio il dilemma dell'amore coniugale eterno, come sembra quello tra Odisseo e Penelope); ma la storia del matrimonio che finisce scorre sul conflitto artistico vissuto dal protagonista, che ha al centro proprio l'*Odissea*. Lo sceneggiatore Riccardo Molteni è infatti diviso: da una parte c'è il regista tedesco Rheingold (che nella ripresa cinematografica di Jean Luc Godard è Fritz Lang), che vorrebbe un'*Odissea* come dramma psicologico di Odisseo riletto attraverso Freud, un Odisseo che in realtà non vuole ritornare; dall'altra il produttore, che vorrebbe un'*Odissea* stile hollywoodiano, «con mostri, donne nude, scene di seduzione e grandiloquenza», che risponde al gusto del tempo di D'Annunzio. Molteni reagisce all'una ed all'altra cosa: non scriverà la sceneggiatura, incarico che ha accettato solo per denaro (ma si decide troppo tardi, quando ormai ha perso la stima della moglie), anche perché crede l'*Odissea* un'opera estremamente realistica, alla quale non bisogna attribuire la ricerca del sub-cosciente che è invece moderna. Nelle dense pagine di riflessione poetica, il protagonista rifiuta l'idea di «rivedere in maniera moderna i miti antichi», come fa O'Neill – che gli viene invece indicato come modello da Rheingold. Ma l'apparente presa di distanza del neorealista Moravia dalla psicanalisi è parodica: Molteni vive, mentre rilegge l'*Odissea*, la propria personale 'Odissea', un viaggio nel proprio subconscio, a spese della moglie, incolpevole e fedele Penelope, su cui si sono ingiustamente appuntati i dubbi e l'ossessiva gelosia del marito; la donna muore infine in un incidente stradale. La riscrittura psicologica dei temi e delle figure omeriche è in frequente nella letteratura del '900, specie nella poesia. Odisseo è un uomo traumatizzato, che vaga per la vita, e un padre assente nella poesia di Umberto Saba<sup>101</sup>; la Sirena, invece, è un simbolo materno, al quale si vuole ritornare ma dal quale ci si deve staccare (così in Stefano D'Arrigo<sup>102</sup>, Tomasi di Lampedusa, Elsa Morante); le Sirene sono

---

<sup>101</sup> A. CINQUEGRANI, *La narrativa dagli anni Ottanta ad oggi. «È poi la vecchia storia delle Sirene»*, in *Il mito nella letteratura italiana*. IV, pp. 503-540.

<sup>102</sup> F. LINARI, *La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo*, *ib.*, pp. 460-502.

ancora richiamo della patria o ambigua ispirazione poetica (Giuseppe Ungaretti); Odisseo è una vittima del desiderio dell'irraggiungibile ed Achille un uomo segnato dal Fato (Piero Bigongiari).

Alcune riscritture omeriche degli ultimi vent'anni hanno avuto grande successo, determinato dalle esigenze di un pubblico la cui cultura 'classica' è sempre meno presente: così quelle di Luciano De Crescenzo (da *Elena, Elena amore mio*, 1990 a *Nessuno. L'Odissea raccontata ai lettori d'oggi*, 1997), di Antonio Spinosa (*Ulisse*, 1997), di Paolo Granzotto (*Cronache della guerra di Troia*, 1986; *Ulisse*, 1988; *Il romanzo di Achille*, 1991)<sup>103</sup>, ed allo stesso genere deve ascriversi la riscrittura dell'*Iliade* di Alessandro Baricco, 2004, che si basa sulla bella traduzione in prosa di Maria Grazia Ciani, ma elimina le divinità, oltre a ridurre l'*Iliade* ad una serie di monologhi: il libro, un successo editoriale, ha dato origine anche ad una fortunata tournée teatrale<sup>104</sup>. Più apprezzabili, a mio parere, sono le riscritture per ragazzi (tra cui spicca quella di Roberto Piumini, *Elena, le armi e gli eroi*, 1992).

Altri prodotti letterari sono esperimenti di capovolgimento del mito oppure di riscrittura con lo scopo di dire quel che Omero non ha detto: così nelle *Navigazioni di Circe* (1987) di Sandra Petri gnani è la maga a raccontare di essere stata sedotta dai poteri ammalianti di Ulisse, in *Penelope alla guerra* (1962) di Oriana Fallaci è la donna ad essere un nuovo, moderno Odisseo, che deve affrontare il viaggio (verso gli USA) e poi (protagonista di un triangolo amoroso) sceglie di ritornare lì dove fedele l'aspetta un uomo (che però rifiuta, dando inizio al vero viaggio, quello della propria vita). *Penelope* (1998) di Silvana La Spina è un monologo interiore di Penelope, che ricorda gli avvenimenti accaduti immediatamente prima il ritorno di Odisseo: nelle ultime due pagine la parola passa alla vecchia nutrice Euriclea, che si fa compagna di viaggio di Penelope, la quale fugge alla brutalità e all'insensibilità dello sposo ritornato e dell'universo maschile che egli rappresenta: Penelope lo abbandona e parte per mare, alla ricerca di nuovi orizzonti, nuovi mondi e nuovi popoli. La narratrice

---

<sup>103</sup> PUTZI, *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur (1985-1999)*, pp. 243-270.

<sup>104</sup> Sui limiti dell'operazione di Baricco vd. B. GENTILI, C. CATENACCI, *Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la 'nuova' Iliade di Alessandro Baricco*, «Quaderni urbinati di cultura classica» N.S. 87, 3 (2007), pp. 147-161.

attribuisce al suo personaggio femminile le virtù che sono tradizionalmente, invece, di Odisseo, come la pazienza e la curiosità. La Penelope di Silvana Laspina è una donna che vuole scegliere autonomamente della propria vita, che si ribella non solo ai maschi sopraffattori e violenti, ma anche alle donne che sottostanno alle loro regole: sue 'antagoniste' sono Elena, che si piega agli uomini per mancanza di volontà, Euriclea, che è stata l'amante di Laerte e di Odisseo e su questo basa la sua fedeltà alla casa, Anticlea, che non la sopporta. Il matrimonio di Penelope ed Odisseo non è un matrimonio d'amore, e per questo ancora più succube delle convenzioni sociali; la 'fedeltà' di Penelope, invero, non è così convinta, tanto che il tentativo di seduzione di Anfinomo fallisce solo perché a quest'ultimo le donne non piacciono; l'infedeltà di Odisseo, di cui alla fine egli si vanta volgarmente nelle tavolate maschili che seguono al suo ritorno, è data per scontata. Penelope è insomma la moglie scontenta che deve adattarsi alla sua situazione, comunque privilegiata in quanto regina; il matrimonio ha costituito per lei la via di fuga da una famiglia ancora peggiore. Non è difficile vedere nei tratti della Penelope descritta da Silvana La Spina la condizione femminile (agiata) nel meridione d'Italia, con tratti per certi versi ancora attuali. *Itaca per sempre* (1997) di Luigi Malerba<sup>105</sup> è un serrato confronto, per monologhi interiori, tra Odisseo e Penelope, la quale ha subito riconosciuto il marito, ma è offesa dal fatto che lui non abbia avuto fiducia in lei. Alla fine del romanzo si sono raccolti così tanti elementi di dubbio, da una parte e dall'altra, che Penelope rincorre Ulisse, temendo che riparta per sempre, per accoglierlo nel suo letto 'come se fosse' Ulisse. L'io dell'eroe multiforme e dalle tante identità è qui – come altrove nella letteratura del XX secolo – specchio dell'io frammentato e insicuro dell'uomo contemporaneo. A tal punto Odisseo non sa più distinguere tra verità e finzione che pur essendo egli stesso a scrivere i suoi ricordi (cioè l'*Odissea*) dettandoli a Terpiade, dopo aver avuto l'idea da Penelope, non è però in grado di poter distinguere tra quello che realmente è accaduto e quello che non lo è (un elemento che è anche in Giono). All'origine della poesia, alla sua «notte» antichissima, da cui scaturiscono innanzitutto le storie di Omero, vanno le nitide pagine di Sebastiano Vassalli, che nel primo capitolo di *Amore lontano. Il romanzo della parola attraverso i secoli* (2005) narra la morte di Omero, tradito dagli uomini, ma

---

<sup>105</sup> P. PUCCI, *La scrittura di Ulisse, in Ulisse nel tempo*, pp. 563-577.

non dalla poesia, l'unica forma di eternità data agli esseri umani. Anche nel Novecento italiano, i personaggi epici sono però sottoposti ad un processo di demitizzazione e perdita di eroismo nel senso tradizionale del termine, per essere 'eroici' in una realtà ferocemente ironica ed amara, come in *Achille piè veloce* (2003) di Stefano Benni, dove il protagonista, al contrario dell'eroe omerico pur portandone il nome, è un ragazzo paralizzato e costretto sulla sedia a rotelle, mentre l'amico Ulisse viaggia solo con la fantasia. Anche le Sirene del *Canto delle Sirene* (1989), il dotto e complesso romanzo di Maria Corti, celebre italianista e dantista, rappresentano diverse condizioni esistenziali, segrete tentazioni riposte nel profondo della mente e della psiche. Racconto e dialogo teatrale si alternano e confondono in questo 'romanzo' *sui generis*, contaminato con il saggio erudito, scritto contemporaneamente agli importanti studi della Corti sulle metafore della navigazione nel canto dantesco di Ulisse e sull'allegoria medievale (le 'Sirene', infatti, sono allegoria della *curiositas*: i protagonisti dei vari racconti sono tutti succubi di una inesausta curiosità intellettuale<sup>106</sup>). La figura di Ulisse entra ad un certo punto consapevolmente nella produzione letteraria di Vincenzo Consolo<sup>107</sup>, come emblema del fallimento, della stanchezza, nel momento in cui «ha toccato il punto più basso della sua vulnerabilità» (*L'olivo e l'olivastro*, 1994). L'immagine omerica dell'olivo e dell'olivastro è scelta da Consolo per significare i due opposti simboli della cultura, della civiltà da una parte e della bestialità dall'altra, tra i quali Odisseo (cioè l'uomo) deve scegliere, passando attraverso Scilla e Cariddi, alle soglie della Sicilia. In *L'olivo e l'olivastro* Consolo scrive che l'*Odissea* è un *nostos* di espiazione e di catarsi, nata dall'orrore della guerra di Troia, dal senso di colpa per le morti, per le distruzioni, narrate nell'*Iliade*. È Ulisse a compiere il viaggio, l'inventore del mostro tecnologico, il cavallo di legno, «arma estrema, sleale e dirompente che aveva segnato la sconfitta di Troia dalla fine della guerra: Ulisse quindi è il più carico di rimorsi». Ma non c'è soluzione positiva: «nessun viaggio penitenziale e liberatorio è ormai possibile. Itaca non è più raggiungibile»<sup>108</sup>. Nello *Spasimo di*

---

<sup>106</sup> C. SEGRE, *Prefazione*, in M. Corti, *Il silenzio delle Sirene*, Milano 1999; CINQUEGRANI, *La narrativa dagli anni Ottanta ad oggi. «E poi la vecchia storia delle Sirene»*, pp. 517-524.

<sup>107</sup> V. CONSOLO e M. NICOLAO, *Il viaggio di Odisseo*, introduzione di M. Corti, Milano 1999.

<sup>108</sup> *Ib.*, p. 22.

Palermo (1998) dello stesso Consolo il protagonista, trova nella sua isola, la Sicilia, il dilagare del male (la mafia) e della follia (le bombe contro i giudici): come in altri romanzi del dopoguerra, non vi è Itaca ad attendere il nuovo Odisseo. «Credo che il romanzo [...] non riesca più a far tornare l'eroe ad Itaca. Credo sia in crisi perché [...] è ridotto a elogiare il trionfante regime dei Proci» – scrive Consolo<sup>109</sup>. Una conclusione amara e nichilista di tutta la produzione dello scrittore siciliano, che si inserisce così anche in tutto un filone della letteratura specificamente siciliana che ha come tema l'«anima esiliata» odissiaca<sup>110</sup>: si deve ricordare innanzitutto *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini (1941), romanzo di opposizione al fascismo con un *nostos* del protagonista dalle molte «tappe» odissiache. *L'Odissea* è il principale ipotesto del romanzo *Horcynus Orca* (1975) del siciliano Stefano D'Arrigo, storia del ritorno di 'Ndrja, «nocchiero semplice della fu regia marina», che dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 intraprende il ritorno a casa, a Cariddi, immaginario villaggio della costa siciliana<sup>111</sup>. Ma il viaggio sarà verso la morte, perché il protagonista sarà colpito accidentalmente da una pallottola americana durante una regata nel porto di Messina. La Sicilia è il luogo del mito, che però è stato corrotto dalla storia, ed il destino di morte pervade tutto il libro. Non meraviglia perciò la presenza di temi odissiaci nella letteratura di autori d'origine siciliana: così *Polifemo* (1989) di Emilio Isgrò, romanzo post-moderno, pieno di *non sense*, parodico. Polifemo si sostituisce ad Odisseo e narra la sua versione della storia. È un'opera ironica, sarcastica, verso gli intellettuali di sinistra, verso il dominio della televisione, verso la società contemporanea<sup>112</sup>. Analoga parodia si incontra nei *Cori e monologhi dall'Odissea cancellata* (2004) dello stesso autore. Siciliano, ma emigrato a Torino, è il professor Rosario La Ciura, il maggiore ellenista vivente nel racconto di Giuseppe Tommasi da Lampedusa *La Sirena (o Lighea)* (pubblicato postumo nel 1961), che al contrario di Odisseo si è abbandonato, in un infuoca-

---

<sup>109</sup> V. CONSOLO, *Il regime dei Proci*, «Linea d'ombra» 84, luglio-agosto 1993.

<sup>110</sup> B. REALE, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Giuseppe Tommasi di Lampedusa*, Milano 2002.

<sup>111</sup> Su D'Arrigo e Isgrò vd. S. FORNARO, *L'ambiguo ritorno: sondaggi su Omero nella letteratura italiana del Novecento*, in *Omero mediatico*, pp. 9-38.

<sup>112</sup> Parodia anche della politica, della Lega Nord ad esempio: vgl. PUTZT, *Antikenrezeption in der italienischen Gegenwartsliteratur (1985-1999)*, pp. 88-94.

to agosto siciliano, mentre prepara il concorso per la cattedra universitaria, tra le braccia della Sirena, e in quei momenti ha vissuto un'esperienza panica che ha annullato tutte le altre della sua vita, lo ha reso come immortale, fissato in quell'attimo di giovinezza, ma ha trasformato anche tutta la sua vita in un inesausto desiderio di ricongiungersi alla Sirena, dunque alla morte (che incontra in mare durante una crociera, ed il corpo non è più ritrovato: ma il professore è ormai un vecchio, anche se si illude di essersi fermato ai 24 anni che aveva al tempo dell'incontro con la Sirena)<sup>113</sup>. La Ciura fa parte di quegli eruditi o studiosi, rappresentati anche altrove nelle opere letterarie del '900 (si pensi ad Elias Canetti), con tratti talora grotteschi, che rifiutano il mondo, la storia, il divenire, e non accettano la vita. La dicotomia tra il tempo immobile dell'eternità, ed il tempo del divenire, che è quello della vita vera, è al centro della *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca* di Antonio Tabucchi (in: *I volatili del beato Angelico*, 1987): Calipso è prigioniera di un'isola metafisica, in cui tutto si ripete sempre uguale, e anche le parole di addio di Odisseo riecheggiano eternamente. Il confronto è tra due mondi inconciliabili, in cui l'eterna Calipso ha nostalgia della mortalità e della mutevolezza di Odisseo. La breve prosa, molto studiata, è una riflessione sul tempo e sul suo valore, una riflessione che anima anche il racconto *La perfezione* (1897) dello scrittore portoghese José Maria Eça de Queiroz (1845-1900: racconto pubblicato postumo nella raccolta *Contos* del 1902), in cui Odisseo non può amare Calipso proprio per la sua immobile perfezione divina: la fatica di vivere ed il dolore è però movimento, aspirazione a nuove sfide<sup>114</sup>. Tabucchi, che è un grande studioso di letteratura portoghese, conosce ovviamente Eça de Queiroz, ma la sua *Lettera* s'inserisce piuttosto nel genere della riflessione morale attraverso il mito che in Italia ha trovato il suo esempio maggiore nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese<sup>115</sup>, scritti tra il 1945 e il 1947, contemporaneamente cioè all'ideazione, insieme allo storico delle religioni Ernesto De Martino, della celebre «Collana viola» presso l'editore Einaudi, a cui si deve l'immissione nella cultura italiana delle voci più

---

<sup>113</sup> S. NICOSIA, *Il professore e la Sirena*, in *Ulisse nel tempo*, pp. 605-624.

<sup>114</sup> F. FERRARI, *L'imperfezione di Ulisse: un racconto di Eça de Queiroz*, *ib.*, pp. 469-479.

<sup>115</sup> B. VAN DER BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze / Leuven 2001.

rappresentative degli studi di mitologia, antropologia e psicanalisi. Tre dei *Dialoghi* prendono spunto da Omero (*I due*: Achille e Patroclo; *La Chimera*: Glauco e Bellerofonte; *L'isola*: Calipso), ma si tratta, appunto, solo dell'occasione del racconto, perché è «superfluo rifare Omero», scrive Pavese; l'interpretazione dei *Dialoghi* non è univoca, i miti non sono necessariamente 'allegorie' di destini individuali e paradigmi esistenziali, anche se questa è la lettura più facile. Resta anzi una distanza incolmabile tra il lettore e i personaggi, come un'impossibilità di penetrare il mito fissato in una lontananza atemporale. Un simile esperimento stilistico, supportato dalla stessa cultura mitologica, si avrà molto più tardi nel *best seller* di Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988). Proprio in una lettera al grecista Mario Untersteiner, che aveva recensito i *Dialoghi con Leucò*, Pavese esprime l'esigenza di «una versione quasi letterale, a verso a verso, andando a capo quando il senso è finito» di Omero. Untersteiner consiglia Pavese di offrire l'opportunità a una sua allieva, Rosa Calzecchi Onesti, che traduce prima l'*Iliade* (1950) e poi l'*Odissea* (1963) in prosa ritmica con la corrispondenza versi/traduzione, che cerca di riprodurre la semplicità sintattica dei versi omerici<sup>116</sup>. Era un esperimento senza paralleli: infatti la bella traduzione francese di Paul Mazon dell'*Iliade*, pubblicata nell'immediato dopoguerra (1947), è in prosa. La versione di Rosa Calzecchi Onesti per Einaudi è stata la versione italiana più letta dei poemi omerici, almeno sino alla pubblicazione delle versioni di Maria Grazia Ciani (*Iliade*, 1992<sup>2</sup> e *Odissea*, 1994), Giulio Aurelio Privitera (*Odissea*, 1981-1986), Giovanni Cerri (*Iliade*, 1996), Guido Paduano (*Iliade* 1997), Franco Ferrari (*Odissea*, 2001), e da ultimo Vincenzo di Benedetto (*Odissea* 2010)<sup>117</sup>. Libro non definibile sotto l'etichetta della narrazione né sotto quella del saggio è invece *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea* (2002) di Piero Citati: un'opera di riscrittura ma anche di interpretazione dell'*Odissea*, in cui la comprensione della poesia omerica, specie nel suo aspetto numinoso e religioso, si accompagna ad

---

<sup>116</sup> E. CAVALLINI, *Cesare Pavese e la ricerca dell'Omero perduto (dai «Dialoghi con Leucò» alla traduzione dell'«Iliade»)*, in *Omero mediatico*, pp. 97-123; A. NERI, *Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti*, «Eikasmos» 18 (2007), pp. 429-447.

<sup>117</sup> Cfr. *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, a cura di P. Janni e I. Mazzini, Macerata 1991.



una riflessione generale sull'esistenza umana così come è raffigurata nel personaggio di Odisseo. Ed ancora un esempio di critica letteraria che è insieme opera narrativa è il recentemente riedito *Sulle orme di Ulisse* di Piero Boitani (Bologna 2007<sup>2</sup>), autobiografia ed affresco di una stagione culturale italiana ed europea, il cui ipo-testo è l'Odissea e l'«ossessione» dell'autore per essa.

### *Conclusioni provvisorie*

Spero di aver dato un'idea della pluralità delle ricezioni letterarie omeriche e dei loro intrecci nelle letterature romanze. In questa immensa storia *in fieri* si possono comunque evidenziare delle linee generali. È innanzitutto una costante nella storia delle ricezioni omeriche il confronto con l'originale: perciò la storia delle traduzioni di Omero è un capitolo autonomo, come lo è quello delle teorie a loro sottese, che non di rado hanno giustificato e giustificano cambiamenti e modifiche all'originale in nome del 'gusto' moderno. Infatti un'altra linea di ricezione è costituita dal confronto tra la poesia 'antica' di Omero e quella moderna, su due livelli: da un lato, la necessità di rendere operativa nel presente la lezione omerica (sia nella creazione di un'epica moderna che più in generale di un'arte moderna); dall'altro, il bisogno di spiegare in cosa consista l'unicità di Omero nella storia della cultura e della letteratura. Omero diviene così spesso egli stesso personaggio letterario, che esprime riflessioni sull'origine e la natura della poesia, e sul rapporto tra poesia e storia, tra verità e menzogna. Un'altra costante è il tentativo di colmare i silenzi di Omero, di completarne il racconto (il più illustre antecedente nell'antichità, ma non il solo, è Virgilio): un tema molto amato dalla letteratura del Novecento è quello della morte di Odisseo, ma anche il racconto dei 'pensieri segreti' dei personaggi omerici, come Penelope (rivista ad esempio negli ultimi decenni in chiave femminista). L'età moderna continua in vari modi l'interpretazione allegorica di situazioni e personaggi omerici che fu già antica, privilegiando le allegorie etiche, e dopo la nascita della psicanalisi si diffonde l'interpretazione psicologica oppure esistenziale di alcuni personaggi, specialmente di Odisseo. Il fenomeno si acuisce dopo la Seconda guerra mondiale, poiché i poemi omerici servono da ovvio archetipo mitologico per il racconto della guerra e dei suoi reduci (un filone, invero, più frequentato nella letteratura tedesca). Tuttavia i personaggi e le situazioni omeriche sono anche soggetti ad un impietoso ridimensiona-

mento della loro situazione eroica, ad un 'imborghesimento' e talora alla presa in giro. Un altro filone costante di ricezione, anche questo già antico, è infatti la parodia ed il travestimento burlesco dell'epica omerica, che va al di là della fine del genere vero e proprio nel XVIII secolo, ed al quale è da ricondurre anche la modernizzazione dei personaggi epici attraverso anacronismi. La 'attualizzazione' di Omero, comunque, prescinde sempre più dalla conoscenza del testo originale, sebbene il succedersi di traduzioni negli ultimi decenni esprima la rinnovata necessità di un Omero 'per tutti'. Per capire e partecipare del messaggio delle opere in cui compaiono personaggi e temi omerici non è necessario, almeno in una fruizione di primo grado, aver letto i poemi omerici. Più grave è, dal nostro punto di vista, che riscritture, riadattamenti e versioni cinematografiche tendano a sostituire completamente la fruizione, anche solo in traduzione, dell'originale.