

CARLES MIRALLES

### *Il nome di Ulisse*

La magia ha un posto nel mondo che il poeta ha creato per l'*Odissea*. Basta pensare a Circe. O ad Hermes, che dà ad Ulisse l'erba μῶλυ (*Od.* X 305) e alcuni consigli che implicano una serie di scongiuri e comportamenti concreti, fissi, che bisogna seguire per vincere le armi da fatucchiera della dea, d'altra parte così vicina al mondo dei morti e così profonda conoscitrice del cammino che vi conduce.

La magia ha un suo spazio in determinati racconti del poema per i protagonisti e per la situazione in cui Ulisse si trova. Tuttavia, allo stesso tempo, si percepisce, durante il corso dell'*Odissea*, una sorta di relazione speciale tra fatti concreti del racconto (un oggetto, un fenomeno, un'attitudine o un comportamento) e il corso e il senso degli avvenimenti narrati.

Vi sono momenti in cui un fatto che potrebbe sembrare insignificante o triviale, senza alcuna trascendenza, come ridere o stranutire, risulta segnale evidente di come andranno le cose. Il riso incontrollato dei pretendenti<sup>1</sup> o lo starnuto straordinario di Telemaco<sup>2</sup> divengono così presagi certi della fine che faranno coloro che hanno occupato l'οἶκος di Ulisse, che ne pretendono la sposa e che ne rapinano i beni.

Questi non sono elementi fondamentali né centrali dal punto di vista dell'argomento – piuttosto potrebbero sembrare accidentali, prescindibili –, ma si rivelano punti nodali nella comunicazione tra il poeta e il suo pubblico. Una rete di segnali che divengono premonitori del senso del racconto, della direzione verso cui inesorabilmente esso porta. E sono segnali di tipo vario – parole ricorrenti o ricorrenze di ciò che significano, ripetizioni foniche e altre figure – e possono arrivare a costituire sistemi semici complessi e spesso sottovalutati. Segnali che fanno parte del mestiere del poeta e che contribuiscono al sortilegio o all'incantesimo che il flusso delle sue parole vuole produrre. Il poeta dell'*Odissea* sa come usare una tradizione che si è avvalsa della magia dei nomi, e li ha lavorati perché il suo pubblico, immerso nella festa, nello spettacolo della rappresentazione poetica, ne resti affascinato.

Il nome del suo eroe è uno di questi segnali, nell'*Odissea*. Non si tratta solo del fatto che il nome Ὀδυσ[σ]εύς, che dà nome al poema, sia parlante. Ma anche<sup>3</sup> che nel poema l'eroe stesso si dia un altro nome o altri parlino di lui, davanti a lui, e lo chiamino senza sapere chi sia, o egli si

---

<sup>1</sup> MIRALLES (1987, 31ss.; 1993, 44ss.).

<sup>2</sup> MIRALLES (2006, 1ss.).

<sup>3</sup> AUSTIN (1972, 1ss. = DOHERTY 2009, 91ss.).

neghi o si proclamati, o che il poeta ritardi nel nominarlo o lo nomini intenzionalmente in alcuni momenti e non in altri – o addirittura può accadere che dia per scontato che il suo pubblico ne conosca il nome che egli non menziona direttamente (come nel caso di Οὐλυσσεύς o Οὐλίξης)<sup>4</sup>.

Che il nome sia la cosa che designa o che non abbia nulla a che vedere con essa è un tema che è stato oggetto d'attenzione, dal punto di vista teorico o speculativo, da prima di Platone, il quale se ne occupa non solo nel *Cratilo* ma anche in altri contesti, come per esempio nella *Repubblica* e nella lettera VII<sup>5</sup>. Che il nome proprio sia in relazione con chi lo porta è stato anche considerato più che probabile dai Greci, e ve ne sono esempi significativi, come per esempio l'*ai*, esclamazione di lamento, che vi è nel nome di Aiace (*Cratilo* 397b)<sup>6</sup>. Se ciò che una cosa o una persona realmente sono è già contenuto nel nome che hanno, la relazione tra la cosa o la persona in sé e il nome che le designa risulta in qualche modo magica: chi ne dice il nome ne risveglia, per così dire, l'essenza; saperne il nome, dirlo o tacerlo, non è privo di conseguenze.

Questo lavoro non si occuperà di tutti questi aspetti, ma solo di uno dei luoghi dell'*Odissea* in cui il nome del suo eroe appare in relazione, esplicitamente o implicitamente, con il verbo ὀδύσσομαι: questa relazione sarà trattata non per questioni etimologiche, ma piuttosto perché testimoniata nel testo o nella tradizione esegetica e perché si ritiene che il poeta la usasse col fine di orientare in un determinato senso il suo racconto e in questo modo di fornire indizi al suo pubblico. Si considera, infatti, che la suddetta relazione sia uno di quei segnali di cui parlavamo. I luoghi del poema che possono illustrarla sono I 62, V 340 e 423, XIX 275 e 406ss. Nelle pagine seguenti ci occuperemo, per il momento, solo di *Od.* XIX 406ss.

Il canto XIX dell'*Odissea* presenta, all'inizio, un μέγα θαῦμα (v. 36), nell'opinione di Telemaco. Il figlio aiuta il padre a portare tutte le armi del casato in una stanza interna (εἶσω, v. 4); Euriclea aveva già avvertito che sarebbe mancata loro la luce durante il trasporto (v. 24), e adesso, dunque, Telemaco trova che si tratti di un «gran prodigio»<sup>7</sup> che, invece, si veda perfettamente (vv. 37s.). Il poeta ha già chiarito che era Pallade Atena, che li precedeva, che «faceva una luce bellissima, reggendo una lampada d'oro» (v. 34), e adesso fa sì che Telemaco, che non vede né la dea né la lampada, ma soltanto la luce, constati il carattere prodigioso di tale fatto, che il pubblico del poeta sa esser sovranaturale, divino.

Nella casa di Itaca questo è un momento culminante di un sistema semico che prende l'avvio dallo starnuto di Telemaco (XVII 541). Il sistema che qui culmina comprende gli elementi «ridere,

---

<sup>4</sup> Si veda più avanti, n. 18.

<sup>5</sup> LICCIARDI (1989, 5ss.).

<sup>6</sup> LORAUX (1999, 61ss.).

<sup>7</sup> Le traduzioni dell'*Odissea* sono quelle di G.A. Privitera per l'edizione con commento della Fondazione Lorenzo Valla: RUSSO (1985).

suono, espansione, luce», oltre ad altri che vi sono collegati, ed è questa luce sovranaturale a riempire la casa di Ulisse e convertirla così in «presagio del trionfo del suo padrone, della vendetta dell'astuto Ulisse»<sup>8</sup>.

Grande meraviglia, dunque, e presagio. La macchina della vendetta sembra messa in moto, inarrestabile. Ma il poeta si compiace di intercalarvi in questa notte uno sviluppo lungo che riguarda l'identità di Ulisse. Come in forma di dittico. Da una parte Odisseo a Penelope che gli domanda reiteratamente (vv. 105, 116, 162, 166) chi sia, da dove venga, chi siano i suoi genitori, risponde con una storia in cui si fa passare per Etone (v. 183 Αἴθων), un cretese (vv. 165-202; cui si aggiungono le prove che fornisce di aver conosciuto Ulisse: vv. 221-48). Dall'altra, Euriclea, la sua nutrice, lo riconosce per la cicatrice (οὐλή: vv. 391, 393, 464) della ferita che gli aveva procurato un cinghiale, una volta che era andato, molto giovane, a visitare il nonno materno Autolico: elemento che innesca il racconto di alcuni aspetti di quella visita (vv. 392-466).

I due racconti risultano simmetrici, complementari; tutti e due sull'identità, sul nome di Ulisse. Nel primo, dopo aver fornito il suo nome (vv. 183s.), Etone afferma di aver visto Ulisse e di averlo accolto come ospite (v.185). Nel v. 185 ἴ' ἐγώ che parla, cioè Etone (che è Ulisse), si viene a trovare tra Ὀδυσσῆα ed ἰδόμεν; è un *io* che potrebbe non esserci (risulta già dalla prima persona singolare del morfema verbale) ma che sembra giocare con questa identità non identità: Etone-Ulisse che il pubblico conosce ma che Penelope ignora. È una situazione che si lascia focalizzare da ciò che Calvino chiamava «i livelli della realtà»<sup>9</sup>, che si potrebbero mettere in relazione con gli altri nomi o con il non-nome di Ulisse. Per il fatto che Ulisse si dichiara cretese, questo racconto si allinea con quelli che l'eroe ha fatto ad Atena (XIII 256-310), Eumeo (XIV 192-359) e Antinoo (XVII 415-44). Per essere un discorso falso, per contrapposizione con quelli che ha fatto nella terra dei Feaci, si può allineare non solo con questi ma anche con quello che farà a suo padre Eumeo (XXIV 265-79, 303-14). Ma sono alcune caratteristiche del secondo racconto che considereremo adesso. Perché vi appare una spiegazione del nome di Ulisse, una sorta di *aition* non significativo, come ho anticipato, dal punto di vista della etimologia linguistica, ma che lo è, invece, in questo sistema di segnali che il poeta aveva stabilito con il suo pubblico intorno al verbo ὀδύσσομαι.

Il nonno materno di Ulisse è Autolico, nel cui nome risuonava il lupo (-λυκος; indipendentemente, ripeto, dall'etimologia reale), protetto da Hermes, e ladro e spergiuo come questo dio (XIX 395-8). Un modello, egli come il dio, di *trickster*<sup>10</sup>. Quando Ulisse nacque, Euriclea domandò ad Autolico che gli ponesse un nome con queste parole (vv. 403s.): Ἀυτόλυκ',

<sup>8</sup> MIRALLES (2006, 12).

<sup>9</sup> CALVINO (1995).

<sup>10</sup> RADIN-KERÉNYI-JUNG (1956); BROWN (1947).

αὐτὸς νῦν ὄνομ' εὖρεο, ὅττι κε θῆαι / παιδὸς παιδὶ φίλω, πολυάρητος δέ τοί ἐστι. Questi due versi presentano una serie di caratteristiche delle quali vorrei ora metterne in evidenza due. In primo luogo che αὐτός (“tu stesso”) è il primo elemento del nome di Autolico, e implica una sorta di ripetizione del nome stesso di chi il nome lo deve imporre: tu stesso, che sei Autolico (ossia, tu stesso un lupo); tale enfasi nell’uso di αὐτός si trovava anche nel v. 397, riferito in quel caso ad Hermes e, dunque, senza la ripetizione qui segnalata: θεὸς... αὐτὸς. Tornando, però ad Autolico, all’Αυτόλυκ’, αὐτός del v. 403 corrisponde l’αὐτ’Αυτόλυκος del v. 405. Bisogna inoltre tenere presente la ripetizione di questo nome, sin dal v. 394, e ancora l’ἐγὼ γε di Autòlico prima di ὄδυσσάμενος (v. 407), ripetuto nel finale stesso del v. 409.

Il secondo termine da sottolineare è πολυάρητος (v. 404), a proposito del quale non basta segnalare che è usato anche nel passo dell’*Inno* omerico III, in cui Metanira chiede a Demetra che faccia da nutrice a suo figlio (vv. 219s.: παιῖδα δέ μοι τρέφε τόνδε, τὸν ὑψίγονον καὶ ἄελπτον / ὄπασαν ἀθάνατοι, πολυάρητος δέ μοί ἐστι), ma vorrei anche suggerire che tutte e due le scene, quella dell’*Inno* III e quella dell’*Odissea*, sono tipologicamente comparabili. In quella dell’*Inno* la madre affida il figlio infante ad una nutrice divina; nell’*Odissea*, la nutrice – dietro la quale si è sospettata la madre –<sup>11</sup>, pone il bimbo sulle ginocchia del nonno perché gli dia un nome. Questo nome deve essere una sorta di talismano, che si colloca tra il divino e la magia. La magia, nell’*Inno*, è presente nelle operazioni svolte da Demetra per rendere il bambino immortale e lo è anche nell’*Odissea* nel nome che il nonno impone a suo nipote.

Soffermandoci, concretamente, su πολυάρητος. Le traduzioni abitualmente ‘diluiscano’ il termine rendendolo con un “molto desiderato”, tanto nell’*Inno*<sup>12</sup> come nell’*Odissea*<sup>13</sup>. Ora, è noto che questo nome può ugualmente significare “molto imprecato” e “oggetto di maledizione”. I contesti fanno propendere per il senso di “molto desiderato”, ma la parola porta con sé anche l’altro senso, il presagio di una fine di disgrazie. I genitori, mentre desideravano il bambino, pronunciavano molte ἀραί, termine in cui coesistono il desiderio e la preghiera come anche la maledizione. Nei miti della nascita degli eroi spesso tale carattere di desiderio presenta l’eroe in bilico tra buoni e cattivi presagi e spesso in relazione con la magia. Questo termine ritorna dunque ad essere indizio di magia, un termine che si addice alla presenza di alcuni elementi magici, che seguono tanto nella scena dell’*Inno* come in quella dell’*Odissea*.

<sup>11</sup> PERADOTTO (1990, 127, n. 5).

<sup>12</sup> CASSOLA (1975, 55) traduce «per lui io ho molto pregato [io è la madre]».

<sup>13</sup> G.A. Privitera (in RUSSO 1985, 111) traduce «fu tanto agognato da te [te sarebbe Autolico]».

Demetra, nel ricevere il bimbo e accettarne l'affidamento, assicura che οὐτ' ἄρ' ἐπηλυσίη δηλήσεται οὐθ' ὑποτάμνον (v. 228: «mai lo abatteranno il maleficio, o le erbe velenose», come traduce Cassola); la ragione è che la dea conosce un rimedio più potente rispetto alle erbe malefiche e un sortilegio contro le maledizioni: οἶδα γὰρ ἀντίτομον μέγα φέρτερον ὑλοτόμοιο, / οἶδα δ' ἐπηλυσίης πολυμήμονος ἐσθλὸν ἐρυσμόν (vv. 229s.: «conosco un rimedio molto più forte delle erbe nocive; / conosco, per il maleficio funesto, un valido scongiuro», secondo la stessa traduzione). Nessuno ha parlato di alcun pericolo; è la dea ad annunciare una speciale protezione in termini di fata buona dei racconti (contro l'evidenza, esplicita o meno, che vi sia una fata cattiva). Infatti, tale conoscenza di Demetra – realmente caratterizzata come magica, anche dal punto di vista lessicale (ἐπηλυσίη, per esempio) – potrebbe considerarsi in qualche modo parallela a ciò che nella casa del Parnaso i figli di Autolico dimostrano di conoscere nel curare la ferita che la zanna del cinghiale ha causato ad Ulisse: arrestano la perdita di sangue con un ἐπαοιδή («arrestarono il fosco sangue / con un incantesimo», dice la traduzione di Privitera); l'attacco del cinghiale corrisponde all'attacco magico dell'ἐπηλυσίη così come l'ἐπαοιδή corrisponde all'ἐσθλὸν ἐρυσμόν. Attacco e difesa, in definitiva, in termini magici.

Tornando al nonno, sollecitato dalla nutrice a imporre il nome al figlio della figlia, Autolico le risponde (rivolgendosi, però, alla madre del bimbo, a sua figlia, come se essa gli avesse rivolto la domanda; ad essa e al suo uomo – madre e padre di Ulisse): τίθεσθ' ὄνομα ὅτι κεν εἶπω. / πολλοῖσιν γὰρ ἐγὼ γε ὀδυσσάμενος τόδ' ἰκάνω, / ἀνδράσι ἠδὲ γυναιξὶν ἀνὰ χθόνα πουλυβότειραν. / τῶ δ' Ὀδυσσεὺς ὄνομ' ἔστω ἐπώνυμον (vv. 406-9: «mettetegli il nome che dico: / io vengo qui con odio per molti, / uomini e donne sulla terra molto ferace, / e dunque si chiami *Odisseo* di nome», nella traduzione di Privitera). Qui, è chiaro, l'argomento di discussione è il participio ὀδυσσάμενος e il senso attivo o passivo di questo verbo<sup>14</sup>; per risolvere o ovviare la questione sono state proposte traduzioni “neutre” come questa: «My life to this point has been marked by hatred of many people, both men and women [...]»<sup>15</sup>; Esichio (o 114 L.) glossa ὀδυσσάμενος con ὀργισθεῖς in riferimento a questo passo dell'*Odissea*. Il soggetto suole essere un dio (Zeus, in particolare, come in *Il.* VIII 37 citato anch'esso da Esichio (o 113 L.), o in *Od.* I 62 e XIX 275 – Zeus ed Helios, in questo caso; oppure Poseidone in *Od.* V 340 e 423) e segue nella costruzione sintattica un dativo, il nome di colui contro cui la divinità dirige il suo odio o la sua irritazione. Nei passi dell'*Odissea* in cui dietro il nome dell'eroe risuona il verbo, gli dèi (Zeus,

<sup>14</sup> Discussa parzialmente in AUSTIN (1972, 92). Cf., in generale, COOK (1999, 149ss. = DOHERTY 2009, 111ss.).

<sup>15</sup> PERADOTTO (1990, 128).

Zeus ed Helios, o Poseidone) sono irritati con lui o, almeno, è contemplata la possibilità che possano esserlo. Qui il soggetto del participio è Autolico, e in base a questa logica, ὄδυσσάμενος dovrebbe indicare che egli era irritato contro uomini e donne. Eustazio (p. 1391 S.), però, intendeva che questo nome era stato dato da Autolico a suo nipote διότι πολλοὶ ἐκείνῳ τῷ Αὐτόλυκῳ ὠδύσαντο, cioè, perché molta gente lo odiava o era furiosa contro di lui<sup>16</sup>.

Tra le ragioni che Autolico fornisce riguardo al nome che dice di imporre a suo nipote, vi è un aspetto, che riguarda se stesso, che forse merita qualche attenzione: Autolico si presenta come uno che ha girato il mondo (v. 408: ἀνὰ χθόνα πουλυβότειραν, conferendo ad ἀνά un senso locativo molto preciso: molti erano furiosi con lui «ovunque, per tutta la terra») e come qualcuno che è appena arrivato (v. 407: τόδ' ἰκάνω; cf. v. 399: ἐλθὼν Ἰθάκης ἐς πῖονα δῆμον) e che si è trovato con il nipote appena nato (v. 400: παῖδα νέον γεγαῶτα κιχήσατο θυγατέρος ἧς). L'ὄδυσσάμενος che egli dice di se stesso racchiude l'esperienza che ha acquisito nel percorrere la terra, il mondo tutt'intorno, e che ha maturato attraverso la relazione con molti uomini e donne. Ed è questo ὄδυσσάμενος riferito a se stesso che lo induce a mettere il nome ad un eroe che, dall'inizio stesso del suo poema, è un uomo capace di comportarsi in molte maniere, egli che μάλα πολλὰ / πλάγχθη (I 1s.). Il nonno, nell'arrivare ad Itaca dopo aver percorso molte terre e aver conosciuto molti uomini e donne, si ritrova con un nipote appena nato e gli dà un nome basato sulla sua esperienza; il nipote, nell'arrivare ad Itaca dopo aver percorso molte terre e aver conosciuto molti uomini e donne, si ritrova di fronte alla storia del nome che porta, un nome che gli aveva messo il nonno nell'arrivare ad Itaca – o di fronte a tale storia si ritrova almeno il pubblico delle gesta di Odisseo cantate dal poeta. E ancora: il nonno promette al nipote che, quando si farà ragazzo e andrà a visitarlo, gli regalerà parte delle ricchezze che ha accumulato in casa (vv. 409-12); il nipote, nell'arrivare ad Itaca, ha nascosto le ricchezze che aveva, che recupererà quando abbia concluso la prova, cioè la vendetta contro i pretendenti e il riscatto della casa e del regno; analogamente si nasconde una prova nella promessa del nonno quando gli mise il nome, e cioè la caccia del cinghiale.

La sua parte delle ricchezze del nonno, Ulisse la dovrà pagare con dolore. Da qui arriviamo anche alla cicatrice scoperta dalla vecchia Euriclea. La cicatrice, testimonianza del rituale di passaggio rappresentato dalla prova della caccia<sup>17</sup>, appare, davanti all'uditorio del poeta, unita al nome dell'eroe, precisamente quando questi, ritornato, si prepara per la prova della vendetta. Il

---

<sup>16</sup> Cf. Eustazio 629, 60 e specialmente 650, 37: διότι πολλοί, φῆσιν, ἐμοῖ ὠδύσαντο, τουτέστι ὠργίσθησαν κατὰ γῆς ὡς κλέπτοντι τὰ ἐκείνων (anch'esso su Autolico).

<sup>17</sup> FELSON-RUBIN-SALE (1983, 137ss.).

poeta mette in evidenza l'οὐλή (v. 391, v. 393, v. 464) nel marcare l'episodio (Autolico, il nome, la visita di Ulisse al Parnaso, la caccia). Non è facile dire se il poeta dia per scontato il riconoscimento, da parte del suo pubblico, di una variante del nome di Odisseo che è alla base del suo nome latino *Ulixes*: è in realtà la cicatrice stessa a spiegare la variante Οὐλισσεύς o Οὐλίξης<sup>18</sup>. È possibile, tuttavia, sospettare che il poeta, conoscitore di tutte e due le storie, quella dell'irritazione o dell'odio e quella della cicatrice, abbia scelto di svilupparne una, la prima, intorno al nome dell'eroe che egli adoperava, ma che però l'abbia inserita dentro la seconda, quella del riconoscimento attraverso la cicatrice<sup>19</sup>; non era difficile che il suo pubblico la conoscesse, e l'importanza che il poeta conferiva alla cicatrice, in un contesto dominato dal nome dell'eroe, non rendeva difficile che il pubblico vi pensasse (come, d'altra parte, doveva accadere nel caso di tanti miti, che nell'epica, e ancor di più nella lirica, non sono narrati ma allusi)<sup>20</sup>.

Nell'insieme del poema, Poseidone odia Ulisse perché questi ha accecato l'unico occhio del ciclope Polifemo, figlio di Poseidone; Atena, che in modo evidente lo protegge, domanda in una certa occasione a Zeus se odia Ulisse; è detto anche che Zeus ed Helios provavano avversione contro di lui. In conclusione, ciò porterebbe ad interpretare l'ὄδυσάμενος del v. 407 nel senso che Autolico odia gli uomini; ora, dal momento che il soggetto non è un dio ma Autolico (e dietro di lui Ulisse stesso), l'interpretazione sopra citata di Eustazio p. 1391 S., ripetuta in p. 650 S., (cf. più sopra, n. 16), forse non dev'essere scartata. E in tali condizioni, il «marked by hatred of many people» di Peradotto (cf. più sopra, n. 15) potrebbe piuttosto riflettere il doppio senso, attivo e passivo, del termine. Nel caso, bisognerebbe vincolarlo all'esperienza: «ho percorso molte terre e ovunque ho avuto con donne e uomini una relazione di avversione, di odio (essi irritati con me e io con loro)».

In ogni caso, l'elemento importante è il carattere centrale, nodale, dell'episodio di Euriclea che lava i piedi di Ulisse. Perché significa la singolarizzazione, l'identità dell'eroe: a partire da adesso continuerà ad essere astuto, conoscitore di molte maniere, ma non tornerà ad intraprendere nuove avventure, una dopo l'altra, quanto piuttosto tutto il racconto porterà alla vendetta. Alla vendetta di Ulisse. Perché si è spiegato che ha un nome e che si riferisce al suo errare e all'avversione che ha generato e sentito, da una parte, e, dall'altra, perché si è stabilita la relazione di questo nome – una relazione che, almeno, il poeta spiega nella storia stessa del nome, anche in riferimento ad Autolico e ai suoi figli – con una prova che gli ha lasciato un segno che lo rende unico.

---

<sup>18</sup> MARÓT (1960, 1ss.).

<sup>19</sup> PERADOTTO (1990, 146).

<sup>20</sup> MIRALLES (1994, 29ss.).

Questo episodio fu analizzato da Auerbach nel primo capitolo di un celebre libro<sup>21</sup>. Sotto il segno del realismo. Notava Segal, in contrapposizione, che vi è nella poesia omerica tutta una serie di momenti ellittici, dettagli che rimangono in ombra, salti inattesi, silenzi che non si lasciano spiegare da una prospettiva realista<sup>22</sup>. E portava ad esempio che l'intera scena tra Ulisse e la nutrice ha luogo in presenza di Penelope e che Penelope non si accorge di nulla, come se non ci fosse, perché Atena «le distolse la mente» (v. 480, traduzione Privitera). Tale dettaglio della scena della nutrice è particolarmente significativo, perché il poeta, una volta che Penelope ha introdotto la nutrice, punta i riflettori su Euriclea ed Ulisse e, per ragioni di economia narrativa, prescinde da Penelope: gli basta, dal momento che l'ha lasciata nello stesso luogo, far sì che Atena le abbia fatto un sortilegio, in qualche maniera convertendo la sua presenza in assenza. L'intera scena ha un'aria di magia e risulta come risucchiarci sino al fondo dell'esistenza di Ulisse, ai due momenti cruciali della sua nascita e dell'acquisizione del nome, da una parte, e del suo percorso dall'infanzia sino alla condizione di uomo fatto, dall'altra.

Tale carattere magico è confermato dalla intera scena, da un elemento di quelli che si potrebbero considerare come un dettaglio realista, ma che il poeta ha posto precisamente in questo contesto per mostrare come il reale vada meravigliosamente oltre il reale stesso e si inserisca in uno dei sistemi semici che ricompongono e delineano la pura letteralità delle parole e la semplice realtà dei fatti. Si tratta del bacile, del catino che Euriclea ha portato per lavare i piedi ad Ulisse e che è pieno d'acqua, fredda e calda (vv. 386-8); nel toccare e riconoscere la cicatrice, dopo che il poeta ha narrato tutta la storia del nome e della cicatrice stessa, la nutrice lascia andare la gamba di Ulisse, che teneva sollevata, e questa cade dentro il catino. Con una doppia conseguenza: l'acqua si versa (v. 471; cf. vv. 503s.) e il catino che era di bronzo, risuona (v. 469: *κανάχησε δὲ χαλκός*). Il bacile era già stato presentato come *παμφανώντα* (v. 386), di modo che alla luce e allo splendore si aggiunge ora il suono emesso, che sembra la chiusura della storia del nome e della cicatrice. Il bronzo suggerisce la violenza e le armi, e lo splendore e il rumore vanno con le armi. Lo splendore delle armi (*αἴγλη*) arriva al cielo e il bronzo folgora (*χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς*) quando i guerrieri si armano (*Il. XIX 362s.*): Achille sale, raggianti di armi (*τεύχεσι παμφαίνων, Il. XIX 398*), sul carro. Le travi di legno delle torri di Troia vibrano e risuonano (*κανάχιζε*) colpite dalle lance degli Achei (*Il. XII 35-7*). Vi è tutto il «materiale tradizionale», dice Janko<sup>23</sup>, che il poeta dell'*Iliade* manipola in XVI 104-7, a proposito di Aiace che a malapena può resistere all'assalto dei Troiani, sotto il tiro dei dardi; in tali condizioni *δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαεινὴ / πῆληξ*

---

<sup>21</sup> AUERBACH (1946).

<sup>22</sup> SEGAL (1994, 6).

<sup>23</sup> JANKO (1992, 330).



βαλλομένη καναχήν ἔχε. Basterà riportare i luoghi addotti da Janko per confermare che si tratta di materiale tradizionale, formulare, generalmente vincolato alla guerra, alla violenza (cf. per esempio il *fr.* 10 Gentili-Prato di Tirteo, v. 28). Ne è un'eccezione l'inno omerico ad Apollo, in cui è la *forminx* che vibra e risuona, ma senza bronzo, χρυσέου ὑπὸ πλήκτρου (v. 185; nella stessa posizione metrica del citato χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς in *Il.* XIX 363).

Si tratta di una sequenza di splendore e di vibrazione sonora, dunque, tradizionalmente usata in contesti di guerra, ma suscettibile di essere usata, non senza variazioni significative (dal bronzo all'oro), in altri contesti. Tale schema si riconosce nella scena di Euriclea dell'XIX dell'*Odissea*, e ora il risuonare del catino si può assimilare al risuonare della casa come conseguenza dello starnuto di Telemaco e può essere integrato, all'interno del suo contesto specifico, nel contesto semico "suono-espansione-luce"; ciò accade nella casa dopo che padre e figlio vi hanno nascosto le armi (vedendo nell'oscurità grazie alla luce di Atena) e funge da preludio al compimento della vendetta. Il rumore, è chiaro, non è tanto straordinario come il σμαρδαλέον κονάβησε della casa in risposta allo starnuto di Telemaco (XVII 541s.); si tratta di una vibrazione sonora, di un'eco del bronzo del catino, ma la realtà è lasciata indietro dalle parole che la dicono, dal mestiere del poeta, e con il risuonare culmina il racconto del nome e della cicatrice, assente Penelope che pur è lì con la nutrice ed Ulisse; e culmina con ciò che si manifesta essere un presagio della prova che, parallela a quella della caccia del cinghiale, significherà la vendetta, per la quale le armi sono già state nascoste. La casa di Ulisse ha risuonato per il presagio dello starnuto di Telemaco, come ora il nome di Ulisse e il riconoscimento dell'eroe attraverso la sua cicatrice fanno sì che risuoni il catino di bronzo: in modo più modesto, come un presagio, ma anche straordinariamente, perché si tratta di un oggetto di qualità, di valore, e il lavarvi i piedi di qualcuno lo visualizza come ospite, lo integra simbolicamente in un grado superiore all'interno della casa.

Carles Miralles

## Riferimenti bibliografici

AUERBACH 1946

E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, A. Francke.

AUSTIN 1972

N. Austin, *Name magic in the Odyssey*, in «California studies in classical antiquity» V 1-19.

BROWN 1947

N.O. Brown, *Hermes the thief. The Evolution of a Myth*, Madison, University of Wisconsin.

CALVINO 1995

I Calvino, *I livelli della realtà in letteratura* (1978), in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 374-90.

CASSOLA 1975

F. Cassola (a cura di), *Inni omerici*, Milano, Mondadori.

COOK 1999

E. Cook, 'Active' and 'passive' heroics in the Odyssey, in «CW» XCIII 149-67.

DOHERTY 2009

L.E. Doherty (ed.), *Homer's Odyssey*, Oxford readings in classical studies, Oxford-New York, Oxford University Press.

FELSON-RUBIN-SALE 1983

N. Felson-Rubin-W. Sale, *Meleager and Odysseus: a structural and cultural study of the greek haunting-maturation myth*, in «Arethusa» XVI 137-72.

JANKO 1992

R. Janko (ed.), *The Iliad: a commentary*, vol. IV: books 13-16, general editor G.S. Kirk, Cambridge, Cambridge University Press.

LICCIARDI 1989

C. Licciardi (a cura di), *Platone. Cratilo*, Milano, BUR.

LORAUX 1999

N. Loraux, *La voix endeuillé*, Paris, Gallimard.

MARÓT 1960

K. Marót, *Odysseus-Ulixes*, in «Acta antiqua» VIII 1-6.

MIRALLES 1987

C. Miralles, *Le rire sardónique*, in «Metis» II/1 31-43.

MIRALLES 1993

C. Miralles, *Ridere in Omero*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

MIRALLES 1994

C. Miralles, *El mito en la lírica griega arcaica*, in «Helmantica» XLV 29-41.

MIRALLES 2006

C. Miralles, *Lo starnuto di Telemaco*, in «SemRom» IX/1 1-13.

PERADOTTO 1990

J. Peradotto, *Man in the middle voice. Name and Narration in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.

RADIN-KERÉNYI-JUNG 1956

P. Radin-C. Kerényi-C.G. Jung, *The trickster*, London, Palgrave Macmillan.

RUSSO 1985

J. Russo (a cura di), *Omero. Odissea*, trad. di G.A. Privitera, vol. V, libri XVII-XX, Milano, Mondadori.

SEGAL1994

Ch. Segal, *Singers, heroes, and gods in the Odyssey*, Ithaca-London, Cornell University Press.