

OMERO, IL CIECO AEDO DI CHIO ALLA REGIA

ALBERTO CAMEROTTO
Università Ca' Foscari di Venezia

ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός
τό τε πάλαι τό τε νῦν.
Bacchyl. fr. 5 M.

1. *Un nuovo nome per una nuova Musa?*

L'aedo dell'epica greca arcaica comincia il canto invocando la Musa o le Muse¹, ma Omero, che pure ama i nomi, non ci propone un catalogo per le figlie di Zeus e di Mnemosine. Il coro delle Muse lo vediamo in azione in Omero², ma per la prima volta conosciamo le dee con il loro nome da Esiodo. Nel *prooimion* ad esse dedicato a introdurre la *Teogonia* il poeta di Ascra ne dà il catalogo completo in una sequenza di pochi versi (Hes. *Th.* 76-79)³:

ἐννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι,
Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε
Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε
Καλλιόπη θ' ἥ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων.
Le nove figlie dal grande Zeus generate
Kleio, Euterpe, Thaleia, Melpomene,

¹ L'invocazione del cantore alle Muse è all'inizio del canto oppure all'inizio di una sezione importante della composizione: A 1, B 484-492, 761, Λ 218, Ξ 508, Π 112, α 1, 10; Hes. *Th.* 114, 965s., 1021s., *Op.* 1s., fr. 1.1s., 14s.; *Hy. Herm.* 1, *Hy. Aphr.* 1, *Hy. hom.* 9.1, 14.2, 17.1, 19.1, 20.1, 31.1, 32.1s., 33.1, *Theb.* 1 B.

² Il coro delle (nove) Muse in azione: ω 60s. Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅτι καλῆ ἢ θρήνεον (per le *Taphai* di Achille). Cf. inoltre A 602-604, (B 598), Hes. *Th.* 2ss., 36ss., 52, *Scut.* 205s., *Hy. hom.* 27.15.

³ Le traduzioni, in qualche caso con adattamenti, sono di G. Arrighetti per Esiodo, di G. Cerri per l'*Iliade*, di A. Privitera per l'*Odissea* e di F. Càssola per gli *Inni omerici*.

Alberto Camerotto

*Terpsichore, Erato, Polymnia, Ouranie
e Kalliope, che è la più illustre di tutte.*

Sono tutti nomi parlanti, senza bisogno di epiteti. Nei nomi traspaiono significati che dicono ciò che fanno le Muse e che cos'è la loro arte⁴. Per la voce e per l'udito. La sfera sensoriale prevalente – se non esclusiva – è quella del suono, della parola e della musica: *Kleio* è la voce e la fama che passa attraverso il *kleos* e il canto di un aedo che non a caso può chiamarsi *Phemios*, *Polymnia* allude alla molteplicità dei canti che pervadevano la vita degli Elleni nel mondo dell'oralità e della poesia come parte della vita e della storia, *Kalliope* ci parla della bellezza della voce ed è la Musa più importante di tutte⁵. Altri valori estetici entrano nella costruzione dei nomi, ma non v'è spazio specifico per la rappresentazione visiva. L'occhio e la vista non sembrano essere gli strumenti primi della comunicazione poetica. Certo non ne sono esclusi. V'è in *Melpomene* e in *Terpsichore* il *choros*, che è danza, canto e musica, spettacolo sonoro e visivo al tempo stesso, movimento fisico e visibile nello spazio e nel tempo, in simbiosi con il flusso di ritmi e di melodie della musica e con le parole del canto⁶. Lo spettacolo visivo è insieme all'azione parte della poesia arcaica e l'*opsis* sarà funzione distintiva del teatro greco⁷, tanto da poter dire che anche il nostro moderno cinema, al di là dei fattori tecnologici, ha qui la sua genesi greca. Un nome che però si richiami specificamente alla vista non compare tra le Muse.

⁴ Per l'interpretazione dei nomi in relazione alle funzioni cf. p. es. Pl. *Phaedr.* 259d.

⁵ Nel *prooimion* della *Teogonia* si insiste sulle qualità della voce. Per la 'bella voce' delle Muse cf. *Th.* 10 περικαλλέα ὄσσαν, 68 ὅπι καλῆ (= A 604, ω 60, *Hy. Ap. P.* 189, [ε 61 per Calipso, κ 221 per Circe, μ 192 ὄπα κάλλιμον, per le Sirene]). Altrimenti la voce è di regola 'dolce' (*Th.* 40 ἡδεῖα, 965, 1021, fr. 1.1 M.-W. ἡδυέπειαι sono le Muse [oppure ἡδυεπεῖς, *Hy. hom.* 32.2]). Ma la voce delle Muse non manca di altri attributi (*Th.* 41 ὅπι λειριόεσση, 43 ἄμβροτον ὄσσαν, 65 ἐρατὴν, 67 ἐπήρατον). Subito di seguito al nome di Calliope è descritta la ἱερὴ δόσις delle Muse ai mortali, e in particolare ai re: *Th.* 83s. ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἐέρσην, ἢ τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ρεῖ μείλιχα. Così per i cantori: 97 γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ, 104 ἱμερόεσσαν αὐοδὴν. Per la voce dolce come il miele vd. Waszink 1974, p. 6s., Roscilla 1998, 66-70. Per Calliope cf. anche *Hy. hom.* 31.2, *Alcm.* fr. 27 P. (= 84 Calame).

⁶ Cf. le prerogative specifiche delle Muse descritte in *Hy. Herm.* 451s. τῆσι χοροὶ τε μέλουσι καὶ ἀγλαὸς οἶμος αὐοδῆς ἢ καὶ μολπὴ τεθαλυῖα καὶ ἱμερόεις βρόμος αὐλῶν.

⁷ Sul ruolo dell'*opsis* nel teatro vd. Marino 1998, 27-33.

Omero alla regia

Se vogliamo inventare o piuttosto cercare un nome greco per l'*aisthesis* della vista, dell'azione e del movimento o più precisamente per l'arte della cinematografia di cui qui parliamo in relazione al mondo antico⁸, insomma se vogliamo aggiungere un nome al catalogo, nell'epica omerica v'è qualcosa che ci soccorre. Potremmo ingaggiare come nuova Musa una figura particolare, Εἰδοθέη, la figlia di Proteo (δ 366), che per il suo nome e per la sua stirpe sa molte cose⁹ e che sa venire in aiuto degli eroi in difficoltà. Per amore dei nomi brevi che divengono subito moda possiamo prendere la stessa figura da uno dei frammenti del perduto *Proteus* di Eschilo, dove è chiamata – con bella forma femminile – Εἰδώ (fr. 5 Mette). E per la sua funzione di nuova Musa, possiamo ricorrere a Euripide, il quale le attribuisce i medesimi straordinari poteri che hanno le Muse esiodee (Eur. *Hel.* 11-14):

Εἰδώ ...
καλοῦσιν αὐτὴν Θεονόην· τὰ θεῖα γὰρ
τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο.
Eido ...
la chiamano Theonoe: le cose divine
il presente e il futuro tutto ella conosceva.

Quello delle Muse è sempre un potere che si manifesta attraverso la voce (Hes. *Th.* 38s. εἴρουσαι τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα, ἢ φωνῆ ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ)¹⁰, e così è per il cantore che dalle Muse deriva l'ispirazione e il canto (*Th.* 31s. ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν ἢ θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἔόντα). La vista non è esclusa in assoluto, anzi da quel che ci dicono i testi antichi essa entra da protagonista nel processo della conoscenza che sta alla base del canto. È una vista e una conoscenza particolare, affine a quella del veggente e della μαντοσύνη (A 70 ὄς

⁸ Sulla 'decima Musa' vd. l'intervento di Luigi Spina in questo volume. Per il nome ci si potrebbe anche avventurare nella creazione di qualche nuova astrazione o personificazione, partendo dalla vista e dalla molteplicità o dal movimento, *Polyeideia* mi sembrerebbe un buon candidato.

⁹ È una dea e gli dei sanno tutto (δ 389 θεοὶ δέ τε πάντα ἴσασιν). È la figlia di Proteo, ὅς τε θαλάσσης ἢ πάσης βένθεα οἶδε (δ 385s.). Menelao ne riconosce i poteri e a lei domanda della via del *nostos* (δ 379-381), anche se poi sarà il padre a fornirgli tutte le istruzioni.

¹⁰ Pind. fr. 52i.83s. M. φωνᾶ τὰ τ' ἔόντα τε καὶ ἢ πρόσθεν γεγενημένα.

Alberto Camerotto

ἤδη τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα)¹¹, ma non è propriamente una conoscenza del cantore, che sembra possedesse questi poteri solo attraverso la voce e l'udito, bensì – come di regola viene riconosciuto – sono le Muse che *vedono* e che *sanno*. La contrapposizione delle vie della conoscenza è anche contrapposizione di funzioni, e ovviamente di grado della loro importanza, tra le dee e i loro interpreti mortali.

Il canto deve fondarsi sulla conoscenza per essere *aletheia*. Tale conoscenza è prima di tutto quella visiva di chi è presente e può osservare gli eventi. Vale per le Muse, mentre il cantore sembra affidarsi al *kleos* delle storie e dichiara espressamente il suo limite, cioè di essere privo della conoscenza visiva. La sua sapienza proviene dall'ascolto (delle Muse e della tradizione)¹²:

B 485s. ὑμεῖς (le Muse) γὰρ θεαί ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα,
ἡμεῖς δὲ (i cantori) κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν
*Voi siete dee e siete presenti e sapete ogni cosa,
noi soltanto la fama udiamo e nulla sappiamo.*

La voce da sola (κλέος) non è nulla se non v'è questo fondamento di verità che passa attraverso la presenza e la vista, e poi attraverso l'ispirazione e le funzioni della memoria (B 492 μνησαίαθ'), ossia di Μνημοσύνη della quale le Muse sono figlie¹³. Altrimenti non solo gli occhi ma anche la mente del cantore è cieca come ci ricorda Pindaro a proposito del poeta escluso dall'ispirazione delle Muse (fr. 52h.18-20 M. τυφλαὶ γὰρ ἀνδρῶν φρένες).

La lode di Odisseo tra i Feaci per il canto eroico di Demodoco – elogio che il cantore si merita per la corrispondenza tra il canto e gli eventi e per il *kosmos* della narrazione – sottolinea l'importanza della

¹¹ Sulla relazione tra poesia e *mantosyne* vd. Murray 1981, 93s.; sulle Muse vd. Brillante 1993, 7-37.

¹² Rabel 2005, 169 sottolinea la dimensione dell'ascolto che è propria del cantore a partire dalle invocazioni alle Muse, di fronte alle quali egli si pone come primo ascoltatore: «the poet of *Odyssey* presents himself to us as a *listener*, he is, he says, first of all a narratee. He takes on the role of storyteller only after his proemium is completed. [...] listening precedes and somehow makes possible the process of poetic creation».

¹³ Nell'epica arcaica cf. Hes. *Th.* 54, 915-917, Eumel. 16 B., *Hy. Herm.* 429s.

Omero alla regia

conoscenza autoptica, anche se accanto v'è inserito il principio orale della tradizione, ossia l'udito, che diventerà poi l'*akoe* degli storici¹⁴:

θ 491 ὣς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας,
come uno che era presente o che ha sentito da un altro.

Ma le Muse, a quanto pare, conoscono bene anche le vie della *fiction*, perché possono dire la verità o inventare cose non vere, che appaiono del tutto simili a quelle vere, come le dee stesse dichiarano a Esiodo sul monte Elicona (Hes. *Th.* 27s.):

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.
*Noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,
ma sappiamo, quando vogliamo, cose vere cantare.*

La narrazione infatti è per sua natura *fictio*, vera o falsa che essa sia, ovvero è arte di creare il racconto degli eventi sapientemente, *kata kosmon* o *kata moiran*¹⁵, secondo il principio del verosimile. Si può ricordare la definizione, che viene dalla voce del narratore primo, per i racconti falsi che Odisseo propone vestito da mendicante al suo ritorno in incognito a Itaca: τ 203 ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων

¹⁴ Per la conoscenza che deriva dalla vista o dal racconto di un altro cf. γ 93s., δ 324s. εἶ που ὄπωπας ἢ ὀφθαλμοῖσι τεοῖσιν, ἢ ἄλλου μῦθον ἄκουσας, *Hy. Herm.* 263, 363 οὐκ ἴδον, οὐ πυθόμην, οὐκ ἄλλου μῦθον ἄκουσα. Notevole è il valore testimoniale di quella che possiamo chiamare *autakousia*, ψ 40 οὐκ ἴδον, οὐ πυθόμην, ἀλλὰ στόνον οἶον ἄκουσα. Sul motivo dell'autopsia nella storiografia (ma anche nell'epica) vd. Nenci 1953.

¹⁵ In part. cf. θ 489s. λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις, ἢ ὄσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὄσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί (*Hy. Herm.* 433 πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον, 479 per la musica della lira), e poi θ 491 αἶ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς. All'opposto il racconto οὐ κατὰ κόσμον non corrispondono a verità (ξ 363), cf. gli ἔπεα ἄκοσμα di Thersites (B 213s.). Si può anche confrontare l'elogio di Odisseo narratore (con ἐπισταμένως) da parte di Alkinoos, con l'equivalenza dichiarata tra cantore e narratore: λ 367-369 σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφή ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί, ἢ μῦθον δ' ὡς ὅτ' αἰοῖδός ἐπισταμένως κατέλεξας, ἢ πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρὰ (analogamente funziona l'elogio di ρ 513-521). L'indicazione si riferisce principalmente all'ordine (secondo gli schemi compositivi dell'epica) nella narrazione degli eventi (vd. in proposito Finkelberg 1998, 124-129). Sulle espressioni *kata kosmon*, *kata moiran* e i loro significati vd. Gostoli 1986, 158s.

Alberto Camerotto

ἐτύμοισιν ὁμοῖα¹⁶. Si ripresenta la prima frase delle Muse come una formula con minime variazioni nella coniugazione. Se guardiamo al racconto che Odisseo propone alla sposa, vi sono tutti gli elementi reali, come sono stati visti dallo stesso eroe, ovviamente da *autoptes*. Ma vengono ricomposti attraverso una *fictio* che ha successo e che persuade pure la sposa fedele, la quale come sappiamo crede con difficoltà anche al vero.

Ma ritornando alle Muse, sono esse a sapere e a insegnare al cantore¹⁷. Ora, se Eido ha il potere della vista, proprio come le stesse Muse ella *vede* e *sa* le cose passate presenti e future, e ha con la conoscenza il potere della rappresentazione. Nell'*Odisea* Eidothea sa immaginare per Menelao la sua futura azione, l'avventuroso e strano *lochos* che risolve i suoi problemi e che gli apre la via per compiere finalmente il lungo *nostos*. Ai nostri registi moderni Eido, se decidiamo di ingaggiarla come nuova Musa, insegnerà le sue arti, con la vista e il movimento, ma non dimenticherà il mondo dei suoni, le parole e le musiche che sono il privilegio delle altre Muse. Si sa, le Muse hanno una perfetta intesa tra loro e agiscono in coro. E v'è poi anche per l'arte della regia il *kosmos* di mettere insieme il tutto secondo il giusto ordine che crea il racconto come il film. Eido non manca neppure di suggerire al regista nuove vie, che devono soddisfare l'aspettativa del pubblico per la nuova storia o per la nuova rappresentazione di una storia antica, una passione non diversa da quella dell'antico uditorio per il canto nuovo¹⁸.

2. Il cantore cieco nella Grecia arcaica

La seconda difficoltà sulla quale riflettere sta nel fatto che il cantore è cieco, ma questo è un tratto importante che appartiene alla

¹⁶ Sugli *pseudea* del racconto (e della poesia) cf. anche λ 363-366, ξ 125, 365, E 635, *Hy. Dion.* 6. Sulle menzogne come principio della *fictio* vd. Stroh 1976, 85-112, Rösler 1980, 313s., Pratt 1993, 106-113.

¹⁷ Per le Muse che insegnano il canto all'aedo cf. Hes. *Th.* 22 αἶ νό ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν, 30-34, 94, *Op.* 662 Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀείδειν, fr. 310.1s.; θ 44, 64, 481 οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, 488 ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων, χ 347s., *Hy. Ap. P.* 518s. Cf. Sol. fr. 13.51s. W.²

¹⁸ α 351s. τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι, ἢ ἢ τις αἰόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.

Omero alla regia

tradizione e che è connesso ai fattori della composizione orale¹⁹. Per il canto dell'aedo la cecità risulta essere piuttosto un vantaggio, come osserva P. Zumthor in un celebre studio dedicato alla poesia orale:

«Le società che sono ancora vicine alle forme arcaiche dell'immaginario associano l'immagine del cieco soprattutto alla declamazione dell'epica: affidando miticamente il possesso della Parola Prima a chi non è che una Voce. Cieco e indovino fu Tiresia, e Edipo, colui sul quale incombono gli dei con tutta la loro terribile potenza. Una seconda vista archetipica si sostituisce alla visione ordinaria»²⁰.

Omero, secondo la *Vita Herodotea*, nacque a Smirne da Creteide, il suo nome originario era Melesigene e non era cieco dalla nascita (29s. Allen οὐ τυφλὸν ἀλλὰ δεδορκότα)²¹. Anzi, ancor giovanissimo viaggiò e *vide* molti luoghi del Mediterraneo (66 χώρας καὶ πόλις θεήσασθαι, 69-71 καὶ ὅπου ἐκάστοτε ἀφίκοιτο πάντα τὰ ἐπιχώρια διεωρᾶτο, καὶ ἱστορέων ἐπυνθάνετο). È una indicazione significativa, perché così si giustifica – nei termini di un contatto autoschediastico tra epica e biografia – un valore che appare evidente anche al lettore moderno, ossia la straordinaria potenza della vista del cantore che ha composto l'*Iliade* e l'*Odissea*.

Un primo manifestarsi della cecità di Melesigene avviene secondo il racconto della *Vita* a Itaca (75 νοσήσαντι τοὺς ὀφθαλμούς), ma il personaggio che ancora non è divenuto Omero sembra guarirne, per poi divenire definitivamente cieco a Colofone (90-92). Proprio per la cecità Melesigene si dedica successivamente alla poesia, sulle tracce di un nesso biotico tra cecità e canto che è dell'epica greca ma anche di altre tradizioni (92-94 ἐκ δὲ τῆς Κολοφῶνος τυφλὸς ἐὼν ἀπικνέεται εἰς τὴν Σμύρναν καὶ οὕτως ἐπεχειρεῖ τῇ ποιήσει): comincia da questo momento la sua vita di cantore itinerante. Significativo è

¹⁹ Un quadro sintetico sull'immagine del cantore cieco nelle tradizioni orali è, oltre che in Bowra 1979, 701-704, in Zumthor 1984, 272-274. Sulla cecità poetica ed eroica vd. inoltre Brelich 1978, 112 (mantica e cecità, con un rapporto in genere consequenziale tra la perdita della vista e l'acquisizione delle facoltà mantiche, cf. p. es. Hes. fr. 275 M.-W. per Tiresia), 246-248 (eroi ciechi), Buxton 1980, 27-35 (cecità e facoltà speciali di poeti e profeti, cecità come punizione), Brillante 1991.

²⁰ Zumthor 1984, 274. Cf. anche Bowra 1979, 704, Buxton 1980, 29.

²¹ Cf. *Certamen* 11s. ὕστερον μέντοι τυφλωθέντα Ὅμηρον μετονομασθῆναι διὰ τὴν παρ' αὐτοῖς ἐπὶ τῶν τοιούτων συνήθη προσηγορίαν. Cieco dalla nascita era invece il poeta Senocrito di Locri (vd. Test. 3 Fileni).

l'episodio di Cuma. In questa città, dove cantava con successo nelle *leschai*, fece richiesta all'assemblea di una *trophe*, ossia di un vitalizio, ma non la ottenne²². Gliene venne invece il nome di "Όμηρος, perché a Cuma questa era la parola per «cieco» (163-165 ἐντεῦθεν δὲ καὶ τοῦνομα Όμηρος ἐπεκράτησε τῷ Μελησιγένοι ἀπὸ τῆς συμφορῆς· οἱ γὰρ Κυμαῖοι τοὺς τυφλοὺς ὀμήρους λέγουσιν)²³.

Che il riferimento riguardi o meno Omero, come vuole Tuciddide, è significativo che nell'*Inno delio ad Apollo* il cantore sembra menzionare se stesso come il cieco di Chio, i canti del quale eccellono tra tutti gli uomini (*Hy. Ap. D. 172s.*)²⁴:

τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἐνι παπυλοέσση,
τοῦ πάσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί.
*È un uomo cieco, e vive nella rocciosa Chio:
tutti i suoi canti saranno per sempre i più belli.*

Se poi cerchiamo tra i personaggi dei testi epici, è cieco il cantore dei Feaci, Demodoco²⁵ – alla figura del quale evidentemente si ispirano alcuni tratti della biografia di Omero. La sventura della cecità è connessa al canto, Demodoco ha ottenuto insieme un bene e un male proprio come risultato della predilezione della Musa (θ 63s.)²⁶:

τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε·
ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν ἀοιδήν.
*Molto la Musa lo amò, e gli diede il bene e il male:
gli tolse gli occhi, ma il dolce canto gli diede.*

²² Zumthor 1984, 273 «Nelle società che ignorano la nostra nozione di handicappato, l'individuo privo della vista si mantiene integrato nel gruppo guadagnandosi la vita con la parola».

²³ Cf. *Certamen* 30-32 οἱ δὲ διὰ τὴν πῆρῳσιν τῶν ὀμμάτων· παρὰ γὰρ τοῖς Αἰολεῦσιν οὕτως οἱ πηροὶ καλοῦνται. Mi fa piacere ricordare qui i giochi paradossali di Luciano di Samosata in relazione alla leggenda della cecità di Omero, in *Icar. 27, VH 2.20-28*.

²⁴ Thuc. 3.104.5-6 attribuisce con sicurezza a Omero l'inno (τὰ ἔπη, ἐν οἷς καὶ ἑαυτοῦ ἐπεμνήσθη, τοσαῦτα μὲν Όμηρος ἐτεκμηρίωσεν), ma cf. *schol. Pind. Nem. 2.1c* secondo il quale l'autore è Kynaithos di Chios. Vd. ampiamente Aloni 1989.

²⁵ Sulla rappresentazione del cantore e del canto all'interno dell'*Odissea* vd. Segal 1994, 113-141, Mackie 1997, 77-95, Scodel 1998, 171-194.

²⁶ Su questo principio di compensazione nel mito greco vd. Buxton 1980, 30.

Omero alla regia

Oltre a questa nota biografica che ne introduce la figura nella narrazione, compaiono anche altri segni della cecità di Demodoco, i quali appartengono alla quotidianità di chi è privo della vista: il cantore deve essere condotto nel luogo dell'esibizione dall'araldo (θ 62, 471-473), il quale lo prende per mano (θ 106-108), ed è sempre questi che gli porta la cetra (θ 254s., 261s.). E ancora sono Pontonoo e l'araldo che lo devono accudire per le cose che non può fare da sé (θ 65-70, 477-483). Ma la straordinaria esecuzione dei canti della saga troiana fa dire a Odisseo – il quale di quelle storie è stato protagonista e anche appassionato narratore – che Demodoco riporta i fatti proprio come se fosse stato presente e avesse visto le gesta degli eroi a Troia. Il problema della cecità nel canto scompare.

Un caso particolare è quello di Tamiri, il virtuoso cantore trace che osa contendere nel canto con le Muse e che per questo viene punito con la cecità (o con altra deformità se il termine *πηρός* significa qualcosa di diverso), ma al tempo stesso è privato anche del canto e dell'arte della cetra. Per lui non v'è un bene e un male ma un doppio male senza rimedio (B 597-600)²⁷:

στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν εἰ περ ἄν αὐταί
Μοῦσαι ἀείδοιεν κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ αἰοιδὴν
θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστῶν.
*Osò infatti vantarsi che avrebbe vinto, anche se le Muse stesse
avessero cantato, le figlie di Zeus portatore dell'egida;
ma quelle, adiratesi, lo resero cieco, e per giunta gli tolsero
il canto divino, gli levarono dalla mente l'arte della cetra.*

Celebre è poi la cecità di Stesicoro, anche questa attribuita a una punizione divina causata da un canto fuori luogo. Il poeta venne privato della vista per aver parlato male di Elena (fr. 187-191 P.), ma a differenza di Omero – come racconta Socrate in Pl. *Phaedr.* 243 a-b

²⁷ Sulla figura e la storia di Tamiri cf. anche Hes. fr. 65 M.-W., [Eur.] *Rhes.* 924s., Paus. 4.33.7 (cecità di Tamiri e cecità di Omero), 10.30.8, 9.30.2, etc. Vd. più ampiamente Brillante 1991. Per la cecità come punizione divina cf. la vicenda epica di Licurgo (Z 139 καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς) o anche quella di Fineo (Hes. fr. 157, 254 M.-W.).

– seppe riconoscere la causa della sua punizione e trovare rimedio attraverso la *Palinodia* (fr. 192 P.)²⁸.

Da questi dati possiamo dire che quello del poeta cieco è forse un topos, che però deriva dalle dinamiche specifiche della composizione orale. Se il canto rappresenta un privilegio che proviene dalle Muse, la cecità si presenta come una menomazione che ha una regolare associazione con il canto e ciò appare come un fatto che ci parla di come funziona la poesia orale.

Il problema si pone perché la vista è il più immediato e potente strumento di conoscenza²⁹. Inoltre ci troviamo in difficoltà di fronte alla straordinaria potenza visiva dei poemi omerici, in particolare se pensiamo alla ricchezza di elementi propriamente spettacolari e di 'effetti speciali' che possono essere pensati solo in relazione alla facoltà della vista. Il *bios* si preoccupa di far viaggiare Melesigene prima che diventi *Omero*, ossia «colui che non vede», e di fargli vedere il mondo che poi descriverà come teatro d'azione dei suoi eroi³⁰. Ma nel canto come nella relazione tra il cantore e le Muse è il nesso tra l'udito e la memoria che ha un ruolo fondamentale per la conoscenza³¹ e quindi per la creazione poetica. Sono prima di tutto gli strumenti tradizionali della composizione epica che danno potenza

²⁸ Sulla cecità di Stesicoro cf. anche Isocr. *Hel.* 64. Sulla vicenda vd. Gentili 1995, 176, Cingano 1982, 17-33.

²⁹ Aristot. *Met.* 980a καὶ μάλιστα τῶν ἄλλων ἢ διὰ τῶν ὀμμάτων. ... αἴτιον δ' ὅτι μάλιστα ποιεῖ γνωρίζειν ἡμᾶς αὐτῆ τῶν αἰσθήσεων καὶ πολλὰς δηλοῖ διαφορὰς. La superiorità della vista sull'udito è anche un motivo della storiografia greca: cf. p. es. Hdt. 1.8, Polyb. 12.27.1.

³⁰ Bowra 1979, 703 si pone il problema e in sostanza lo risolve alla maniera della *Vita* erodotea: «È arduo credere che sia stato un cieco a comporre l'*Iliade* e l'*Odissea*, con tutti i loro innumerevoli effetti visivi e quell'acutissima penetrazione del mondo visibile, e tuttavia il poeta potrebbe aver trovato un valido aiuto nelle formule, anche se difficilmente un cieco avrebbe saputo servirsene così egregiamente. Ma il poeta potrebbe essere divenuto cieco in un secondo tempo e aver attinto ai propri ricordi». Non si spiega però in tal modo la potenza visiva del canto di Demodoco, almeno per l'episodio della *persis* della città di Troia, la cui spettacolarità non a caso dà spazio alle rappresentazioni cinematografiche. Demodoco, che è cieco, non ha certo visto, ma narra gli eventi proprio come se fosse stato presente (e vedente): entra in gioco a questo punto la Musa, che, come si è detto, vede per il cantore.

³¹ Apprendimento e memoria sono connessi essenzialmente all'udito secondo Aristot. *Met.* 980b: μανθάνει δ' ὅσα πρὸς τῇ μνήμῃ καὶ ταύτην ἔχει τὴν αἴσθησιν (ossia l'*akoe*). E chi è privato della vista è portato ad affinare la potenza della memoria, cf. Aristot. *Eth. Eud.* 1248b οἱ τυφλοὶ μνημονεύουσι μᾶλλον ἀπολυθέντες τοῦ πρὸς τοῖς ὀρατοῖς.

Omero alla regia

anche visiva al canto dell'aedo, cieco o meno che egli sia: il vasto repertorio della leggenda, le *oimai*, i temi e i motivi, il patrimonio delle formule, le similitudini con le loro descrizioni del mondo reale divengono nella mente del cantore un fatto sonoro che ritorna ad essere immagine e movimento nel momento della composizione-esecuzione e della ricezione del canto³². Noi stessi non possiamo che provare ammirazione di fronte alle immagini straordinarie che ci propone la speciale vista di Omero.

3. Dalla parola all'immagine: vista ed effetti visivi dell'epica

La cecità – come si è osservato – può non essere un handicap per un cantore in una società orale, poiché la voce e l'orecchio prevalgono sull'occhio nelle dinamiche della tradizione dei canti e dell'oralità³³. La vista nei poemi del cieco Omero o anche nell'*Inno ad Apollo*, il cui autore si definisce un τυφλὸς ἀνὴρ, ha manifestazioni spettacolari e tra i sensi essa trova comunque di sicuro grandissimo se non il maggior rilievo. Non a caso M.M. Winkler può proporre un paragone tra l'*Iliade* e le specifiche caratteristiche del cinema, affermando che «the *Iliad* itself is inherently visual, even cinematic, on the levels of plot and style»³⁴.

Se l'epica in quanto parola e ritmo è un puro fatto acustico, nella rappresentazione delle vicende degli eroi e degli dei che produce nella mente dell'ascoltatore essa diviene veicolo per le manifestazioni di tutti i sensi. In particolare possiamo osservare nei nostri testi come i fattori visivi e i fattori acustici sono regolarmente associati in sequenza, ma si può dire bene che la vista viene prima dell'udito. Un episodio dell'*Iliade* può valere a definire questo aspetto che appartiene

³² Il canto produce emozione visiva nell'uditorio, come avviene a Odisseo mentre ascolta il canto di Demodoco sulla caduta di Troia (θ 499-521). L'emozione fortissima provocata dalla narrazione, che si manifesta nel pianto dell'eroe, è paragonata a quella di una donna che *vede* morire il proprio sposo combattendo davanti alle mura della città (θ 521-531): con la medesima impressionante forza emotiva per Odisseo le vicende ormai lontane scorrono davanti ai suoi occhi man mano che il cantore le narra ed è come se fossero presenti.

³³ Rabel 2005, 167 «The blind storyteller was not too disadvantaged in which oral poetry flourished. Indeed, listening may be privileged over sight even among literary artists».

³⁴ Winkler 2007a, 49.

alle regole della composizione. Quando Achille nel canto Σ si ripresenta sul campo di battaglia dopo la morte di Patroclo, non è tanto l'azione che conta, poiché per il momento l'eroe non torna a combattere: è piuttosto lo spettacolo visivo e acustico che da solo produce gli effetti dell'azione. La semplice comparsa dell'eroe è straordinaria e impressionante: produce risultati concreti non diversi da quelli dell'*aristeia*, e infatti l'esito che ne deriva è il terrore, la fuga e la strage dei Troiani. Basta lo spettacolo. Achille – ancora senza le armi di Efesto che saranno straordinarie proprio per la vista³⁵ – appare cinto dell'egida di Atena e sempre grazie alla dea si manifesta agli occhi dei nemici avvolto da uno splendore di fuoco (Σ 206, 214, 226s.). L'effetto è reso ancor più spettacolare dall'ampia similitudine tutta visiva (Σ 212 ἰδέσθαι). E poi segue la manifestazione acustica del grido di guerra, anch'essa esaltata da una similitudine parallela. Si ritorna di nuovo alla manifestazione visiva con gli effetti (Σ 225 ἠνίοχοι δ' ἔκπληγεν, ἐπεὶ ἴδον ἀκάματον πῦρ) e poi ancora a quella acustica, per giungere infine alla strage dei nemici provocata da ciò che viene visto e da ciò che viene udito.

La guerra è spettacolo per gli uomini ma anche per gli dei. La vista assume per questo funzioni e caratteri straordinari nello sguardo di Zeus dall'alto dell'Ida (Θ 52), sguardo che spazia liberamente da una terra all'altra (N 3-7), o in quello di Posidone che dall'alta cima dell'isola di Samotraccia ci offre da ovest verso la costa anatolica una notevole panoramica aerea della Troade con la città e le navi achee e ci fa vedere al di sopra l'imponente massiccio dell'Ida dove si trova Zeus (N 11-14)³⁶. Se la guerra è fatta per essere vista, anche tutti gli altri dei non mancano di assistere allo spettacolo come se fossero a teatro (o al cinema) e ne traggono diletto. Pur nei termini di una diversa partecipazione emotiva, anche per gli uomini la guerra è spettacolo. Gli anziani Troiani, che sono esclusi dall'azione sul campo di battaglia assistono dalle mura al duello tra Paride e Menelao, e la

³⁵ Cf. la reazione degli stessi Mirmidoni di fronte alle nuove armi di Achille, T 12-19. Sugli effetti visivi delle armi degli eroi vd. Camerotto 2008, cap. III. Vd. anche Winkler 2007a, 53: «When Homer likens Achilles, now closer, to the god of war himself, he again does so in visual terms, emphasizing the flashing metal of Achilles' divin armor, a sight both beautiful and terrifying».

³⁶ Vd. Winkler 2007a, 51.

Omero alla regia

scena si sviluppa ancor prima del combattimento nell'ampio episodio della *Teichoskopia*.

Ma la vista può diventare arte di secondo grado all'interno della stessa narrazione. Elena che dalle mura sta a guardare le gesta degli eroi e che del resto è ben consapevole della potenza rappresentativa del canto³⁷, fa da *pendant* all'arte della parola con la sua arte tutta visiva, quando a ornamento di un prezioso mantello ricama sul tessuto purpureo proprio ciò che vede accadere sul campo di battaglia, ossia i *θέσκελα ἔργα* degli eroi³⁸:

Γ 125-128 ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμῶων.

*Quella tessera un gran manto,
doppio, tinto di porpora, e molte avventure ci ricamava
che i Troiani, provetti cavalieri, e gli Achei vestiti di bronzo
affrontarono a causa di lei sotto i colpi di Ares.*

Soprattutto ci fa riflettere sui poteri della rappresentazione visiva dell'epica la descrizione dello scudo di Achille realizzato da Efesto³⁹. Le immagini della divina arte figurativa che vi compaiono sono diverse dalla scultura e dalla pittura perché sono tutte animate alla maniera, se vogliamo, del cinema. Non sono immagini statiche ma azione e racconto visivo, ed esse lasciano percepire anche le voci e i suoni⁴⁰ come avviene per esempio nelle rappresentazioni della città in pace, con le feste di nozze e la scena del giudizio, e della città in guerra con l'assemblea e poi l'articolata scena dell'agguato. Tra l'arte e la vita sembra quasi non esservi differenza, grazie all'opera del dio

³⁷ Cf. Z 357s.

³⁸ Segue per l'appunto nel testo l'invito che Iride rivolge a Elena perché si rechi sulle mura ad assistere al nuovo evento che si sta per compiere: Γ 130s. ἴνα θέσκελα ἔργα ἴδῃαι || Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων.

³⁹ Sulle immagini in movimento nelle figurazioni dello scudo vd. Musti 2008, 8-28, part. 27: «quelle figure, per poter essere rese nel senso vero e profondo voluto da Omero, avrebbero bisogno di essere rappresentate in forma tridimensionale, in un film o in un documentario televisivo, come *figure in movimento*, un movimento che la fantasia di Omero intende come reale e non come semplicemente virtuale e mimetico, come fu storicamente mimetica e realistica la tradizione iconografica greca».

⁴⁰ Cf. anche la scena tutta musicale di Σ 569-572 e la rappresentazione dinamica della danza che segue ai vv. 590-606.

Efesto, come sottolinea Omero: Σ 539 ὠμίλευν δ' ὡς τε ζωοὶ βροτοὶ ἤδ' ἐμάχοντο. All'arte visiva sono applicate le categorie del tempo, del movimento e della trasformazione, come si può vedere in maniera evidente nella breve rappresentazione dell'aratura con il solco che man mano progredisce e si annerisce nell'immagine ovviamente non più fissa (Σ 548s.), e per questo meravigliosa a vedersi (Σ 549 τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο). Ma naturalmente non è vita a sé stante che possa continuare per conto proprio al di fuori della rappresentazione artistica⁴¹. Ogni scena ha il suo sviluppo d'azione che si conclude in sé stesso: quando la sequenza giunge al termine riprende daccapo uguale come se si riavvolgesse la pellicola e si ricominciasse la proiezione del film.

Questa tecnica così vicina alla cinematografia assume toni ancor più prodigiosi nello scudo di Eracle, sempre opera divina di Efesto, anch'esso fatto per la vista (Hes. *Scut.* 140, 224 θαῦμα ιδέσθαι, 218 θαῦμα μέγα φράσσασθ', 318 θαῦμα ἰδεῖν καὶ Ζηνὶ βαρυκτύπῳ)⁴². Le immagini sono come vive con la stessa indicazione di Omero più volte ripetuta (189 ὡς εἰ ζωοὶ περ ἐόντες, 194 ὡς εἰ ζωοὺς ἐναρίζων, 244 ζῶησιν ἴκελαι, ἔργα κλυτοῦ Ἥφαιστοιο). Questa percezione diviene forse più intensa in particolare quando Eracle combatte (164s.), un fatto funzionale per le dinamiche del *flyting* nei duelli eroici, ma che contiene una vera e propria interferenza tra la rappresentazione artistica e gli eventi reali (della narrazione). E comunque le figure e le scene hanno già in sé le categorie e gli effetti dell'azione reale⁴³. L'impulso del movimento nelle figure è insistentemente paragonato a quello della vita: resta il fatto che si tratta di immagini realizzate nel metallo, materia inerte e immobile⁴⁴, ma al

⁴¹ Sulla relazione tra arte e vita vd. Bettini 1992. Per questo motivo nel cinema si può vedere il film *The Purple Rose of Cairo* di Woody Allen (1985), nel quale paradossalmente e con le necessarie conseguenze il protagonista di un film esce dallo schermo ed entra nella vita reale (narrata dal film). Si possono confrontare in questo volume le osservazioni di Roberto Danese sulla violazione dei confini tra schermo e realtà nel film *Asi es la vida* di Arturo Ripstein.

⁴² All'indicazione del *thauma* si accompagna in *Scut.* 219 e 319 il richiamo all'artefice divino dell'opera.

⁴³ Cf. per es. il rimbombo prodotto sul metallo dello scudo dai passi delle Gorgoni che inseguono Perseo, *Scut.* 231-233 ἐπὶ δὲ χλωροῦ ἀδάμαντος ἢ βαινουσέων ἰάχεσκε σάκος μεγάλῳ ὀρυμαγδῶ ἢ ὀξέα καὶ λιγέως.

⁴⁴ La gara dei cavalieri che non ha mai esito in un αἰδιον πόνον o in un ἄκριτον ἄεθλον, con la vittoria che mai si compie in *Scut.* 310s. esprime forse questa tensione

Omero alla regia

tempo stesso si indica e si percepisce il movimento delle figure, come per Atena che muove alla battaglia (198), per i delfini che nuotano nell'acqua (211), per il pescatore che getta la rete (215), per la fuga di Perseo inseguito dalle Gorgoni (228-233). Anche le immagini della natura non sono statiche: v'è il movimento delle onde del mare (209 κλυζομένῳ ἵκελος), il grano che si piega sotto il peso delle spighe come il grano vero (289s. ὡς εἰ Δημήτερος ἀκτῆν), il tremolio delle foglie nelle vigne mentre i grappoli si vedono annerire (299s.), v'è la corrente di Oceano che appare agitato (314 πλήθοντι εὐοικώς). Eccezionali sono infine gli effetti speciali in 3D per il volo di Perseo, i cui piedi nemmeno toccano più lo scudo senza comunque lasciarlo (217-220), in un volo che per la sua rapidità è paragonato al pensiero (222 ὁ δ' ὡς τε νόημι' ἐποτάτο)⁴⁵.

4. Dai miti antichi al cinema

Nell'arte di Eido un regista cieco non è ammesso. Solo nella commedia di Woody Allen, in *Hollywood Ending*, tutto il racconto gira attorno alla figura del regista cieco. Un piccolo film con una idea notevole, almeno per noi. Il protagonista ha un'ultima occasione per tornare al successo di Hollywood, ma all'improvviso, quando si è già avviata la lavorazione del film, egli è privato della vista. È inevitabilmente un disastro. Anche il regista cieco ha i suoi mezzi, ma in effetti realizzare un film senza la vista ha il sapore di un qualcosa di impossibile. Inaspettatamente si arriva comunque a un finale felice. Cambiando mondo, passando da Hollywood alla Francia, quello che è un disastro e un film che non funziona per la critica e soprattutto per il pubblico americano può diventare un successo oltreoceano – nell'altra direzione – per l'appunto con le sue debolezze e le sue incongruenze senza né capo né coda. Anzi proprio per queste.

tra l'immobilità della rappresentazione plastica e il prodigio del movimento e dell'azione che appartiene all'opera divina di Efesto. Ma vi può essere identificata anche la ripetitività della sequenza narrativa che non giunge alla conclusione per riprendere e protrarsi solo nelle sequenze di massima tensione e spettacolarità della gara. Per la massima efficacia comunicativa, come in uno spot si scelgono le brevi sequenze di maggior impatto, associate sulla base di un contatto intuitivo.

⁴⁵ Cf. O 80-83 gli dei veloci come il pensiero, che ha il potere di visualizzare in sequenza simultanea ora un luogo ora un altro anche lontanissimi tra loro.

Ma veniamo al nostro obiettivo. Che cosa può fare il cinema con i classici? Quali sono i problemi e quali sono le vie della rappresentazione? Il cinema quando si misura con le storie tradizionali e soprattutto con le storie antiche si trova in difficoltà, più ancora che con la letteratura. Il risultato può essere quello di un regista cieco, che è una aporia vera e non un vantaggio come per il cantore. E non v'è via di fuga come nel film di Woody Allen.

Il cinema è un'arte dell'oggi, i racconti antichi sono parte del nostro patrimonio narrativo – e comunque non per tutti e in modi molto diversi – ma sono lontanissimi. La distanza appare incolumabile. Si può mirare a fare un'*Odissea* com'è nel testo che abbiamo, come forse si propone Franco Rossi – sempre con gli adattamenti necessari, dettati dalla nuova arte – per le sue *Avventure di Ulisse* (1968)⁴⁶, oppure si può produrre un'*Odissea* che pensando da lontano al testo racconta una storia completamente nuova, come avviene nello *Sguardo di Ulisse* (1995) di Theo Anghelopoulos. Anche in quest'opera così diversa gli echi dell'*Odissea* di Omero producono senso nel labirinto del ritorno del protagonista, sempre un regista (però non all'opera ma in un viaggio di ricerca). Tanto che il mostro abbattuto del Ciclope può trasformarsi nella statua gigantesca e mostruosa di un Lenin rimosso – segnale già antico di rovesciamento del reale⁴⁷ – e in navigazione sul Danubio. Il nuovo Ciclope diventa strumento e via di passaggio, cosicché il celebre *lithos obrimos* muta la sua funzione da trappola in soluzione, e il *Nessuno* diviene la chiave per passare la soglia o il confine⁴⁸.

In sostanza col cinema, come col romanzo o con la poesia si può fare ogni cosa. Il cinema quando racconta le storie antiche non fa altro che inserirsi nella corrente dei miti e dei racconti. Si può applicare al

⁴⁶ Vd. Casadio 2006, 44-50. Winkler 2007b, 80 «But one adaptation of the Odyssey stands out for both its unusual faithfulness – despite certain unavoidable liberties – and its accomplished style». La versione televisiva, con il titolo *Odissea*, fu trasmessa dalla RAI in sette puntate dal 24 marzo al 5 maggio 1968.

⁴⁷ Cf. p. es. le statue abbattute del tiranno nella satira di Luciano, *Cat.* 11 αἰ εἰκόνας δὲ καὶ ἀνδριάντας οὗς ἡ πόλις ἀνέστησέ σοι πάλαι πάντες ἀνατετραμμένοι γέλωτα παρέξουσι τοῖς θεομένοις.

⁴⁸ Cf. ι 305 per il *lithos obrimos* (si veda p. es. il reimpiego di Luc. *Nec.* 8, sempre in un percorso di ricerca conoscitiva), 366 Οὐτις ἐμοί γ' ὄνομα. In una prospettiva analoga agiscono gli echi di Omero in *2001: A Space Odyssey* (1968) di Stanley Kubrick. In proposito vd. Ieranò 2002, 2007.

Omero alla regia

cinema ciò che Luigi Spina nelle sue *Sirene* dice per le variazioni letterarie antiche e moderne dei miti:

«le varianti, in effetti, sono unità coerenti che realizzano avventure a sé stanti nello spazio, nel tempo, nel numero, natura e caratteristiche dei protagonisti. Quello che è accaduto in un certo modo, nulla vieta che accada in un modo completamente diverso. Per questo, a nessuno verrebbe in mente di allestire un'edizione critica del mito, alla ricerca dell'archetipo e dei meccanismi delle varianti. Il mito, potremmo dire, è per definizione plurale»⁴⁹.

Ogni variante, va aggiunto per quel che ci interessa qui, vive nel suo tempo, portando con sé i segni delle storie che precedono, in una sintesi che è sempre nuova. Valeva per Omero e vale per quello che fa il cinema con le storie antiche⁵⁰.

Altro problema fondamentale da valutare è quello dell'uditorio e dello spettatore. Il regista infatti, come lo scrittore moderno, è cieco anche per quest'altro verso. Una cecità che non è di Omero. Il regista lavora per così dire a tavolino, progetta, compone e fissa la sua opera sulla pellicola come si registra un testo sul rotolo o sulla pagina. Composizione e pubblicazione sono momenti completamente separati. Gli effetti di ciò che viene composto sono al buio. Tutte proiezioni prive di certezze e di controsegnali nel momento della composizione. Per il cantore epico le cose andavano diversamente, diretta era la

⁴⁹ Spina 2007, 93. Vd. anche la significativa valutazione di Latacz 2007, 41 sulle riproposizioni teatrali di V sec. delle tradizionali storie epiche della saga troiana, con notevoli tensioni fra tradizione e innovazione, con il condizionamento del nuovo *medium* teatrale e un nuovo pubblico che appartiene al contesto storico della *polis* democratica. O ancora l'osservazione positiva di Paduano 2008, 19, che vale per la tradizione del poema epico, ma che può trovare più ampia applicazione: «ogni rifacimento di un modello è anche un'interpretazione: se vogliamo, istituzionalmente sbagliata, grazie al valore investito nella creatività individuale e nell'appartenenza a una relativa 'modernità'; ma quanto spesso le deviazioni e persino le omissioni del rifacimento ci fanno intravedere sul modello verità che nessun critico è in grado di vedere!».

⁵⁰ Vd. Cavallini 2005, 55s. È un processo di osmosi perché se il presente influenza i racconti, questi a loro volta possono modellare la storia. In proposito vd. le considerazioni di P. Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storica delle fonti audiovisive*, Torino 1999, 145 (citato da Zaggaro 2005, 10): «Le immagini rappresentano il mondo e talvolta influiscono sulle circostanze o suggeriscono un modo di interpretare gli eventi. In una parola, esse elaborano l'evoluzione storica, 'fanno' la storia, dei giorni che scorrono, così come di quella scritta dagli storici».

Alberto Camerotto

relazione con il suo uditorio, e questo fatto influiva profondamente sulla *performance*, come mette bene in rilievo M. Skafté Jensen nel *Companion to Ancient Epic*:

«Addresser and addressee are face to face. They can see, hear, smell, and touch each other, and they mutually influence each other as performance proceeds. The experience is shared, and joy, melancholy, fear, or aggression is contagious among the participants. The success of a singer depends on his ability to catch the interest of his audience and keep it. He is intent on meeting their demands and is all the time attentive to their reactions. If they show signs of being bored, he introduces something exciting or, on the contrary, abbreviates his narrative and hastens to the end»⁵¹.

Un fattore fondamentale della composizione orale è dato dal rapporto col pubblico, il destinatario delle storie. E da questo confronto emergono per contrasto i problemi che si presentano al regista. Il pubblico del cinema è assolutamente sconosciuto – in senso fisico – a chi realizza il film. E quando si dà la prima, tutto è già compiuto e non v'è possibilità di tornare indietro. Si tratta poi oggi di un pubblico globale, con esigenze e competenze particolari, cioè quelle del nostro tempo. Ma soprattutto non è un pubblico esperto delle storie tradizionali della Grecia dell'oralità o dell'auralità, e non è neppure un pubblico di dotti alessandrini che sa giocare sulla variazione letteraria. Però, è certo, anche questo pubblico vastissimo ed eterogeneo ha bisogno di storie ben fatte⁵². V'è comunque una esperienza e una tradizionalità della composizione e della ricezione che guida e sostiene il regista, insieme alla potenza del *kosmos* che trova paragone nella composizione epica.

⁵¹ Skafté Jensen 2005, 46s. Si può osservare, con Lenz 1980, 49, e in part. con de Jong 2001, 5 e Rabel 2005, 169s., che questa prossimità e condivisione di prospettive tra il cantore e il suo pubblico di fronte alle storie che sono possesso delle Muse arriva fino alla sovrapposizione nella *protasis* dell'*Odissea*, se intendiamo l'εἶπε καὶ ἤμιν (α 10) come un coinvolgimento dell'uditorio insieme all'aedo, come ascoltatori della Musa. Sulla relazione tra il cantore e l'uditorio vd. anche Scodel 2002.

⁵² Vd. in proposito l'intervento in questo volume di Alessandro Bozzato dalla prospettiva del regista. Utili anche le osservazioni di Rodighiero 2006, 373 «Nella più parte dei casi l'attendibilità, la coerenza filologica delle ricostruzioni e delle riproduzioni e la plausibilità di esse risultano compromesse da più pressanti e immediati interessi, quali la magnificenza, l'incanto delle scene di massa e la grandiosità dei set, e non ultimo tra i fini da perseguire, la fruibilità da parte di un pubblico duttile e universale, quindi non connotato culturalmente».

Omero alla regia

È così possibile prevedere, almeno in parte, le attese e la risposta estetica, e in funzione di questo si costruisce la nuova opera. Anche nel triangolo di tensioni tra il racconto antico, il film e il pubblico del cinema. Ma è facile andare incontro a delusioni notevoli, che possono riguardare un singolo aspetto o anche l'intera composizione⁵³. E nel caso del film, una volta realizzato, senz'altro non v'è rimedio.

Possiamo entrare nel concreto prendendo in considerazione il problema della contestualizzazione organica di ciò che si narra, utilizzando come esempio i film che ripropongono le storie dell'epica. Rispetto al racconto originario dell'epos il regista ha bisogno di ricostituire ampiamente l'antefatto⁵⁴ e di creare per lo spettatore tutte le coordinate che ritiene gli siano necessarie per entrare nel racconto, ossia il regista diviene necessariamente in qualche modo *ciclico*⁵⁵. È chiaramente il diverso rapporto con il destinatario che agisce. Il cantore vede e sente la tensione del suo uditorio, cieco o meno che sia: Demodoco sente la tensione del suo interlocutore che gli chiede il canto della *Iliou persis*. Anche se non lo può vedere e non ne conosce l'identità, riconosce però la sua perizia nel valutare il canto in relazione agli eventi. Ma questo fatto è regola per il cantore della Grecia arcaica, perché condivide con il pubblico la stessa esperienza dei canti tradizionali. Il regista moderno è invece cieco proprio in questo, nella sua mente deve ricostruire o meglio deve creare ciò che non ha visto o che non c'è nell'immaginario condiviso, suo come del pubblico a cui è destinato il film. Nel riproporre un racconto antico il regista si può aiutare attraverso due vie, da un lato con lo studio oltre che del testo di tutti gli elementi diretti e indiretti che costituiscono la memoria del racconto antico, il che non significa ovviamente che egli debba cercare una ricostruzione storica e filologica⁵⁶. Sarebbe probabilmente un falli-

⁵³ Regolarmente delude alla sua apparizione il cavallo di Troia, immagine ovviamente molto attesa dal pubblico ma che sempre non appaga le aspettative dell'immaginario quando esso arriva in scena.

⁵⁴ Come è sottolineato anche da Boschi 2005, 20 «Notiamo che tutti questi film non si limitano a mettere in scena gli eventi narrati da Omero, ma dedicano ampio spazio all'antefatto, assente nel poema».

⁵⁵ Cf. le osservazioni di Salotti 2002, 34 «Per esempio sia in *Edipo re* sia in *Medea* di Pasolini l'antefatto delle tragedie occupa molti rulli di pellicola. Il regista sceneggiatore si cimenta in una sorta di agone creativo con il drammaturgo rimandando l'incontro (fatale) con il testo poetico».

⁵⁶ Vd. Winkler 2007a, 43-48, part. 44 «Creative or artistic engagement with a text, however, is not scholarship, and adaptations of classical literature do not have to

Alberto Camerotto

mento. Dall'altro si può servire dei precedenti che creano la tradizione e l'intertestualità specifiche del cinema, combinando gli *scripts* antichi con quelli moderni⁵⁷.

Se osserviamo come il regista crea le premesse per la vicenda e in particolare l'immagine di Achille in *Troy* (2004), film che in gran parte segue la traccia narrativa dell'*Iliade*⁵⁸, possiamo verificare tutti questi problemi. Per narrare un'*oïme* particolare dell'ampia saga della guerra contro Troia – la *menis* di Achille – al cantore epico può bastare il Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή (A 5)⁵⁹. Per Wolfgang Petersen v'è invece la necessità di dare le più ampie giustificazioni e ha bisogno di cominciare dal principio in una prospettiva ben diversa dal cantore epico, ossia nel caso specifico riprende i fili della *fabula* dalla storia di Paride e di Elena. Ma questa giustificazione ancora non basterebbe nelle logiche dello spettatore e il regista razionalizza nei nostri termini più moderni le cause della guerra, fino a richiamare senza troppi veli gli eventi del presente⁶⁰. L'onore offeso di Menelao entra ovviamente in gioco, ma è cosa tutto sommato di poco conto, e non a caso il re di

conform to the strictures of philology. Nor are scholars meant to be the primary audience of such works». Cf. anche le valutazioni di Luigi Spina nel suo intervento su Eracle.

⁵⁷ Cf. per es. Boschi 2005, 17, 22 per l'attenzione alle risposte del pubblico attraverso paradigmi e immagini già sperimentati. A proposito delle battaglie di *Troy* Latacz 2007, 40 ne sottolinea la 'formularità' cinematografica proprio in funzione delle attese del pubblico: «formulaic presentations of battle scenes that viewers have come to expect from the long tradition of sword-and-sandal films».

⁵⁸ Ma vd. in proposito la puntualizzazione di Latacz 2007, 27: «it was 'inspired' by Homer's *Iliad*, but it is not a retelling of it».

⁵⁹ Cf. λ 297, *Cypr.* 1.7 B. Per le interpretazioni antiche e moderne del significato contestuale della formula vd. Pavese 2007, 22s.

⁶⁰ Vd. Cavallini 2005, 54, la quale sottolinea il contatto con gli eventi contemporanei alla realizzazione del film, in particolare con la guerra americana in Irak. A sua volta la *fiction* ritorna sulla percezione degli eventi del presente e la influenza, proprio come le storie dei poeti epici e di Omero (vd. p. es. Malkin 2004, 85-118 per la relazione tra le storie di Odisseo e la colonizzazione nella Grecia arcaica). Per il processo di «intrusione del presente» vd. p. es. sempre in questo volume le osservazioni di Fabrizio Borin sul contatto tra giochi del Colosseo e il Cinema-Fabbrica-dei-Sogni nel *Sebastiane* di D. Jarman. La tensione tra il mito e il presente può divenire processo mitopoietico che genera programmaticamente significati nuovi per il mondo contemporaneo, come nelle rivisitazioni cinematografiche del mito di Antigone e della tragedia sofoclea come p.es. nei *Cannibali* di Liliana Cavani (1971) o nell'episodio di Volker Schlöndorff (scritto da Heinrich Böll) del film collettivo *Deutschland im Herbst* (1977-78). Vd. in proposito Fusillo 2002, 516-525.

Omero alla regia

Sparta in maniera che forse sorprende viene tolto di mezzo anticipatamente⁶¹. Ciò che determina la guerra – come suggeriscono le parole del film – sono le mire imperialistiche e l'arroganza tirannica di Agamennone. All'inizio di *Troy* compare sullo schermo anche una mappa della Grecia e dell'Egeo per offrire una percezione visiva da atlante storico dell'espansionismo e delle spedizioni militari⁶².

Con due obiettivi per la costruzione della storia che vuole raccontare, Petersen prima ancora di venire alle vicende troiane crea un episodio che non ha nulla a che vedere con quanto è narrato dalla tradizione epica. Agamennone è un sovrano cinico che non pone limiti all'espansione del suo potere⁶³. Muove guerra contro la Tessalia per impadronirsene e al momento dello scontro tra i due eserciti contrapposti si trova una soluzione secondo uno schema tradizionale che è anche epico⁶⁴, ovvero si risolve il conflitto attraverso la singolar tenzone nella quale sono posti a confronto Boagrio, il campione dei Tessali di nuova invenzione, e Achille. Subito in questo episodio iniziale viene delineata la figura dell'eroe che deve essere il protagonista del film, come lo era stato dell'*Iliade*. Il regista propone così una prima coordinata fondamentale. Questo è l'eroe più forte di tutti, invincibile nel combattimento, sia contro la moltitudine nella battaglia, sia *oiothen oios* nei duelli contro i più forti avversari. Nello scontro gli è contrapposta una figura gigantesca e mostruosa, che richiama semmai lo schema del confronto tra Davide e Golia. V'è bisogno di una seconda coordinata per entrare nella narrazione

⁶¹ Vd. Danek 2007, 79 «The result is a total surprise as it goes against all traditional versions. Menelaus' death makes the war senseless since now the Greeks will no longer fight for the return of Helen. But the audience is satisfied because Menelaus has been a 'bad guy' who did not deserve to get Helen back. So we are left with a greedy Agamemnon, for whom Helen was only a pretext for war on Troy».

⁶² V'è anche qualche imprecisione, ma quello che conta è che per il pubblico più vasto ci siano i nomi dei luoghi famosi della grecità.

⁶³ Un episodio del genere non sarebbe ammesso dall'uditorio di un cantore epico. Vd. Jensen 2005, 46 «Variation [...] is considered erroneous in genres that have as their purpose to give reliable information of events in the past or other kinds of useful knowledge». Ma per il regista moderno ovviamente il racconto epico è solo *fiction*, e le regole da seguire sono esclusivamente quelle della *fiction*.

⁶⁴ Cf. nella singolar tenzone tra Paride e Menelao del terzo canto dell'*Iliade* le indicazioni sulla soluzione della guerra attraverso il duello, Γ 73-75, 94, 256-258, 283, 288-292, 323, e la gioia di entrambi gli schieramenti per questa prospettiva, Γ 98-102, 111s.

Alberto Camerotto

iliadica. Il motivo della *menis* che costituisce l'*oime* del poema viene amplificato in una serie di eventi fino a trasformare Achille in un eroe ribelle e anarchico⁶⁵, il quale combatte da vero eroe solo per la passione del confronto e per la gloria (pur con molti dubbi, iliadici e non), un po' alla maniera di Omero, un po' cavaliere medioevale, ma anche da eroe del western americano: la sua ostilità nei confronti di Agamennone è giustificata dall'arroganza e dall'iniquità del potere di questi e diviene pertanto un vero e proprio *Leitmotiv* del film fin dall'inizio, mentre in Omero il motivo è connesso specificamente all'*oime* dell'ira, com'è indicato nella *protasis* dal termine preciso del suo inizio, Α 6 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε⁶⁶. Al di fuori dell'*Iliade* e di questo principio la contrapposizione tra Achille e Agamennone non ha ragione di esistere ed è una tra le tante *erides* dell'epica eroica. Nel film al contrario la questione specifica del *geras*, con le opportune trasformazioni anche nella sostanza rispetto a Omero, altro non è che un episodio della ricorrente contrapposizione tra l'eroe vero e il sovrano arrogante e iniquo. O meglio nel film il motivo dell'*eris* da un lato mette in evidenza le caratteristiche della figura di Achille, dall'altro permette agevolmente allo spettatore di comprendere il raccordo con l'*Iliade*, e a questo punto entra in gioco la questione di Briseide, su un piano e con sviluppi dettati dalla logica dello spettacolo cinematografico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|--------------|--|
| Aloni 1989 | A. Aloni, <i>L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico a Apollo</i> , Roma 1989. |
| Bettini 1992 | M. Bettini, <i>Il ritratto dell'amante</i> , Torino 1992 |
| Bowra 1979 | C.M. Bowra, <i>La poesia eroica</i> , Firenze 1979 |
| Bozzato 2005 | A. Bozzato, L'occhio del ciclope: momenti di cinema nell' <i>Odissea</i> di Franco Rossi, in <i>I greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata</i> , Bologna 2005, 27-39 |

⁶⁵ I tratti che Achille assume nell'*eris* con Agamennone sono sottolineati da Cavallini 2005, 57. Vd. anche Camerotto 2007, 148-150 per la critica del potere di Agamennone.

⁶⁶ Vd. in proposito Camerotto 2003, 26s.

Omero alla regia

- Brelich 1978 A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1978².
- Brillante 1991 C. Brillante, Le Muse di Thamyris, *SCO* 41, 1991, 429-453
- Brillante 1993 C. Brillante, Il cantore e la Musa nell'epica greca arcaica, *Rudiae* 4, 1993, 7-37
- Buxton 1980 R. Buxton, Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth, *JHS* 100, 1980, 22-37
- Camerotto 2003 A. Camerotto, Le storie e i canti degli eroi, *Quad. Urb.* n.s. 74, 2003, 9-31
- Camerotto 2007 Segni epici. Dello spazio e del tempo, in *Studi in ricordo di Fulvio Mario Broilo*, Atti del Convegno (Venezia 14-15 ottobre 2005), a cura di G. Cresci Marrone e A. Pistellato, Padova 2007, 147-168
- Camerotto 2008 A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2008
- Casadio 2006 G. Casadio, *I mitici eroi. Il cinema 'peplum' nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930-1993)*, Ravenna 1993
- Cavallini 2005 E. Cavallini, A proposito di *Troy*, in A. Boschi, A. Bozzato, *I greci al cinema. Dal peplum 'd'autore' alla grafica computerizzata*, Bologna 2005, 53-81.
- Cingano 1982 E. Cingano, Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?, *Quad. Urb.* n.s. 12, 1982, 17-33
- Danek 2007 G. Danek, The Story of Troy Through the Centuries, in *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, ed. by M.M. Winkler, Malden, MA 2007, 68-84
- de Jong 2001 I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001
- Finkelberg 1998 M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Oxford 1998
- Fusillo 2002 M. Fusillo, Antigone sullo schermo, *Maia* 54, 2002, 515-526
- Gentili 1995 B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995³
- Gostoli 1986 A. Gostoli, Un nuovo studio sulle funzioni dell'aedo nella società greca arcaica, *Quad. Urb.* n.s. 23, 1986, 157-161
- Ieranò 2002 G. Ieranò, 2001: L'Odissea di Stanley Kubrick, in *Ulisse dal Mediterraneo all'Europa*, a c. di L. Belloni e V. Citti, Amsterdam 2002, 147-156
- Ieranò 2007 G. Ieranò, *Ulisse alla deriva: l'epopea tragica di Stanley Kubrick*, in *Omero Mediatico. Aspetti della*

Alberto Camerotto

- ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio (Ravenna, 18-19 gennaio 2006), a c. di E. Cavallini, Bologna 2007, 61-76
- Latacz 2007 J. Latacz, *From Homer's Troy to Petersen's Troy*, in *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, ed. by M.M. Winkler, Malden, MA 2007, 27-43
- Lenz 1980 A. Lenz, *Das Proöm des frühen griechischen epos*, Bonn 1980
- Mackie 1997 H. Mackie, *Song and Storytelling: An Odyssean Perspective*, *TAPhA* 127, 1997, 77-95
- Marino 1998 E. Marino, *Il teatro e il suo doppio: comunicazione teatrale e scrittura*, in *La parola e la città. Studi sulla ricezione nel teatro antico*, a c. di A. Camerotto e R. Oniga, Udine 1999, 11-33
- Murray 1981 P. Murray, *Poetic Inspiration in Early Greece*, *JHS* 91, 1981, 87-100
- Musti 2008 D. Musti, *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Roma-Bari 2008
- Nenci 1953 G. Nenci, *Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca*, *SCO* 3, 1953, 14-46
- Paduano 2008 G. Paduano, *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, Milano 2008
- Pavese 2007 C.O. Pavese, *La Protasis dell'Iliade*, *Eikasmos* 18, 2007, 11-32
- Pratt 1993 L.H. Pratt, *Lying and Poetry from Homer to Pindar*, Ann Arbor 1993
- Rabel 2005 R.J. Rabel, *The Art of Creative Listening in the Odyssey*, in R.J. Rabel (Ed.), *Approaches to Homer. Ancient & Modern*, Swansea 2005, 167-188
- Rodighiero 2006 A. Rodighiero, *Immagini in movimento: alcune riappropriazioni cinematografiche*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, a c. di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma 2006, 373-381
- Roscalla 1998 F. Roscalla, *Presenze simboliche dell'ape nella Grecia antica*, Firenze 1998
- Rösler 1980 W. Rösler, *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*, *Poetica* 12, 1980, 283-324
- Salotti 2002 M. Salotti, *Classici e cinema*, Atti del XVI Congresso Internazionale Euripide, futuro del teatro (1995?), Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa 2002
- Scodel 1998 R. Scodel, *Bardic Performance and Oral Tradition in Homer*, *AJPh* 119, 1998, 171-194

Omero alla regia

- Scodel 2002 R. Scodel, *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*, Ann Arbor 2002
- Segal 1994 C.P. Segal, *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*, Ithaca (N.Y.) and London 1994
- Skaftø Jensen 2005 M. Skaftø Jensen, Performance, in J.M. Foley (Ed.), *A companion to Ancient Epic*, Malden, MA 2005, 45-54
- Spina 2007 M. Bettini - L. Spina, *Il mito delle Sirene*, Torino 2007
- Stroh 1976 W. Stroh, Hesiod's Lügende Musen, in *Studien zum antiken Epos*, hrsg. von H. Görgemanns - E.A. Schmidt, Meisenheim am Glan 1976, 85-112
- Waszink 1974 J.H. Waszink, *Biene und Honig als Symbol der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Opladen 1974
- Winkler 2007a M.M. Winkler, The *Iliad* and the Cinema, in *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, ed. by M.M. Winkler, Malden, MA 2007, 43-67
- Winkler 2007b M.M. Winkler, Leaves of Homeric Storytelling: Wolfgang Petersen's *Troy* and Franco Rossi's *Odissea*, in *Omero Mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle Giornate di Studio (Ravenna, 18-19 gennaio 2006), a c. di E. Cavallini, Bologna 2007, 77-86
- Zumthor 1984 P. Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna 1984