

Il mare color del vino

Riflessioni fenomenologiche su un'immagine omerica

di Paolo Spinicci ✉

(Università degli Studi di Milano)

The article offers a phenomenological reflection on Homer's image of the sea being the colour of wine. Indeed, this image refers to its deep imaginative connection with blood and life, with the earth and death.

Keywords: Homer, Ancient Greek poetry, Colour

È un fatto ben noto: il vocabolario cromatico del greco antico è molto diverso dal nostro, ed è quasi del tutto privo di termini per indicare i colori puri; il rosso ha un nome, ma non l'hanno il verde o il blu o il giallo. Talvolta i nomi di cui ci si avvale per indicarli hanno il sapore domestico degli esempi: il verde scuro è il colore del porro, il verde giallastro del cloro. Insomma, dove le lingue moderne hanno nomi che designano i punti privilegiati dello spazio cromatico, il greco antico si avvale invece di campionature e ci costringe a passare dalla cosa alla sua proprietà proprio così come accade nelle nostre lingue per le sfumature – il viola, il porpora, l'arancione, il marrone, il rosa o il cremisi. In questo suo avvalersi di termini che mappano lo spazio cromatico secondo la regola un poco casuale delle campionature, il greco antico non è sempre perspicuo e in modo particolare i poemi omerici hanno spesso costretto il lettore a rimanere in dubbio circa il colore di ciò che viene descritto. Di che colore sono gli occhi di Atena glaucopide? sono azzurri, grigi o cerulei? E come deciderlo se *glaukos* è un termine che si può usare per intendere tutte queste – e altre – sfumature cromatiche? Nell'*Odissea* si legge che Ulisse aveva i capelli simili al giacinto – e non è escluso che questa sia una determinazione cromatica; tutt'altro: molti hanno sostenuto che le cose stiano proprio così. E se le cose stessero davvero così, di che colore dovremmo pensare che siano i capelli

di Ulisse¹? E che dire di *porphyreos* – un aggettivo che in Greco antico significa pressappoco rosso scuro e che Omero impiega per oggetti come le nubi che minacciano pioggia, per il sangue (di cui talvolta si dice che è nero), per le onde del mare agitato o per l'arcobaleno? Come dobbiamo interpretare queste descrizioni? Dobbiamo prenderle alla lettera o cercare di venirne a capo in altro modo?

Nella seconda metà del diciannovesimo secolo da queste descrizioni che ci lasciano in qualche modo perplessi si è preso lo spunto per avanzare un'ipotesi sulla natura della percezione del colore degli antichi Greci – un'ipotesi che riteneva possibile muovere da considerazioni di carattere linguistico per approdare a tesi psicologiche e fisiologiche. Forse Omero non era cieco, ma daltonico – e il suo discorrere troppo liberamente dei colori del cielo, delle nubi, o del mare doveva essere interpretato come un segno plausibile del fatto che Omero o ancor più probabilmente i Greci avessero una sensibilità ai colori diversa dalla nostra. Gladstone, che oltre ad essere un grecista di vaglia fu primo ministro inglese, aveva sostenuto qualcosa di simile nei suoi *Studies on Homer and the Homeric Age* (1858): un'analisi linguistica dell'impiego omerico dei termini cromatici mostrava, a suo dire, che la lingua greca fosse più attenta alla gradazione di chiarezza e di oscurità che alle differenze tonali. Se in certi passi dei testi omerici delle nuvole che minacciano tempesta si dice che sono rosso cupo è perché si vuole sottolineare non la loro tonalità, ma il grado della loro chiarezza – il loro essere quasi nere, ed è per questo che termini come *kuaneos* possono voler dire indifferentemente nero o blu scuro. Chiarezza ed oscurità, molto più che le differenze tonali, sono dunque il

¹ Sul colore dei capelli di Ulisse in effetti è possibile ben più di un dubbio. Forse quando Omero dice Ulisse ha i capelli simili al giacinto sta pensando alla loro forma (forse Ulisse aveva i capelli ricci) e al loro ricadere folti dal capo, e non al loro colore. Forse Omero si esprime così, con un'immagine, per farci capire che cosa poteva giustificare lo stupore di Nausicaa che è ora colpita dal fascino di Ulisse. Del resto, nel canto XIII si dice che Ulisse era biondo, salvo poi affermare che aveva la pelle bruna e la barba nera nel XVI canto quando Atena gli restituisce un aspetto giovanile, per permettere a Telemaco di accettare che il vecchio che si trova di fronte sia davvero suo padre. Si tratta di domande cui non sono in alcun modo in grado di rispondere e che porterebbero questo contributo – che è di natura filosofica – su un terreno di carattere filologico su cui non saprei come muovermi.

criterio di categorizzazione dello spazio cromatico che la lingua greca sembra seguire. Di qui si doveva muovere per sostenere una tesi ancora più impegnativa: se i Greci antichi parlavano così, la loro visione dei colori doveva essere diversa dalla nostra – doveva, in un qualche senso del termine, essere meno sviluppata e sensibile.

Le tesi di Gladstone non sono isolate e anzi trovano un'eco ancora più esplicita nella cultura tedesca tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Per Geiger, un linguista cresciuto alla grande scuola del comparativismo tedesco, le lingue antiche sono testimonianze fossili di una percezione del colore radicalmente diversa dalla nostra; per Magnus, un oftalmologo affascinato dalle idee di Gladstone, l'evoluzione della sensibilità cromatica poteva senz'altro essere intesa come una evoluzione dei nostri occhi e messa sul conto dell'evoluzione darwiniana: se le lingue antiche categorizzano l'universo cromatico in un modo diverso dal nostro deve essere perché vedono i colori diversamente da noi. Se in greco non c'è un nome per il blu e se per il verde vi sono due diversi nomi che per dir così mancano il bersaglio di poco (*chloros* e *prasinós*) è perché in un qualche senso del termine i Greci erano ciechi a quei colori. E se così stanno le cose, di ciò che scrivono i poemi omerici non dobbiamo preoccuparci: dobbiamo invece prendere nota delle determinazioni cromatiche che stupiscono il lettore di oggi perché non si tratta di errori o di decisioni espressive, ma di reperti linguistici che ci consentono di gettare uno sguardo su una sensibilità cromatica primordiale e non ancora pienamente sviluppata.

Oggi, il dibattito ottocentesco sull'evoluzione del senso cromatico – su cui già Marty aveva scritto la sua tesi di abilitazione per mostrare quanto infondate fossero le pretese di chi riteneva legittima l'inferenza dal linguaggio alla percezione – può sembrarci ingenuo, e certamente ci sembrano ingenui le mille voci che a partire da differenze linguistiche ci invitano a trarre considerazioni azzardate sul carattere storico, culturale o evolucionistico della percezione dei colori: come si poteva pensare che quel pugno di anni che ci separa dagli antichi Greci potesse nascondere un processo evolutivo così rilevante? Come si poteva chiudere un occhio sulla pittura greca, sul suo avvalersi di

pigmenti costosi per restituire la ricca varietà dei colori della natura? Perché mai si sarebbero ornate le prue delle navi con il minio e perché affaticarsi a comprare il blu egiziano? E come si potevano trascurare le evidenze linguistiche che mostrano che oggi vi sono lingue che non sono affatto dissimili dal greco antico per ciò che concerne il vocabolario cromatico e che tuttavia sono parlate da uomini che hanno la nostra sensibilità ai colori? La risposta sembra ovvia: si potevano trascurare tutte queste evidenze perché si sentiva il fascino di una prospettiva teorica di stampo relativistico, sorda alla dimensione naturalistica della percezione. Forse, almeno in questo caso, si può parafrasare Lucrezio per individuare il colpevole di tanta cecità: *Tantum potest philosophia suadere malorum...*

Su questo punto, credo, non sia opportuno insistere a lungo; eppure queste considerazioni così generali non bastano ancora per tacitare lo stupore di certe descrizioni cromatiche dell'*Odissea* e dell'*Iliade* – ed in modo particolare mi riferisco ad una descrizione che è tanto nota, quanto, in effetti, difficilmente accettabile, se proviamo a misurarla con il metro dell'obiettività: Omero dice in più punti che il mare è del colore del vino, e nonostante la simpatia che si può provare per l'uno e per l'altro liquido è difficile mettere insieme per ciò che concerne il colore queste due realtà che sono, di primo acchito, così diverse da ogni punto di vista. Certo, che il mare possa avere molti colori è un fatto indiscutibile e lo stesso vale anche del vino, ma messa da canto l'ipotesi, di per sé comunque implausibile, che Omero potesse pensare ad un vino bianco – il vino nei poemi omerici è sempre rosso – è davvero difficile trovare una situazione in cui il mare possa davvero apparirci del colore di un bicchiere di nebbiolo o di cabernet.

Forse, per venire a capo di questa strana descrizione omerica, si potrebbe cercare un momento particolare della giornata o una qualche situazione meteorologica caratterizzata da una luce particolare e inconsueta in cui il mare ci apparisse rosso granato o rosso rubino. Non vi è dubbio che in qualche misura le cose stiano così: almeno nell'*Odissea*, tutti i passi in cui Omero dice che il mare è colore del vino descrivono un paesaggio in cui il giorno è finito e

il sole è ormai calato da tempo o è coperto da nuvole che lo oscurano, ma questo ancora non basta perché le sue parole ci sembrano persuasive. Si potrebbe pensare allora di guadagnare una qualche plausibilità per quest'immagine cercando di ricondurre il rosso del vino al rosso del cielo al tramonto – e c'è chi ci assicura di avere visto proprio così il colore del mare la sera, quando il sole cala all'orizzonte. Ma è difficile seguire una simile strada, e non soltanto perché nella norma il mare al tramonto non ha affatto il colore di un buon bicchiere di rosso, ma anche perché nell'*Odissea* il mare è colore del vino anche quando ormai il tramonto è finito da tempo.

Come reagire allora di fronte a questa scelta linguistica così strana? Non certo, io credo, tentando la via delle analisi percettive: una situazione in cui il mare ci appaia colore del vino non c'è, e se mai vi fosse sarebbe tanto rara e peregrina da non giustificare affatto la similitudine che Omero ci propone. Ma questo non significa che si possa renderne conto muovendosi sul terreno delle analisi linguistiche. Certo, il vocabolario cromatico delle lingue antiche è peculiare e in ogni caso non è facile dare un significato preciso a parole che non possono essere più accompagnate da un contesto intuitivo che le spieghi e che l'ancori ad un uso definito. tutto questo è relativamente ovvio, e non va negato, ma io non credo che sia davvero sufficiente per comprendere le ragioni per cui del mare si dice che è colore del vino. Per comprenderlo dobbiamo ricordarci del fatto che si tratta di una similitudine letteraria e che i racconti non ci chiedono affatto di costruire le realtà che descrivono nello stesso modo in cui ce lo chiedono i resoconti di natura obiettiva. Dire che il mare è colore del vino non significa insomma asserire che dobbiamo pensare che il mare abbia quel colore, ma dobbiamo lasciarci guidare da un processo immaginativo che tiene conto di molte cose – del mare, dell'oscurità, del nesso misterioso che lega il vino alla vita e al sangue e a molte altre cose su cui leggendo siamo invitati a fantasticare. Ma se così stanno le cose, invece di cercare di trovare quella particolare luce che dovrebbe essere in grado di farci apparire il mare colore del vino o quella peculiare piega del vocabolario della lingua greca che dovrebbe legittimare una scelta linguistica così discutibile dobbiamo

indugiare da un lato sui luoghi in cui Omero si lascia guidare dalla similitudine di cui discorriamo, per poi cercare di comprendere meglio il rapporto tra ciò che si legge in un racconto e la dimensione intuitiva perché non è affatto detto che sia davvero opportuno trasformare un testo poetico in un'immagine fotografica o in una rappresentazione cinematografica o teatrale di ciò che viene descritto a parole.

Affrontiamo il primo compito e chiediamoci dunque quando Omero sente il bisogno di dire che il mare è colore del vino. Ciò accade innanzitutto nel secondo libro dell'*Odissea*. È un canto che ha un tono emotivo sospeso: Telemaco ha parlato nell'assemblea e per la prima volta si è costretto ad essere adulto e a lasciare alle spalle la vita senza troppe responsabilità dell'adolescenza. Ha preso una decisione: si imbarcherà per avere notizie del padre, e lo farà ben sapendo che i pretendenti cercheranno in tutti i modi di ostacolarlo e forse anche di impedirgli il ritorno. È in qualche modo una prova di iniziazione la sua, con tutto ciò che una tale situazione comporta: l'orgoglio, la paura, e l'incertezza che sorge quando ci si costringe a fare qualcosa per cui ancora non ci si sente pienamente adeguati. Telemaco è un giovane che è prossimo ad essere un uomo, ma nel dialogo con Euriclea – la serva che cerca di dissuaderlo da un viaggio che reputa pericoloso – riemergono i toni dell'infanzia: Telemaco chiama Euriclea nonna e lei gli si rivolge dicendo così: bambino caro.

Di qui, da questa peculiare cadenza emotiva, si deve muovere per comprendere ciò che Omero ci narra e la scena che fa da sfondo alla sua narrazione. Il sole è già tramontato e si sono oscurate tutte le vie: bisogna mettere in mare la nave e prendere di nascosto il largo, abbandonando la terraferma. Atena per questo fa cadere un sonno pesante sui pretendenti che abbandonano il palazzo di Ulisse e tornano alle loro case, per dormire. Ora anche Telemaco può uscire dal suo palazzo, ma non per riposarsi: deve raggiungere la riva del mare e spronare i compagni a caricare le anfore in cui sono stipate le provviste preparate per il viaggio. È tempo di armare la nave: l'albero viene fissato, si fissano le scotte e si spiegano al vento le vele. Deve essere ormai notte quando la barca guadagna il largo e il mare appare livido a Telemaco e ai suoi

compagni – quando Omero ci dice che è colore del vino. Poi la nave nera corre sulle onde, nell’atmosfera tesa e inquieta di un viaggio notturno, pieno di insidie (*Odissea*, II, 387-435).

Il mare è color del vino anche quando la zattera di Ulisse, dopo aver attraversato l’*abisso* del mare ed essere giunta vicina all’isola dei Feaci, è travolta dalla tempesta. Il cielo si oscura; nubi nere rendono invisibile il sole e “notte venne dal cielo”. La tempesta squassa la zattera, ne spezza l’albero e squarcia la vela; un’onda altissima infine precipita Ulisse nei flutti: ne riemerge a fatica, in bocca l’acqua amara e salsa del mare: tutto sembra ancora una volta perduto. Eppure Ulisse si salva: riesce di nuovo ad aggrapparsi a quel che rimane della zattera, quando dal mare, che trascina la sua imbarcazione come il vento scuote la pula dal grano, emerge improvvisa Ino, la dea bianca (Leucotee). Sorge dalle acque del mare e dona a Ulisse un velo candido; gli dice di annodarselo al petto e di gettarsi a nuoto, nel mare. Poi, scompare nelle onde *neri*, ed è qui che il mare appare ancora una volta colore del vino. Ulisse disperava di salvarsi dalle acque del livido mare, ma Atena ancora una volta lo aiuta e placa i venti contrari. Resterà nelle acque agitate del mare due giorni e due notti, ma poi raggiungerà a nuoto di notte la terra dei Feaci – l’ultima tappa prima del suo ritorno ad Itaca. Il mare colore del vino è un mare privo della luce del sole – questo è ovvio, ma è difficile dire se si tratti del vespro o della notte. Non certo della luce rossa del tramonto, tuttavia: tutta la vicenda è narrata nell’atmosfera plumbea di una tempesta in cui l’unica luce è il bianco di Leucotee e del suo candido velo che fanno contrasto con l’onda nera del mare in cui infine la dea nuovamente si immerge – un contrasto che guida l’immagine di cui Omero si avvale per descriverla: Leucotee è come una folaga che si immerge nei flutti, un uccello nero con il becco bianchissimo (*Odissea*, V, 291-355).

Il mare appare color del vino anche in una promessa: è Zeus che parla con il dio Sole, adirato perché i compagni di Ulisse hanno divorato le vacche a lui sacre. Zeus li punirà, schiantando la loro nave, agitando la folgore e scatenando una tempesta terribile (*Odissea*, XII, 385-388). Una previsione

meteorologica del tutto azzeccata perché questo è quello che accade poco dopo: Zefiro all'improvviso si alza, il cielo si fa nero e le onde altissime. L'albero della nave si spezza e un fulmine la colpisce e la incendia; poi le onde finiscono l'opera: il fasciame si stacca, e Ulisse si salva tenendosi stretto all'albero della nave, trascinato da venti funesti, nel mare color del vino (*Odissea*, XII, 403-425). Che il Sole e la sua luce benefica siano assenti da questa scena è più che ovvio ed è parte della storia che Omero racconta: la tempesta non è che l'eco della collera del dio Sole. Imputare il colore del mare ai suoi raggi sarebbe letterariamente privo di senso.

Vi sono almeno altre due passi nell'*Odissea* in cui il mare appare del colore del vino, e sono due passi narrativi in cui si racconta con un rapido cenno la vicenda che abbiamo appena narrato: la tempesta che Zeus scatena per punire i compagni di Ulisse che hanno divorato le vacche del Sole. Ulisse inizia così, con questo ricordo, il suo primo incontro con i Feaci: non ha ancora detto chi è veramente, ma deve spiegare che cosa lo ha spinto ad avventurarsi su una zattera sulla "schiena del mare". Nella tempesta, dice Ulisse, il mare era colore del vino (*Odissea*, VII, 248-250). La stessa scena la racconta Calipso: è lei che ha salvato Ulisse, che era rimasto solo "aggrappato alla chiglia, / perché l'agile nave col fulmine abbagliante / Zeus gli aveva colpita e infranta nel livido mare (V, 131-133) – nel mare colore del vino.

Vi è forse un ultimo passo dell'*Odissea* che vale la pena rammentare: il dio Hermes è giunto ad Ogigia e ha detto a Calipso il verdetto degli dei: deve lasciare libero Ulisse e non deve impedirgli il ritorno. Calipso a malincuore obbedisce e lo aiuta a costruire la zattera, portando trapani e attrezzi – come se lei, la dea luminosa, fosse un ragazzo di bottega. Poi, quando la zattera è pronta, gioca le sue ultime carte e dice ad Ulisse che il mare è pieno di pericoli, che se rinuncia ad una vita immortale invecchierà e morirà e che del resto Penelope nel frattempo sarà molto invecchiata. Ulisse lo sa, e prima di affrontare il viaggio riconosce che gli uomini e le donne invecchiano e muoiono e le dice che sa bene che altre sofferenze possono attenderlo: sa che i numi possono

ancora una volta farlo soffrire sul mare in tempesta – sul mare colore del vino (*Odissea*, V, 221-222).

Non credo vi siano altri passi significativi nell'*Odissea* in cui il mare assume, sia pure soltanto a parole, il colore del vino. Vi è, certo, un passo famoso dell'*Iliade* in cui questo accade: il mare appare così ad Achille che piange Patroclo, poco prima che si accenda il rogo e che si dia inizio ai giochi funebri (*Iliade*, XXIII, 135-153). È il momento della cerimonia del taglio dei capelli: gli eroi greci lasciano una ciocca di capelli sul corpo del compagno ucciso e lo stesso fa Achille. Lo fa e ad alta voce ricorda un voto che ormai sa bene che non verrà più esaudito – un voto che chiedeva il suo ritorno felice alla terra dei padri. Mentre depone i capelli che si è tagliato sul corpo di Patroclo guarda il mare che ora gli appare livido – del colore del vino, appunto. Ma è un passaggio isolato e qui davvero si ha l'impressione di leggere una formula ripetuta la cui adeguatezza deve essere cercata solo nell'atmosfera cupa del compianto dell'amico morto e nel dolore che agita il cuore di Achille e non in una qualche particolare luce del giorno, su cui il testo non dice nulla, se non appunto questo – che è ancora giorno (*Iliade*, XXIII, 154).

Possiamo ora fermarci un poco in questo gioco di citazioni e riflettere sui passi che abbiamo ricordato. Un tratto li accomuna: è il tono cupo di una tempesta che agita il mare o il cuore. Altro non vi è, e sarebbe sbagliato io credo cercare una situazione obiettiva che giustifichi una simile descrizione e tentare di cercare l'ora precisa del giorno e quel peculiare gioco di luci e di ombre in cui il mare non è blu, né grigio, né verde, ma misteriosamente rosso rubino o rosso granato. Una simile ora non c'è, e nessuno dei passi omerici sembra parlare dell'ora del tramonto o di una qualche particolare luminosità che giustifichi il rosso del mare. Certo, dove il testo si fa narrativo e descrittivo un tratto comune c'è: del mare si dice che abbia il colore del vino quando il Sole si oscura e la tempesta si approssima o già scuote le imbarcazioni degli uomini con le sue onde, ma il buio e la notte giustificano da un punto di vista percettivo solo il farsi nero del mare – ed è così del resto che lo stesso Omero descrive

le onde in cui Leucotee si immerge durante la tempesta che coglie Ulisse quando già crede di essere giunto in salvo all'isola Scheria.

Se rileggiamo quel passo sembra farsi strada una risposta che potrebbe suonarci di primo acchito plausibile: proprio come talvolta del vino rosso diciamo che è nero, così delle onde nere del mare notturno Omero dice che hanno il colore del vino. E che il vino talvolta sia nero lo si legge in Omero, accanto ad altri passi in cui si dice che è rosso: nero è il vino che Calipso dà a Ulisse prima che si imbarchi sulla zattera che lo porterà dai Feaci (*Odissea*, V, 265) e nero è il vino che Marone aveva donato ad Ulisse e che Polifemo berrà sino ad ubriacarsi (*Odissea*, IX, 196). Non sono distinzioni da enologo; tutt'altro: con un rapidissimo cambio di etichetta il vino di Marone viene magnificato per la sua dolcezza di miele e per il suo colore rosso (*Odissea*, IX, 208). Forse potremmo leggere proprio così questi passi – come se in essi si parlasse del rosso per alludere soltanto ad un colore scuro, senza soffermarsi troppo sul momento della tonalità². Forse dovremmo dare almeno in parte ragione a Gladstone e al suo strano discorrere sulle peculiarità della visione dei Greci: più che rosso, il vino per Omero è scuro e il mare color del vino è il mare notturno, l'acqua nera che atterrisce i naviganti perché sembra poter inghiottire le loro *concave* navi.

Forse qualcosa di vero c'è in questa tesi, una volta che la si sia liberata dalla pretesa di volerci insegnare qualcosa su come i Greci effettivamente percepivano. Forse si potrebbe osservare che non è del tutto implausibile un vocabolario dei colori in cui i nomi fungono ora per indicare la tonalità di cui sono espressione, ora il grado della chiarezza intrinseca di quei colori, ma non è questa la via che io credo debba essere seguita per venire a capo dei passi che abbiamo ricordato. Tutt'altro: credo che per comprenderli si debba liberarsi della convinzione che le descrizioni in un racconto debbano costruire passo dopo passo immagini di natura intuitiva, scene consegnate obiettivamente allo sguardo. Quando si ragiona su un testo narrativo è facile

² Del resto anche noi facciamo così: distinguiamo il vino rosso dal vino bianco – che bianco non è affatto. In questo caso, rosso e bianco valgono solo come indici di chiarezza.

dimenticarsi che paesaggi e gesta, atmosfere e personaggi sono fatti di parole e che le parole in un testo narrativo *non* sono strumenti per costruire obiettivamente una scena, un volto, una situazione atmosferica, ma indizi che mettono in moto l'immaginazione.

Nella stanza in cui Gregor si sveglia trasformato in un grandissimo insetto c'è appeso alla parete un quadro: è una fotografia, ritagliata da una rivista. Mostra una donna, seduta, con un manicotto di pelliccia, ed è racchiusa in "una bella cornice dorata", fatta da Gregor. Dobbiamo davvero immaginare un volto per questa donna? Avrebbe senso continuare ancora la descrizione e decidere qualcosa su quella cornice? La risposta è ovvia: no, non avrebbe alcun senso perché quella descrizione dice quel tanto che basta per costringerci a pensare un dettaglio della vita di Gregor – di quella sua vita antecedente alla metamorfosi di cui nulla ci viene detto se non nei raffronti che Gregor farà tra il suo presente e il suo passato. Quella fotografia e quella cornice non hanno altro aspetto se non quello che narra la tristezza di un pensiero evocato, ma lontano – il volto desiderabile di una donna. Di quella fotografia non dobbiamo sapere altro se non che c'è perché questo suo esserci basta per farci avvertire nella presenza di un unico poverissimo lusso lo squallore della piccola stanza di Gregor'.

Anche nell'*Odissea* le cose stanno così. Nell'*Odissea*, Ulisse cambia di continuo il suo aspetto. Appare orrido di salsedine a Nausicaa e alle ancelle (*Odissea*, V, 137), ma basta una doccia – e, certo, l'aiuto garbato di Atena – perché tutto muti: ora Nausicaa lo trova simile agli dei, e gli sembra che sia bello, forte, e persino alto – proprio Ulisse di cui Omero, nonostante tutta la simpatia che prova per il suo eroe, non può tacere la statura tipicamente mediterranea (*Odissea*, V, 227-245). L'eroe che appare così affascinante a Nausicaa e che lascia stupiti per il suo aspetto i principi dei Feaci quando la nebbia che lo avvolge sino alle porte del palazzo di Alcinoos si dissolve magicamente apparirà invece vecchio e piegato dagli anni non appena sarà giunto ad Itaca (*Odissea*, XIII, 397-403). È sufficiente tuttavia che Iro lo provochi e lo costringa a ricordarsi del suo valore guerriero perché il suo aspetto

nuovamente muti: nelle parole di Omero si fa avanti un eroe forte e gagliardo che siamo certi avrà ragione della violenza e della sconsiderata protervia del suo avversario (*Odissea*, XVIII, 65-70).

Non è solo Ulisse ad avere questo aspetto mutevole: Atena esercita le sue arti di truccatrice esperta anche su Telemaco che appare così di “prodigiosa bellezza” quando si decide a convocare l’assemblea e ad entrare consapevolmente nella maggiore età. I personaggi cambiano, ma il lettore non è chiamato a correggere un disegno che ha chiaro nella mente, per cercare di cogliere quale sia l’aspetto reale di ciò che viene passo dopo passo descritto. E non deve nemmeno ascoltare quelle mutevoli descrizioni con lo sguardo rischiarato di chi sa che una stessa persona può apparire diversa a sguardi diversi e che la bellezza è talvolta solo nell’occhio di chi guarda. Il suo compito è un altro: deve accontentarsi di quello che legge, perché le parole in un racconto *non* sono monete che comprino un oggetto reale che deve poter sussistere nella sua piena e definita determinatezza. Tutt’altro: i personaggi dei racconti sono fatti di parole e sono sensibili alla situazione narrativa cui appartengono. Pretendere di più vorrebbe dire dimenticarsi del carattere finzionale dei personaggi e, allo stesso tempo, della loro natura linguistica.

Su questo punto è opportuno soffermarsi un poco. I personaggi sono finzioni, e non ha senso cercare di fissare la loro natura al di là di ciò che il testo dice o suggerisce: le larghe spalle di Ulisse non hanno una larghezza determinata e non devono averla perché non deve essere visibile da Iro prima che sia troppo tardi. E lo stesso vale per la sua età: non è vecchio, ma non è nemmeno giovane per la buona ragione che non siamo costretti a dargli un’età che sia più definita di quello che la situazione richiede. Esistere solo nelle pagine di un racconto vuol dire assoggettarsi a molti limiti, ma consente anche qualche raro vantaggio: consente ad Ulisse e ai suoi compagni di avere solo le proprietà che di volta in volta il testo racconta. Tanti anni di mare hanno fiaccato le sue ginocchia – così dice Ulisse, per spiegare perché non sfida i Feaci nella corsa: non parla dei molti acciacchi che a noi sarebbero senz’altro venuti, se avessimo passato sette anni a piangere la sera sulla riva del mare, nell’isola

della ninfa Calipso. Ma il punto non è solo questo: non basta rammentare che i personaggi sono finzioni e non hanno quindi una realtà che sussista al di là dei suggerimenti che il testo propone alla nostra immaginazione. È necessario anche osservare che i personaggi letterari sono *fatti di parole* e che le parole non sono immagini e non hanno – e non devono necessariamente avere – un’eco intuitiva. Le onde che travolgono la zattera di Ulisse sono alte – ma quanto Omero non lo dice, e non abbiamo bisogno di misurarle credibilmente rispetto alla zattera su cui Ulisse naviga: ci basta sapere che è una tempesta incredibile; Nausicaa regala la tunica che Ulisse indosserà per coprirsi e giungere da solo al palazzo di Alcinoò, ma quelle veste non ha un colore, né una foggia. Arete la riconosce perché l’aveva cucita lei stessa, ma noi non dobbiamo vederla con i nostri occhi: dobbiamo accontentarci di osservarla attraverso le parole che la descrivono perché l’unico tratto che ha quella tunica è l’unico che non possiamo vedere – è una veste familiare che dice a chiare lettere chi l’ha donata e perché. Atena rende Telemaco di “prodigiosa bellezza”, ma questo non dà al figlio di Ulisse un aspetto definito. E lo stesso vale per Nausicaa: non dubitiamo che sia bella e non facciamo fatica a immaginare quale possa essere il suo fascino – è una ragazza giovane che si apre alla vita – ma non per questo sappiamo che aspetto abbia. Sappiamo che ha le braccia bianche, ma francamente non è molto e di per sé non giustifica il suo fascino. Tutt’altro: se presa alla lettera una simile annotazione è un poco inquietante ed evoca un pallore mortale che è tutt’altro che attraente, oltre che improbabile in una ragazza che vive al mare, in un’isola dove il clima sembra proporre in ogni stagione la mitezza dei mesi primaverili. Ma appunto: non dobbiamo prenderla alla lettera. Le braccia bianche di Nausicaa sono soltanto un segno della sua giovinezza. Dicono che la sua pelle non è ancora stata indurita e bruciata dal sole. L’aggettivo non dice un colore, non svela una proprietà obiettiva di quelle braccia, ma mette la nostra immaginazione di lettori su una traccia che può essere seguita facilmente. Allo stesso modo, la statura di Ulisse non serve per comprargli una tunica o perché non ci si possa esimere dal dire quello che sembra ovvio, e cioè che una statura Ulisse doveva averla:

serve solo per costruire un personaggio che deve apparire nel contrasto tra la sua bassa statura e l'altezza del suo ingegno e del suo eloquio (*Iliade*, 3, 210-224). Ma questo contrasto non deve essere sempre presente e forse talvolta è senz'altro opportuno dimenticarsene.

È di qui che si deve muovere, io credo, per comprendere quale senso possa avere il dire che il mare è colore del vino. Non è il colore che l'acqua del mare assume talvolta quando il sole tramonta e non è nemmeno un generico richiamo all'oscurità del mare di notte ad essere qui chiamata in causa. Dire che il mare ha il colore del vino non significa alludere ad una proprietà che possa essere obiettivamente constatata: significa invece costringere il lettore a pensare al mare attraverso un'immagine che non rende soltanto l'idea dell'oscurità – un mare cupo come un vino nero – ma che richiama i pensieri minacciosi del sangue e della profonda vitalità che si legano al vino e ai suoi usi sacrali. Il vino nasce dalla terra in cui le vita sprofondano le loro radici, e vino si versa sulle ossa dei morti dopo averne incenerito il corpo. Il vino è legato al sangue e a noi, creature mortali: nelle vene degli dei scorre un liquido ben diverso perché – leggiamo nell'*Iliade* (V, 340-343) – gli immortali non mangiano pane e soprattutto non bevono il vino che brucia. In fondo non è un caso che Omero ci dica che il mare è colore del vino non già quando è notte o quando il sole sta calando, ma quando è scosso e agitato da una vitalità minacciosa: dalla vitalità oscura delle tempeste. Per comprendere perché il mare ci appaia come se fosse vino non dobbiamo cercare una sfumatura del rosso e colorarne l'acqua del mare per chiederci se mai l'abbiamo visto così, ma dobbiamo pensare al vino che ribolle nei tini, al suo profondo legame immaginativo con il sangue e con la vita, con la terra e con la morte. Dobbiamo pensare insomma alle ragioni che rendono viva e suggestiva un'immagine che si comprende da sé quando il mare ci appare minaccioso, livido e vivo nel fragore della tempesta. Per farlo, tuttavia, dobbiamo innanzitutto assolvere a due compiti. Il primo è il più ovvio: dobbiamo lasciar libera l'immaginazione. Dobbiamo pensare al mare colore del vino con l'animo di chi ne solca l'abisso su una concava nave – per usare le parole di Omero. E anche se non l'abbiamo

mai fatto, non è difficile immaginare di farlo. Il secondo compito è forse più impegnativo: dobbiamo ricordarci che personaggi e vicende narrate vivono nel racconto e non hanno altra vita se non quella che le *parole* ridestano in noi lettori.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

