

ELEMENTI DI COMMEDIA IN OMERO

With the assumption that epic poetry is the most complete classical literary genre because it contains themes and hints belonging to other poetic forms – tragedy, comedy, lyric – and prose forms – history, novel, oratory, philosophy – the author has attempted to find out, inside Homeric poems and particularly in the *Odyssey*, some of the main elements and devices that would have been peculiar, later on, to both Greek and Latin comedies.

This study is, in a certain sense, parallel to another one by the same author (*Epos e tragedia*, “Vich.” 3° s., 4, 1993, pp. 174–196), where the elements and the “tragic” structures in epic poetry, and especially in Homer, were examined.

1. Il poema epico è -a mio personale, prudente parere- il genere letterario più completo e più perfetto, innanzitutto perché la poesia è superiore alla prosa (non per caso alcuni poeti, ad es. Goethe, il Pascoli, forse lo stesso Virgilio, facevano una preventiva stesura in prosa delle loro opere prima della definitiva composizione in poesia) per la sua densità concettuale e la sua pregnanza, ossia perché può delineare, con poche parole o frasi, concetti che altrimenti necessiterebbero di un'ampia trattazione, e perché riesce a esprimere pensieri che la prosa difficilmente sarebbe in grado di presentare; nell'ambito della poesia, il poema epico è più ricco delle altre forme poetiche (ed è emblematico che le prime opere letterarie della civiltà occidentale siano i poemi omerici), in quanto che, per così dire, le comprende tutte: nell'*épos* si possono riconoscere momenti lirici (ricorderò soltanto, a titolo di esempio, l'incontro tra Ettore e Andromaca (Hom. Z 405 ss.), o l'episodio di Nausicaa (Hom. ζ 13 ss.), o il “notturno” di *Aen.* 4, 522

ss.), riferimenti storici (si pensi, ad es., alla rassegna di eroi romani nel VI libro dell'*Eneide*), mitologici (talmente frequenti che non è il caso di citarne esempi), eziologici (anche questi diffusi in tutta l'epica classica, nonché in quella moderna), religiosi, etici, patriottici e via elencando.

Il poema epico comprende anche la tragedia: mi limiterò a ricordare l'episodio omerico di Odisseo e Polifemo (τ 216 ss.) (ma si veda anche *infra*, § 9), o il libro di Didone, IV dell'*Eneide*¹; e rispetto alla tragedia il poema presenta il vantaggio di non dover dipendere soltanto dal dialogo tra gli attori -o tutt'al più dalla narrazione dei vari ἄγγελοι o di altri personaggi che chiariscono lo svolgimento dei fatti e di poter trattare più temi, senza il vincolo delle cosiddette "unità aristoteliche": il poema epico può estendersi a piacere nei luoghi, nel tempo, nella varietà d'azioni, e contestualmente mettere a fuoco, quando è opportuno o necessario, vicende tragiche a tutti gli effetti (cf. *supra* e n. 1), ma con la massima libertà di trattazione e di elaborazione². In comune con la tragedia, il poema ha sovente un personaggio principale, un πρωταγωνιστής (Achille, Odisseo, Giasone, Enea, Cesare, e per i poemi epici moderni Morgante, Orlando, Goffredo di Buglione, Adone, etc.), ma può anche - a differenza di essa - spaziare più agevolmente nella vicenda trattata, con l'inserimento aggiuntivo, occasionale di personaggi non meno importanti, di comprimari che occupano un'intera scena o uno o più libri (si pensi a Diomede, a Patroclo, a Ettore nell'*Iliade*; al figlio di Odisseo e alla "Telemachia"

¹ Cf. i miei articoli *Il libro di Didone: una tragedia nell'Eneide*, "Prom." 16, 1990, pp. 238-244 = *Studi virgiliani*, Vercelli 1990, pp. 109-114; *Epos e tragedia*, "Vich." 3° s., 4, 1993, pp. 174-196.

² Una riprova diretta - per così dire "sul campo" - è fornita dall'attività letteraria del Manzoni, che dopo essersi dedicato a generi letterari quali la lirica (*Odi*, *Inni sacri*, etc.) e la tragedia, espresse la sintesi del suo pensiero morale, religioso, storico, sociale, linguistico, etc. -in una parola la sua poetica complessiva- nei *Promessi sposi*, affresco grandioso di vicende storiche e romanzesche, di fatti pubblici e privati, evidentemente perché ritenne il romanzo storico il genere letterario più adatto a conglobare i temi e gli aspetti più significativi degli avvenimenti umani. Il romanzo storico è, insomma, l'épos del 1800, anche se -in contrasto con quanto ho osservato *supra*, nel testo- esso è scritto in prosa: ma bisogna ricordare che il poema epico in versi aveva fatto ormai il suo tempo, e che rarissimi in quel secolo -vere e proprie eccezioni, come *I lombardi alla prima crociata* del Grossi- sono gli esempi di poema epico, soppiantato appunto in quell'epoca dal romanzo, segnatamente storico, che, salvo la diversa forma espositiva, ne eredita tutte le principali caratteristiche sopra elencate.

nell'*Odissea*; a Didone, a Eurialo e Niso, a Pallante, a Lauso, etc. nell'*Eneide*). Vicende simili a quelle della tragedia - morti violente, suicidi, lotte titaniche tra uomini, sanguinose vendette, persecuzioni da parte del Fato o delle divinità, violenti contrasti di sentimenti -, che come esse suscitano nel lettore sentimenti di "pietà e terrore"³, sono presenti anche nell'*épos*, anzi, qualche volta i poemi costituiscono essi stessi lunghe tragedie, o ne racchiudono una o più (cf. n. 1).

Oltre a tutto questo, nell'*épos* sono talora riconoscibili, sia pure con frequenza molto minore, elementi tipici della commedia: proprio su questo aspetto sarà incentrata la nostra indagine.

2. Il *Margite* pseudo-omerico⁴ è con ogni probabilità il più antico poemetto burlesco della letteratura greca, e dunque delle letterature occidentali: si tratta, com'è noto, di un'opera tragicomica e parodica, il cui protagonista, appunto Margite, (da μάργος "pazzo, folle", ma anche "insolente, tracotante": cf. infra, § 3)⁵, è l'antenato e il prototipo dello "scemo del villaggio", figura di vibrante attualità. La sua stoltezza fa sì che

πὸλλ' ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα

(frg. 2 A.);

ignorava inoltre se fosse stato partorito dalla madre o dal padre, per non parlare di altre amenità simili. Del poemetto ci sono pervenuti soltanto tre frammenti per complessivi 6 versi (più un quarto recente frammento papiraceo), troppo poco, come ognuno vede, per poter dare un giudizio diretto dell'opera. Dobbiamo perciò accontentarci di ciò che ne scrissero gli autori antichi (ad es. Platone, Aristotele, Callimaco), che attribuirono concordemente -ma a torto- il poemetto a Omero. Il protagonista, ignorante e saccente, sembra essere la carica-

³ Cf. Aristot. *poet.* (ed. W. Christ, Leipzig, Teubner, 1878) 6, 1449 b, 26-27; 13, 1452 b, 34-35; etc.; e il mio art. *Epos...* cit., §§ 3-4, pp. 177-181.

⁴ Cf. H. Langerbeck, *Margites*. "Harv. St. Cl. Ph." 63, 1958, pp. 33-63; M. Forderer, *Zum homerischen "Margites"*, Amsterdam, Hakkert, 1960; F. Bossi, *Studi sul "Margite"*, "Giorn. Filol. Ferr.", Ferrara, 1986 (ipotesi di attribuzione a Senofane).

⁵ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1968-1980, s. v. μάργος: "Dérivés: Μαργίτης m. nom du héros d'un poème satirique (...), désigne le personnage comme typique par sa violence, sa folie, suffixe de Θεοσίτης (...)"

tura di Odisseo, e l'aspetto tragicomico è dato da due elementi: il trattare di questo stolto personaggio in chiave epica, come se si trattasse di un eroe valoroso, saggio e astuto; e la struttura metrica, in cui agli esametri -propri dell'epica- sono saltuariamente intercalati trimetri giambici -tipici della poesia tragica, ma anche di quella giambica-, che sembrerebbero dunque l'esempio più antico di tale metro. Palese è l'origine popolare di questo personaggio, la cui figura nacque evidentemente dalle tradizioni folcloristiche, che amano creare -o meglio trarre dalla vita reale, pur con qualche iperbole- macchiette di questo genere, mai scomparse tra i vari esemplari dell'umanità.

Oltre che il più antico documento in metro giambico -sia pure parzialmente-, il *Margite* è probabilmente anche il primo esempio di opera comica, tant'è vero che Aristotele (*poet.* 4, 1448 b, 36 s./ 7 1449 a, 1 ss.) ricorda questo poemetto come un archetipo della commedia. Egli afferma che Omero (beninteso l'"Omero" del *Margite*) indicò per primo le forme della commedia, esprimendo in modo teatrale non la satira ma il ridicolo:

(Οὕτως καὶ τῆς κωμῆς σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ φόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποίησας)⁶.

Dunque non poesia "giambica", che sarà poi tipica di Archiloco, Semonide di Amorgo, Ipponatte, ma più semplicemente "comica", precorritrice della commedia sia "attica antica" sia "di mezzo" sia "nuova" (da Aristofane a Menandro) sia - nella letteratura latina - di Plauto e Terenzio: nella commedia in genere (anche moderna) non sono infrequenti caratteri come quello di *Margite*⁷, perché il folle, lo stolto muove naturalmente il riso, e questo non è sfuggito all'autore del *Margite*.

3. Nell'*Iliade*, ad eccezione del "travisamento" di Patroclo, che, indossate le armi di Achille, è dai nemici scambiato per il Pelide, ed è

⁶ Cf. il mio art. *Epos...* cit., § 10, p. 190.

⁷ Ricordiamo, ad esempio, per l'affinità del carattere e del comportamento -pur con le inevitabili differenze (con particolare riguardo per la saccenteria)-, contraddistinto dalla più totale stupidità, il Bertoldino di G. C. Croce (*Piacevoli e ridicole semplicità di Bertoldino*, séguito de *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*), nonché le figure di sciocchi che non mancano quasi mai nella "commedia dell'arte".

perciò a tutti gli effetti una sorta di “supposito” (ma, dato l'esito dell'episodio - il duello con Ettore e la morte del giovane acheo -, è da escludere una qualsiasi intenzione e ogni effetto comunque ricollegabile alla commedia), il principale momento in qualche modo comico è l'intervento polemico di Tersite contro Agamennone e Achille, e la violenta reazione di Odisseo (Hom. B 211-277).

Oltre al nome del personaggio (Θερσίτης deriva da θέρσος = θάρσος, e dunque significa “audace” in senso negativo, vale a dire 'sfacciato': cf. n. 5), lo stesso tipo di lessico usato in questo passo (specialmente B 212-219) ha un sapore più tragicomico che epico, ossia sembra adatto piuttosto a un'opera semiseria o addirittura comica (quello del “buono” che bastona il “cattivo” - il quale, anziché la pietà, provoca il riso degli astanti - è un *tòpos* del teatro popolare di tutti i tempi, compresi i teatrini delle marionette) che a un poema epico pregno di tensione drammatica come *Illiade*.

Tersite sembra una via di mezzo tra la macchietta della “commedia dell'arte” (cf. Pantalone, Arlecchino, Pulcinella) e la sfortunata vittima dell'arroganza dei potenti, cioè il povero popolano che finisce sempre per scontare gli errori e le colpe altrui e che è soggetto alla prepotenza dei ricchi e dei nobili, i veri responsabili degli avvenimenti⁸, ma in realtà è un personaggio notevolmente diverso, quasi l'opposto rispetto alle maschere ora ricordate. Oltre a descriverlo deforme d'aspetto (cf. Pulcinella, Rigoletto) -il che dovrebbe suscitare, se non la simpatia o la solidarietà, almeno la compassione degli astanti e dei lettori-, Omero lo presenta come un “parlator petulante”, un “protervo beffatore” (Monti), insomma un essere spregevole, inutile a sé e nocivo agli altri, capace solo di gracchiare insolenze e ingiurie villane e senza costrutto. Tutto questo non stupisce, anzi è perfettamente coerente con il mondo conservatore che caratterizza *Illiade*, e con l'ideologia, o la mentalità, del suo autore.

⁸ Sui rapporti di potere nella società omerica, un inquadramento generale è fornito da: M. I. Finley, *Il mondo di Odisseo*, Bari, Laterza, 1978, 2° ed. (con bibliografia a cura di F. Codino); S. Deger, *Herrschaftsformen bei Homer*, Diss., Wien 1970; cf. anche F. Codino, *Introduzione a Omero*, Torino, Einaudi, 1981, *passim* (specialmente pp. 84 ss.).

È dunque il “cattivo” -ma non soltanto in senso morale, come poi avverrà spesso nella commedia⁹, bensì anche, o soprattutto, in senso politico e sociale- a essere punito e percosso, ma non (si noti la finezza psicologica o giuridica) dagli stessi re insultati, Agamennone e Achille, bensì da un terzo, Odisseo, che pure non ha subito oltraggi, quasi che egli fosse il giudice, e l' “esecutore” della sentenza, che, per così dire, investito del diritto-dovere di applicare la giustizia, si sostituisce agli offesi nel punire il colpevole.

Pertanto il passo presenta una chiave di lettura molto più complessa (e seria) di quanto può apparire a una prima frettolosa lettura: l'aspetto comico è rappresentato soltanto dalle caratteristiche fisiche e morali di Tersite e dal suo modo di subire l'inevitabile pena, dal suo comportamento piagnucoloso conseguente alle percosse ricevute (B 266-269), nonché dall'effetto che tutta la scena ha agli occhi degli altri Achei (B 270-277). Davanti a uomini rudi e sostanzialmente semplici è più facile sommergere l'avversario nel ridicolo che rimetterlo al suo posto con ragionamenti, con metodi dialettici e civili, senza contare che lo stesso Tersite, rozzo e volgare, plebeo nei modi e nello spirito, capisce solo il linguaggio della forza¹⁰: tutto questo vuole mettere in rilievo l'autore.

Episodio semiserio, dunque, come già ho osservato, e del resto coerente con il principio del “*castigat ridendo mores*” (Jean de Santeuil), come ben si vede anche nella commedia, sia di Aristofane sia di Menandro e dei suoi epigoni latini.

Il brano di Tersite può essere definito un breve intermezzo che, pur presentando (almeno in apparenza) alcuni degli ingredienti che saranno più tardi propri del teatro cosiddetto “leggero”, è caratterizzato da una drammaticità intrecciata col ridicolo, e perciò, paradossalmente, più icastica¹¹. L'interminabile durata della guerra, con i suoi numerosi

⁹ Si pensi a Pirgopolinice nel *Miles gloriosus* plautino, anch'egli bastonato -ma come tipo del seduttore punito-, esemplare di un personaggio comico che ha avuto grande fortuna nel teatro popolare di tutti i tempi.

¹⁰ Sull' *Iliade* come poema della forza, e sulla legge della violenza, cf. S. Weil, *L' "Iliade" ou le poème de la force*, in Ead., *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953.

¹¹ Sull' argomento si vedano: G. S. Meltzer, *The role of comic perspectives in shaping Homer's tragic vision*, “Cl. World” 83, 1989-1990, pp. 265-280; L. Golden, *Tò γελόιον in the Iliad*, “Harv. St. Cl. Ph.” 93, 1990, pp. 47-57

lutti, ha reso più tesi gli animi e i rapporti tra gli stessi guerrieri greci: prova ne sia il violento contrasto tra Agamennone e Achille, e l'ira del Pelide -argomento fondamentale del poema¹²-, che soprattutto Odisseo, il “*callidus*” per antonomasia e forse il più dotato di diplomazia tra tutti i Greci, tenterà invano di placare, per farlo recedere dalla sua protesta tanto esiziale per gli Achei. È significativo, e non certo casuale, che in occasione dello sfogo di Tersite sia proprio Odisseo a intervenire, con la parola e con l'azione, per far desistere il “gracchiante” soldato dai suoi attacchi polemici, evitando all'Atride e al Pelide di esporsi in prima persona, come se il contrasto che oppone i due re fosse -ed effettivamente nell'economia del poema lo è- molto più importante, per loro stessi e per tutti gli Achei. Ma, in fondo, l'ira di Achille e quella di Tersite sono per così dire parallele, e hanno un'origine comune o almeno simile: la causa di entrambi i contrasti è la guerra, troppo lunga e, per il momento, senza risultati apprezzabili, ma soprattutto l'arroganza di Agamennone, comandante supremo dell'esercito greco, che è la vera origine dei principali mali, e che viene denunciata dal Pelide e dal soldato acheo soltanto da due punti di vista diversi: quello del re che non tollera il sopruso del comandante in capo -in realtà un “*primus inter pares*”-, e quello del popolano condotto a una spedizione della quale non capisce o non condivide le motivazioni e gli scopi, che sostanzialmente non lo riguardano.

Questi sono indubbiamente elementi drammatici, ma l'episodio di Tersite è stato dal poeta facilmente presentato in chiave mista, vale a dire tragicomica, in un quadro generale di drammaticità attenuata da spunti di carattere comico (in funzione di critica socio-politica da parte di uno spirito fondamentalmente conservatore, come già ho accennato *supra*), che si possono in qualche modo considerare il primo esempio -per quanto embrionale- di commedia, o di stile “medio”, nella letteratura greca.

4. A questo punto è opportuna una precisazione, che ritengo ovvia ma che tuttavia mi sembra non superfluo premettere alle osservazioni

¹² Tant'è vero che altrove (*Nova Vergiliana*: 4) *Aeneas et Lavinia*, “Latin.” 33, 1985, p. 263, n. 42 = *Studi virg.* cit., p. 45, n. 1) ho suggerito per l'opera il titolo di *Achilleide* o sim.

che seguono. Dobbiamo sempre tenere presente che la commedia non deve necessariamente “far ridere” (o addirittura “far sghignazzare”), e che comunque all'interno di essa sono possibili (e frequenti) vicende e situazioni non propriamente comiche, ma piuttosto sentimentali, amoro-se, familiari, che talora provocano la commozione anziché (o oltreché) l'ilarità. È, insomma, difficile tracciare una netta linea di demarcazione che separi il riso dal sorriso, e il sorriso dalla meraviglia dell'avventura straordinaria e dalla commozione provocata dall'amore, dagli affetti familiari e via elencando.

È una questione di stile oltre che di contenuto e di effetti, come anche fu codificato dalla retorica medievale, secondo i cui canoni il genere “comico”, ovvero la commedia, riguarda una materia dolorosa, triste, tormentosa all'inizio, ma che poi si conclude in modo positivo, col “lieto fine” (cf. l'esempio emblematico della *Divina Commedia*), ed è caratterizzato da uno stile medio, alquanto -ma non del tutto- dimesso, in contrasto con quello della tragedia, elevato, sublime, solenne, e con quello elegiaco, decisamente umile.

Orbene, non v'è chi non veda che questi canoni hanno una certa corrispondenza sia in alcuni punti della narrazione sia nell'esito dell'*Odissea*: non vi sono più le grandi battaglie, gli scontri titanici tra gli eroi, la continua violenza, fatta quasi norma di vita, la ferocia talora gratuita, le tensioni tra gli stessi Achei che caratterizzano l'*Iliade*: nel *nòstos* di Odisseo tutto è più pacato, meno eroico -anche lo stile-, e persino le scene cruente, che pure non mancano, hanno uno sviluppo meno drammatico, e soprattutto sono meno frequenti che nel primo poema omerico.

5. A differenza dell'*Iliade*, l'*Odissea* - pur non presentando scene propriamente comiche come quella di Tersite che abbiamo ricordato supra, § 3 - offre non pochi esempi di fatti, situazioni, espedienti, particolari in qualche misura riconducibili ai criteri informativi e alle caratteristiche precipue della commedia (cf. n. 33).

Mi riferisco anzitutto al “lieto fine” (che peraltro compare anche, talvolta, nella tragedia: ad es. le *Supplici* e le *Eumenidi* di Eschilo; il *Filottete* di Sofocle; l'*Andromaca*, lo *Ione*, l'*Oreste* di Euripide, etc.): le avventure di Odisseo si concludono, com'è noto, con la vendetta, vale a dire con la vittoria del Laerziade sui suoi nemici, e con la suc-

cessiva sua riconciliazione con i parenti dei nobili uccisi. È un finale ben diverso da quello dell'*Iliade*, che termina invece con la morte e il riscatto del cadavere di Ettore, con l'interposizione dei giochi funebri in onore di Patroclo, tutti avvenimenti tristi e luttuosi: l'*Odissea*, insomma, ha un finale ottimistico, in contrasto con quello sostanzialmente pessimistico del poema precedente¹³.

Il tipo di conclusione dell'*Iliade* è peculiare di non poche tragedie, antiche e moderne, che appunto con un esito violento e doloroso, rappresentato dalla morte cruenta del protagonista o di comprimari, ottengono il risultato di provocare nello spettatore sentimenti di "pietà e terrore", che è esattamente lo scopo della tragedia (cf. n. 3), utilizzata, a mio parere dalle autorità ateniesi per far nascere nella popolazione sentimenti nobili ed elevati - in una parola la "*pietas*" - , e tenerne così sotto controllo il comportamento etico-politico¹⁴. Viceversa la commedia - come già il dramma satiresco - ha la funzione, non meno importante, di sollevare lo spirito del pubblico grazie a situazioni "leggere", divertenti, ridicole, ad evitare l'esagerato incupirsi dell'animo dei cittadini, dato che ogni eccesso è nocivo. Non per questo, però, la commedia manca di effetti positivi, didascalici ed etici, sulla gente, considerato che anche col riso si possono indirizzare le masse popolari verso l'onestà e la corretta convivenza civile, e influenzarne il comportamento, in questo senso, nelle due direzioni principali, quella pubblica, politico-sociale (Aristofane, commedia "antica") e quella riguardante la sfera privata, le relazioni interpersonali, familiari, amoroze (Menandro, commedia "nuova"): cf. n. 33.

Nell'*Odissea* sono rintracciabili entrambe queste componenti, e quindi si può affermare che in un certo senso questo poema anticipa non solo la tragedia, come l'*Iliade*¹⁵, ma anche la commedia, segnatamente quella "nuova"; e questa caratteristica è esclusiva dell'*Odissea*, non dell'*Iliade*, con la limitata eccezione di cui abbiamo detto *supra*, § 3.

Naturalmente, esula dal tema e dallo scopo di questo lavoro un'indagine sulle fonti da cui il poeta dell'*Odissea* trasse gli argomenti trattati nel poema: mi limiterò a ricordare che gli studiosi vi hanno rico-

¹³ Ma cf. il mio art. *Epos...cit.*, § 1, p. 175.

¹⁴ Cf. il mio art. *Epos...cit.*, § 11, pp. 191 s.

¹⁵ Cf il mio art. *Epos...cit.*, §§ 3-7, pp. 177-185.

nosciuto in particolare i seguenti elementi: a) lo schema narrativo di una diffusa novella popolare, quella dell'uomo che, partito dalla patria e rimasto a lungo lontano, è creduto morto, e dunque la moglie è oggetto delle mire amorose di pretendenti; ma, ritornato e riconosciuto dalla moglie, combattendo riconquista la sua posizione e i suoi diritti¹⁶; b) i racconti favolosi di naviganti, che descrivono viaggi straordinari in luoghi leggendari, il cui prototipo potrebbe essere addirittura un antico racconto egizio, del 2000 a. C. circa, in cui si parla di un naufrago che raggiunge - solo tra i suoi compagni - un'isola fantastica, ricca di cose straordinarie¹⁷. A questo si aggiunge, ovviamente, il collegamento con il ciclo troiano, costituito soprattutto dai libri della "Telemachia", ma anche dalla "nékyia", etc.

6. Il "lieto fine" nell' "explicit" dell'Odissea, cui ho accennato nel paragrafo precedente, è caratterizzato innanzitutto dalla rappacificazione di Odisseo con i congiunti dei pretendenti di Penelope da lui uccisi, fatto tipico dell'azione teatrale di tipo comico di tutte le epoche. Che una vicenda "leggera" si concluda "a tarallucci e vino", all'insegna del "vogliamo bene", non ha nulla di straordinario, anzi è del tutto normale; ma l'*Odissea* non è una commedia, bensì un poema epico con caratteristiche soprattutto di tipo tragico¹⁸; si pensi al dramma vissuto quotidianamente da Penelope e da Telemaco, che non solo vivono nella più profonda angoscia per la lontananza e la mancanza di notizie del rispettivo marito e padre, ma che sono anche tormentati dalle insidie e dalla presenza invadente, arrogante, minacciosa dei proci nella reggia stessa di Itaca; si pensi ancora alla progressiva, incessante decimazione dei compagni di Odisseo, che perdono la vita dal primo all'ultimo in una serie di avventure dolorose, cruente, drammatiche; si pensi infine all'episodio della vendetta del re sui nobili che avevano occupato e saccheggiato la sua casa.

¹⁶ Costituiscono un riferimento fondamentale su questo aspetto specifico, e in generale sul problema delle fonti dell'*Odissea*, G. Germain, *Genèse de l'Odyssée*, Paris 1954; L. A. Stella, *Il poema di Ulisse*, Firenze 1955.

¹⁷ L. Radermacher, *Die Erzählungen der Odyssee*, "Sitzb. Akad. Wien. Phil.-hist. Kl." 178, 1915, p. 38.

¹⁸ Cf. il mio art. *Epos...cit.*, §§ 4-7, pp.179-185.

Ma a queste scene crude, di violenza e di sangue, di ferocia e di “matta bestialità”, si mescolano, di tanto in tanto, momenti più sereni, per così dire rilassanti per il lettore, con particolari che saranno adottati dalla commedia cosiddetta “borghese”. L'aspetto più evidente di queste caratteristiche è costituito dal principio del “riconoscimento” o “agnizione”, uno dei capisaldi su cui si basa la commedia menandrea, nonché plautina e terenziana (ma presente anche in qualche tragedia¹⁹: ad es. le *Trachinie* di Sofocle, l'*Ifigenia Taurica* e lo *Ione* di Euripide, per non parlare di altre leggende trattate in drammi perduti: ad es. il *Tereo* di Sofocle e il *Teseo* di Euripide, etc.).

La peculiarità dell'*Odissea* sotto questo aspetto è unica, nel senso che questa è - per quanto mi consta - la sola opera letteraria (tra poemi, tragedie, commedie) in cui si verifica più di un “riconoscimento”: la vera identità di Odisseo, presentatosi ad Itaca sotto mentite spoglie, travestito da mendicante, è svelata a Telemaco (p 187 ss.) (con l'accorgimento di Atena che alternativamente ringiovanisce e invecchia l'eroe: π 172 ss.; 454ss.; etc.); è riconosciuta dal decrepito cane Argo (ρ 291 ss.) e dalla vecchia fedele nutrice Euriclea grazie ad un'antica cicatrice (τ 392 s.; 467 ss.)²⁰ -espedito tipico della commedia-; è rivelata al porcaro Eumeo e al bovaro Filezio (φ 207 ss.)²¹, e infine è riconosciuta dalla sposa Penelope, dopo che ha messo alla prova con un tranello il sedicente marito (ψ 177 ss.). Il “riconoscimento” -pur così frequente nella letteratura, specialmente teatrale- di solito avviene una sola volta nel corso (o meglio nel finale) dell'opera, e dunque questo, ripetuto, dell'*Odissea*, si può -credo- considerare un “unicum”, oltre che il primo nelle letterature classiche.

7. Se l'agnizione di Odisseo, cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente, è un elemento tipico delle opere teatrali - tragedie (cf. § 6 e n.19) e commedie: ad es. l'*Arbitrato* di Menandro, nonché varie commedie di Plauto: *Casina*, *Cistellaria* (derivata da Menandro), *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Poenulus*, *Rudens*, *Vidularia*, etc. -,

¹⁹ Cf. Aristot. *poet.* 11, 1452 a, 30 / 1452 b, 8; 14, 1453 b, 32 / 1454 a, 8; 16, 1454 b, 19 / 1455 a, 21.

²⁰ Cf. Aristot. *poet.* 16, 1454 b, 24.

²¹ Cf. il mio art. *Epos...* cit., § 4, p. 181

nell'*Odissea* si possono riscontrare altre caratteristiche che diventeranno più tardi veri e propri *tòpoi* della commedia.²²

Continuiamo con l'uso omerico dell'agnizione, che ha una particolarità che lo differenzia dalla maggior parte degli esempi che compaiono nel teatro (cf. *infra*, § 9): l'eroe dapprima non viene riconosciuto neppure dalla moglie e dal figlio, né dalla vecchia nutrice, perché, oltre ad essere rimasto lontano dalla patria e da loro per ben vent'anni -durante i quali evidentemente la sua fisionomia si è notevolmente modificata-, egli si è travestito da mendicante. Abbiamo dunque, tra gli elementi propri della commedia, il travestimento del protagonista, che si presenta irricognoscibile per attuare i suoi piani (cf. Patroclo nell'*Iliade*: *supra*, § 3).

A questo fattore si ricollega il comportamento dei servi dell'eroe, nettamente distinti in fedeli e infedeli (Eumeo e Filezio ed Euriclea tra i primi, il capraio Melanzio e le ancelle dioneste tra i secondi, giustiziati da Odisseo dopo la strage dei pretendenti), con una divisione quasi manichea -tipica di chi prova sentimenti semplici e forti, che non conoscono sfumature o chiaroscuri-, che talora ricorre quasi uguale nella commedia. Sia la punizione dei "cattivi" e il trionfo o il premio dei "buoni", sia la distinzione dei servi in due gruppi discriminati dalla lealtà o slealtà nei confronti del loro padrone o dei suoi congiunti sono *tòpoi* frequentissimi nella commedia, nella quale alla fedeltà al padrone -e alla fondamentale onestà- si aggiunge spesso l'avvedutezza o l'astuzia: si pensi allo schiavo Onesimo nell'*Arbitrato* di Menandro, e ai servi presenti nelle commedie di Plauto: Leonida -devoto al padroncino Argirippo- nell'*Asinaria*; Crisalo nelle *Bacchides*; Tindaro nei *Captivi*; Lampadione nella *Cistellaria*; Epidico nella commedia omonima; Palestrione nel *Miles gloriosus*; Tranione nella *Mostellaria*; Tossilo nel *Persa*; Pseudolo nella commedia che prende il titolo dal suo nome; etc. A proposito della presenza, nella commedia, di personaggi positivi in contrasto con quelli malvagi o dionesti o infidi, ricordiamo ancora l'etèra e citarista Abrotono nel già ricordato *Arbitrato* menandro, o la cortigiana Melenide nella citata *Cistellaria* plautina, ad indicare che -proprio come nell'*Odissea*, e a differenza dell'*Iliade*

²² Cf. F. H. Sandbach, *Il teatro comico in Grecia e a Roma* (trad. ital.), Bari, Laterza, 1979, pp. 69 ss.

(cf. Tersite, § 3)- i sentimenti nobili non dipendono necessariamente dalla nascita o dall'estrazione sociale della persona, ma anzi talvolta -come avviene anche nelle commedie delle epoche successive, nonché nella vita reale- gli umili, i semplici, i poveri sono onesti e generosi, mentre i nobili, i ricchi sono avidi, meschini, falsi ed egoisti.

Un altro argomento dell'*Odissea* che diventerà, specialmente nella commedia, un autentico, innegabile tòpos è rappresentato dalla fedeltà di Penelope, che attende fiduciosa il ritorno del marito e che, tetragona ad ogni lusinga e corteggiamento, respinge con fermezza e con fierezza le proposte di matrimonio dei pretendenti (cf. *infra*, § 8). Tra gli esempi antichi di trattazione -o meglio, poco o tanto, di reminiscenza omerica- di questo tema ricorderemo soltanto quello che troviamo nello Stichus di Plauto, la cui vicenda deriva dagli Ἀδελφοί di Menandro (forse un'altra commedia, diversa da quella di Terenzio)²³: nella commedia plautina due sorelle, Panfila e Panegiri, si rifiutano di obbedire alle insistenti esortazioni del padre, che vorrebbe indurle ad abbandonare la casa dei rispettivi mariti, partiti da tre anni in cerca di fortuna senza più dar notizie di sé. La loro fedeltà è infine premiata dal ritorno degli sposi, arricchiti, che finiscono col riconciliarsi col suocero. E' difficile pensare che Menandro -e poi Plauto- non si sia ispirato alla vicenda di Penelope e Odisseo, come indica -credo- anche la riconciliazione tra i mariti e il vecchio padre delle sorelle, che non può non ricordare il corrispondente gesto tra Odisseo e i congiunti dei proci uccisi.

8. A questi aspetti dell'*Odissea* che sono stati - di proposito o casualmente - ripresi dalla commedia, si possono affiancare altre vicende o altri aspetti del poema che hanno un certo sapore di commedia.

La stessa "Telemachia" (libri I-IV) - parte facilmente separabile dal contesto del poema - presenta peculiarità ben poco epiche, e solo apparentemente tragiche²⁴, ma è piuttosto caratterizzata da un'atmosfera

²³ Cf. I. Cazzaniga, *Storia della letteratura latina* (ed. maior), Milano, Nuova Accademia, 1962, p. 155.

²⁴ Questa osservazione è in apparente contrasto con quanto da me stesso rilevato nell'art. *Epos...cit.*, § 4, p. 180, dove, nel proporre l'*Odissea* come una trilogia tragica "legata", ho ritenuto di indicare nella "Telemachia" la prima tragedia: ma, dato che in essa elementi drammatici si mescolano con altri che hanno ben poco di tragico, e considerato che la conclusione non è né luttuosa né felice, non è forse fuori luogo interpretare, in alternativa, questa parte del poema come una vicenda di tipo "comico".

che ricorda quella di alcune commedie, nelle quali ricorre il tema della scomparsa e ricerca di uno o più personaggi (ad es. i *Captivi*, il *Mercator*, il *Poenulus*, nonché lo *Stichus*: cf. *supra*, § 7): come si vede chiaramente dall'analisi anche delle sole opere qui ricordate, il teatro "leggero" di ogni epoca ha ripreso più di una volta questo argomento, pur modificato in vari modi.

Analogamente, nella commedia classica ricorre talvolta il tema - spesso collegato con quello ora ricordato - del naufragio: da quello di Odisseo esso viene mutuato o imitato in alcune opere teatrali, come il più volte citato *Stichus*, o la *Vidularia*, nelle quali il naufragio rappresenta - proprio come nel poema omerico - l'inizio o un momento delle varie avventure.

Un altro argomento in qualche modo connesso con quest'ultimo è quello della lontananza dalla patria del protagonista, o comunque di un personaggio: dal caso di Odisseo - certamente il più celebre dei *nòstoi* della letteratura greca, e l'unico giunto sino a noi - il tema si estende (anche questa volta per reminiscenza omerica, o forse solo per coincidenza) alla commedia, dove l'assenza di una persona dà l'aire a ulteriori fatti: ricordiamo almeno il *Trinummus* e la *Mostellaria* plautini, commedie il cui punto di partenza è appunto costituito dalla lontananza di un personaggio (rispettivamente il vecchio Carmide e l'anziano padre Teopropide) dalla casa e dalla patria.

In quest'ultima commedia troviamo un altro argomento ricorrente nel teatro scherzoso, nella farsa, etc., anche di epoche successive: quello del ritorno del padrone di casa il cui figlio ha sperperato, gozzovigliando, il patrimonio familiare; la vicenda teatrale prosegue con gli accorgimenti, le trovate, le astuzie del figlio scapestrato per rimediare alle sue malefatte e per nascondere il suo comportamento dissoluto - e proprio in questa gara tra il figlio scavezzacollo Filolachete (con l'aiuto dell'astuto servo Tranione) e il padre ingannato consiste la comicità-, e si conclude con il perdono e la riconciliazione tra i due, vale a dire con l'immane "lieto fine" proprio della commedia (cf. *supra*, § 6).

Ebbene, pur tenendo presenti le evidenti, inevitabili differenze, questo tema della commedia ricorda indubbiamente l'episodio omerico dei pretendenti di Penelope, che, approfittando dell'assenza di Odisseo (il "padrone di casa"), si insediano nella reggia, dilapidando i beni del re. Alle analogie si oppongono, com'è naturale, le differenze cui ho fatto ora cenno, segnatamente due: innanzitutto, mentre

nell'*Odissea* i dissipatori del patrimonio domestico sono degli estranei, (i nobili che aspirano alle nozze con Penelope), nella commedia lo scialacquatore è il figlio del “*paterfamilias*”; in secondo luogo, nel poema omerico Odisseo si vendica, o fa giustizia, dei proci -anche perché, oltre ad avergli divorato i beni, gli hanno insidiato la moglie-, e la riconciliazione avviene soltanto con i parenti dei principi uccisi, mentre nella *Mostellaria* -e in genere nella commedia- il perdono e la ritrovata pace familiare sono totali e assoluti, senza ritorsioni o punizioni o vendette, considerato che il peccatore, o il colpevole, è il figlio del padrone di casa. Ho infatti affermato che in questo poema omerico sono presenti elementi che saranno poi tipici della commedia, non che l'*Odissea* è una commedia!

9. Qualche altro episodio dell'*Odissea* ha il tono o il sapore più di commedia o di elegia che di poema epico o di tragedia. A questo proposito viene in mente il brano di Polifemo, nel quale l'inganno stesso di Odisseo presenta caratteristiche, se non “comiche” *stricto sensu*, certamente di commedia, specialmente nella parte relativa alla dichiarazione del falso da parte dell'eroe (l. 364 ss.; 401 ss.), in previsione o in preparazione degli avvenimenti successivi all'accecamento del ciclope, nonché nel passo della fuga di Odisseo e dei compagni celati sotto il ventre rispettivamente dell'ariete prediletto da Polifemo e di altre pecore²⁵: entrambi gli accorgimenti altro non sono se non “travestimenti” (cf. *supra*, § 7), il primo di tipo onomastico, il secondo fisico, ossia caratteristiche più tardi tipiche della commedia (si pensi a Giove e a Mercurio che nell'*Amphitruo* plautino assumono le sembianze rispettivamente di Anfitrione e di Sosia²⁶; o a Sagaristione che nel *Persa* si traveste appunto da Persiano; etc.). All'interno di questo

²⁵ Questo episodio (Hom. l. 424 ss.) sarebbe poi stato imitato da Aristoph. *vesp.* 173 b - 189, dove il vecchio Filocleone, rinchiuso in casa del figlio Bdelicleone -che vuole impedirgli di recarsi in tribunale-, tenta di evadere nascondendosi sotto il ventre di un asino.

²⁶ Gli dèi che si presentano ai mortali sotto mentite spoglie s'incontrano in tutta l'epica classica: ricordiamo, ad esempio, Atena in sembianza di Laodoco (Hom.Δ 86 ss.), di Deifobo (X 224 ss.), di Mentore (β 399 ss.; χ 205 ss.); Apollo sotto le spoglie di Agenore (Φ 600 ss.); Venere in sembianza di giovane cacciatrice (*Aen.* 1, 314 ss.), Cupido di Iulo (l. 657 ss.), Iri di Beroe (5, 618 ss.); etc.

stesso episodio si può rilevare anche un aspetto quasi elegiaco, nei momenti in cui il ciclope si dedica alle sue attività di pastore (mungitura, etc.: ι 244-247; 308 s.; 336-338; 341 s.), e quando parla al suo ariete più caro (ι 447-460), in netto contrasto con l'immagine feroce, disumana, selvaggia, brutalmente violenta ed empia dello stesso personaggio: un miscuglio di drammatico e di idillico, dunque, che -come già ho osservato- caratterizza alcuni momenti dell'*Odissea*.

Non so con quanta verosimiglianza si possa sostenere che anche l'episodio di Circe (κ 210 ss.) presenti qualche particolarità ricollegabile con la commedia, sia per quanto attiene alla sviluppo della vicenda descritta, sia per quanto riguarda i fatti stessi. A sostegno dell'inserimento del passo tra quelli che hanno caratteristiche "comiche" -per quanto abbia forse sapore di "racconto popolare"-, si può ricordare che esso inizia con un avvenimento drammatico, la trasformazione di alcuni compagni di Odisseo in porci, e si conclude felicemente, con la metamorfosi inversa, ossia con il recupero della loro identità umana (cf. § 4). Gli avvenimenti hanno poi qualcosa di fiabesco, che meglio si adatta a una narrazione di genere "comico" o romanzesco che epico o tragico: non si può non pensare al Lucio dello pseudo-luciano *Lucio o l'asino* e dell'*Asino d'oro* (o *Metamorfosi*) di Apuleio, trasformato in asino, o ai collodiani Pinocchio e Lucignolo, anch'essi mutati in ciuchini, o ancora al principe della celebre fiaba trasformato in rospo. Tutti questi racconti, e altri simili, hanno -proprio come il brano omerico di Circe- innanzitutto le caratteristiche del racconto popolare, ma anche della commedia, specialmente nel senso che ciascuna di queste avventure ha un esito felice, con il ritorno dei protagonisti alla primitiva condizione di uomini: se gli autori di questi romanzi o fiabe si siano in qualche misura o consciamente ispirati a Omero (e se lo stesso poeta greco abbia attinto a qualche racconto popolare preesistente) non è dato sapere con certezza, ma il filo conduttore che li collega è innegabile (compresa la comune conservazione della mente umana pur in corpi di animali: κ 240), con la sola differenza che in Omero i compagni di Odisseo riacquistano le loro sembianze umane grazie all'intervento del loro re, che persuade la maga a riportarli allo stato precedente.

Inoltre, è utile registrare, tra i passi dell'*Odissea* in cui si possono riconoscere tratti tipicamente "comici", la celebre "favola mitologica" di Afrodite, Ares ed Efesto, cantata dall'aedo Demodoco alla corte di Alcinoο (ϑ 266-366), che contiene tutti gli ingredienti della commedia

(la tresca amorosa con l' incontro clandestino, la beffa, il lieto fine, etc.). È però opportuno osservare che il brano in questione si distingue dagli altri qui citati, perché non è un episodio organico, ma si tratta di un "excursus" sostanzialmente estraneo alle vicende del poema, che sembra piuttosto uno scherzoso epitalamio inserito nel contesto del racconto: proprio per questo suo carattere di digressione fondamentalmente superflua, una parte della critica lo considera spurio.

10. Un altro significativo passo omerico più simile alla commedia o all'elegia che all' *épos* o al dramma è quello dell'incontro tra Odisseo e Nausicaa. La figlia di Alcino, giovane e sognatrice, in attesa del "principe azzurro" -e già questo è un elemento ricollegabile a un genere letterario diverso dall'epica o dalla tragedia²⁷-, incontra (ζ 110 ss.) Odisseo naufrago, approdato a Scheria, e quasi se ne innamora, anche a causa della sua ingenuità e freschezza di sentimenti, e in conseguenza del sogno premonitore, che "la rende ardita e sicura"²⁸ e che le suggerisce che proprio questo potrebbe essere lo sposo a lei destinato. Questa "storia d'amore" irrealizzata e impossibile si conclude, com'è noto, con la partenza di Odisseo, che lascia (θ 454 ss.) la fanciulla sconsolata ma rassegnata alla scelta etica ed esistenziale -per lei dolorosa- e alla volontà del Laerziade, che deve tornare in patria, dalla moglie e dal figlio, e dai suoi sudditi.

Quello dell'eroe che giunge in una terra straniera e viene accolto e ospitato amichevolmente, o più spesso amorevolmente, dalla figlia del re (o dalla regina stessa) e che ricambia il suo aiuto con l'abbandono è un *tòpos* non raro nelle letterature classiche, che dal citato episodio

²⁷ Particolarmente significativo il commento che di questo passo propone, nel riassumerlo, G.B. Salinari, *L'Odissea*, tradotta da E. Romagnoli, a cura di G. B. Salinari, Bologna, Zanichelli, 1958, p.158: "(...), le piccole maliziose bugie inventate per ottenere il carro, l'aria chiara di queste prime ore, le mule aggiogate e trotterellanti, le compagne affaccendate e poi i panni bianchi stesi al sole, il rumore dell'acqua del fiume e del mare, la colazione all'aperto, i giuochi e le grida di gioia creano un senso di attesa, di trepida attesa di un grande, felice, decisivo avvenimento. L'incanto creato in Nausica dal sogno si proietta in tutte le cose della sua giornata, in tutto ciò che sente e in tutto ciò che dice."

Come si vede, l'atmosfera e la situazione hanno un indubbio sapore di idillio o di "commedia".

²⁸ G.B. Salinari, *loc.cit.*

omerico passa, ad esempio, nel mito di Teseo e Ariadne, di Giasone e Medea (cf. in particolare la *Medea* di Euripide), di Enea e Didone (cf. segnatamente il IV libro dell'*Eneide*): tuttavia, mentre in Omero la vicenda è soave e delicata, per così dire idillica o elegiaca, ossia piuttosto vicina al teatro "leggero", in Euripide e in Virgilio essa si trasforma in tragedia²⁹, proprio per il diverso spirito con cui ciascun poeta ha affrontato l'argomento e per il differente taglio che ha voluto dare all'episodio trattato.

Si possono ricordare ancora altri esempi tratti dall'*Odissea*, in cui l'atmosfera complessiva è per certi versi accostabile a quella che perlopiù si riscontra nella commedia. Ci limiteremo all'episodio di Calipso, la ninfa maliarda che trattiene a lungo presso di sé l'eroe naufrago, adescandolo con le sue lusinghe perché trascorra il resto della vita con lei, promettendogli in cambio di renderlo immortale: questo non è soltanto un momento delle avventure di Odisseo, ma rappresenta il richiamo della vita comoda, oziosa, edonistica, cui si oppone il senso del dovere dell'uomo attivo, responsabile, fedele alla famiglia, legato al suo popolo: è un tema di alto valore etico, che proprio per questo è adatto a essere trattato nella commedia, secondo il già citato principio - si badi bene, da non interpretare alla lettera - del "*castigat ridendo mores*".

11. A conforto di queste nostre indicazioni, si osservi che, mentre l'*Illiade* non ha fornito ai poeti posteriori alcun argomento per tragedie -ad eccezione del Reso pseudo-euripideo, tratto dal X libro, la "Dolonia"³⁰- (né, del resto, l'*Odissea*), in compenso quest'ultimo poema ha offerto spunti per opere semiserie o tragicomiche o parodiche: si pensi, ad esempio, alla leggenda di Polifemo, ripresa da Euripide nel dramma satiresco *Il ciclope*, e da Luciano di Samosata in *dial. mar. 2: Il ciclope e Poseidone* (oltre che da Teocrito nell'idillio XI, *Il ciclope*, peraltro impostato in chiave amorosa, sulla passione infelice e non corrisposta di Polifemo per la ninfa Galatea). Non è stato difficile, per Euripide e Luciano, trattare l'argomento dell'incontro-scontro tra Polifemo e Odisseo in chiave parodica o scherzosa, dato

²⁹ Cf. il mio art. *Il libro di Didone...*cit. nella n. 1.

³⁰ Cf. il mio art. *Epos...*cit., § 7, p. 185.

che già nell'episodio omerico dal quale è tratto sono presenti (come ho osservato *supra*, § 9) - mescolate con scene decisamente drammatiche - situazioni e caratteristiche, se non rigorosamente comiche, almeno adattabili alla commedia.

Altri esempi di questo fenomeno, vale a dire dell'uso di temi omerici deformati in senso scherzoso o parodico, ci provengono dallo stesso Luciano, che evidentemente - oltre a conoscere a fondo Omero - ha attinto a piene mani dalla sua opera, specialmente dall'*Odissea*. Nella sua *Vera storia* troviamo non poche avventure ispirate o mutate parodicamente dall'*Odissea*: ad es., nell'isola dei beati (2, 6, 109 ss.); l'incontro con Omero, che gli risolve dubbi circa la sua vita e le sue opere (2, 20, 117-118), e con Odisseo, che, di nascosto a Penelope, gli affida una lettera per Calipso (2, 29, 126; 35, 130 s.); lo sbarco a Ogigia e l'incontro con la stessa Calipso (2, 35-36, 130 s.); etc³¹.

Da tutto quanto è stato sin qui osservato emerge con evidenza che Omero, oltre ad avere per così dire stabilito i principi della tragedia - soprattutto nell'*Iliade*, ma anche nell'*Odissea*³²-, ha in certo senso offerto agli autori posteriori alcuni degli elementi che sarebbero stati in séguito adottati dalla letteratura "leggera", segnatamente dalla commedia "nuova" o "borghese", come abbiamo indicato nei paragrafi precedenti.

È del resto unanimemente riconosciuta la diversa atmosfera generale dei due poemi omerici: continuamente ed esclusivamente drammatica, densa di scene crude, cruente, di battaglie e duelli, di morti, di sentimenti forti e primitivi l'*Iliade*; più rarefatta, con uccisioni e stragi, ma anche con situazioni complessivamente serene, quasi idilliche, nelle quali sono messi in rilievo gli affetti familiari e i rapporti di solidarietà, di amicizia, di stima, e con una diffusa aura e una situazione generale di ottimismo l'*Odissea*, per non parlare dell'aspetto avventuroso - proprio di un *nóstos*, di un poema incentrato sui viaggi - e fantastico, tutti elementi a malapena accennati o assolutamente assenti nell'*Iliade*³³.

³¹ Cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain*, Paris 1958, pp. 669 ss., che elenca ampiamente e puntualmente i temi di quest' opera di Luciano mutuati da Omero.

³² Cf. il mio art. *Epos...cit.*, §§ 3-7, pp. 177-185.

³³ La somiglianza tra l'*Iliade* e la tragedia, e l'*Odissea* e la commedia -già rilevata da Aristot. *poet.* 24, 1459 b, 13-17- è messa in chiara evidenza nel *de subl.*, segnatamente 9, 15, dove leggiamo: τοιαῦτα γάρ που τὰ περὶ τὴν τοῦ Ὀδυσσεύως ἠθικῶς αὐτῷ βιολογούμενα οἰκίαν οἰοεῖ κωμῳδία τίς ἐστὶν ἠθολογοῦμένη.

Si può affermare, in conclusione, che Omero è stato, se non l'inventore di vari generi letterari (*épos*, tragedia, commedia, lirica³⁴, romanzo³⁵, storia³⁶, oratoria, filosofia), certamente il poeta al quale drammaturghi e commediografi, poeti epici e lirici, nonché storici, romanzieri, oratori, filosofi (cf. la definizione, data dall'anonimo *de subl.* 13, 3, di Ὀμηρικώτατος, non solo di Erodoto, ma anche di Stesicoro, Archiloco -per questo poeta, probabilmente per le scelte lessicali e la struttura metrica-, e soprattutto di Platone) si sono ispirati sia per ambientazioni generali e caratteri di personaggi, sia per situazioni specifiche; il che equivale a dire che in Omero sono già presenti, almeno in embrione, tutte le caratteristiche fondamentali di alcuni dei principali tipi di poesia, compresi i non pochi spunti lirici: anche questo giustifica da un lato la definizione dantesca di "poeta sovrano" (*Inf.* IV, 88), che nessuno può non condividere; dall'altro la fortuna -dovuta anche all'immensa quantità di materiale poetico che è stato possibile estrarre da questa "miniera"- da Omero goduta nel corso dei secoli.

PIER ANGELO PEROTTI

³⁴ Cf. F. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1976; Id., *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983; R. M. Rosen, *Old comedy and the Iambographic Tradition*, Diss., Harvard, 1983; per la documentazione antica sulla preistoria della commedia, cf. A. Pickard - Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962, 2° ed., a cura di T. B. L. Webster.

³⁵ Cf. R. Di Virgilio, *Dall' épos al romanzo. Introduzione alla narrativa greca antica*, Bari 1978.

³⁶ Circa l' influenza di Omero su Erodoto e Tuciddide, si veda H. Strasburger, *La storia secondo i Greci: due modelli storiografici*, in *La storiografia greca*, a cura di D. Musti, Bari, Laterza, 1979, pp. 17-21.