

Donne contro [Perillo, Lorusso]

Perillo Adele, Lorusso Vito et al. (2020). Donne contro. Ars docendi, 2, marzo 2020.

Abstract: Lehrpersonen und Schüler*innen des Klassischen Gymnasiums „F. De Sanctis“ in Sant’Angelo dei Lombardi (AV) stellen ein Projekt vor, in dem sie sich in faszinierender Weise mit zwei großen Frauenfiguren der Antike, Helena und Penelope, auseinandersetzen und auch das Frauenbild Homers aus der Sicht des 20. und 21. Jahrhunderts genauer unter die Lupe nehmen. In Anlehnung an das große Projekt italienischer Schulen und Universitäten „I classici contro“ wurde hier der Titel „Donne contro“ gewählt. Angesichts der zahlreichen Unzulänglichkeiten heute können uns die Klassiker noch ganz Vieles sagen – aus der Sicht einer Gegenwart.

Donne contro: un’introduzione.

Che cosa accomuna Elena, Penelope, Coco Chanel? Sono donne *contro*: nell’ambito della manifestazione dei *Classici Contro*, che nell’anno 2018-2019 ha avuto come tema “*Anthropos*, diritti e doveri dell’uomo”, studentesse frequentanti le classi III A e B, indirizzo Classico, dell’IIS De Sanctis, hanno svolto un lavoro di ricerca filologica e antropologica e, quindi, di produzione,¹ avente come oggetto personaggi mitologici e icone realmente esistite e i loro *diritti*, il più delle volte soppiantati da soli *doveri*. In un accattivante percorso caratterizzato da salti cronologici e parallelismi mai azzardati, che invece di allontanare dal mondo antico chi scrive e chi legge non hanno fatto altro che riportarli ad esso, è emersa una sorta di dialogo tra giovani donne di oggi che parlano di donne e con donne del passato, in un costante bisogno di andare in profondità, di confrontarsi, per riscoprire il Classico ritrovandolo oggi, perché, richiamando Calvino: “*il «tuo» classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui*”.

E si (ri)scopre Elena, non la solita bella Elena, causa della decennale guerra tra Greci e Troiani, ma Elena abile *tessitrice* (fin da quando abitava nella casa paterna) e *poetessa* in quanto *fa* una grande tela bianca (o purpurea?) che narra del conflitto in atto: invece di *cantare*, crea un’immagine, una scena in *real time*, sostituendosi all’aedo Omero. Una poetessa che lavora al telaio in un inconsueto silenzio, non canta: il silenzio che (ri)scopriamo appartenere anche a

¹ All’interno del PON “*Geosofia*”- modulo “*Grammata*”- dell’I.I.S.S. “F. De Sanctis” di Sant’Angelo dei Lombardi, anno scolastico 2018/2019, le corsiste hanno realizzato due saggi, sotto la supervisione di Vito Lorusso e Adele Perillo.

Penelope, un'altra famosa donna della tradizione omerica. La celebrità di Penelope è legata perlopiù all'inganno della tela (che rispetto a quella di Elena non ha un intento didascalico): l'assenza del canto in Elena viene interpretato dalle studentesse come chiaro segno di sofferenza, mentre il silenzio di Penelope è visto come strumento per portare al termine il suo piano, in attesa del ritorno di Ulisse. Diversi scrittori hanno *scoperto* una coscienza *femminista* maturata da Penelope e (mal)celata da Omero negli anni della lunga attesa: la moglie di Ulisse prende la parola, conquista il *diritto* di farlo. Siamo ormai nel Novecento, secolo di focolai femministi che diventano veri e propri movimenti: Coco Chanel, pur se non dichiaratamente femminista, guadagna il diritto di vestire come un uomo, crea la moda, dimostrando che una donna può farcela da sola. Il telaio non più segno di sottomissione e relegazione ma di conquista della dignità femminile, umana e sociale.

Adele Perillo

La tela di Elena e quella di Chanel: alcune riflessioni.²

Molte cose sono accadute, che gli uomini da per ogni dove
così volentieri raccontano, ma che non volentieri ascolta
chi vide crescere intorno a sé la leggenda e tessersi in favola.
Goethe, *Elena*.

Nel presente contributo, intendiamo soffermarci sulla figura di Elena tessitrice così come la descrive Omero nel libro III dell'*Iliade*, in una celeberrima scena. Intendiamo, inoltre, riflettere sulla donna impegnata nella produzione artistica, e poetica in senso lato: nella Grecia di Omero e nella Parigi del Novecento.

1. Innanzitutto, vogliamo precisare quanto segue rispetto alla figura del ποιητής (latino *poeta*), un sostantivo sia in greco antico che in latino di genere maschile, ma appartenente in entrambe queste lingue alla prima declinazione, quella i cui nomi sono in prevalenza femminili. È, a nostro avviso, significativo che l'agente di un'attività alla quale solitamente nell'Antichità erano destinati individui di sesso maschile (rarissimi sono i nomi di poetesse e, più in generale, di artiste dell'Antichità), segua morfologicamente la flessione di nomi delicatamente femminili quali il greco ᾠδή ("canto") o il latino *rosa* ("rosa").

Com'è ben noto, il termine greco ποιητής, prima di significare "poeta", ha il valore generale di "facitore, fattore, artigiano". Con questo significato, infatti, Platone usa il termine sia nella *Repubblica* 597d 1-2 (ὁ θεός, βουλόμενος εἶναι ὄντως κλίνης ποιητής ὄντως οὔσης, ἀλλὰ μὴ κλίνης τινὸς κτλ. [«il dio, volendo essere realmente artigiano di un letto che è realmente, non di un letto qualsiasi...»]) che nel *Timeo* 28e 3-4 (τὸν μὲν οὖν ποιητὴν καὶ πατέρα τοῦδε τοῦ παντὸς εὐρεῖν κτλ. [«trovare il facitore e padre di questo universo...», detto del Demiurgo]). Lo stesso Platone, poi, in un passo delle *Leggi*, per esempio, impiega ποιητής nel significato più specifico di "poeta". Infatti a 935e 3-4 si legge del poeta comico e di quello di componimenti giambici o lirici (ποιητῆ δὴ

² I paragrafi 1-5 di questo articolo si devono a Serena Molettieri e Francesca Pia Quartuccia; il paragrafo 6 e l'appendice sono a cura di Giulia Imbriale e Francesca Evelina Raimo. Il lavoro è stato seguito in tutte le sue fasi da Vito Lorusso per i paragrafi 1-6 e da Antonella Lonardo per l'appendice.

κωμωδίας ἢ τινος ἰάμβων ἢ μουσῶν μελωδίας), cui non sarebbe consentito di satireggiare in alcun modo nessuno dei cittadini.

2. Vediamo ora come il “poeta” Omero nel III libro dell’*Iliade* ci parla della bella Elena (moglie del re greco Menelao, rapita da Paride Alessandro e portata a Troia, colei per la cui straordinaria bellezza, secondo la tradizione mitologica, si scatenò la decennale guerra che oppose aspramente i Greci ai Troiani), mentre è intenta a “fare” una tela, cioè a dare forma materiale alla propria abilità manuale di tessitrice: un’arte, almeno stando a quello che leggiamo in Omero, da considerare senz’altro come *poiesis*, degna cioè del fatto che a praticarla sia un ποιητής, nel nostro caso una “poetessa”.

Per introdurre i versi 125-128 dal libro III sui quali ci soffermeremo meglio nel seguito, è però necessario dire alcune cose per contestualizzare la scena.

Il libro III dell’*Iliade* ha per tema la prima grande battaglia del poema, nella quale Menelao sta per uccidere Paride Alessandro. Questi fugge, ma viene sorpreso da Ettore che lo rimprovera. Si decide così che la guerra venga risolta mediante un duello decisivo tra i due pretendenti di Elena, cioè tra il marito legittimo Menelao e l’amante Paride Alessandro. I due stanno per battersi, mentre gli altri, Achei e Troiani, secondo l’accordo, fanno «amicizia e patti leali» (... φιλότητα καὶ ὄρκια πιστά, vd. v. 94). È in questo frangente che Iride, messaggera degli dèi, si reca da Elena braccia bianche per invitarla a vedere dall’alto delle mura di Troia (*teichoskopia*) l’imminente scontro tra Paride e Menelao. Nello stesso tempo, Iride annuncia ad Elena la grande novità per cui dopo una lunga guerra lacrimosa nella pianura, dove fino ad allora furono opposti i Troiani agli Achei, il conflitto si risolverà adesso con un duello ed Elena sarà il premio del vincitore (τῷ δέ κε νικήσαντι φίλη κεκλήσε’ ἄκοιτις, vd. v. 138). Alle parole di Iride, Elena viene colta dal dolce desiderio di rivedere il suo primo marito, la patria, cioè Sparta, e i suoi genitori.³ Al che si veste ed esce dalla stanza in cui si trovava piangendo in silenzio. E, insieme a due ancelle, raggiunge rapidamente le porte Scee dove assisterà con Priamo e gli altri Troiani al duello tra Menelao e Paride Alessandro.

Facciamo ora un passo indietro. Quando Iride giunge da Elena, la trova intenta all’opera del telaio. Ai versi 125-128 del libro III leggiamo:

τὴν δ’ ἠῦρ’ ἐν μεγάρω· ἦ δὲ μέγαν ἴστων ὕφαινεν
δίπλακα μαρμαρέην, πολέας δ’ ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ’ ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἶνεκ’ ἐπασχον ὑπ’ Ἄρηος παλαμάων·

La trovò nella grande sala: costei stava tessendo una grande tela,
doppia, risplendente; ricamava molti dolori
sia dei Troiani domatori di cavalli che degli Achei dalla corazza di bronzo,
dolori che per lei soffrivano a causa della forza di Ares.

³ Questo desiderio è qualcosa in più della semplice nostalgia: si tratta davvero di una brama amorosa, di un violento sentimento che, però, al tempo stesso, Omero qualifica “dolce”. Significativamente il termine ἕμερος come desiderio amoroso è usato, per esempio, anche da Saffo nel frammento 96 L. – P., v. 16 (riferito ad Attide), da Eschilo nelle *Supplici* al v. 1005 («... vinto di desiderio», ἡμέρου νικώμενος) e da Sofocle nell’*Antigone* al v. 796, dove si parla del desiderio della giovane sposa.

Questi versi, nonostante la nostra traduzione, meritano ancora qualche altra parola di commento. Esse ci aiuteranno a rispondere ad alcune domande che ci poniamo ogni volta che leggiamo un testo, e dunque anche questa volta: dove si svolge l'azione cui assiste Iride? In che cosa consiste l'oggetto dell'azione di Elena? Come e perché esegue Elena ciò che sta davvero facendo? Per provare a dare una risposta a queste domande, ci siamo rifatti alla tradizione esegetica antica all'*Iliade* leggendo con pazienza gli scoli relativi a questi quattro versi. Ma è opportuno a questo punto, prima di procedere con le risposte alle domande di sopra, spiegare al nostro lettore che cosa sono questi scoli di cui parliamo.

3. Gli scoli sono brevi commenti, a volte anche di una sola parola, scritti da un anonimo lettore nei margini oppure tra le linee di un manoscritto medievale.⁴ Per esempio, in un codice greco dell'*Iliade* scritto su pergamena tra il 1201 e il 1300 e oggi conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, a partire dal terzultimo rigo sinistro del foglio 13r, si leggono i nostri versi (125-128) dal libro III corredati di annotazioni interlineari alle parole omeriche μαρμαρέην e ἔθεν spiegate rispettivamente con λαμπράν e αὐτῆς.⁵

Il termine scolio deriva dal greco σχόλιον che significa propriamente “nota, interpretazione, commento, spiegazione”, come scrive il *GI* s. v., senza necessariamente riferirsi a un testo letterario. Scolio, infatti, è anche una spiegazione riferita al comportamento assunto da qualcuno. Con questo significato, per esempio, il termine ricorre in una lettera di Cicerone all'amico Attico del 19 agosto del 44 a.C. (XVI 7, 3). Di fronte all'ambiguo comportamento politico tenuto da Cicerone, Attico in un'altra missiva gli aveva chiesto una precisa spiegazione della necessità che aveva di comportarsi in quel modo (Vitali 1982: 327) con le parole che Cicerone stesso riporta nella sua lettera: «velim σχόλιον aliquod elimes ad me oportuisse te istuc facere». A questa richiesta Cicerone risponde che non c'è proprio bisogno di alcuna spiegazione («etsi quid iam opus est σχολίω?»).

Nel significato tecnico di “nota, commento” a qualcosa di particolarmente oscuro, cioè bisognoso della spiegazione di un maestro/interprete/commentatore, come può essere per eccellenza la parola, a prima vista oscura, di un filosofo, il termine σχόλιον viene usato dallo stoico Epitteto tra il I e il II sec. d.C. nelle *Dissertazioni* raccolte per iscritto dal suo discepolo Arriano di Nicomedia (III 21,6). «Venite e ascoltate me che do spiegazioni» (ἐλθόντες ἀκούσατέ μου σχόλια λέγοντος), dice in Epitteto una *persona loquens*, la quale promette di dare delucidazioni sulle parole usate dal filosofo stoico Crisippo come nessun altro prima di lui, e nella maniera più pura: ὡς οὐδεὶς... καθαρῶτατα, vd. III 21,7.

Gli scoli all'*Iliade* di Omero sono stati raccolti nella maniera più accurata nel corso del '900 dal grecista tedesco Hartmut Erbse. Ed è a questa raccolta che abbiamo attinto per provare a rispondere alle domande relative al *dove?*, *cosa?*, *come?* e *perché?* rispetto alla scena di *Iliade* III 125-128.

4. *Dove?* Al verso 125, il complemento di stato in luogo ἐν μεγάρω viene spiegato dallo scolio a questo luogo con ἐν θαλάμῳ. Secondo questa spiegazione, dunque, la scena di Elena che tesse la tela non avverrebbe nella grande sala solitamente adibita come luogo per i banchetti (il

⁴ Per questa definizione vd. la voce *scolio* nel vocabolario Treccani online: www.treccani.it/vocabolario/scolio1/.

⁵ Questo codice fiorentino, il Plut. 32.8, è consultabile online all'indirizzo <http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOIfLk2I1A4r7GxMIM8&c=Homeri%20Ilias#/oro/41>.

megaron appunto), ma in quella parte interna della casa generalmente riservata alle donne qual è il *thalamos*.

Cosa? La tela che Elena sta tessendo è *grande*.⁶ Il poeta dell'*Iliade* quantifica le dimensioni della tela di Elena definendola doppia, nel senso che si tratta di un mantello che è possibile indossare facendogli fare due giri attorno al corpo. In uno degli scoli al verso 126, infatti, si legge: λέγει δὲ δίπλακα χλαῖναν, ἣν ἔστι διπλῆν ἀμφιέσασθαι. Ma la cosa forse più interessante a proposito della tela tessuta da Elena riguarda il suo colore. Nel testo da noi tradotto sopra risulta che questa era bianca come il marmo, cioè particolarmente lucente (cfr. in tal senso lo scolio al verso 126 b²). Tuttavia, altri due scoli al medesimo verso 126 ci informano che nelle antiche edizioni dell'*Iliade* curate dai filologi alessandrini Aristarco di Samotraccia, Zenodoto di Efeso e Aristofane di Bisanzio al posto di μαρμαρέην si leggeva πορφυρέην ("porporea, rosso porpora"). Inoltre, secondo le notizie riportate da questi due scoli, quest'ultima lezione risulterebbe, sulla base di confronti interni tra *Iliade* e *Odissea*, più appropriata (πρεπωδέστερον, cfr. lo scolio 126 a) oppure consona (συνφθόν, cfr. gli scoli 126 b¹ e b²).

Come? A differenza della Silvia leopardiana, se ci è possibile istituire un confronto di questo tipo, Elena sembra non essere intenta ad alcun *perpetuo canto* mentre lavora alla sua tela. Eppure, altrove nei poemi omerici, non mancano figure femminili che cantano mentre lavorano al telaio. Così, per esempio, di Calipso a *Odissea* V 61-62 si legge che Ermete, quando si reca da lei per volere degli dèi affinché liberi Odisseo, la trova all'interno del luogo in cui vive mentre, cantando con bella voce, passa da una parte all'altra del telaio infilando la spola: ἀοιδιάουσ' ὅπι καλῆ / ἰστὸν ἐποιομένη. A *Odissea* X 221-222, Odisseo e i suoi compagni ascoltano Circe all'interno della propria dimora cantare con voce bella mentre è intenta a un ordito grande: Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅπι καλῆ ἰστὸν ἐποιομένης.⁷

Il silenzio di Elena al telaio in *Iliade* III 125 non passa inosservato e di fatti lo scolio al verso 125 b fa notare la differenza tra Elena, Calipso e Circe scrivendo: «(Elena) non canta come (fanno) Circe e Calipso. Quelle, infatti, sono insensibili e vivono tranquille». Se capiamo bene il senso di questa annotazione dello scoliaste, Elena tace forse per rispetto alle sofferenze di coloro che combattono per causa sua a Troia. Forse, a differenza di quelle di Calipso e Circe, la sua vita all'interno della casa è meno tranquilla tanto da non poter essere allietata dal canto, e la sua sensibilità nei confronti degli uomini che soffrono più spiccata.

Perché? Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, perché Elena mentre lavora al telaio decide di ricamare sulla sua tela le molte prove di Troiani e Greci sotto Ilio a causa sua. Una possibile risposta a questa domanda la si ricava leggendo lo scolio ai versi 126-127: ἀξίόχρεων ἀρχέτυπον ἀνέπλασεν ὁ ποιητὴς τῆς ἰδίας ποιήσεως. ἴσως δὲ τούτῳ τοῖς ὀρθῶσιν ἐπειρᾶτο δεικνύναι τὴν Τρώων βίαν καὶ τὴν Ἑλλήνων δικαίαν ἰσχύν.

⁶ Grande è, per esempio, anche la tela che Penelope, dice Antinoo rivolto a Telemaco in *Odissea* II 94, sta tessendo ἐνὶ μεγάροισιν del palazzo di Odisseo a Itaca. Al verso successivo, inoltre, si legge che questa tela è sottile, fine e grandissima, enorme senza ulteriormente specificare la misura di grandezza come invece fa il poeta dell'*Iliade* a III 126, vd. nel testo sopra.

⁷ Per il significato del verbo ἐποίχομαι cfr. Hainsworth – Privitera 1982 b: 155, n.62. Inoltre, è evidente la somiglianza di Circe con Calipso sottolineata anche dall'uso di formule analoghe, come notato da Hainsworth – Privitera 1982 c: 236, n.221-3.

Proponiamo per questo scolio la traduzione seguente: «il poeta ha plasmato un archetipo/modello notevole della propria poesia. Forse, con questo archetipo/modello cercava di mostrare a coloro che guardavano (cioè a coloro che guardavano la tela tessuta da Elena), la violenza dei Troiani e la forza/potenza giusta degli Elleni».

Da questo scolio possiamo ricavare che la tela di Elena avrebbe una funzione al tempo stesso estetica, didascalica e documentaria. La tela di Elena, infatti, ripropone le vicende belliche che Omero sta narrando in modo figurativo. Si assiste in altri termini a un passaggio dalla parola all'immagine. Come osserva Francesco Bertolini, «anziché canto, le imprese dei Greci e dei Troiani diventano qui immagine».⁸ Noi notiamo inoltre che questo passaggio sta avvenendo simultaneamente alla creazione poetica da parte di Omero, cioè Elena non sta ricamando una scena iliadica a molti anni di distanza da quando questa si è svolta, ma per così dire *in real time*, nel mentre che i fatti ricamati si stanno svolgendo a Troia e Omero, o chi per lui, ne sta lasciando memoria scritta nell'*Iliade*. Notevole in questo senso è il fatto che al v. 131 del III libro ritroviamo nuovamente i Troiani domatori di cavalli e gli Achei dalla corazza di bronzo proprio come al v. 127, impegnati questa volta in imprese meravigliose e non a soffrire. A noi sembra che questa ripetizione sottolinei in modo efficace il grande realismo dell'opera di Elena.

In secondo luogo, la tela di Elena è didascalica nel senso che la violenza dei Troiani è solo tale, mentre nel caso dei Greci si dice che essa è giusta, e in qualche modo giustificabile.

Infine, dal punto di vista archeologico-documentario, la tela cui Elena sta lavorando nel III libro dell'*Iliade* attesterebbe l'esistenza della consuetudine di decorare tessuti e indumenti con scene tratte dal poema omerico, «un indizio [...] della presenza dell'epica nella quotidianità della vita»⁹. Così, dunque, ricaveremmo dai versi omerici l'informazione relativa a una circolazione extra-letteraria dei poemi omerici, e dell'*Iliade* in particolare, in pitture vascolari (per le quali vd. più avanti l'appendice a questo lavoro) e su supporto organico quali per esempio le stoffe. Ovviamente, data la fragilità di quest'ultimo supporto, nessuna evidenza materiale del genere ci è rimasta dall'Antichità.

5. In questa sezione del nostro lavoro, ci soffermeremo sulla presenza dei versi 125-128 del III libro dell'*Iliade* nel V libro dell'opera *I dotti a banchetto*, scritta tra il II e il III sec. d.C. dall'erudito greco Ateneo di Naucrati. Parlando di Elena, uno di questi dotti al banchetto di Ateneo ci dice che ella tesseva non per compiacere gli altri, ma per passione fin da quando viveva nella casa paterna (190f). E così, un po' più avanti nel suo discorso, quel medesimo dotto ne esalta l'operosità (τὸ φίλεργον 191a). Elena è consapevole della propria abilità (καλλιτεχνία 191b), che al tempo stesso è segno di contegno equilibrato (σωφροσύνη 191c). Secondo il sofista, Elena nonostante la sua bellezza non si comporta in maniera superba, ma «la si trova [...] a tessere al telaio e a ricamare con vari colori».¹⁰ È in questo contesto che Ateneo cita i versi *Iliade* III 125-128.

Al di là del giudizio morale sulla figura di Elena, la testimonianza di Ateneo è dal punto di vista storico interessante perché, grazie alle parole di Omero citate a memoria dal dotto, la figura di

⁸ Bertolini 1992: 136.

⁹ Cfr. Bertolini 1992: 136.

¹⁰ Canfora – Jacob 2001: 483.

Elena intenta al telaio prende forma ancora una volta davanti ai nostri occhi, ma in un contesto che non è più primariamente quello dell'*Iliade*.

6. Nelle sezioni precedenti di questo articolo abbiamo esaminato la figura di Elena ποιητής, facitrice di una tela nel racconto iliadico. Adesso, compiamo un salto cronologico non indifferente, di circa tremila anni e vogliamo concentrare la nostra attenzione su una donna celebre nel campo della moda e icona dell'emancipazione femminile sul piano politico e sociale avvenuta in modo preponderante nel corso del Novecento. Si tratta di Gabrielle Bonheur Chanel, meglio nota con il nome d'arte di Coco Chanel.

Gabrielle nasce a Saumur, in Francia, il 19 agosto del 1883 da una famiglia che sin da subito le toglie la felicità e la speranza: una madre malata che muore dopo pochi anni e un padre inadatto, che lascia Gabrielle in orfanotrofio. Qui, sotto la guida delle monache, Gabrielle apprende l'arte della tessitura. Di questo apprendistato giovanile alcune tracce sono rimaste nei tagli sobri e lineari dei suoi abiti successivi. Essi, infatti, ricordano le vesti innocenti e nere delle monache.

La carriera di Gabrielle ha inizio con la realizzazione di cappellini. In un'epoca quale la *belle époque*, quando i canoni della moda si basano prevalentemente sullo sfarzo e sull'ostentazione, questi cappellini si distinguono per la semplicità e la raffinatezza. All'epoca, Gabrielle non era ancora Coco Chanel, pseudonimo che assumerà più tardi.

All'indomani della Prima Guerra Mondiale, arrivano per Gabrielle ormai Coco Chanel i primi grandi successi: lo *Chanel N°5*¹¹ nel 1921, il *petite robe noir*¹² nel 1926, più tardi, nel 1955 la borsa 2.55¹³.

Per Gabrielle/Chanel, realizzare un capo di abbigliamento significa dare alla donna praticità nei movimenti, eleganza e originalità. In questo modo, la stilista riuscì a cambiare il modo di vestire delle donne e, ancor di più, il loro modo di pensare, di pensarsi. Gabrielle/Chanel è, infatti, nota ancora oggi per essere stata una delle stiliste più apprezzate e rivoluzionarie di tutti i tempi. In una sua intervista, in risposta alla domanda sul concetto di eleganza, dice che il suo obiettivo era quello di «creare uno stile. Non ce n'era più uno in Francia. C'è uno stile quando la gente della strada è vestita come te, e credo di essere arrivata a questo».¹⁴

Gabrielle/Chanel crea dunque la nuova donna del XX secolo: una donna (più) audace, una donna che afferma la propria femminilità non per contrasto, ma per paradosso (per esempio, indossa vestiti lussuosi ed eleganti, ma dal taglio maschile). Gabrielle/Chanel è una donna forte e desidera che il mondo venga governato da donne altrettanto in gamba, le quali capiscano di non aver bisogno di un supporto maschile per raggiungere il proprio successo personale.

¹¹ Il numero 5 nel nome di questo profumo alluderebbe alla quinta essenza scelta da Chanel come ingrediente. Non è però escluso che il 5 fosse il numero preferito di Chanel.

¹² Alla lettera "piccolo tubino nero", indossato negli anni Sessanta del Novecento dall'attrice hollywoodiana Audrey Hepburn, nel film *Colazione da Tiffany*.

¹³ Questo nuovo modello di borsa si sostituiva alle *pochette* a mano scomode e poco funzionali. La svolta consisteva nell'introduzione di una tracolla che consentiva alle donne degli anni Cinquanta di portare la borsa in modo comodo e allo stesso tempo elegante.

¹⁴ Cfr. un'intervista a Coco Chanel disponibile online all'indirizzo <https://www.trendandthecity.it/2009/06/09/intervista-a-coco-chanel-fra-mito-eleganza-e-storia-della-moda/>.

La stilista non volle mai presentarsi come una femminista. Ma è un dato di fatto che la sua rivoluzione nel disegno dell'abito femminile coincise proprio con l'esplosione del movimento femminista. Gabrielle/Chanel muore a Parigi il 10 gennaio del 1971. Alla sua morte, lascia un grande patrimonio di conoscenza ed esperienza che fa ancora oggi del marchio Chanel un simbolo di eleganza e lusso in tutto il mondo. La fama di Gabrielle/Chanel era ed è, tuttora, notevole. La stilista per prima soleva dire «io non faccio la moda, io sono la moda»¹⁵. Per noi donne Gabrielle/Chanel rimane oggi un simbolo di progresso e femminilità e ci sprona a sentirci noi stesse semplicemente indossando l'eleganza della nostra anima, come amava dire anche lei

Appendice

In questa appendice al nostro articolo, intendiamo brevemente presentare due vasi greci che documentano rispettivamente la “vita”, per così dire, di scene iliadiche anche al di fuori del poema omerico, nelle scene che decorano appunto i vasi antichi, e le pratiche di tessitura da parte delle donne.

Una descrizione delle operazioni di tessitura da parte delle donne si legge in *Iliade* XXIII 760-3, all'interno di una similitudine.

Vaso nr. 1



Forma: Lekythos

Dimensioni: altezza 17,1

Tecnica: contenitore monoansato in terracotta a figure nere e dettagli resi con incisioni

Artista: Pittore di Amasi

Data: 550-530 a.C.

Provenienza: sconosciuta

Ubicazione attuale: Metropolitan Museum di New York

Numero di inventario: 31.11.10

Riferimenti e bibliografia: Beazley 1956: 154.57, 688

Sitografia: <https://www.metmuseum.org/it/art/collection/search/253348>

¹⁵Medesima fonte indicata alla nota 12.

Le immagini sono state scaricate dal sito del Metropolitan Museum consultabile al seguente link e non sono soggette a copyright.

Descrizione

Il vaso è una *lekythos* a figure nere con incisioni che delineano dettagli e contorni. L'orlo, il collo, l'ansa ed il quarto inferiore sono coperti da una fascia di vernice nera lucida e compatta. La spalla e la pancia ospitano una serie di figure, soprattutto femminili, che formano un'unica scena come in un fregio continuo. Nel registro superiore si possono notare due serie di fanciulle vestite con lunghi pepli, che sembrano muovere passi di danza tenendosi per i polsi e che convergono verso il centro della scena. La scena centrale è costituita da una donna seduta in trono con un velo sulla testa, rivolta alla destra di chi osserva, e in mano una corona. Intorno sono rappresentate anche alcune figure maschili. Nel registro inferiore, sulla pancia del vaso, invece, vi è la raffigurazione di un grande telaio con due donne intente nella tessitura: una delle due è raffigurata nell'atto di passare la spoletta della trama mentre l'altra ha in mano un pettine con il quale avvicina il filo alla riga precedente. Il telaio e gli strumenti della tessitura sono resi con dovizia di particolari. Si può osservare parte della tela già tessuta ed i fili dell'ordito tenuti insieme dai pesi. Ai lati del telaio quattro donne, di cui una seduta, filano la lana arrotolandola sulle conocchie ed altre due figure piegano dei pepli¹⁶. Tre donne, a destra del telaio, sono intente a pesare la lana sul piatto di una grande stadera. Le rappresentazioni sono molto realistiche e possono essere considerate un "documento" delle pratiche di tessitura. I *lekythoi*, contenitori di piccole dimensioni, trovati in grandi quantità sia in contesti abitativi che in contesti funerari, contenevano olii profumati ed unguenti e costituivano spesso un dono prezioso per il matrimonio o la sepoltura. È probabilmente un vaso rivolto ad una donna, in quanto vi sono scene raffiguranti il gineceo¹⁷. Questo vaso, infatti, ritrovato insieme ad un'altra *lekythos* dello stesso pittore, era forse un dono nuziale, seppellito nella tomba della destinataria.

Vaso nr. 2



Forma: Kylix¹⁸ di Menelao e Paride

Dimensioni: H. 12 cm (4 ½ in.), Diam. 26.9 cm (10 ½ in.)

Tecnica: coppa a figure rosse

Artisti: il vasaio Calliade e il pittore Duride

¹⁶ Abito unicamente femminile di colore bianco dell'antica Grecia, indossate dalle donne prima del 500 a.C.

¹⁷ La parte più interna della casa greca, riservata alle donne.

¹⁸ Coppa da vino in ceramica.

Data: 490-460 a.C.

Provenienza: Capua (Campania)

Ubicazione attuale: Parigi, Museo del Louvre, Dipartimento greco, etrusco, romano, primo piano, stanza 43, reparto 11

Numero di inventario: G 115

Riferimenti e bibliografia: Beazley 1956: 434, 74

Sitografia: www.louvre.fr

Descrizione

La coppa, a figure rosse, di fattura molto raffinata, presenta i dettagli interni al disegno definiti da sottilissime pennellate. Su uno dei due lati esterni sono illustrate quattro figure. Al centro della scena Menelao, che muove da sinistra verso destra armato di elmo e scudo rotondo, incalza con la spada Paride che fugge. Al duello presenziano due divinità Afrodite e Artemide rispettivamente a destra e a sinistra degli eroi combattenti. L'identificazione delle figure è consentita non tanto dall'iconografia quanto dall'indicazione dei nomi riportata accanto alle teste dei personaggi. I due personaggi indossano un elmo a calotta con alto cimiero che lascia libero tutto il volto. Entrambi indossano un lungo mantello sopra la corazza ed un gonnellino corto e trasparente e si differenziano per pochi dettagli. Entrambi gli eroi, pur essendo di diversa provenienza, presentano tratti fisionomici simili, a differenza delle rispettive armature. La corazza di Menelao riporta i dettagli anatomici, quella di Paride sembra, invece, essere costituita da una serie di scaglie metalliche. Inoltre, mentre Menelao brandisce una spada, Paride utilizza una lunga lancia. Afrodite, alla destra di Menelao, ha come unico attributo in una mano un ramoscello fiorito, mentre con l'altra mano tocca l'elsa della spada di Menelao. Artemide, alla sinistra di Paride, è armata di arco, faretra e frecce che le spuntano dalle spalle. Il medaglione interno della coppa è decorato con una scena in cui Eos solleva il corpo morto di Memnone.

Riferimenti bibliografici

Beazley 1956 = J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

Bertolini 1992 = F. Bertolini, "Il palazzo: l'epica", in G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, *Lo spazio letterario della Grecia antica. Volume I: La produzione e la circolazione del testo. Tomo I: La polis*, Roma 1992, pp. 109-141.

Canfora – Jacob 2001 = L. Canfora – Ch. Jacob, *Ateneo. I deipnosofisti (I dotti a banchetto)*, volume I: libri 1-5, Roma 2001.

Ciani 1990 = M. G. Ciani, *Omero. Iliade*, Venezia 1990.

Erbse 1969 = H. Erbse, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, Berlino 1969.

Haisworth – Privitera 1982b = J. B. Haisworth – G. A. Privitera, *Omero. Odissea, volume II (libri V-VIII)*, Milano 1982.

Hainsworth – Privitera 1982c = J. B. Haisworth – G. A. Privitera, *Omero. Odissea, volume III (libri IX-XII)*, Milano 1982.

Vitali 1982 = C. Vitali, *M. T. Cicerone. Lettere ad Attico. Libri XII-XVI*, Bologna 1982.

West 1998 = M. L. West, *Homeri Ilias*, Stoccarda – Lipsia 1998.

A cura delle studentesse: Giulia Imbriale, Serena Molettieri, Francesca Pia Quartuccia e Francesca Evelina Raimo, con la guida del prof. Vito Lorusso, del Liceo Classico "F. De Sanctis" di Sant'Angelo dei Lombardi (AV)

Tra silenzi e parole: diritti e doveri di una donna

«Felice figlio di Laerte, Odisseo pieno di astuzie,
veramente acquistasti una moglie di grande virtù:
un animo così valoroso ebbe Penelope, la nobile
figlia di Icario; si ricordò così bene di Odisseo,
del marito legittimo. La fama del suo valore non svanirà
mai per lei: gli immortali per la saggia Penelope comporranno
un canto gradito tra gli uomini in terra».
Odissea, XXIV, 192-198

«... e appesa una fune di nave dalla prora turchina
ad una colonna grande della rotonda, la girò intorno,
tendendola in alto, perché nessuna arrivasse al suolo coi piedi.
Come quando dei tordi con grandi ali o delle colombe
si impigliano dentro una rete, che stia in un cespuglio ...
così esse tenevano in fila le teste, ed al collo
di tutte era un laccio, perché morissero d'odiosissima morte.
E per un po' con i piedi scalciarono, non molto a lungo ...»
Odissea, XXII, 465-473

Chi è Penelope? Fino ad oggi, a partire dal nostro primo approccio all'*Odissea*, quando eravamo ancora bambine, avevamo sempre collegato la regina di Itaca sostanzialmente a due elementi: la condizione di una donna per lungo tempo sola e infelice, ma rimasta sempre fedele al marito lontano, e lo stratagemma della tela. Indagare le ragioni delle sue azioni e tentare di dar voce ai suoi pensieri, grazie anche agli affascinanti contributi letterari post omerici, è lo scopo del presente lavoro.

Nella prima parte, quindi, viene proposta una nostra traduzione, con relativo commento, dei versi 345-364 tratti dal I libro dell'*Odissea*, mentre nella seconda parte, attraverso un *excursus* su testi di varia tipologia, va a delinearsi una Penelope diversa (o forse sempre la stessa, ma reinterpretata diversamente in chiave *femminista*), una Penelope dei giorni nostri.

1. Il silenzio e le lacrime: i doveri di Penelope.

Durante l'assenza di Odisseo, numerosi Proci, pretendenti alla mano di Penelope, hanno preso possesso del palazzo di Itaca e, in attesa che la regina scelga uno di loro (tutti sono ormai certi della morte di Odisseo), dilapidano le ricchezze della casa. Telemaco, rinvigorito dalle parole di Atena, che gli si presenta sotto le vesti di Mente, si reca a casa per affrontare i Proci: qui intanto, nel *mégaron*, l'aedo Femio intrattiene i contendenti con il canto delle gesta degli eroi greci compiute a Troia. Allora Penelope scende nel *mégaron* e chiede all'aedo di cessare il canto per lei doloroso.

Odissea, I, vv. 345-364¹⁹

τὴν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἠΰδα:
'μῆτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν
τέρπειν ὄππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἀοιδοὶ
αἴτιοι, ἀλλὰ ποθὶ Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν

¹⁹<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D1%3Acard%3D325>

ἀνδράσιν ἀλφειστῆσιν, ὅπως ἐθέλησιν, ἐκάστω.
τούτῳ δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον ἀεΐδειν:
τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἢ τις ἀκουόντεσσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.
σοὶ δ' ἐπιτολμάτω κραδίη καὶ θυμὸς ἀκούειν:
οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς οἶος ἀπώλεσε νόστιμον ἦμαρ
ἐν Τροίῃ, πολλοὶ δὲ καὶ ἄλλοι φῶτες ὄλοντο.
ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι: μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.⁷
ἢ μὲν θαμβήσασα πάλιν οἶκόνδε βεβήκει:
παιδὸς γὰρ μῦθον πεπνυμένον ἔνθετο θυμῷ.
ἐς δ' ὑπερῷ' ἀναβᾶσα σὺν ἀμφιπόλοισι γυναξί
κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα φίλον πόσιν, ὄφρα οἱ ὕπνον
ἦδ' ὕν ἐπὶ βλεφάροισι βάλῃ γλαυκῶπις Ἀθήνη.

A lei [Penelope] rispose il saggio Telemaco:
«Madre mia, perché impedisce al fedele cantore
di dilettarci come la mente lo ispira? Dunque colpevoli non sono
i cantori, ma in qualche modo il responsabile è Zeus, che offre a ciascuno,
agli uomini operosi, la sorte che vuole.
Costui non è da biasimare se narra la mala sorte dei Danai:
infatti gli uomini lodano maggiormente il canto
che a colui che ascolta suona più nuovo.
A te il cuore e l'anima sopportino di ascoltare:
infatti non soltanto Odisseo perse il giorno del ritorno
a Troia, anche molti altri uomini lo persero.
Ma, andando nelle tue stanze, attendi ai tuoi lavori
sia al telaio sia alla conocchia, e ordina alle ancelle
di badare alle faccende domestiche, la parola spetterà agli uomini tutti,
e in particolare a me: mio è infatti il potere nella casa».
Lei, stupita, era ritornata verso la sua stanza;
infatti nell'animo si mise il saggio discorso del figlio.
Recatasi di sopra con le giovani sue ancelle
piangeva il marito Odisseo, finché la glaucopide Atena²⁰
le lancia un soave sonno sulle palpebre.

²⁰ γλαυκῶπις Ἀθήνη: epiteto formulare con cui si indica la dea Atena e ricorrente in diversi luoghi della letteratura greca arcaica (Omero: Piiade e Odissea; Esiodo: La Teogonia). Sulla parola glaucopide (γλαυκῶπις-ιδος) si hanno due ipotesi di interpretazione: “dea dagli occhi lucenti” (da γλαυκός-α-ον: lucente) oppure “dea dagli occhi di civetta”. La civetta infatti è allegoricamente indicata come simbolo di ragione e diviene nell'età antica figurazione della dea Atena. Le due accezioni tendono a sovrapporsi, divenendo l'interpretazione “dea dai lucenti occhi di civetta”.

Telemaco, diventato più coraggioso e più forte (πεπνυμένος: da πνέω, soffiare, spirare: si tratta di un soffio divino che lo riempie di assennatezza) non per capacità propria, ma grazie alla dea Atena, la stessa che in seguito consolerà Penelope, chiede alla madre di trarre la forza da quel canto lugubre, il canto che una comunità si aspetta di udire come consolazione per la perdita dei loro eroi: ecco perché Telemaco zittisce la madre che ha osato interrompere un solenne e commosso momento comunitario. Le avversità che colpiscono gli uomini diventano più sopportabili se tormentano altre persone perché la condivisione del dolore ne affievolisce l'intensità. Ma Penelope interrompe il canto di Femio solo perché incapace di sostenere il dolore (ciò che le rimprovera il figlio)? Forse compie questo atto, agli occhi di tutti gravissimo e incomprensibile, perché ne percepisce la formalità rituale, una poesia di lutto riproposta al solo scopo di assicurarsi il consenso del pubblico, della comunità guidata politicamente da chi ha ora il potere nella casa e desidera ufficializzarlo.

ἄλλ': dall' apparente dolcezza compassionevole si passa alla durezza pragmatica propria del signore della casa. κόμιζε, "occupati" (da κόμη, chioma, capelli lunghi, con sfumatura "femminile", "attendi ai lavori che ti sono propri, quello del telaio e della conocchia"). Penelope può dare ordini alle ancelle (ἀμφιπόλοισι κέλευε) così come l'uomo e signore Telemaco fa nei suoi riguardi: è pur sempre la signora della casa. Le donne devono badare al lavoro (ἔργα... ἔργον a breve distanza nel testo), mentre μῦθος δ' ἄνδρεςσιμελήσει: al lavoro silenzioso delle donne si contrappone il μῦθος degli uomini. È il μῦθος di Femio? Si tratta di discorsi o di guerra o di natura politica: gli uomini, infatti, quando non erano impegnati in guerre si interessavano alle attività politiche da cui erano escluse le donne, impegnate al telaio. Dopo le parole di Telemaco Penelope, *stupita*, ritorna piangendo nel suo silenzio: θαμβήσασα, daθάμβος: *vox media*, *stupore*, *meraviglia* ma anche *spavento*, *terrore*; Penelope è sconvolta dalla reazione dura del figlio, è sconvolta dal suo discorso che però è *ispirato*, *saggio* (ritorna πεπνυμένον): egli parla da abile politico per la salvaguardia del suo οἶκος. Non può che piangere per il suo φίλον πόσιν (in latino *potis*, il *potente*, *colui che può*, *marito* e *possessore*, *padrone*): ora che di Ulisse non si conosce la sorte, Penelope resta consapevolmente soggetta a Telemaco, sostituto del padre (τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ)²¹.

Affranta dal dolore, continua il suo lamento sfogandosi nel pianto. Interviene poi Atena che fa addormentare Penelope con uno ὕπνον ἡδὺν, un *sonno dolce*. Atena sarà una figura costante in tutta l'*Odissea*: proteggerà Odisseo poiché lo ritiene un uomo astuto e saggio. Apparendo in sonno a Nausicaa (*Odissea* VI, 15-40), permetterà poi che la giovane e le sue ancelle trovino il naufrago Odisseo. Nel tredicesimo libro, quando l'eroe fa ritorno a casa, sarà supportato sempre da Atena che gli promette di aiutarlo a pianificare la sua vendetta contro i Proci. Questi sono solo due dei molteplici episodi nel quale la dea arriva in soccorso ad Odisseo: l'apprensione nei confronti dell'eroe acheo si trasmette poi anche verso la moglie Penelope (vedi versi precedenti) e il figlio Telemaco. Potremmo ritenere che la dea Atena protegga e si accosti alla figura di Penelope perché la considera saggia e arguta al pari del marito: in apparenza è immobile, ferma il tempo ma, in realtà, lavora in nome del marito dal quale sarà elogiata nei vv. 108-114 del XIX libro:

*“O donna, nessuno potrebbe degli uomini/ sulla terra infinita te biasimare:/ al vasto cielo salita è la tua fama/come quella di un re irreprensibile, / che regna, temendo gli dei, sopra molte/ e fortissime genti, ed alta tiene giustizia”*²². La stessa Atena a Telemaco aveva ispirato coraggio e forza, qualità che già appartengono forse alla nostra Penelope.

²¹ Omero, *Odissea*, II Libro, vv. 129 – 137: Telemaco sostituto del padre. Senza la certezza della morte del padre Telemaco non può però allontanare di casa la madre: avrebbe dovuto restituire la dote ad Icaro, affrontare la vendetta delle Erinni ...

²² Traduzione di Enzio Cetrangolo in *Odissea*, a cura di E. Cetrangolo, Bur, Milano, 2000.

Penelope: (*nomen omen*) potrebbe derivare dal termine *πηνη* ("filo", "trama", "gomitolo", "tessuto"), forse combinato con *ωψ* ("volto", "occhio")²³: al *μῦθος* Penelope oppone il suo silenzio mentre lavora alla tela. Il termine *ἰστός* (da *ἴστημι*) indica propriamente qualunque cosa che sia collocata verticalmente (per cui sta ad indicare anche l'albero della nave o un palo). Il verbo *ἐποίχεσθαι* sottolinea il passare da un lato all'altro lungo il telaio, "*poiché il tessitore doveva andare avanti e indietro da un capo all'altro, fare la spola*"²⁴, in latino *percurrere telam*. Il termine *ἡλακάτην*, la conocchia, indica la quantità del materiale da filare che si avvolge alla rocca: lo Schenkl collega il termine al verbo *ἔλκω*, "*trarre, tirare*"²⁵. La trama della tela si ricollega alla trama del *μῦθος*: Penelope attende al suo dovere di tessitrice ma, nello stesso tempo, trama l'inganno del sudario di Laerte. Dietro l'apparente remissività silenziosa di Penelope c'è evidentemente una forma di resistenza alle pressioni dei Proci pretendenti: ella, di fatto, riesce a controllare il potere per venti anni! Le metafore tessili, riferite di solito alla guerra o all'inganno, sono associate al pensiero maschile o alla divinità: Penelope rappresenta un'eccezione nell'universo omerico in quanto i due aspetti della tessitura, concreto e metaforico, vanno ad intrecciarsi.

Filatura e tessitura, le arti domestiche per eccellenza, sono le occupazioni consuete delle donne omeriche: Penelope, Elena, Circe, Calipso. Ma a differenza di queste ultime tre che sono ninfe, Penelope è un essere umano. Nell'XI libro dell'*Odissea* Penelope viene definita *νόμῳ*²⁶: le ninfe sono creature intermedie tra dei e uomini ma il termine indica anche il periodo subito prima e subito dopo il matrimonio. Penelope si comporta, dunque, come una ninfa, non può sposarsi se si dedica al telaio perché vuol dire che è sotto la protezione di Atena (*conocchia d'oro e lancia*: simboli di verginità inviolabile): dilata i tempi col suo lavoro alla tela per non concedersi ai Proci.

Come si può interpretare dunque la tela? Da un lato come una sorta di velo nuziale consono ad una ragazza-ninfa dall'altro, e ufficialmente, come sudario funebre per Laerte (che poi in realtà servirà ai Proci, presagio di ciò che accadrà loro ...): Penelope, silenziosamente (e apparentemente) remissiva, silenziosamente (e sostanzialmente) irremovibile.

2. Penelope rompe il silenzio.

Alla parete c'era anche la fotografia
di una statua greca rappresentante
Penelope seduta, con lo sguardo
meditabondo e l'indice alzato.
«A che starà pensando?» domandò Joyce.
«Sta valutando i pretendenti» suggerì Budgen
«cercando di decidere quale sarà il marito più docile».
«Per me» disse Paul «sta dicendo: gli dò un'altra settimana».
«La mia idea» disse Joyce «è che stia
cercando di ricordarsi l'aspetto di Ulisse.
Vedete, lui è stato via tanti anni, e a quel tempo
non esistevano le fotografie».

R. Ellmann, James Joyce

²³ Ma altre fonti ritengono la correlazione a *πηνη* paretimologica. Fra le altre ipotesi, potrebbe ricondursi a *πηνέλοψ* (*pēnelops*), un tipo di anatra o di fenicottero, o potrebbe anche essere di origine pregreca.

²⁴ Cfr. H. G. Liddell, R. Scott, *A Lexicon Abridged from Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*, 5th edition, Oxford, 1855.

²⁵ K. Schenkl, F. Ambrosoli, *Vocabolario greco-italiano per uso dei ginnasi*, Loesher, Torino e Firenze, 1865.

²⁶ V. 447: "*Da poco sposata noi la lasciammo quando in guerra partimmo*" in *Odissea*, a cura di E. Cetrangolo, Bur, Milano, 2000.

La figura di Penelope, vista da sempre come emblema della fedeltà, della devozione e della remissività può, a primo impatto, apparire meno affascinante di quella di tante altre donne presente nei poemi omerici come Elena, Circe, Calipso; tuttavia, in lei, diversi autori hanno poi *scoperto* nuove sfaccettature caratteriali che fanno emergere tutto l'incanto di un personaggio millenario. Penelope vede finalmente, attraverso le voci di questi autori, vita nuova dopo secoli e secoli di silenzio che l'ha contraddistinta e attraverso cui è riuscita, dalle stanze in cui era reclusa, a difendere la sua casa, suo figlio e la sua dignità.

Penelope non è affatto, neanche nell'*Odissea*, una donna remissiva, anche lei trama, tesse durante la notte, in silenzio: probabilmente è questa la ragione per cui è difficile ascoltarla, per cui finisce sempre per passare in secondo piano. La sua forza si manifesta in questa lotta strenua e silenziosa, una lotta difensiva proiettata al ritorno di Ulisse in patria.

Nelle interpretazioni successive, invece, Penelope rompe il silenzio e prende finalmente la parola, ponendosi come un novello aedo che affronta il rischio di non farsi capire, trattando il $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$ degli uomini già scritto. E così, tramando, lottando con le parole, la forza di Penelope viene allo scoperto.

A partire da Ovidio nel I secolo a. C. fino ai giorni nostri Penelope si è dimostrata una donna forte che, pur restando sempre legata alla tradizione, ha di volta in volta assunto tinte diverse, nuove, fino ad essere presentata da alcuni come una precorritrice del *femminismo*.

a) Penelope ovidiana.

Una prima reinterpretazione letteraria della figura di Penelope ci è data da Ovidio nella sua raccolta di epistole immaginarie: le *Heroides*. Penelope si rivolge ad Ulisse lontano: emerge una donna diversa da quella omerica, a tratti moderna, sicuramente ambigua; una Penelope innamorata, che teme per la vita del marito ma che, allo stesso tempo, assume un atteggiamento risentito: mentre lei se ne sta ad Itaca a preoccuparsi per lui, Odisseo non ha affatto tenuto conto di lei! E così nasce anche il sospetto che il marito sia in realtà in qualche terra straniera, con un'altra donna di cui si è innamorato, a parlare di lei:

“Oh, se le acque furiose lo avessero sepolto, l'adultero, quando navigava verso Sparta! Io non sarei giaciuta fredda in un letto solitario, non lamenterei abbandonata i giorni che passano lenti, e la tela pendente non fiaccherebbe le mie mani di vedova, mentre cerco di ingannare i grandi spazi della notte. Quando non ho temuto rischi più gravi del vero? L'amore è così pieno di angosciose paure. Mi figuravo i Troiani pronti alla carica su di te; al nome di Ettore ero sempre sbiancata [...] Non so di cosa ho paura; però ho paura di tutto, dissennata, e c'è grande spazio per le mie angosce. Tutti i pericoli che ha il mare, tutti quelli che ha la terra, io li immagino cause della lunga attesa. E mentre covo scioccamente queste paure, vogliosi come siete, tu potresti essere preso da un amore estraneo. Forse stai raccontando che donna ordinaria è la tua sposa, dedita alla lana, raffinata solo in quella”²⁷.

Nonostante la sua gelosia, però, Penelope resta una moglie devota così come ce la descrive la tradizione omerica, fedele al marito malgrado le continue insistenze del padre affinché si risposi:

«Che io mi inganni, svanisca nel vento questa accusa, e tu non possa mancare da qui se ti è libero il ritorno. Mio padre Icaro mi spinge a lasciare il letto vedovile e protesta sempre contro la mia

²⁷ P. Ovidii Nasonis, *Epistulae Heroidum* (1-3), a cura di Alessandro Barchiesi, Le Monnier, Firenze, 1992, pp. 61- 63.

interminabile attesa. Protesti pure ancora! Sono tua, è giusto che si dica: io, Penelope, sarò sempre la moglie di Ulisse. In qualche modo, si fa piegare dal mio affetto e dalle mie caste preghiere, e lui stesso raffrena il suo vigore»²⁸. Penelope, nonostante lei, nonostante tutto e tutti, resterà sempre la moglie di Ulisse.

b) Ragione e sentimento, realtà e finzione: Penelope, oggi.

*«Ho raccontato tante menzogne che ora io stesso non riesco più a districarmi nel groviglio che ho creato con le parole intorno alla mia persona. Non ho resistito alla tentazione di mentire anche a me stesso e mi sono commosso fino alle lacrime ogni volta che ho raccontato quelle storie false e infelici»²⁹: così Ulisse si rivolge a Penelope nel romanzo di Luigi Malerba “Itaca per sempre” prima di allontanarsi dalla reggia, forse per riprendere il mare per sempre, un viaggiatore che cerca il nuovo, anzi l’ignoto, *per seguir virtute e canoscenza*. Ecco che Penelope cade nuovamente nella disperazione perché non riconosce più Ulisse come suo uomo, come padre e marito: «La partenza improvvisa di Ulisse mi ha messo nell’animo un dubbio atroce. Come è possibile che il vero Ulisse rinunci alla sua sposa e alla sua casa ora che è sgombra dalla folla dei pretendenti? Solo un estraneo può prendere una simile decisione che lo riporta al vagabondaggio in mari e terre ignote. La mia riluttanza a riconoscerlo come Ulisse, dettata da una idea di vendetta, nasce forse da una percezione più profonda che non oso confessare nemmeno a me stessa». [...] «La mia disperazione intanto è l’unica cosa certa perché, che sia o no il vero Ulisse, ormai io l’ho riconosciuto come Ulisse, ed è ciò che conta per me. Ho imparato che verità e finzione si intrecciano e si confondono, ma in questo momento c’è a Itaca l’unico uomo che io posso accogliere nel mio letto come Ulisse»³⁰. Penelope modernamente sofista che oppone alla fine i «suggerimenti dell’amore e dei buoni spiriti»³¹ alle verità della ragione e, vedendo tornare Ulisse a palazzo, gli corre incontro e tra le lacrime afferma: «il mio istinto mi dice che Ulisse è tornato nella sua casa e io non voglio sapere altro perché questo mi salva dalla disperata solitudine nella quale ho rischiato di precipitare una seconda volta»³².*

Ulisse sceglie infine di rimanere a *Itaca per sempre* sopprimendo il suo desiderio di viaggiare e Penelope, pur di non finire nuovamente sola e disperata, rinuncia a una verità razionale e istintivamente accoglie l’uomo giunto alla reggia come il *vero* Ulisse. Penelope gli suggerirà di comporre, assieme al poeta Terpiade, il racconto della guerra di Troia e quello del viaggio di ritorno ad Itaca: il romanzo di Malerba, una sorta di monologo a due voci, diventa la genesi dell’Iliade e dell’*Odissea*; Penelope e Ulisse, insomma, hanno *creato* insieme, mescolando realtà e finzione, i due poemi.

Ma chi è il *vero* Ulisse? Tutto viene messo in discussione nella riscrittura delle vicende omeriche nel romanzo di Spinosa “*Ulisse. Libera immaginazione dell’Odissea*”: «Tu sei Nessuno, come da te stesso ti sei chiamato. Tu, o dolce sposo atteso per una vita, sei Nessuno. Sei solo un trucco vivente, un gioco di parole, un’astuzia verbale. E sei condannato a sentirti vivo soltanto quando inganni, nei discorsi, nelle vesti, negli sguardi. Quando non inganni non esisti, non ci sei, scompari. Sei costretto a perdere memoria di te. Sei un paradosso della vita, oh mio dolce amore», e Ulisse ribatte: «Io sono nessun uomo. Perciò tutti gli uomini di ogni tempo, finché vivranno attraversando il mare della loro vita, in me si riconosceranno. Io sono un simbolo, oh Penelope, e

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ L. Malerba, *Itaca per sempre*, Milano 1997, p. 169.

³⁰ *Ibidem*, pp. 159-160.

³¹ *Ibidem*, pp. 168.

³² *Ibidem*, pp. 169.

*sempre lo sarò: il simbolo della ricerca e del valore umano, dell'avventura e dello sforzo che si cela dietro ogni volto e ogni braccio sempre stanchi ma mai domi [...]. Io, oh Penelope, io Odisseo, sono ancora più di un simbolo: sono un archetipo, una forma, un'idea e proprio per questo sono immortale». Ma è ormai un soliloquio. Ulisse, che fino a quel momento aveva guardato la propria immagine riflessa in uno specchio davanti a sé, volse lo sguardo verso Penelope e si accorse di aver parlato al calore della fiamma e alle coperte di seta istoriate d'oro. La dolce sposa era immersa nel sonno [...]. Era Nessuno, e nessuno lo aveva ascoltato»³³. Penelope ha smascherato Ulisse: è solo una libera immaginazione, prigioniero dei suoi stessi inganni, inganno egli stesso. L'amore tra i due non è tale da poter azzerare quelle che sono divergenze profonde. Se da un lato Odisseo si vanta di essere il simbolo della ricerca, di avere acquistato l'immortalità, di non essere vissuto come *bruto*, dall'altro lato Penelope, reduce da un ventennio di solitudine, in perenne attesa silenziosa, ha plasmato una propria coscienza *femminista* e attraverso un'articolata dialettica sofisticata arriva a ribaltare le virtù eroiche che hanno sempre contraddistinto l'eroe di Itaca. Se *nessuno* ascolta le tue storie, diventi *Nessuno*. Ulisse, esperto narratore ed oratore che *vive* di racconti e nei racconti, si trova di fronte una Penelope ormai pienamente consapevole di sé, capace di trasformare l'eroe dal *multiforme ingegno* nel suo *dolce amore*, le cui parole diventano solo un'eco lontana che si perde nel sonno della notte.*

La notte infinita dell'Ade è la dimora di Penelope nel romanzo *Il canto di Penelope (The Penelopiad)* di Margaret Atwood pubblicato nel 2005: ora ella è libera di poter dire la verità senza il timore di essere punita dagli dei, libera di raccontare la sua storia ... Il romanzo presenta una visione *femminista* di Penelope che conquista il suo ruolo di moglie non grazie alla bellezza fisica, ma grazie all'intelligenza e alla pazienza. Nell'introduzione del romanzo la Atwood scrive:

«[...] Ho scelto che le voci narranti fossero quelle di Penelope e delle dodici ancelle impiccate. Le ancelle formano un Coro, scandito e cantato, incentrato su due domande che s'impongono dopo un'attenta lettura dell'Odissea: che cosa ha portato all'impiccagione delle ancelle e che cosa c'era davvero nella mente di Penelope? La storia, così come viene raccontata nell'Odissea, non è del tutto logica: ci sono troppe incongruenze. Sono sempre stata tormentata dal pensiero di quelle ancelle impiccate e, nel Canto di Penelope, anche Penelope lo è»³⁴.

Nell'*Odissea* infatti si narra di dodici ancelle che furono impiccate per non essere state fedeli al padrone Odisseo durante il ventennio in cui è stato lontano dalla patria. Nel romanzo Penelope verrà presentata come perseguitata anche nell'Ade dall'angoscia per la morte di quelle che considerava sue amiche e confidenti. Perché Penelope non ha fatto nulla per salvare le ancelle, rendendosi complice del marito col silenzio? Penelope è stata fedele o no ad Odisseo? Il silenzio dinanzi alla strage è un silenzio opportunistico per far tacere le ancelle per sempre? ³⁵ O la causa della morte delle ancelle è la sola crudeltà di Odisseo?

«Ora che tutti gli altri hanno parlato a perdifiato, è giunto il mio turno. Lo devo a me stessa. Ci sono arrivata per gradi: narrare è un'arte minore, la esercitano le donne anziane, mendicanti girovaghi, cantanti ciechi, ancelle, bambini – gente che ha tempo a disposizione. Una volta si sarebbe riso di me se mi fossi atteggiata a menestrello – niente appare più ridicolo di un nobile che si avvicina in modo maldestro all'arte –, ma adesso che valore ha l'opinione degli altri? Qui ci sono solo ombre, echi. Tesserò, dunque, la mia tela. La difficoltà risiede nel non avere una bocca

³³ A. Spinosa, *Ulisse. Libera immaginazione dell'Odissea*, Casale Monferrato, 1997, pp. 300- 302.

³⁴ Margaret Atwood, *Il canto di Penelope. Il mito del ritorno di Odisseo*, Milano 2005, p.10.

³⁵ *Siamo le ancelle/ci hai condannate/ci hai ammazzate/nell'aria appese/lo spasmo ai piedi/non era giusto/regine, dèe/o prostitute/tutte le hai godute/cos'abbiam fatto/rispetto a te/che ci hai dannate ... Ibidem*, p.15.

*attraverso cui parlare. Non posso farmi capire nel vostro mondo, il mondo dei corpi, delle lingue e delle dita; per la maggior parte del tempo non ho chi mi ascolti dalla vostra parte del fiume. Quelli di voi che riusciranno a cogliere questo bisbiglio, questo squittio, confonderanno le mie parole con le brezze che soffiano tra i giunchi secchi, con il volo dei pipistrelli al crepuscolo, con i brutti sogni. Ma io sono sempre stata determinata per natura. Paziente, si diceva di me. Amo seguire il progetto sino alla fine»³⁶. La Atwood, icona della letteratura femminile canadese, non cambia i fatti della tradizione omerica ma li fa rivivere da una prospettiva tutta femminile (attuale) dando voce ai pensieri di Penelope e al contro-coro delle ancelle (che nel testo omerico sono mute vittime) in una dialettica ironica e tragicamente introspettiva. Il confine tra la verità e la finzione, nelle sue parole come in quelle di Odisseo, non emerge con certezza: «Eravamo – lo ammettevamo noi stessi – due esperti e spudorati bugiardi ormai da molto tempo. Ed è strano che ciascuno abbia creduto ciecamente alle parole dell'altro. Eppure è così. O così ci siamo detti»³⁷. Penelope, moderno menestrello, volutamente ambigua, prende la parola per cantare un canto di dolore: *che cosa può fare una donna quando una chiacchiera indecente viaggia attraverso il mondo? Se si difende sembra colpevole. Così, ho aspettato ancora un po'»³⁸: risiede proprio nella sua autodifesa il suo femminismo, nella sua capacità di rileggere la propria vita, fin dall'infanzia, per capirsi, per comprendere le ragioni del suo operato come figlia, cugina, madre, amica, regina, moglie. Ora semplicemente donna.**

Penelope omerica: femminista *ante litteram*? Nell'enciclopedia online Treccani, alla voce *femminismo* leggiamo: “*Movimento di rivendicazione dei diritti economici, civili e politici delle donne; in senso più generale, insieme delle teorie che criticano la condizione tradizionale della donna e propongono nuove relazioni tra i generi nella sfera privata e una diversa collocazione sociale in quella pubblica*”. La Penelope omerica, per ovvie ragioni storico-sociali, non poteva rivendicare *apertamente* una parità di genere, né pubblica né privata: l'ha fatto, però, silenziosamente, *tramando* silenziosamente, tenendo testa a diversi contendenti. Possiamo però parlare di un'interpretazione *femminista* del silenzio come autodifesa: ecco che nasce lo spunto, l'occasione, lo stimolo per ridisegnare una Penelope dubbiosa ma devota (vedi Ovidio), scettica ma capace di insinuare dubbi esistenziali nell'ingannatore Ulisse (vedi Malerba), ormai esperta dell'arte dell'eloquenza (vedi Spinosa), donna che raggiunge la parità di genere con l'antagonista-amato marito, non volendo più essere una *storia da raccontare*, ma raccontare lei stessa una storia (vedi Atwood): se questa sia vera o inventata non importa, importa che sia, finalmente, il canto di una donna.

Sitografia

Per il testo greco:

<http://www.perseus.tufts.edu/>

Bibliografia

M. Atwood, *Il canto di Penelope. Il mito del ritorno di Odisseo*, Milano, 2005.

³⁶ *Ibidem*, p.16.

³⁷ *Ibidem*, p. 131.

³⁸ *Ibidem*, p. 12.

E. Cetrangolo, *Odissea*, a cura di E. Cetrangolo, Bur, Milano, 2000.

H. G. Liddell, R. Scott, *A Lexicon Abridged from Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*, 5th edition, Oxford, 1855.

L. Malerba, *Itaca per sempre*, Milano, 1997.

P. Ovidii Nasonis, *Epistulae Heroidum* (1-3), a cura di Alessandro Barchiesi, Le Monnier, Firenze, 1992, p. 61- 63.

K. Schenkl, F. Ambrosoli, *Vocabolario greco-italiano per uso dei ginnasi*, Loesher, Torino e Firenze, 1865.

A. Spinosa, *Ulisse. Libera immaginazione dell'Odissea*, Casale Monferrato, 1997.

A cura delle studentesse: Forgiione Mariangela, Larotonda Carolina e Petito Alessandra, con la guida della prof.ssa Adele Perillo del Liceo Classico "F. De Sanctis" Sant'Angelo dei Lombardi (AV)