

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età antica
a cura di Ilaria Sforza

Roma 2015, fascicolo I, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-791-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcinoò in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	151
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	181
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásēis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	233
ABSTRACTS	257

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, "O inanimato Corpo". <i>Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirne fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

«IMMORTALI E IMMUNI DA VECCHIAIA PER SEMPRE»
SUI CANI DI ALCINOO IN *ODISSEA* 7, 91-94

ILARIA SFORZA

Des attitudes, mentales et corporelles, y sont associées à l'idée même de valeur (...) et l'on voit intervenir, enveloppées sans doute, mais tout de même avec l'efficacité de principes directeurs, ces représentations générales qui appartiennent à une société, qui contribuent à la définir et qui constituent pour elle le cadre nécessaire de toute pensée.

(L. Gernet, 1948)

Sui due lati c'erano cani d'oro e d'argento che Efesto aveva forgiato con arte sapiente, immortali e immuni da vecchiaia per sempre, perché custodissero la casa del magnanimo Alcinoos¹.

A chiarire il significato dell'espressione omerica ἀθανάτους καὶ ἀγήρωσ ἤματα πάντα – qui riferita ai cani d'oro e d'argento che, come fossero 'vivi', in quanto «immortali e immuni da vecchiaia», furono posti a sorvegliare il palazzo del magnanimo Alcinoos –, non bastano le odierne categorie di pensiero che Louis Gernet proiettava sulla cosiddetta 'età positiva del valore'. Per spiegare l'immortalità e l'incorruttibilità di questi due cani, che sembrerebbero 'vivi' benché plasmati nel metallo più prezioso,

¹ HOM., *Od.* 7, 91-94: Χρύσειοι δ' ἐκάτερθε καὶ ἀργύρειοι κύνες ἦσαν / οὗς Ἥφαιστος ἔτευξεν ἰδυήσιν πραπίδεσσι / δῶμα φυλασσέμεναι μεγάλητορος Ἀλκινόοιο, / ἀθανάτους ὄντας καὶ ἀγήρωσ ἤματα πάντα (le traduzioni dall'*Odisea* sono a cura di FERRARI 2001).

occorrerà invece fare ricorso a categorie mentali che appartengono a un'epoca per così dire 'pre-monetaria', quando cioè il valore di un oggetto 'prezioso' era fortemente condizionato dai significati simbolici e/o rituali che doveva assumere all'interno di un contesto sacro o rituale².

Non a caso, infatti, l'insigne ellenista francese Victor Bérard, nella sua edizione dell'*Odissea*, espungeva il verso non comprendendone probabilmente il significato e, perciò, ritenendolo opera di un interpolatore. La proposta di Bérard – accolta da editori successivi che osservavano come i cani posti a guardia del palazzo non potessero in alcun modo essere 'vivi' giacché essi, all'accostarsi di Odisseo, non avevano dato alcun segno di 'vita' –, fu invece respinta, un ventennio più tardi, da un altro insigne *normalien*, Gabriel Germain, che ravvisava proprio in questo verso l'indizio di una persistenza, nelle coscienze dei primi uditori dell'epica omerica, di una concezione delle statue in metallo come 'animate', proprio perché fatte di materiali di per sé capaci di conferire alle statue, in certo qual modo, la 'vita'⁴.

La formula omerica ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ designa nei poemi omerici, come nel mondo vedico, l'immortalità propria degli dei. La presenza dei due aggettivi nella formula omerica non è pleonastica, poiché «per essere esenti dalla morte naturale, bisogna essere esenti dalla vecchiaia, godere della giovinezza eterna»⁵. Pertanto tale formula, che trova il suo corrispettivo nel sanscrito *amṛta-* e *ajurya-*, rifletterebbe una precisa

² Prerogativa dell'*agalma* è secondo GERNET [1948] 1968, pp. 97-98, quella di essere fatto di metallo prezioso; tale oggetto può perciò ritenersi un segno pre-monetario di ricchezza, più nello specifico di magnificenza legata allo *status* sociale del suo proprietario. Per un approfondimento sulla genesi e sui contenuti del saggio *Sulla nozione mitica del valore in Grecia* (1948), ci si consenta di rinviare a SFORZA 2011. Un'interessante rivisitazione dei temi gernetiani è offerta da DELATTRE 2009.

³ BÉRARD 1924, p. 186; per le motivazioni, cfr. BÉRARD 1933, p. 416.

⁴ GERMAIN 1954, pp. 293-295.

⁵ LAZZERONI 1991, p. 30.

rappresentazione, comune al sistema ideologico indoeuropeo, della morte e dell'immortalità⁶.

Nell'*Iliade* gli aggettivi ἀγήρωσ e ἀθάνατος possono designare sia oggetti sia animali. La potente egida di Atena (2, 447)⁷, dalle «cento frange d'oro» (παγχρύσειοι), è immune da vecchiaia e da morte, proprio come Xanto e Balio, cavalli di Achille (17, 444)⁸. Se, da un lato, l'espressione appare congrua per cavalli di origine mitologica, generati da Zefiro e dall'Arpia Podarghe (*Il.* 16, 149-151), meno spiegabile appare l'immortalità dell'egida di Atena che, sebbene appartenga a una dea, resta pur sempre un oggetto inanimato⁹.

Nel passo cui si fa riferimento (2, 445-452) è descritto l'intervento della dea che, scorrendo l'esercito acheo, istiga alla guerra i soldati Greci. Nella splendida similitudine successiva, che inaugura una lunga serie di altre similitudini, è la luce sprigionata dalle armi di bronzo dei soldati pronti al combattimento a incutere timore (2, 455-458):

Come quando il fuoco funesto brucia una foresta immensa sulla cima di una montagna e da lontano si vede il bagliore, così, mentre veniva-

⁶ L' α- privativo ricorre anche nel sostantivo ἀμβροσίη, che esprime la negazione della morte naturale e compare in greco, a differenza di altre lingue indoeuropee, in associazione con νέκταρ, riferito invece alla morte prematura: cfr. LAZZERONI 1988, pp. 77-78. Sulle strutture di pensiero profonde che sembrano operare nei diversi miti eroici fondati sull'opposizione fondamentale vita - morte e, quindi, sulle categorie oppostive giovinezza - vecchiaia e mortalità - immortalità, si vedano le utili osservazioni di PELLIZER 1989.

⁷ αἰγίδ' ἔχουσ' ἐρίτιμον ἀγήρων ἀθανάτην τε («che impugnava l'egida preziosa, eternal, immortale»). Le traduzioni dall'*Iliade* sono a cura di CIANI, AVEZZÙ 1998).

⁸ ... ὑμεῖς δ' ἐστὸν ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε («...voi che non conoscete né vecchiaia né morte?»).

⁹ Tra le diverse ipotesi etimologiche per il sostantivo αἰγίς, la più probabile appare quella che lo riconduce ad αἶξ, «capra», dal momento che l'egida era in origine una sorta di mantello in pelle di capra e solo in un secondo tempo passò a indicare una corazza in metallo. La presunta connessione con ἀΐσσω, «scuotere», da cui αἰγίς, «tempesta», sulla base del confronto con il sscr. *ajati*, «agitarsi», sembra oggi da respingere: cfr. CHANTRAINE 1968, s.v. αἰγίς.

no avanti, dalle armi di bronzo lucente un luminoso splendore saliva nell'etere, fino a raggiungere il cielo¹⁰.

È il lampo, αἴγλη, luminosissimo, παμφανόωσα, del bronzo, χαλκοῦ, a sprigionare quasi una forza propria distruttiva, simile a quella del fuoco. Si direbbe che le armi dei Greci, per una proprietà intrinseca del metallo di cui sono fatte, siano da ritenersi qui 'animate', al pari dell'egida d'oro di Atena. Del resto, animati, in senso proprio, sono gli automi forgiati da Efesto nella sua officina, anch'essa «indistruttibile» e «bronzea»¹¹.

Altrove nell'*Iliade* il nesso ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ esprime la contrapposizione, consueta nell'epica arcaica, tra mortalità e gloria immortale nel desiderio irrealizzabile di due tra i più importanti guerrieri dell'esercito troiano: Ettore (8, 539) e Sarpedone (12, 323). Il desiderio di immortalità espresso dai due eroi sembra sottolineare la dicotomia, su cui è basato il sistema valoriale dell'epica omerica, tra morte in combattimento e gloria immortale¹². Nell'*Odissea*, invece, dove la contrapposizione tra

¹⁰ Per un commento su questa similitudine, che si sviluppa attraverso un accumulo di immagini riferite all'innumerabile schiera di eroi pronti a combattere, si rinvia a SFORZA 2015, pp. 230-231.

¹¹ HOM., *Il.* 18, 369-371: Ἡφαίστου δ' ἴκανε δόμον Θέτις ἀργυρόπεζα / ἄφθιτον ἀστερόεντα μεταπρεπέ' ἀθανάτοισι / χάλκεον, ὃν ῥ' αὐτὸς ποιήσατο κυλλοποδίων («E Teti dai piedi d'argento giunse alla reggia di Efesto, eterna nel tempo e splendida come una stella, la dimora di bronzo che fra tutte le case divine spiccava: l'aveva costruita lui stesso, il dio zoppo»). Su Efesto artigiano divino e sulle sue creazioni si veda DELCOURT 1982, in particolare il cap. III. *Ouvrages d'Héphaïstos*; le proprietà talismaniche e apotropaiche delle creazioni del dio sono commentate da FARAONE 1992, pp. 3-17 e *passim*. Sulla fucina del dio e le sue creature animate, cfr. inoltre PUGLIARA 2003, pp. 79-113.

¹² HOM., *Il.* 8, 538-540: ...εἰ γὰρ ἐγὼν ὦς / εἶην ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ ἤματα πάντα, / τιοίμην δ' ὡς τίειτ' Ἀθηναίη καὶ Ἀπόλλων («...ah se potessi essere immortale e giovane per sempre, e onorato al pari di Atena e Apollo...») e 12, 322-325: ὃ πέπον εἰ μὲν γὰρ πόλεμον περὶ τόνδε φυγόντε / αἰεὶ δὴ μέλλοιμεν ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε / ἔσσεσθ', οὐτέ κεν αὐτὸς ἐνὶ πρώτοισι μαχοίμην / οὐτέ κε σὲ στέλλοιμι μάχην ἐς κυδιάνειραν («Amico mio, se sfuggendo a questa battaglia potessimo vivere eterni senza vecchiaia né morte, certo non mi batterei in prima fila né spingerei te alla lotta gloriosa»). Sull'impiego del duale per conferire enfasi alla complementarità tra due eroi, indispensabile alla riuscita dell'impresa bellica, si rinvia

natura corruttibile dell'uomo e immortalità divina assume valenze nuove nel passo dove si dice del rifiuto di Odisseo dell'immortalità offertagli da Calipso, i due aggettivi concorrono a marcare tale contrapposizione¹³. In un solo passo, riportato all'inizio, la formula è impiegata per i cani, cioè per quelle figure d'oro e d'argento create da Efesto, poste a guardia della reggia di Alcinoο (7, 91-94).

Il significato di questi versi, discussi a più riprese dai commentatori omerici, può essere inteso solo se li ricollochiamo all'interno di una sezione più ampia, quella in cui è descritto l'arrivo di Odisseo al palazzo di Alcinoο (vv. 84-132)¹⁴.

Nella «casa dall'alto soffitto» del re dei Feaci risalta, fin dall'inizio, la presenza del metallo come elemento distintivo della struttura dell'edificio e delle sue pregiate decorazioni. I «muri di bronzo» (7, 86: *χάλκεοι τοῖχοι*) da cui è cinto richiamano

a SFORZA 2007a, pp. 86-92. Sulle visioni di immortalità degli eroi nell'epica e nella lirica greca, si veda l'esame delle attestazioni di *ἄφθιτος* condotta da NAGY 1979, pp. 174-210; sul tema della morte eroica imprescindibile VERNANT [1980] 1989.

¹³ Il nesso è attestato nei versi in cui Odisseo ravvisa nell'immortalità di Calipso la ragione della sua indiscutibile superiorità rispetto a Penelope (5, 218): *ἢ μὲν γὰρ βροτός ἐστι, σὺ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρω* («è mortale, e tu sei immortale e non ti tocca vecchiezza»). Il verso formulare *θήσειν ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἦματα πάντα* in HOM., *Od.* 7, 257 (= 5, 136 = 23, 336), fa riferimento al desiderio di Calipso di rendere Odisseo immortale (vv. 255-258): «Gentilmente mi accolse e mi curò e mi nutrì, e diceva che mi avrebbe fatto immortale e immune da vecchiezza per sempre, ma non persuase mai il mio animo dentro il petto». Sul 'rifiuto eroico dell'immortalità', che avrebbe significato per Odisseo «rinunciare alla sua carriera di eroe epico» si veda VERNANT 1989, pp. 150-151.

¹⁴ GERMAIN 1954, pp. 153-178 opera il confronto con altre dimore mitiche, in cui la presenza del bronzo assume particolare rilievo; svolge un'analisi più dettagliata della descrizione del palazzo *ibid.*, pp. 285-319, in particolare 295-299, nel capitolo relativo all'avventura di Odisseo presso i Feaci. Alcuni aspetti della sua analisi – l'abbondanza di metalli preziosi, il carattere infero del giardino di Alcinoο e dei due cani all'ingresso del palazzo – sono stati ripresi e ampliati, attraverso il confronto con il mondo miceneo e con racconti analoghi presso svariati popoli indoeuropei, da SERGENT 2002, pp. 206-208. Sulla funzione di guardiani dei cani di Alcinoο, alla luce di confronti con l'area vicino-orientale, si veda FARAONE 1987; BECK 1991, con riferimenti bibliografici alla nota 17, p. 161; per una retrospettiva sulle creature di Efesto a sembianze animale, PUGLIARA 2003, pp. 99-113.

l'«infrangibile muro di bronzo» che circonda l'isola di Eolo¹⁵. All'interno della reggia di Alcinoos si levano battenti tutti d'oro (v. 88: χρύσειαι θύραι), stipiti d'argento si ergono sulla soglia di bronzo, l'architrave è d'argento e la maniglia d'oro (vv. 89-90)¹⁶. Hainsworth¹⁷, per spiegare tanta magnificenza, richiama lo splendore dei palazzi micenei, forse tappa culturale intermedia nell'elaborazione di una visione positiva e opulenta, nella cultura greca, del regno dei morti¹⁸, ma già in passato Germain aveva spiegato l'insistenza sul metallo, in particolare sul bronzo, nella descrizione del palazzo di Alcinoos, con il rilievo sociale assunto, per le società arcaiche, dall'invenzione della metallurgia¹⁹. Per meglio chiarire questa interpretazione, non sarà ozioso evocare qui alcuni paralleli epici. La soglia di bronzo del Tartaro è così descritta nella *Teogonia* da Esiodo (vv. 811-813):

Quivi stanno le porte splendenti, e la soglia di bronzo, inespugnabile,

¹⁵ HOM., *Od.* 10, 3-4: ...πᾶσαν δὲ τέ μιν πέρι τεῖχος / χάλκεον ἄρρηκτον («tutta la cinge un muro di bronzo, indistruttibile»). Per l'interpretazione letterale di questi versi: «una cinta muraria interamente in bronzo che corre tutt'intorno all'isola», da preferirsi a quella metaforica proposta da BÉRARD 1924, p. 55: «une côte de bronze, infrangible muraille, l'encercle tout entière», si veda GERMAIN 1954, pp. 155-156. Ulteriori confronti con dimore infere caratterizzate dalla presenza di metalli come la dimora di Stige edificata su colonne d'argento in HES., *Theog.* 779 e le Isole dei Beati in PIND., fr. 129 Snell, dove abbonda l'oro, forse una reminiscenza delle tombe reali micenee rivestite talvolta al loro interno di foglie d'oro, sono proposti da SERGENT 2002, pp. 204-205. Sulla valenza escatologica dell'oro in Pindaro, che sembra rifarsi alla concezione dei Campi Elisi in Omero e delle Isole dei Beati in Esiodo, si è avuto modo di riflettere in SFORZA 2010, pp. 220-221. Più di recente, sul tema, BERNABÉ 2014.

¹⁶ HOM., *Od.* 7, 88-90: χρύσειαι δὲ θύραι πυκινὸν δόμον ἐντὸς ἔεργον / σταθμοὶ δ' ἀργύρεοι ἐν χαλκῷ ἔστασαν οὐδῶ, / ἀργύρεον δ' ἐφ' ὑπερθύριον, χρυσῆ δὲ κορώνη («Porte d'oro chiudevano la solida casa, stipiti argentei si levavano sulla soglia di bronzo: l'architrave era d'argento, l'anello d'oro»).

¹⁷ HAINSWORTH 1982, pp. 225-226.

¹⁸ Cfr. SERGENT 2002, pp. 217-219.

¹⁹ GERMAIN 1954, p. 178: «Toutes groupées, ces architectures d'aspect gratuitement étrange trouvent leur pleine signification, à condition de les rattacher à la fois à un grand fait social, l'invention de la métallurgie, et aux spéculations proto-scientifiques qui l'ont accompagnée...».

saldamente piantata su radici sconfiniate, creata dalla natura (αὐτοφυής)²⁰.

L'*hapax* αὐτοφυής, il cui prefisso rafforza il concetto di generazione espresso da φύω²¹, per cui possiamo tradurlo «generatasi spontaneamente», esplicita il paragone tra materia vivente, come gli alberi che possiedono solide radici (ρίζαι), e il metallo che per la sua luminosità, oltre che per la sua provenienza dal ventre 'vivo' della terra, è trattato in Esiodo alla stregua di un organismo vivente²². In entrambi i passi, inoltre, è enfatizzata la luminosità del metallo: nella descrizione omerica del palazzo di Alcinoο il concetto è espresso in apertura (vv. 84-85): «C'era uno splendore come di sole o di luna nella casa dall'alto soffitto del magnanimo Alcinoο». In Esiodo, le porte (πύλαι) del Tartaro sono qualificate dall'aggettivo μαρμάρει, «luminose». Così pure le porte della casa di Circe sono dette «splendenti», φαεινάς (*Od.* X 230; 255; 312). Altrove il concetto di luminosità, espresso dagli aggettivi μαρμάρειος e φαεινός, è associato a oggetti in metallo lavorati 'ad arte', come denotano gli aggettivi δαιδάλειος e πολυδαίδαλος²³.

Richiamando l'idea di luminosità e splendore, associata a quella di incorruttibilità riferita nell'*Iliade* all'egida di Atena (2, 447), la celebre descrizione dello scudo di Achille si apre con le parole (18, 478-480):

²⁰ Ἐνθα δὲ μαρμάρειά τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός / ἄστεμφές ρίζησι
διηνεκέεσσιν ἄρηρός, / αὐτοφυής (le traduzioni da Esiodo sono a cura di
ARRIGHETTI 1998).

²¹ Per il valore di αὐτο- nelle fonti epiche, dove è traducibile con «da sé», «spontaneamente», si veda SFORZA 2007b, pp. 99-115; sul passo in questione, pp. 105-106.

²² Il concetto non è estraneo ad altre culture antiche dell'area vicino-orientale: i Caldei, per esempio, chiamavano ancora 'embrione' il minerale abbandonato alla fonte, quasi fosse un essere vivente che si doveva far nascere: cfr. GERMAIN 1954, p. 162.

²³ Un approfondito esame degli impieghi dei termini appartenenti alla famiglia di δαίδαλος nell'epica omerica ed esiodica, anche in associazione ad altri aggettivi, è condotto da FRONTISI-DUCROUX 1975, pp. 27-51.

E fabbricò per primo uno scudo, grande e pesante, in ogni parte adorno, vi pose intorno un triplice bordo, luminoso (φαεινήν), splendente (μαρμαρέην), e vi attaccò un balteo d'argento²⁴.

Sembra proprio che lo splendore, tipico della magnificenza dell'*agalma*, come osservava Gernet²⁵, sia indissociabile dalla sua natura divina: in tal senso, dunque, il metallo prezioso, come il corpo degli dei, non è soggetto al deterioramento né alla morte. Sulla scorta delle analogie, spesso ravvisate dalla critica²⁶, tra Scheria e il regno dei morti, il palazzo del loro re Alcinoo può ben reggere il confronto con le dimore di divinità molto temibili legate, nello specifico, alla sfera sotterranea. La dimora di Efesto, il dio fabbro che, tra le altre sue meraviglie, plasmò i cani d'oro di Alcinoo è «eterna nel tempo e splendida come una stella [...] fra tutte le case divine spiccava: l'aveva costruita lui stesso, il dio zoppo»²⁷. Per non parlare del meraviglioso palazzo di Poseidone a Ege, sotto gli abissi marini, scintillante d'oro e per sempre incorruttibile²⁸. Anche la casa di Tritone in fondo al mare descritta da Esiodo nella *Teogonia* è d'oro²⁹. È indubbio il riferimento, nei casi considerati, alla dimensione sotterranea o sottomarina dei palazzi divini, dove abbonda l'oro, il metallo più nobile, costantemente associato, nella cultura omerica, agli dei.

²⁴ ποίει δὲ πρότιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε / πάντοσε δαιδάλλων, περι δ' ἄντυγα βάλλε φαεινήν / τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκ δ' ἀργύρεον τελαμῶνα. Sulla ripetizione del due e poi del tre nella decorazione delle diverse fasce dello scudo, si vedano le considerazioni espresse da MUSTI 2008, pp. 3-28.

²⁵ Cfr. *supra*, nota 2, p. 130.

²⁶ Per una esauriente retrospettiva critica su questo parallelo, si veda SERGENT 2002, nota 1, 199.

²⁷ HOM., *Il.* XVIII 370-371: ἄφθιτον ἀστερόεντα μεταπρεπέ' ἀθανάτοισι / χάλκεον, ὃν ῥ' αὐτὸς ποιήσατο κυλλοποδίων.

²⁸ HOM., *Il.* XIII 21-22: Αἰγῆς, ἐνθα δὲ οἱ κλυτὰ δόματα βένθεσι λίμνης / χρύσεια μαρμαίροντα τετεύχεται ἄφθιτα αἰεὶ.

²⁹ HES., *Theog.* 930-933: Ἐκ δ' Ἀμφιτρίτης καὶ ἐρικτύπου Ἐννοσιγαιίου / Τρίτων εὐρυβίης γένετο μέγας, ὄστε θαλάσσης / πυθμέν' ἔχων παρὰ μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ ἄνακτι / ναίει χρύσεια δῶ, δεινὸς θεός («Da Amphitrite e da Ennosigeo che tuona profondo / nacque Tritone vigoroso e grande che del mare / il fondo abitando presso la madre e il padre signore / ha aurea dimora, terribile dio»).

La lontananza di tante dimore, rispetto al mondo degli uomini e, persino, nei confronti delle altre divinità, evoca la scarsa reperibilità dei metalli nella Grecia antica, il che concorre ad accrescerne il valore³⁰.

È possibile, peraltro, che un influsso della concezione egiziana dell'oro come materiale prezioso e incorruttibile, *imago* del dio sole Ra, e dunque associato all'immortalità, sia giunto in Grecia attraverso Creta, dove svariati autori antichi ravvisavano la culla dell'arte di lavorare i metalli³¹. Secondo la concezione egiziana, l'oro di maggior pregio, utilizzato per le suppellettili di culto e per il corredo funerario del faraone, era quello estratto dal ventre delle montagne, ritenute la sede degli dei sulla terra³². Poiché l'oro era considerato la carne stessa degli dei, svariate divinità, oltre al sole Ra, godono nei testi egizi di epiteti legati all'oro, un tratto riscontrabile anche per numerose divinità greche³³. Non solo, in rituali di manipolazione del divino, noti come pratiche di 'teurgia', i simulacri delle divinità dovevano essere 'animati' ovvero 'fatti nascere', forgiandoli o almeno bagnandoli nell'oro.

³⁰ In merito alla scarsa reperibilità dell'oro nella Grecia antica, si rinvia ai contributi sull'evidenza archeologica in area greca raccolti nella prima parte del volume a cura di TORTORELLI GHIDINI 2014, *Fra Oriente e Occidente*, pp. 61-136.

³¹ È ben noto il legame di Talos, l'uomo di bronzo, con l'isola di Creta, alla cui guardia lo troviamo nell'epos argonautico: AP. RHOD. IV 1638-1640; altrettanto nota è l'origine cretese del χρῶς realizzato da Efesto sullo scudo di Achille in HOM., *Il*, 18, 590-592 a partire dall'originale realizzato da Dedalo per Arianna. Infine, di origine cretese sono, secondo la tradizione, i Telchini, che DIOD. V 55 ritiene i primi scopritori dei metalli e responsabili dell'introduzione della metallurgia, con particolare riferimento alla costruzione di statue, presso gli uomini: cfr. PUGLIARA 2003, pp. 85-100 su Talos; pp. 173-183 sui Telchini.

³² Cfr. NUZZOLO 2014, pp. 43-44.

³³ Per un esame recente di alcuni composti di χρῶσο- nella letteratura greca, con particolare riferimento a χρῶσόθρονος, «dall'aureo trono», riferito esclusivamente a divinità femminili, si rinvia a PIRONTI 2014, pp. 211-217, che ravvisa nella polisemia di alcuni epiteti aurei un espediente atto a definire, in base alle loro prerogative specifiche, le divinità del pantheon greco. Si veda inoltre, per un *excursus* sui significati simbolici dell'oro nelle fonti letterarie, il contributo di RICCIARDELLI 2014.

Persino gli *atelier* in cui tali pratiche avvenivano, assumevano il nome di ‘casa dell’oro’³⁴.

Torniamo quindi al passo in esame: vi si dice esplicitamente che i due cani, l’uno d’oro e l’altro d’argento, posti all’ingresso del palazzo, erano stati abilmente realizzati da Efesto *perché facessero la guardia* alla reggia del magnanimo Alcinoo. Sebbene già alcuni scoliasti ritenessero la funzione di guardiani di queste statue puramente illusoria³⁵, Christopher Faraone, partendo dal confronto con figure scolpite di guardiani poste all’ingresso di palazzi reali nella vicina area assira e ittita, ha ipotizzato anche per i cani di Alcinoo nell’*Odisea* una funzione di ‘talismani animati’³⁶. Questa interpretazione del passo omerico, suffragata da racconti di autori successivi, che attribuiscono a Efesto la creazione di statue animate (*empsychoi*) di guardiani, in qualche caso proprio di cani d’oro³⁷, non appare tuttavia necessaria. Sarà sufficiente ricollocare la descrizione di questi cani all’interno della lunga ecfrasi di cui fa parte: apparirà evidente come l’illusione di realtà – e di eternità – conferita dal metallo prezioso alle figure scolpite non richieda, per essere spiegata, il ricorso a categorie culturali altre, e successive nel mondo greco, come quella della magia. Proseguendo, infatti, dopo la descrizione dei troni addossati ai muri e ricoperti da drappi sottili, lavoro di donne, su cui i capi feaci erano soliti sedersi a banchetto, vi è quella di «giovinetti in

³⁴ Per un approfondimento sulla tradizione teurgica egiziana, si rinvia a NUZZOLO 2011.

³⁵ Cfr. *schol.* in HOM., *Od.* 7, 93 E (Dindorf): φθλασσέμεναι] ὥστε δοκεῖν φθλάσσειν. Una sorta di animatezza sembra tuttavia riconoscere a questi cani Eustath. ad HOM. *Od.* VII 94: Τοὺς δὲ χρυσοῦς καὶ ἀργυροῦς κύνας, ἐμπύχους καὶ ἀὑπνοὺς πλάττει, εἶγε φυλάσσουσι τὸ δῶμα.

³⁶ Cfr. FARAONE 1992, pp. 21-26.

³⁷ Le svariate testimonianze, per lo più tarde, relative a statue animali con funzioni apotropaiche forgiate da Efesto sono esaminate da FARAONE 1992, pp. 18-21; SERGENT 2002, pp. 206-208, che attribuisce una più specifica funzione di guardiani infernali in virtù della loro dualità ai cani del palazzo di Alcinoo, e PUGLIARA 2003, pp. 99-110, che così conclude: «[...] è possibile dunque inserire anche i cani della reggia di Alcinoo nella famiglia delle creature zoomorfe di Efesto, dotate di anima e destinate al servizio di guardia».

oro» che «stavano ritti su solidi piedistalli con in mano torce ardenti per illuminare ai convitati la notte dentro il palazzo» (vv. 100-102)³⁸. Questi giovani ricordano da vicino le ancelle d'oro in tutto simili a fanciulle viventi che troviamo nella fucina di Efesto, forgiate dal dio, e dotate di mente (νόος), voce (αὐδή) e vigore (σθένος), dunque in grado di compiere le stesse funzioni di ancelle vere (*Il.* 18, 419-420)³⁹. A ben vedere, però, nella descrizione del palazzo di Alcinoο, il passo dell'*Iliade* in questione è solo abilmente alluso dalla funzione di servitori dei κοῦροι che tengono in mano le fiaccole accese necessarie all'illuminazione del palazzo. La suggestione di vitalità di questi giovani non è meno forte della luce che promana dalle sculture d'oro – l'aggettivo è posto enfaticamente all'inizio del v. 100 – e che risulta amplificata dal fuoco delle fiaccole accese. Il richiamo alle ancelle di Efesto è infine rafforzato dall'accostamento tra questi giovani dadofori e le cinquanta donne (vere!) che servono Alcinoο descritte nei versi successivi (104-107). All'abilità straordinaria dei Feaci come timonieri corrisponde l'eccellente capacità di tessere conferita alle loro donne da Atena (vv. 108-111)⁴⁰.

Nella sezione di versi che qui si conclude, cui segue la celebre descrizione del giardino di Alcinoο (vv. 112-131) – modello indiscusso di ogni *locus amoenus* della tradizione 'utopica' di origine ellenistica⁴¹ –, si può constatare un graduale passaggio dall'«inanimato» all'«animato» il cui *trait d'union* è fornito dalla

³⁸ χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι ἐνδμήτων ἐπὶ βωμῶν / ἔστασαν αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντες, / φαίνοντες νύκτας κατὰ δώματα δαιτυμόνεσσι.

³⁹ Proprio nella capacità di espletare i compiti di persone in carne e ossa MUSTI 2000 ravvisa l'eccezionalità di queste creature di Efesto, che oltre all'aspetto conservano le funzioni proprie della vita.

⁴⁰ Per le molteplici implicazioni culturali e metaforiche della tessitura nel mondo greco-romano si rinvia a SCHEID, SVENBRO 2003.

⁴¹ Del parallelo tra il giardino di Alcinoο e la prodigiosa fertilità delle Isole del Sole descritte da Giambulo (III-II sec. a.C.) *apud* DIOD. II 56, 7, ho avuto modo di occuparmi in SFORZA 2013. Sui molteplici significati assunti dai giardini, luoghi di memoria e di oblio nell'*Odisea*, si vedano le considerazioni espresse da BOUVIER 2010 e, per le numerose rivisitazioni successive di temi odissiaci, la recente raccolta a cura di PELLIZER 2013.

presenza sovrabbondante dell'oro e di altri metalli come bronzo e argento, costantemente associati alla luce. Per giustificare l'esitazione iniziale di Odisseo nel varcare la soglia di bronzo del palazzo, infatti, il poeta parla di uno 'splendore come di sole o di luna'⁴²: il termine impiegato, αἴγλη, è lo stesso che descrive altrove, come si è visto, il bagliore che promana dalle armi di bronzo dell'esercito pronto all'assalto. Tale bagliore è dato nel palazzo di Alcino, come si evince in seguito, dalla sovrabbondanza di metalli preziosi. Segue la descrizione dei cani d'oro e d'argento, posti a guardia del palazzo, anch'essi come le altre creature di Efesto immuni da vecchiaia e da morte; poi quella dei troni ricoperti da drappi ben lavorati, e infine quella dei giovani d'oro, la cui natura di statue è sottolineata dalla menzione delle basi ben costruite (v. 100: ἐϋδμήτων ἐπὶ βωμῶν) su cui sono posti. È solo a questo punto, attraverso le cinquanta ancelle di Alcino, che si esplica, appunto, il passaggio dall'inanimato all'animato.

In merito alla sovrabbondanza di metalli preziosi nel palazzo di Alcino, Germain ha evocato a ragione descrizioni di templi egizi, al cui interno si trovava ogni sorta di oggetti d'oro e d'argento, ricordando persino la 'casa dell'oro', legata alla pratica della teurgia⁴³. A ben vedere, il particolare legame dei Feaci con gli dei è esplicitato nelle parole di Nausicaa alle ancelle (6, 201-203): «Non esiste, non potrà mai esistere uomo vigoroso

⁴² La medesima espressione designa in HOM., *Od.* 4, 45-46a (= 7, 84-85a) la «sala dall'alto soffitto» del palazzo di Menelao a Sparta, a conferma del valore di prestigio sociale assunto dalla sovrabbondanza, in entrambi i palazzi, di metalli preziosi. Tale ricchezza, straordinaria per un sovrano mortale, tanto da suscitare il paragone con la dimora di Zeus Olimpio, è sottolineata, nell'episodio citato, dall'enumerazione fatta da Telemaco dei metalli presenti nel palazzo di Menelao (4, 71-75): «Osserva nella sala sonora, figlio di Nestore caro al mio cuore, i barbagli di bronzo e d'oro e d'ambra e d'argento e d'avorio. Simile mi immagino all'interno la reggia di Zeus Olimpio, tanto innumeri sono queste ricchezze, e stupore mi avvince a guardare». Per la provenienza dell'ἤλεκτρον – forse da identificarsi qui con l'ambra o con una lega d'oro e d'argento presente in Lidia – e dell'avorio, attraverso i commerci risalenti all'età micenea, da Siria ed Egitto, si rinvia al commento, corredato di ricca bibliografia, di WEST 1981, pp. 341-342.

⁴³ Cfr. GERMAIN 1954, pp. 295-297.

che arrivi alla contrada dei Feaci portando guerra: molto cari noi siamo agli dei». La vicinanza e, per così dire, l'affinità dei Feaci agli dei è tale, che Alcinoo afferma, rivolgendosi ai capi feaci (7, 201-206): «Da sempre ci appaiono in piena vista gli dei quando offriamo le gloriose ecatombi e banchettano sedendo fra noi. E se un viandante anche solo li incontra, non si nascondono perché ad essi siamo vicini (ἐγγύθεν), come i Ciclopi e le selvagge tribù dei Giganti»⁴⁴. Dunque, come per altri popoli marginali dell'*Odissea*, gli Etiopi per esempio (1, 23), la lontananza dei Feaci dal resto del mondo (6, 204-205), il loro essere in disparte (ἀπάνευθε), ai confini estremi (ἔσχατοι), sembra corrispondere a una vicinanza agli dei da intendersi, se non in termini geografici, per lo meno come una specifica affinità. In tal senso, la loro natura è incorruttibile come quella dell'oro e la loro 'somialtanza' agli dei ricorda quella delle statue d'oro che *sembrano vive*⁴⁵.

Se non fosse troppo audace spingersi oltre, affermeremmo che i Feaci, per la loro condizione intermedia tra dei e uomini, sono *uomini fatti a immagine degli dei* (6, 241)⁴⁶. Del resto, nel giardino di Alcinoo crescono alberi dalla fioritura perenne (7, 114-121) e le navi dei Feaci sono in grado di decidere da sé la rotta da seguire, poiché «da sole conoscono i pensieri e la mente degli uomini» (8, 559), un'animatezza simile a quella delle ancelle d'oro di

⁴⁴ Per l'accostamento paradossale tra i Feaci, popolo ospitale e civilizzato, da un lato, e i selvaggi Giganti e gli empi Ciclopi dall'altro, si vedano le considerazioni espresse da BALLABRIGA 1998, pp. 188-198, che interpreta l'allontanamento dei Feaci dai loro brutali vicini come una trasposizione in termini spaziali della perdita progressiva, nella genealogia dei Feaci, del gigantismo guerriero originario: cfr. in particolare p. 194 e nota 1 con riferimenti bibliografici.

⁴⁵ Sulla 'vicinanza' dei Feaci agli dei, cfr. GERMAIN 1954, pp. 285-293.

⁴⁶ Numerosi sono i richiami, nell'episodio dei Feaci, alla loro somialtanza con gli dei: sono detti ἀντίθεοι (6, 241); Alcinoo è paragonato da Nausicaa a un dio che sul suo trono beve il vino: τῷ ὃ γε οἰνοποτάζει ἐφήμενος ἀθάνατος ὧς (6, 309: «assiso sul quale egli beve il vino come un immortale») ed è anche detto θεοειδής (7, 231); di lui si dice che «come un dio lo ascoltava il suo popolo» (7, 11); un'espressione simile è riferita alla regina Arete che è onorata «dai figli e da Alcinoo stesso e dal popolo, che a lei guarda come a una dea» (7, 70-71); i fratelli di Nausicaa, al suo arrivo, le si fanno incontro simili agli immortali: ἀθανάτοις ἐναλίγκιοι (7, 4).

Efesto, che «avevano intelletto e ragione e voce e forza e abilità nel lavoro per dono degli dei immortali»⁴⁷. Perché stupirsi, allora, dei due cani d'oro e d'argento che sembrano fare la guardia all'ingresso del palazzo di Alcinoo o dei *kúroi* dadofori che si trovano al suo interno?

In conclusione, se si considera l'avventura di Odisseo presso i Feaci come una delle sue numerose esperienze di eroe *πολύτροπος* nel senso di *πολύπλαγκτος*, «colui che ha molto vagato»⁴⁸, anche l'arrivo al palazzo di Alcinoo andrà interpretato come una sorta di ecfraasi, quasi il prototipo delle descrizioni di monumenti e di oggetti di valore fatte da celebri viaggiatori come Pausania, che ci ha lasciato la straordinaria descrizione dell'arca di Cypselo, nel II secolo d.C. ancora visibile nell'Heraion di Olimpia⁴⁹, o lo storico ellenistico Ecateo di Abdera che, sul finire del IV secolo a.C., poté ammirare a Tebe d'Egitto, nella tomba monumentale del faraone Ramsete II – il cui nome grecizzato è Osimandia –, gigantesche statue 'parlanti'⁵⁰.

⁴⁷ HOM., *Il.* 18, 419-420: τῆς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἐν δὲ καὶ αὐδὴ / καὶ σθένος, ἀθανάτων δὲ θεῶν ἅπο ἔργα ἴσασιν. Cfr. HOM., *Od.* 8, 556-563: «...perché là le navi ti portino mirando col pensiero alla meta. Non hanno timonieri i Feaci né sulle loro navi ci sono timoni al pari che sulle altre, ma da sole conoscono i pensieri e la mente degli uomini e di tutti conoscono le città e i grassi campi e traversano velocissime l'abisso del mare avvolte di foschia e di nebbia, né temono mai di subir qualche danno o di fare naufragio». Come osserva HAINSWORTH 1982, pp. 305-306, cui si rinvia anche per una retrospettiva bibliografica sul tema, «oggetti che guidano sé stessi, o si muovono spontaneamente, sono comunissimi nei racconti popolari di tutti i popoli e di tutti i luoghi». SERGENT 2002, pp. 199-222 ravvisa nelle navi dei Feaci alcune caratteristiche delle navi dei morti nella tradizione letteraria successiva. Per la natura di 'automi' delle navi dei Feaci che, analogamente alle ancelle di Efesto, sono dotate di qualità e funzioni permanenti, proprie della sfera del pensiero umano – in entrambi i passi ricorrono, infatti, i termini φρεσίν e ἴσασιν – cfr. SFORZA 2007b, pp. 102-103.

⁴⁸ Una suggestiva interpretazione del celebre epiteto in relazione all'avventura di Circe è offerta da FERRARI 2002.

⁴⁹ Sulla descrizione dell'arca in PAUS. 5, 17, 5-19 si veda, tra gli altri, il commento di SNODGRASS 2001 e la recente raccolta di contributi a cura di GIUMAN 2005.

⁵⁰ Secondo la descrizione di HECAT. ABD., *FGrHist* 264 F25 tramandataci da DIOD. I 47, 1 - 49, 6, la statua del faraone recava l'iscrizione, espressa in prima persona: «Il re Osimandia io sono. Se qualcuno vuol sapere quanto grande sono e dove giac-

cio, mi superi in qualcuna delle mie imprese». Sulla popolarità dell'opera di Ecateo di Abdera *Sull'Egitto*, si veda CANFORA 1986, pp. 11-20: «Intanto il suo libro (*scil.* il libro di Ecateo sull'Egitto) diventava come una 'guida' di viaggio. Come tale lo adoperava ancora Diodoro, al tempo suo»; per la trasmissione dell'opera, BURSTEIN 1992, pp. 45-49; ulteriore bibliografia in SFORZA 2012, pp. 282-289.

Bibliografia

- ARRIGHETTI 1998 = *Esiodo. Opere*, a cura di G. Arrighetti, Torino 1998.
- BALLABRIGA 1998 = A. BALLABRIGA, *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmographique dans l'Odyssee*, Paris 1998.
- BECK 1991 = W. BECK, *Dogs, Dwellings and Masters: Ensemble and Symbol in the Odyssey*, in «Hermes», 119, 1991, pp. 158-167.
- BÉRARD 1924 = *L'Odyssee. «Poésie homérique»*. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Tome I: chants I-VII, Paris 1924.
- BÉRARD 1933 = V. BÉRARD, *Introduction à l'Odyssee. Tome II. Le poème représenté. Le poème édité*, Paris 1933.
- BERNABÉ 2014 = A. BERNABÉ, *Riferimenti all'oro nei poemi di Pindaro: simboli e connotazioni*, in *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014, pp. 303-314.
- BOUVIER 2010 = D. BOUVIER, *Les jardins de l'Odyssee, lieux de l'ambiguïté et de la mémoire*, in *Jardins antiques: Grèce, Gaule, Rome*, édité par F. Bertholet et K. Reber, Lausanne 2010, pp. 21-48.
- BURSTEIN 1992 = S.M. BURSTEIN, *Hecataeus of Abdera's History of Egypt*, in *Life in a Multi-Cultural Society: Egypt from Cambyses to Constantine and Beyond*, Studies in Ancient Civilisation 51, edited by J.H. Johnson, Chicago 1992, pp. 45-49.
- CANFORA 1986 = L. CANFORA, *La biblioteca scomparsa*, Palermo 2009.
- CHANTRAINE 1968 = P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris 1968.
- CIANI, AVEZZÙ 1998 = *Iliade di Omero*, a cura di M.G. Ciani, E. Avez-zù, Torino 1998.
- DELATTRE 2009 = CH. DELATTRE, *Le cycle de l'anneau. De Minos à Tolkien*, Paris 2009 (rec. I. Sforza, URL: <http://grmito.units.it/content/rec-sforza-delattre-anneau>).
- DELCOURT 1982 = M. DELCOURT, *Héphaistos ou la légende du magicien*, Paris 1982.
- FARAONE 1987 = CH. A. FARAONE, *Hephaestus the Magician and the Near Eastern Parallels for Alcinous' Watchdogs*, in «GRBS», 28, 1987, pp. 257-280, ripreso e ampliato in Ch. Faraone, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York - Oxford 1992, pp. 18-35.
- FARAONE 1992 = CH. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York - Oxford 1992.
- FERRARI 2001 = *Odissea di Omero*, a cura di F. Ferrari, Torino 2001.

- FERRARI 2002 = F. FERRARI, *Nel segno di Circe: la politropia di Odisseo*, ne *La mythologie et l'Odysée. Hommage à Gabriel Germain*, textes réunis par A. Hurst et F. Létoublon, Actes du colloque international de Grenoble 20-22 mai 1999, Genève 2002, pp. 27-43.
- FRONTISI-DUCROUX 1975 = F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, préface de P. Vidal-Naquet, Paris 1975.
- GERMAIN 1954 = G. GERMAIN, *Genèse de l'Odysée. Le fantastique et le sacré*, Paris 1954.
- GERNET [1948] 1968 = L. GERNET, *La notion mythique de la valeur en Grèce*, in «Journal de psychologie» 41, oct.-déc. 1948, pp. 415-462, rist. in Idem, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968, pp. 93-137.
- GIUMAN 2005 = *L'arca invisibile. Studi sull'arca di Cipselo*, a cura di M. Giuman, Cagliari 2005.
- HAINSWORTH 1982 = *Omero. Odissea*, volume II (Libri V-VIII). Introduzione, testo e commento a cura di J.B. Hainsworth, Milano 1982.
- LAZZERONI 1988 = R. LAZZERONI, *Il nettare e l'ambrosia. Su alcune rappresentazioni indoeuropee della morte*, in «Studi e Saggi Linguistici», XXVIII, 1988, pp. 177-179, rist. *Immortalità degli dei e immortalità degli uomini: il nettare e l'ambrosia e la nozione indoeuropea della morte*, in R. Lazzeroni, *La cultura indoeuropea*, Roma-Bari 1998, pp. 65-80 (da cui si cita).
- LAZZERONI 1991 = R. LAZZERONI, *Il bere e il mito dell'immortalità fra India e Grecia*, in *Storie del vino*, a cura di P. Scarpi, Milano 1991, pp. 29-34.
- MUSTI 2000 = D. MUSTI, *L'automatismo in Omero. Note sulla decorazione dello scudo di Achille*, in *Homère chez Calvin. Figures de l'héllénisme à Genève. Mélanges Olivier Reverdin*, Genève 2000, pp. 401-409.
- MUSTI 2008 = D. MUSTI, *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Roma-Bari 2008.
- NAGY 1979 = G. NAGY, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore 1979.
- NUZZOLO 2011 = M. NUZZOLO, *La tradizione teurgica Egiziana: il rituale della "Apertura della Bocca"*, ne *La Teurgia nel Mondo Antico. Mesopotamia, Egitto, Oracoli Caldaici, Misteri Egiziani*, a cura di P. Mander - L. Albanese, Genova 2011, pp. 275-297.
- NUZZOLO 2014 = M. NUZZOLO, *L'oro del valore, il valore dell'oro. I significati dell'oro nella tradizione culturale dell'antico Egitto*, in *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014, pp. 41-51.

- PELLIZER 1989 = E. PELLIZER, *Figures narratives de la mort et l'immortalité: Sisyphe et autres histoires*, in «Métis» 4, 2, 1989, pp. 269-290.
- PELLIZER 2013 = *Ulisse per sempre. Miturgia omeriche e cultura mediterranea*, Atti del IV incontro internazionale GRIMM, a cura di E. Pellizer, Trieste 2013.
- PIRONTI 2014 = G. PIRONTI, *Chrysothronos: note in margine a un epiteto aureo*, in *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014, pp. 211-217.
- PUGLIARA 2003 = M. PUGLIARA, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma 2003.
- RICCIARDELLI 2014 = G. RICCIARDELLI, *Oro degli uomini e oro degli dei*, in *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014, pp. 173-180.
- SCHEID, SVENBRO 2003 = J. SCHEID, J. SVENBRO, *Le métier de Zeus: mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris 1994.
- SERAGENT 2002 = B. SERAGENT, *Les Phéaciens avant l'Odyssée*, ne *La mythologie et l'Odyssée. Hommage à Gabriel Germain*, textes réunis par A. Hurst et F. Létoublon, Actes du colloque international de Grenoble 20-22 mai 1999, Genève 2002, pp. 199-222.
- SFORZA 2007a = I. SFORZA, *L'eroe e il suo doppio. Uno studio linguistico e iconologico*, Pisa 2007.
- SFORZA 2007b = I. SFORZA, *Materiali per una storia dei composti di αὐτο-*, in «SSL», XLV, 2007, pp. 99-115.
- SFORZA 2010 = I. SFORZA, *I pomi d'oro delle Esperidi: un viaggio verso l'immortalità*, in «Atene e Roma» 3/4, 2010, pp. 213-226.
- SFORZA 2011 = I. SFORZA, *Alle origini dell'antropologia storica: Louis Gernet lettore di Hermann Usener*, in «Anabases», 13, 2011, pp. 131-156 (mis en ligne le 01 mars 2014).
URL: <http://anabases.revues.org/1790>.
- SFORZA 2012 = I. SFORZA, *Ecateo di Abdera tra mito e storia*, in *Tradizione e trasmissione degli storici greci frammentari II*, a cura di V. Costa, Atti del Terzo Workshop Internazionale Roma 24-26 febbraio 2011, Tivoli (Roma) 2012, pp. 273-304.
- SFORZA 2013 = I. SFORZA, *Visioni di sogno di un viaggiatore bibliofilo*, in *Ritorno ad Alessandria. Storiografia antica e cultura bibliotecaria: tracce di una relazione perduta*, Atti del convegno internazionale (Roma, 28-29 novembre 2012), a cura di M. Berti, V. Costa, Tivoli (Roma) 2013, pp. 127-154.
- SFORZA 2015 = I. SFORZA, *Il canto dei cigni iperborei ad Apollo. Note su Eliano*, *De natura animalium XI, 1*, in *Sonora. La comunicazione acustica*

- nel mondo mitico, magico e religioso dell'antichità classica*, a cura di R. Carboni e M. Giuman, Perugia 2015, pp. 229-242.
- SNODGRASS 2001 = A. SNODGRASS, *Pausanias and the Chest of Kypselos*, in *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*, edited by S.E. Alcock, J.F. Cherry and J. Elsner, Oxford - New York 2001, pp. 127-141.
- TORTORELLI GHIDINI 1980 = M. TORTORELLI GHIDINI, *Miti e utopie nella Grecia antica*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», V, 1976-78 (1980), pp. 1-127.
- TORTORELLI GHIDINI 2014 = *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014.
- VERNANT [1980] 1989 = J.-P. VERNANT, *La belle mort et le cadavre outragé*, in «Journal de psychologie», 2-3, 1980, pp. 210-241, rist. in Idem, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1989, pp. 41-79.
- VERNANT 1989 = J.-P. VERNANT, *Figures féminines de la mort en Grèce*, in Idem, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1989, pp. 131-152.
- WEST 1981 = *Omero. Odissea*, volume I (Libri I-IV). Introduzione generale di A. Heubeck e S. West; testo e commento a cura di S. West; traduzione di G. Aurelio Privitera, Milano 1982.

