

PENELOPE

Cartella stampa

1	Comunicato stampa
2	Programma <i>Esistere come donna</i>
3	Scheda tecnica
4	Percorso mostra
5	Testo istituzionale
6	Saggio dei curatori dal catalogo
7	Schede volumi
8	Colophon mostra
9	Le consulenze per la grafica e la scenografia della mostra
10	Selezione immagini uso stampa

Comunicato stampa

Penelope
a cura di **Alessandra Sarchi**
e **Claudio Franzoni**

Roma, Parco archeologico
del Colosseo

Mostra al Tempio di Romolo
e alle Uccelliere farnesiane

19 settembre 2024 –
12 gennaio 2025

Il Parco archeologico del Colosseo promuove *Penelope*, la prima mostra dedicata al personaggio omerico, a cura di **Alessandra Sarchi** e **Claudio Franzoni**, con l'organizzazione di **Electa**.

Aperta al pubblico dal 19 settembre 2024 al 12 gennaio 2025 negli spazi delle Uccelliere farnesiane e del Tempio di Romolo, l'esposizione – attraverso più di cinquanta opere – ripercorre il mito e la fortuna della figura di Penelope che giunge a noi, dalla remota età in cui affondano i poemi omerici, attraverso due tradizioni ugualmente potenti: quella letteraria e quella legata alla rappresentazione visiva.

All'interno del percorso espositivo **anche un omaggio a Maria Lai**, artista che ha messo al centro del suo lavoro le materie tessili, **in collaborazione con l'Archivio e la Fondazione Maria Lai**.

La mostra *Penelope* – primo atto di una trilogia espositiva unica nel suo genere dedicata alle tre figure femminili più moderne dell'antichità con Antigone e Saffo – attraverso dipinti, sculture, rilievi, incunaboli e libri a stampa restituisce i diversi aspetti della figura di Penelope, della sua fortuna, antica e moderna, e delle domande che ancora ci pone sul ruolo e sulla condizione sociale delle donne.

La sua iconografia è caratterizzata da una postura malinconica; è frequente anche la presenza del telaio con cui l'eroina tesse il famoso sudario per Laerte, il padre di Ulisse. Questa immagine ha attraversato i millenni e popolato il **nostro immaginario legandolo a un ideale normativo della donna**, fedele al marito Ulisse e saggia custode della sua dimora-reggia a Itaca, ubbidiente perfino al figlio Telemaco appena ventenne. Ma a renderla affascinante sono la sua determinazione, la sua resistenza e capacità di sognare.

L'ingegnoso stratagemma della tela fatta di giorno e disfatta di notte per posticipare il più possibile la scelta di uno fra i Pretendenti, la complicità non detta ma evidente con le astuzie di Ulisse una volta ritornato in patria, sono solo alcuni dei tratti che la rendono **una figura femminile sfidante** rispetto alla condizione di oggettiva minorità qual è quella della donna nella cultura antica.

Alla mostra si accompagna il catalogo pubblicato da Electa, concepito, per la ricchezza dei contributi affidati ai maggiori specialisti con focus su vari aspetti e cronologie, come un saggio esauriente – e ancora mancante nel panorama editoriale – sulla figura mitica eppure così attuale di Penelope e sulla sua fortuna nella cultura occidentale fino ai giorni nostri, senza dimenticare il cinema.

Electa, inoltre, riedita nella collana Pesci Rossi - che si arricchisce di una nuova serie dedicata alla creatività femminile - *Le ragioni dell'arte* (2002), dialoghi tra Giuseppina Cuccu e Maria Lai nati da argomenti che l'artista aveva proposto come materia didattica per l'infanzia. Il volume rientra nell'ambito di *Esistere come donna*, racconto a più voci sviluppato con Fondamenta, neonata fondazione di Electa editore, che ha ideato e realizzato il programma di incontri sui temi della mostra promossi dal Parco archeologico del Colosseo, che si terranno nella Curia Iulia, dal 21 settembre al 14 dicembre.

I NUCLEI TEMATICI DELLA MOSTRA

Il telaio e la tela: Penelope è molto spesso raffigurata con un telaio accanto, come nel celebre *skyphos* del Museo Nazionale Etrusco di Chiusi, in mostra, o nei tanti dipinti e incisioni di epoca moderna. Il telaio contrassegna il suo spazio domestico più di ogni altro oggetto. Espressione di una tecnologia evoluta, il telaio è strumento di una cultura femminile raffinata: tessere significa sapere contare, aver memorizzato misure, sequenze di colori e di punti. Inoltre è ben presente l'associazione fra tessitura e canto, fra tessitura e ripetizione mnemonica di versi, che ci porta all'origine stessa dei poemi e rivela come il connubio fra il rapsodo, letteralmente "cucitore di canti", e quest'arte tipicamente femminile sia ben più che una metafora.

Il gesto e la postura: Penelope, specie nelle raffigurazioni antiche – come la lastra "Campana" in mostra del Museo Nazionale Romano –, è seduta con le gambe accavallate, il mento appoggiato a una mano. Gesti che la rendono remota, malinconica ma anche potenzialmente sfuggente. Penelope non è solo saggia, ma anche temibilmente astuta come il suo consorte. E a entrambi, **Penelope e Ulisse**, è dedicato un nucleo della mostra dove ricorre la figura del marito sotto l'aspetto di mendicante con cui si presenta alla reggia, cosa che provoca la resistenza di Penelope nel riconoscerlo, dopo vent'anni di assenza.

Il mondo del sogno e del talamo: Penelope, a differenza di Ulisse spesso insonne, dorme e sogna moltissimo. È infatti raffigurata dormiente, o nell'atto di svegliarsi, specie in epoca moderna. A lei nel canto XIX dell'*Odissea* viene attribuita la distinzione fra sogni veri, usciti dalla porta di corno, e sogni falsi, usciti dalla porta di avorio, che avrà poi

una lunghissima fortuna fino all'analisi da parte di Freud. Sul celebre talamo, inamovibile dalla stanza e costruito in legno d'ulivo da Ulisse stesso, si svolge una delle scene più moderne dell'intero poema, una volta che Odisseo è rientrato a Itaca, come ben raffigurato dalle incisioni seicentesche di Theodoor van Thulden derivate dagli affreschi perduti di Primaticcio nella Galleria d'Ulisse a Fontainebleau.

Il velo e il pudore: La figura di Penelope è caratterizzata dall'*aidós*, che in greco significa pudore, modestia, vergogna, e che dal punto di vista iconografico si manifesta nel velo, come mostra l'acquaforte settecentesca incisa da Tommaso Piroli dai disegni di John Flaxman. Il velo fa riferimento anche a un altro ambito: lo schermarsi rispetto alla realtà, il frapporre un diaframma fra sé e il mondo.

Programma

**Esistere come donna
Esistere come donna
Esistere come donna
Esistere come donna
Esistere come donna**

Un programma di incontri che accompagna
la mostra *Penelope*

**Tempio di Romolo e Uccelliere farnesiane,
19 settembre 2024 – 12 gennaio 2025**

Un programma promosso da

P·AR·©
ARCHEOLOGICO
DEL COLOSSEO

Ideato e realizzato da

Electa

con **FONDAMENTA**

Tutti gli incontri si svolgeranno alla Curia Iulia nel Foro Romano
ingresso da Largo della Salara Vecchia, lungo Via dei Fori Imperiali, altezza Largo Corrado Ricci

L'ingresso è gratuito fino a esaurimento posti
con prenotazione obbligatoria da effettuarsi su eventbrite.it
link dedicato per ciascun incontro sui siti in info

Settembre

Dell'amare, del cucire

Sabato 21 settembre 2024

ore 11.30

Roma, Curia Iulia nel Foro romano

Alfonsina Russo, Direttore del Parco archeologico del Colosseo e **Francesca Cappelletti**, Direttore della Galleria Borghese, introducono il reading di **Isabella Ragonese**, attrice e drammaturga (ricerche a cura di **Giulio Carlo Pantalei**, scrittore e musicista)

Penelopesofia

Sabato 28 settembre 2024

ore 11.30

Roma, Curia Iulia nel Foro romano

Alessandra Sarchi, scrittrice, storica dell'arte e curatrice della mostra, in dialogo con la poetessa e traduttrice **Bianca Tarozzi**. Aprirà l'incontro un intervento video di **Margaret Atwood**, narratrice, poetessa e attivista

Ottobre

La Donna-casa

Sabato 12 ottobre 2024

ore 11.30

Roma, Curia Iulia nel Foro romano

Adriana Cavarero, Professoressa di Filosofia politica all'Università di Verona e Presidente dell'Hannah Arendt Center for Political Studies, in dialogo con **Alessandra Sarchi**, scrittrice, storica dell'arte e curatrice della mostra

Trame di moda

Sabato 26 ottobre 2024

ore 11.30

Roma, Curia Iulia nel Foro romano

Vittoria C. Caratozzolo, studiosa di moda e saggista, in dialogo con **Alessandro Saggiore**, professore di Storia delle religioni a La Sapienza, Università di Roma, e con **Marco de Vincenzo**, Direttore Creativo di Etro ed Head Designer accessori di Fendi. Modera l'incontro il critico e curatore **Alessio de' Navasques**

Novembre

Tessitrice d'arte: Maria Lai

Sabato 16 novembre 2024

ore 11.30

Roma, Curia Iulia nel Foro romano

Micol Forti, Direttore della Collezione di Arte Moderna e Contemporanea dei Musei Vaticani, in dialogo con **Elena Pontiggia**, professoressa di Storia dell'arte contemporanea al Politecnico di Milano

Dicembre

La tela del mito

Sabato 14 dicembre 2024

ore 11.30

Roma, Curia Iulia nel Foro romano

Giorgio Ieranò, professore di Letteratura greca all'Università di Trento, in dialogo con **Francesca Sensini**, professoressa di Italianistica presso l'Université Côte d'Azur di Nizza, e con **Claudio Franzoni**, storico dell'arte e curatore della mostra

Info e aggiornamenti:

colosseo.it | electa.it | fondazionefondamenta.it

Scheda tecnica

Titolo	PENELOPE
Sede	Roma, Parco archeologico del Colosseo. Tempio di Romolo e Uccelliere farnesiane al Foro Romano e Palatino
Date al pubblico	19 settembre 2024 – 12 gennaio 2025
A cura di	Alessandra Sarchi e Claudio Franzoni
Promosso da	Parco archeologico del Colosseo
Organizzazione e catalogo	Electa
Orari di apertura	Tutti i giorni* fino al 30 settembre 9.00 – 19.15 dal 1 al 26 ottobre 9.00 – 18.30 dal 27 ottobre al 12 gennaio 9.00 – 16.30 Ultimo ingresso un'ora prima della chiusura Chiuso 25 dicembre e 1° gennaio * I siti dove è allestita la mostra hanno i seguenti orari: 9.00 – 18.10 fino a ottobre 9.00 – 16.10 da novembre in poi
Biglietto	Forum pass super Intero € 18,00 Ridotto € 2,00 per cittadini europei dai 18 anni fino al giorno del compimento del 25esimo anno di età Gratuito secondo normativa in vigore
Per info e biglietti	www.colosseo.it
Social	@parcocolosseo @electaeditore
Ufficio stampa PArCo	Federica Rinaldi Astrid D'Eredità + 39 0669984443 pa-colosseo.ufficiostampa@cultura.gov.it
Ufficio stampa Electa	Gabriella Gatto +39 340 55 75 340 press.electamusei@electa.it

Percorso mostra

PENELOPE DAL MEDIOEVO ALLA MODERNITÀ

Nell'*Odissea* di Omero Penelope è la sposa fedele, saggia e astuta del re di Itaca, di cui per vent'anni attende il ritorno dalla guerra di Troia. Mentre Ulisse, che i Greci chiamavano Odisseo, affronta peregrinazioni e vicissitudini, Penelope non esce mai dalla reggia, e inganna i 108 pretendenti che l'assediano: ha promesso di maritarsi con uno di loro, una volta ultimato il sudario di Laerte, padre di Odisseo, ma lei di giorno tesse la tela e di notte la disfa.

Unica eroina del ciclo troiano cui non spettano distruzione e morte, a differenza delle cugine Elena e Clitemnestra, Penelope contraddice la condizione di inferiorità della donna nella cultura antica, capace com'è di risolutezza, riflessione e sogno. L'unica di cui Omero dica: "gli immortali per la saggia Penelope comporranno un canto gradito tra gli uomini in terra".

TEMPIO DI ROMOLO IL TELAIO E LA TELA

L'iconografia di Penelope è strettamente legata al telaio e al lavoro della tela, nonostante il racconto dell'*Odissea* cominci quando l'inganno è già stato scoperto e il lenzuolo funebre per Laerte già compiuto. L'atto del tessere si carica di numerose valenze: in tutto il mondo antico è un'attività tipicamente femminile, ma è anche il modo escogitato da Penelope per sospendere il tempo e negare la propria disponibilità a un nuovo matrimonio.

La stanza del telaio è quella *stanza tutta per sé*, isolata dal resto della reggia di Itaca, nella quale Penelope elabora la memoria del passato e la speranza del ritorno di Ulisse.

TEMPIO DI ROMOLO LA TESSITURA E IL CANTO DEI POETI

Tessitura e agricoltura furono le due grandi rivoluzioni del Neolitico, un salto di civiltà che si avvale di forme di prototecnologia tra cui i telai, i fusi e le conocchie. Lavorare al telaio richiedeva non solo abilità manuale, ma anche capacità di memorizzare sequenze numeriche per intrecciare i fili e alternare i colori: la tessitura, come il canto epico dei poeti, si basa su una precisa metrica. Il rapsodo – così verrà anche chiamato il poeta nella Grecia classica – è letteralmente il "cucitore di canti" ed è probabile che questa metafora nasca proprio dalla pratica antichissima di tessere cantando.

TEMPIO DI ROMOLO
L'IMMAGINE DI PENELOPE

Il vaso a figure rosse del museo di Chiusi ci consegna un'iconografia di Penelope che in epoca classica doveva essere ben consolidata: seduta, col volto appoggiato a una mano, il telaio alle spalle e, in questo caso, Telemaco di fronte. Il telaio della calcoteca di Monaco ci propone una moderna ricostruzione dello strumento di lavoro antico e della tela raffigurata nel vaso di Chiusi che appare decorata da grifoni alati, diversamente da quella che Omero ci descrive solo come ampia e fine.

TEMPIO DI ROMOLO
LA POESIA DELL'ODISSEA

L'*Odissea*, come l'*Iliade*, affonda le sue radici nell'età del Bronzo, un'epoca ancora priva di scrittura. Nessuno infatti scrive o legge nei poemi omerici. La poesia, il canto dell'aedo recitato a memoria per raccontare imprese epiche, fu trasmessa a voce per molti secoli prima di essere messa per iscritto intorno all'VIII secolo a.C. Da quel momento il grande patrimonio narrativo, mitologico e morale contenuto nei due poemi venne tramandato e diffuso in tutto il Mediterraneo. Per molti secoli l'*Odissea* e l'*Iliade* furono i testi più letti e studiati del mondo occidentale.

TEMPIO DI ROMOLO
I LIBRI DI STOFFA
DI MARIA LAI

L'artista sarda Maria Lai (Ulassai, 1919 – Cadeddu, 2013) ha realizzato nel corso della sua lunga carriera numerosi libri di stoffa: "La scrittura mi ha suggerito un rapporto tra l'inchiostro e il filo e la possibilità di dare corpo a un fatto astratto. Così sono nati i libri cuciti a macchina." La sua riflessione sulla tessitura e la scrittura, insieme al suo motto "essere è tessere" ne fanno una moderna Penelope.

TEMPIO DI ROMOLO
LA COPPA DI NESTORE

Un oggetto apparentemente modesto, un episodio straordinario. La cosiddetta "coppa di Nestore" – verso il 730 a.C. – è la più antica iscrizione poetica in lingua greca e testimonia la precocissima diffusione dei poemi omerici nel Mediterraneo. Il vaso – prodotto a Rodi – venne scoperto settant'anni fa a Ischia (*Pithekoussai*), allora un importante emporio in cui si incontravano mercanti greci, etruschi e fenici. Sulla coppa un graffito recita: "sono la coppa di Nestore, una gioia da cui bere". Allude al passo dell'*Iliade* (XI, 632 e sgg.) in cui si ricorda la magnifica coppa del vecchio eroe acheo. Seguono due esametri di tono epico: "chiunque beva da questa coppa, sarà subito preso dal desiderio di Afrodite dalla bella corona".

TEMPIO DI ROMOLO
IL PIANTO DI PENELOPE

Le prime immagini che ci arrivano di Penelope sono ben più tarde rispetto al testo omerico. Verso la metà del V secolo a.C., gli artisti greci mettono a punto un'iconografia della regina destinata a durare per secoli, tanto da essere adottata ancora in età romana: Penelope piange seduta accanto a un cesto per la lana, che richiama il lavoro della tessitura. Nel dolore tutto il corpo si ripiega su se stesso: la mano destra sorregge il capo reclinato, l'altra mano si appoggia al sedgio, le gambe si accavallano una sull'altra in un gesto di chiusura.

TEMPIO DI ROMOLO
PENELOPE E ULISSE

Il ricongiungimento fra Ulisse e Penelope avviene solo negli ultimi canti del poema, ma è il traguardo verso cui è orientata tutta la narrazione e proprio per questo è rallentato il più possibile dalla resistenza di Penelope a riconoscere il marito, dopo vent'anni di assenza, e dall'a-

spetto di mendicante con cui si presenta Ulisse alla reggia. Spesso nell'iconografia che illustra questo momento troviamo il cane Argo o la nutrice Euriclea o il figlio Telemaco a sigillare la ricomposizione degli affetti del re e della regina di Itaca.

TEMPIO DI ROMOLO PENELOPE VELATA

Sin dalla sua prima apparizione nell'*Odissea*, Penelope è velata: si presenta così ai Pretendenti che la attendono nella sala della reggia, con uno scialle "davanti alle guance". Si copre perché è consapevole di essere sotto lo sguardo di decine di uomini che la desiderano come donna e come regina di Itaca. Ma il suo nascondere il viso fa anche parte del comportamento in pubblico richiesto normalmente alla donna greca (e più in generale alle donne del Mediterraneo antico): indossare il velo è un mezzo per mostrare il proprio *aidós*, cioè pudore, riserbo, modestia.

UCCELLIERE FARNESIANE PENELOPE E LA TELA

Il telaio e la tela sono gli attributi che rendono riconoscibile l'immagine di Penelope attraverso i secoli. Lo spazio domestico abitato da Penelope e dalla sua attività di tessitura definisce un'idea di femminilità devota e fedele, al tempo stesso poiché tramite il disfacimento notturno della tela Penelope inganna i Pretendenti e si sottrae a nuove nozze, la stanza del telaio è anche simbolo della mente astuta e determinata dell'eroina omerica. L'ambientazione al lume di fiaccola, prediletta dal XVII secolo in poi, ne enfatizza il carattere introspettivo.

UCCELLIERE FARNESIANE OVIDIO E PENELOPE

Una lettera di Penelope a Ulisse apre le *Heroides* (Eroine) composte da Ovidio (fine del I sec. a.C.). Il poeta ha immaginato donne famose – tra cui Elena, Medea, Arianna, Fedra e Didone – che mandano lettere in versi agli innamorati da cui sono state abbandonate o tradite. Penelope lamenta le sue notti senza fine, il letto deserto, l'invecchiamento, ma proclama anche la sua fedeltà: *Penelope coniunx semper Ulixis ero* (io, Penelope, sarò sempre moglie di Ulisse). L'immagine della regina di Itaca che scrive – impensabile nel mondo omerico – compare più volte nel Medioevo, quando le *Heroides* furono particolarmente amate, come del resto le altre opere di Ovidio.

UCCELLIERE FARNESIANE PENELOPE E IL SOGNO

Di nessuna eroina dell'epica greca conosciamo altrettanto bene i sogni come di Penelope. Il sonno accompagna spesso la sua presenza nel poema, e le consente di entrare in contatto con le parti più profonde e autentiche di sé, con il desiderio di riabbracciare il marito e di liberarsi dall'assedio dei Pretendenti. Per gli antichi il sonno era anche uno spazio di manifestazione del divino, quello di Penelope è sempre scortato da Atena che ora le fa apparire la sorella, ora la conforta, ora la rende più bella.

UCCELLIERE FARNESIANE PENELOPE E L'ARCO

Penelope è parte attiva nella riconquista del ruolo di re da parte di Ulisse. Non solo escogita l'inganno della tela con cui rimanda all'infinito nuove nozze con uno dei Pretendenti, ma indice una gara con l'arco del marito sapendo che solo lui, ritornato alla reggia sotto le spoglie di un mendicante, potrà tenderlo e scagliare la freccia attraverso dodici mezzelune. L'arco è un attributo meno frequente del telaio, ma altrettanto caratterizzante nell'iconografia di Penelope per esprimere la sua astuzia e la complicità col marito.

Il tema della tessitura è al centro della ricerca di Maria Lai (Ulassai, 1919 – Cardedu, 2013). Uno degli artisti che contribuirono alla sua formazione, svoltasi tra Roma e Venezia negli anni Trenta del Novecento, fu Arturo Martini: molti anni più tardi, quando si sentiva “bambina vecchissima”, Maria ricordava le sue lezioni, in particolare quelle sulle “figure femminili sdraiate nel Partenone”; sculture in cui, non a caso, l’elemento del tessuto ha un ruolo fondamentale. Ed ecco, nell’opera dell’artista sarda, i “telai”, le “tele cucite”, i “libri cuciti”. Come disse Maria riguardando le proprie opere, “avevo giocato sui diversi modi di usare la tela da pittore caricandola di tensioni e di fili. Suggestivo paesaggi con i titoli: *Telaio del mattino*, *Telaio del meriggio*, *Telaio della terra*, *Telaio in sole e mare*”.

Testo istituzionale

Alfonsina Russo

Direttore del Parco
archeologico del Colosseo

Giuseppe Conte, una delle espressioni più alte della letteratura italiana contemporanea, ha dedicato diversi scritti al senso più profondo che il mito è chiamato ad assumere nella società attuale. In particolare nel suo recente libro *Il mito greco e la manutenzione dell'anima* (Giunti, Firenze-Milano 2021), dalle straordinarie suggestioni, Conte definisce il mito come “il canto dell’universo”. Per lui il mito, che a uno sguardo superficiale può apparire un insieme lontano, astratto, in realtà è dentro di noi, in un regno di ombre esiliate nel nostro inconscio, ma mai scomparso. Nella sua visione il mito, con il sapere silenzioso dei suoi simboli, è una forma di conoscenza, che ci può guidare sul sentiero dell’anima al cospetto di eterne domande sul mistero “abissale” della nostra vita.

E Penelope è una delle figure del mito che, più di altre, ha attraversato i millenni, dall’arte classica a quella rinascimentale sino a essere ancora ispiratrice di poesie e di romanzi nella letteratura contemporanea. È lei ad aver occupato uno spazio denso di significati nell’immaginario occidentale, con accenti e significati diversi, coerenti con il sentire delle culture che si sono succedute nel fluire del tempo.

E già Omero, quando di lei dice “gli immortali per la saggia Penelope comporranno / un canto gradito tra gli uomini in terra” (*Odissea* XXV, vv. 197-198) esprime una sorta di vaticinio sulla fortuna che nei secoli sarà riservata al personaggio di Penelope, dotato di un fascino particolare per la pluralità di funzioni per certi aspetti contraddittorie, che, nel procedere del racconto, è chiamata ad assumere: madre, sposa e regina, dotata di saggezza, ma anche di astuzia e del potere della seduzione.

Penelope protagonista del proprio destino, non semplice figura ancillare rispetto a uno degli eroi identitari dell’èpos omerico, Ulisse, ma posta in una condizione quasi di supremazia o, comunque, di assoluto controllo dell’universo maschile che la circonda: un’eccezione rispetto alla condizione femminile nell’antichità e per le donne di ieri e di oggi un archetipo cui riferirsi.

A Penelope il Parco archeologico del Colosseo, per le suggestioni che la sua figura evoca, ha inteso dedicare una mostra, con un percorso

che si snoda all'interno di due monumenti di grande fascino: il Tempio di Romolo, nel Foro Romano, e le Uccelliere Farnesiane, sul Palatino. L'esposizione si articola in quattro sezioni, dedicate a contesti iconici che, ispirati dalle vicende omeriche e dalle successive tradizioni letterarie, contribuiscono a caratterizzare la figura di Penelope nell'arte e a testimoniare la sua fortuna imperitura: il telaio e la tela; il gesto e la postura; il mondo del sogno; il velo e il pudore.

Penelope, in particolare nelle raffigurazioni antiche, è seduta con le gambe accavallate e il mento appoggiato su una mano, in una posizione meditativa, a richiamare un tempo sospeso che la isola dalle pulsioni da cui è circondata.

Spesso indossa un velo, simbolo di pudore, a segnare un distacco, una barriera ideale tra i suoi sguardi e quelli dei proci.

Penelope sogna più di qualsiasi personaggio letterario dell'antichità e i sogni per lei hanno un'importanza particolare perché sono espressioni del suo contatto con il divino, con Atena, la sua divinità protettrice, che la consola, le rende coraggio e anche rinnovata bellezza.

Ma è senza dubbio il suo rapporto con il telaio e con la tessitura che, in particolare, nella narrazione figurativa rinnova e vivifica la sua immagine nell'arte: tessere non solo è attività tipicamente femminile, ma anche strumento della *mêtis* (l'astuzia, dono ricevuto dalla stessa Atena) che Penelope utilizza per respingere le bramosie dei proci, confortata dalla speranza del ritorno di Ulisse.

E all'interno della mostra uno spazio importante, che rende ancor più attuale la figura di Penelope, è stato dedicato all'artista Maria Lai, moderna "tessitrice di speranza", così come è stata definita, che, riprendendo e rinnovando la tradizione tessile sarda, ha realizzato vere e proprie opere d'arte esposte nei principali musei del mondo. *Tele e Libri cuciti* sono uno tra i suoi più noti cicli creativi. Questi libri compongono un processo creativo di tessitura di intrecci tra pagine di stoffa e parole cucite con il filo, segno dell'infinito. E nella visione di Maria Lai, questi libri, come tutte le opere d'arte, rappresentano una metafora del processo di tessitura, fatto di trame e di orditi, di intrecci di parole, di immagini, di oggetti tra speranza, silenzio, stupore, dolore.

La mostra dedicata a Penelope, in conclusione, intende proporre un emozionante viaggio nel tempo al cospetto di una delle figure più rappresentative del mito antico, con la sua umanità imperitura, con le sue contraddizioni tra sentimenti, dubbi, paure e speranze; una figura in grado di dialogare ancora con il nostro attuale sentire.

Saggio dei curatori dal catalogo

IL FILO DELLA STORIA

Alessandra Sarchi

Come tutti i personaggi del ciclo troiano e di gran parte della letteratura greca antica, Penelope appartiene al mito e dunque alla regione fuori dal tempo in cui figure dense di valore paradigmatico, di stratificazioni leggendarie, non meno che di contraddizioni ed everzioni intrinseche, sono divenute rappresentative della condizione umana. Regina il cui talamo è ambito da un numero spropositato di pretendenti, per la precisione, madre di un figlio che cresce da sola, sposa fedele di un marito assente per vent'anni, abile tessitrice, saggia e astuta quanto il marito, grande sognatrice, nel senso che Omero racconta in almeno tre occasioni la sua intensa vita onirica e la fa addormentare molto spesso; viene da domandarsi se Penelope incarni l'esemplare femminile normativo di una cultura come quella greca che non perde occasione per sancire la minorità della donna o, piuttosto, se sotto l'ideale della moglie fedele non riveli zone porose e divergenti, grazie alle quali è cresciuta oltre i confini assegnati. La macchina mitologica, per usare un'espressione di Furio Jesi, che di volta in volta ne ha perpetuato la memoria accentuandone ora un significato ora un altro, a seconda del contesto storico-sociale e dei valori in cui si inseriva, le ha fatto attraversare i millenni con una diffrazione di senso notevole: non esiste una sola e univoca Penelope, ma tante e diverse. Già a partire dall'etimologia: c'è chi collega il nome Penelope all'anatra acquatica, *penèlops*, chi invece al gesto di disfare la tela – *pènen olòpto* – (Kretschmer 1945). Iconografia e letteratura non procedono di pari passo, anche perché i poemi omerici, diffusissimi nell'antichità, non vennero letti in originale per molti secoli fino all'Umanesimo, almeno fino alle edizioni di Demetrio Calcondila (Firenze 1488) e alle traduzioni che si susseguirono nel corso del Cinquecento. La materia troiana era conosciuta perlopiù attraverso testi latini della tarda antichità, come le *Ephemeris belli Troiani* di Ditti Cretese e il *De excidio Troiae historia* di Darete Frigio, l'*Odissea* in particolare attraverso la versione incompleta di Livio Andronico. Ovviamente la leggenda di Penelope scorreva attraverso la letteratura latina: Properzio, Orazio, Ovidio e i commentatori della poesia greca, ma anche attraverso altri manufatti, come epigrammi funera-

ri, anelli, vasi in cui episodi dell'*Odissea* venivano rappresentati e la figura di Penelope si definiva intorno a certe caratteristiche: la pudicizia, la fedeltà, la malinconia. Se già nell'*Odissea* Penelope appare come una figura in cui sono confluiti tratti di femminilità diverse, nella letteratura greca successiva affiorano ulteriori elementi di cui non è facile capire se appartengano a una tradizione anteriore al poema omerico stesso – una Penelope come doppio di Elena o come antica dea della fertilità (Mactoux 1975) – o siano il risultato dell'inevitabile ricchezza di versioni propria alle storie che hanno avuto una lunga vita orale, prima di diventare un testo scritto. Nei vasi e nei rilievi di epoca classica ed ellenistica incontriamo una Penelope fissata in alcuni gesti caratterizzanti che il pubblico avrebbe potuto riconoscere con facilità, come negli epiteti e nei versi formulari dell'*Odissea* che segnano le sue apparizioni in scena: pudica, saggia e dedita al lavoro al telaio. Viceversa nei testi di Pausania, Erodoto, Apollodoro e Licofrone, Penelope è dapprima una bambina dall'infanzia pericolosa, salvata da anatre colorate dai gorgi acquatici in cui il padre Icario l'avrebbe gettata, poi è un'adulta lussuriosa che si sarebbe concessa a tutti i proci e con il dio Ermes avrebbe generato Pan; da casta a oltranza a lussuriosa a oltranza. Alcune diramazioni delle sue vicende – lo scampato annegamento, la maternità del dio Pan – non troveranno mai una resa visiva, almeno a giudicare da quanto ci è giunto delle opere antiche e moderne, a riprova forse della loro aggregazione spuria o integrabile con difficoltà a un mito altrimenti consolidato. Di sicuro una raffigurazione come quella presente sullo *skýphos* del V secolo a.C. di Chiusi con il telaio alle spalle e Telemaco che le parla, mentre Penelope mostra tutti i segni della malinconia, doveva essere ritenuta esemplare, poiché Penelope seduta, corrucciata e con le gambe accavallate, con o senza Telemaco, con o senza il telaio, si ritrova in molte altre statue e vari rilievi, e viene di fatto a coincidere con la sua iconografia prevalente. Nel Medioevo, viceversa, emerge una Penelope in guisa di Madonna, intenta a leggere come nel manoscritto ora alla Bibliothèque nationale di Parigi del *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio: un paradosso visto che nessuno nei poemi omerici fa uso della scrittura e tantomeno della lettura, mentre già Ovidio le aveva fatto scrivere una lunga missiva al marito. Nel Rinascimento Penelope conosce una maggiore varietà rappresentativa grazie soprattutto alla diffusione di traduzioni del testo omerico. Così la troviamo come figura stante, quasi esemplata nella sua torsione sul David michelangiolesco, nel dipinto eseguito ai primi del Cinquecento da Domenico Beccafumi ora nel seminario patriarcale di Venezia, e sempre in piedi ma di profilo, è davanti a Ulisse che piega l'arco in un disegno di Baldassarre Peruzzi preparatorio alla decorazione per il palazzo romano di Ulisse Lancerini (1513-1515). Le storie di Ulisse incontrano infatti una notevole fortuna cinquecentesca: da Genova a Bologna, a Mantova, a Firenze e Roma, le dimore aristocratiche si riempiono di episodi dell'*Odissea*. Giovanni Stradano, a Firenze, decora per Eleonora da Toledo la cosiddetta sala di Penelope con l'eroina al centro del tondo nel soffitto. Francesco I si fa decorare la residenza di Fontainebleau con sessanta episodi tratti dall'*Odissea*, dove peraltro Penelope diventa un'allegoria dell'anima alla quale fa ritorno, dopo un viaggio iniziatico, Ulisse. Misteriosa e

sensuale è la Penelope del Primaticcio che instaura, sul letto, un dialogo intimo con il marito, nel quadro ora a Toledo in Ohio, unico superstite di una serie che doveva comprenderne cinque a giudicare dalle tavole incise che Theodoor van Thulden ne ricavò per il suo album *Errores Ulyssis*. Persa nelle minuzie del proprio lavoro al telaio quella dipinta da Giovanni Stradano; mentre quella di Leandro Bassano datata fra il 1675 e il 1585, ora a Rennes, è una delle prime attestazioni di Penelope immersa in un notturno fortemente chiaro-scuro grazie a una lucerna, che tanto piacerà ai pittori seicenteschi. Nel Settecento la fortuna dei soggetti tratti dall'*Odissea* è legata alle incisioni che accompagnavano l'opera del conte di Caylus, *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile*, pubblicata a Parigi nel 1757. Mentre è Angelika Kauffmann la prima artista a dedicare un'intera serie di dipinti a Penelope, e ne sonda l'intimità con ambientazioni atmosferiche e dense di *pàthos*. Ritroviamo l'eroina, stilizzata e composta, nelle celebri incisioni di Flaxman contenute ne *L'Illiade et l'Odyssée d'Homère gravée par Thomas Piroli, d'après les dessins composés par John Flaxman, 94 gravures* (Roma 1793). Canova realizza un bassorilievo in gesso con il ritorno di Telemaco e Penelope che gli va incontro, mentre nel 1802 il pittore Felice Giani sfrutta ancora una volta la tematica coniugale per affrescare la camera nuziale di Palazzo Milzetti a Faenza in occasione del matrimonio fra Giacinta Marchetti e Francesco Milzetti. È una Penelope sempre elegantissima e ritratta in pose intime, nel sonno o pensosa, quella che in opere di pittura e scultura attraversa l'Ottocento, come la statua (1858) di Pierre-Jules Cavelier al Musée d'Orsay di Parigi, mentre con il Novecento ne incontriamo una versione che esalta la solitudine e l'inconoscibilità nell'omonimo dipinto di Carlo Carrà del 1917 e nei numerosi esercizi dissacranti del pittore Savinio, in cui Penelope seduta, ispirata a una foto della madre, compare con testa d'oca e arti deformi, mentre anche a livello letterario Savinio indaga il tema odissiaco nel lavoro teatrale *Capitan Ulisse* mandato in scena nel 1938. Le riscritture letterarie di Penelope, equivalenti ad altrettante interpretazioni sono, come accennato, presenti fin dall'antichità, ma è nel Novecento, specie nella seconda metà, che s'infittiscono le rivisitazioni delle sue vicende e portano il segno di un ripensamento profondo del mito, a sua volta basato su quelle istanze di riconoscimento sollevate dal pensiero femminista e dalla "tendenza a occuparsi delle relazioni fra i sessi scritti non nell'eternità di una natura irreperibile, ma prodotti di una costruzione sociale che giustamente importa scomporre" (Duby e Perrot 1990). Talvolta queste riletture si sono appoggiate a un altro "mito" quello del *Mütterrrecht* (1861) di Bachofen, che ha ingenerato un equivoco: un matriarcato arcaico, minoico o anteriore, di cui nel personaggio di Penelope sarebbero rimaste le tracce. È interessante, a questo proposito, come a livello iconografico il pittore Georges-Antoine Rochegrosse, autore di un'edizione illustrata dell'*Odissea* con la traduzione di Leconte de Lisle, pubblicata in poco più di 500 esemplari a Parigi nel 1931 dall'editore Ferroud, avesse dato forma all'associazione di Penelope con il culto del femminile di matrice cretese-minoica, ritraendola come la Dea dei serpenti, il cui esemplare più celebre è ora al Museo archeologico di Iraklio a Creta; una Penelope che si presenta ai proci, non

velata come nel poema omerico, ma terribile e temibile come la divinità raffigurata nella statuetta riportata alla luce dagli scavi di primo Novecento di Arthur Evans. Smontata dagli studi successivi l'ipotesi di un matriarcato arcaico (Georgudi 1990), a supporto del quale archeologia e fonti storiche non forniscono sufficienti elementi, rimaneva, e rimane, una Penelope di cui si avverte l'eccezionalità nel panorama delle figure femminili: innanzitutto perché diversamente dalle altre regine, Clitemnestra, Elena, Fedra, Elettra ad esempio, il suo agire non porta disgregazione e morte, inoltre nei vent'anni in cui rimane sola, con un bambino da allevare, dei pretendenti che gozzovigliano a sue spese, lei, asserragliata nel palazzo tesse, inganna, piange e medita, ma non cede. Di quei vent'anni sappiamo peraltro pochissimo. A differenza del marito che a più riprese si fa aedo delle proprie avventure e peregrinazioni con i Feaci, con Eumeo, con il padre Laerte e infine con la moglie stessa, a Penelope non è concesso il racconto di sé, tranne che per rivelare al mendicante-Ulisse l'inganno della tela. Le raffigurazioni antiche, legate agli attributi puntuali coi quali compare nell'*Odissea*, e quindi al telaio, al gesto di coprirsi il volto con il velo, alla malinconia dell'attesa, all'arco di Ulisse e infine al ricongiungimento con lui, si mescolano nei secoli a rielaborazioni idiosincratice. La miniatura medievale del testo di Boccaccio traduce, ad esempio, l'idea che Penelope, in quanto donna saggia – *periphron* è il suo epiteto più caratterizzante – abbia ricavato una propria dimensione di appartenenza e di forza, oltre che nel lavoro al telaio, nella lettura poiché è un'attività che richiede raccoglimento e promuove introspezione. Una Penelope immersa nella lettura o nella scrittura, come la vediamo anche nella miniatura di Cristoforo Majorana, che illustra un codice delle *Heroides* di Ovidio ora alla Huntington Library, che anticipa quella autoriflessiva che incontriamo solo nella poesia del Novecento, nei versi di Bianca Tarozzi, *Variazioni su Penelope* (1988) o di Louise Glück, *Meadowlands*, tradotti dalla stessa Tarozzi (2022). Per entrambe le poetesse le lacrime che Omero attribuisce a Penelope per la lunghissima assenza di Ulisse si mescolano a quelle di una consapevolezza del limite del ruolo di madre e di sposa che non ha più nulla di mitico, ma corrisponde al prendere (finalmente) voce di una donna. A quel punto forse Penelope non legge più un libro, ma è lei stessa a scriverlo, è lei stessa a raccontare la propria storia come avviene nel *Canto di Penelope* di Atwood (2005). Anche sul versante musicale non sono mancate le opere dedicate all'eroina: tra il 1907 e il 1913 Gabriel Fauré, che aveva illustri precedenti nelle opere di Cimarosa (1749), Jommelli (1754) e Piccini (1785), compone un dramma lirico in tre atti, su libretto di René Fauchois, intitolato *Pénélope*. Benché il dramma lirico fosse dedicato alla coprotagonista dell'*Odissea* non all'eroe distruttore di città ed esperto di vagabondaggi, è la figura guerriera di Ulisse che troviamo nel manifesto disegnato dal pittore Georges-Antoine Rochegrosse, di Penelope nemmeno l'ombra. La sua è dunque una fortuna letteraria e iconografica costante nei millenni, sebbene la sua presenza si attesti non di rado in maniera vicaria rispetto a Ulisse. Tuttavia se la portata di un mito si misura tanto nella durata temporale in cui è riuscito a estendersi, quanto nella pervasività con cui si è imposto, non sono meno significative, per quanto riguarda

Penelope, le attestazioni popolari: dal modo di dire “tela di Penelope” con cui s’intende un lavoro interminabile, alle tante scuole di scrittura che portano il suo nome – di nuovo un’associazione con la scrittura che colpisce dato che la Penelope omerica tutto fa tranne scrivere – ai circoli ricreativi dedicati al ricamo e alla tessitura a lei intitolati, ai gruppi di lettura che uniscono le due cose: l’ascolto della parola scritta e letta, la discussione e il lavoro ai ferri, in una significativa contiguità con quello che tradizionalmente è stato lo spazio per le donne deputato alla confidenza, alla riflessione, al racconto corale. Donne che cuciono, rammendano, ricamano e mettono ordine ai pensieri mentre una di loro legge o narra. Ne ho fatto di recente esperienza in una calda sera di luglio, in una biblioteca della Bassa bolognese, dove mentre parlavo di Calvino, un gruppo di signore si è presentato come “le Penelopi” e per tutta la durata dell’incontro ha sferruzzato all’uncinetto seguendo il filo del discorso. Risultato: un colpetto a forma di ragnatela, con Aracne all’opera. Si parlava per l’appunto, quella sera, de *Il sentiero dei nidi di ragno*. Non ho chiesto alle Penelopi se sapessero dell’esistenza nell’antichità di un gruppo che si definiva gli Omeridi, ossia discendenti di Omero, una società di cantori noti a Platone di stanza nell’isola di Chio, ma per loro Penelope è senz’altro una figura altrettanto autorevole da diventare il nome collettivo con cui si identificano e che qualifica il loro ritrovarsi fra i libri e il cucito.

La tessitrice

“– Allora mentre voi lavorate io canto. –
[...] Eravamo chine sul bianco immacolato della tela.
[...] Tornavo a sentirmi stretta fra i gesti consueti delle donne:
agile tra di loro la mia leggenda fluiva come un ruscello
tra rive confidenti.”

A. De Céspedes, *Dalla parte di lei*

“Mia dolce madre, non mi riesce di tessere questa tela: mi vince il desiderio di un giovane per volere della delicata Afrodite.”
Saffo, framm. 102

Tessitura e agricoltura furono le due grandi rivoluzioni del Neolitico che segnarono un salto di civiltà per l’uso di utensili e forme raffinate di prototecnologia come i telai, i fusi e le conocchie. Fu anche il momento in cui il lavoro della tessitura si specializzò come prettamente femminile e, nonostante Pausania (VII, 4, 1) ne attribuisse l’invenzione al re Arkàs, sono tutte divinità donne quelle che hanno come attributo la capacità di tessere, da Atena a Hera alle Parche fino ad Ananke, le dea-necessità de *La Repubblica* di Platone. Quasi tutte le eroine di un qualche rilievo del ciclo troiano – Elena, Andromaca, Clitemnestra, Circe, Calipso – tessono. Elena, bellissima e causa della guerra di Troia, fa la sua prima apparizione nella letteratura e nella storia nel canto III dell’*Iliade* (vv. 126-129) ed è descritta non come la donna seducente che riesce irresistibile agli occhi di qualsiasi uomo (così irresistibile che Menelao, a guerra finita se la riprende,

nonostante il tradimento, nonostante la carneficina di un conflitto durato dieci anni) bensì mentre è intenta a tessere un grande arazzo che raffigura in maniera puntuale le battaglie che avvengono fuori dalla stanza del palazzo di Priamo dove lei si trova. Una mise *en abyme* del racconto del poema stesso, e della guerra di cui Elena è causa, su cui ritorneremo. Anche nell'*Odissea*, quando Telemaco va in cerca di notizie del padre presso il re di Sparta – siamo nel libro IV – Elena prende parte alla conversazione fra Menelao e il giovane figlio di Ulisse tenendo la conocchia e il gomitolino della lana ai suoi piedi, su uno sgabello. Sebbene avesse un passato da *femme fatale*, o forse proprio per questo, Elena nell'*Odissea* è definita nel proprio status muliebre dall'attività della tessitura per cui è famosa la cugina Penelope, il cui ingresso nel poema è tuttavia assai meno rassicurante e non avviene nello spazio protetto di una stanza con un telaio. Siamo nel libro I (vv. 206 e sgg.) Atena sotto le mentite spoglie del re dei Tafi interroga lo smarrito Telemaco e gli chiede, senza troppo tatto, se è veramente figlio di Ulisse. Telemaco risponde che la madre glielo ha sempre assicurato, ma lui non può esserne certo, "perché il proprio ceppo nessuno lo sa". Qualche verso oltre Atena, con fare più morbido, commenta che se Penelope – e va notato che è la dea a nominarla col nome proprio per la prima volta – ha generato un tale figlio è perché gli dèi hanno in mente una sorte gloriosa per la stirpe. Non è chiaro se Telemaco esca da questo dialogo confortato circa i propri natali, e dunque circa il proprio posto nel mondo che tanto lo impensierisce, ma il viaggio che Atena gli fa intraprendere assolverà, dal punto di vista narrativo, proprio a questa funzione. Mentre è chiarissimo che Penelope si lega, fin dalla sua prima apparizione, a una questione di *ghènos*, che è la parola greca con cui veniva designata la stirpe, la discendenza, il legame di sangue. È la regina che, avendo generato un figlio con Ulisse, in sua assenza, detiene lo spazio della regalità, del trono. Penelope non esercita potere, ma per così dire lo ospita nella propria persona: per questo in tanti la assediano chiedendola in moglie; solo attraverso il matrimonio con lei uno di loro potrà regnare su Itaca. La prima menzione dell'attività di tessitura di Penelope si ha sempre nel I libro dell'*Odissea* (vv. 355-360) e di nuovo attraverso le parole di Telemaco. Penelope che era scesa al piano di sotto del palazzo per ascoltare il cantore Femio e lo aveva pregato di non rinnovare il suo dolore con quel canto sulla spedizione troiana, viene invitata dal figlio, sempre brusco e in cerca di autorevolezza, a ritornare nelle proprie stanze e ad attendere al telaio – *històs* – e alla conocchia – *ekèlate* – dirigendo il lavoro delle ancelle. Le parole di Telemaco echeggiano quelle che Ettore rivolge ad Andromaca nell'*Iliade*, ma non ne hanno la perentorietà, anzi suonano perfino ambigue: confinando Penelope al lavoro al telaio, in realtà le si attribuisce tutta l'importanza dell'inganno della tela con cui tiene in scacco i proci e qualsiasi azione a Itaca. La seconda volta che Penelope è associata al tessere è nel canto II dell'*Odissea* (vv. 85-110) e ancora una volta non si tratta di una scena in diretta, bensì del racconto di Antinoo, il più avvenente fra i pretendenti, che risponde all'accusa di Telemaco davanti all'assemblea dei nobili dell'isola e dei proci. Antinoo argomenta che non sono i pretendenti colpevoli del protratto sperpero di provviste a palazzo, bensì Penelope che per più

di tre anni ha sostenuto questo inganno: nella sua stanza tesseva un grande telo sottile, il sudario per il padre di Ulisse, Laerte, promettendo di decidersi alle nozze una volta che l'avesse finito. Ma una delle sue ancelle riferì loro che quello che tesseva di giorno veniva disfatto di notte; così il sudario non sarebbe mai stato completato se i pretendenti, scoperta quest'astuzia, non l'avessero obbligata a terminarlo. I versi del discorso ingannevole di Penelope ritornano formulari, ma stavolta pronunciati da lei stessa a Ulisse ancora avvolto dalle false spoglie di un mendicante nel canto XIX (vv. 138-150) e di nuovo nel canto XXIV (vv. 128-146) in bocca ad Anfimedonte, uno dei proci, in risposta ad Agamennone che nell'Ade lo interroga su come sia morto. Dal discorso di Anfimedonte apprendiamo che è grazie ad Atena che Penelope "conosce i lavori più belli e i pensieri più nobili" e con identica formula si parla nel canto VII (vv. 110-112) dell'abilità di tessitrice di Arete, regina dei Feaci. Omero attribuisce dunque bellezza alle opere del telaio – *èrga perikallèa* – e la cosa non stupisce dal momento che di mantelli purpurei o che brillano come le stelle, come quello donato da Elena a Telemaco, sono pieni i poemi, mentre forse ci sorprende che quest'abilità manuale – *èrgon* per l'appunto – si accompagni a pensieri nobilissimi – dove il sostantivo greco *frèna* indica chiaramente un'attività dell'animo, un movimento intellettuale. Quali sono i pensieri nobilissimi che accompagnano Penelope mentre tesse? Sappiamo che una tela poteva narrare storie, Elena nell'Iliade sta per l'appunto tessendo un arazzo con gli eventi della guerra di Troia, e la Penelope raffigurata sul vaso di Chiusi ha alle proprie spalle un arazzo con il bordo istoriato di figure alate e grifoni, quindi è possibile che i nobilissimi pensieri siano dettati dal tipo di ornamento che coi fili si va disegnando, sebbene Omero non descriva mai un contenuto figurativo per la tela di Penelope definita sempre e solo grande e sottile. D'altra parte è possibile che l'attività stessa del tessere, lungi dall'essere un mero gesto meccanico, implichi come studi recenti lasciano supporre (Tuck 2006) capacità mnemoniche e di calcolo per poter tenere a mente le sequenze di fili e di colori necessarie a produrre il disegno voluto, dalle più semplici forme geometriche a quelle figurative più sofisticate. L'associazione fra canto e lavoro al telaio, incarnata nell'*Odissea* da Calipso (V, vv. 59-62) e Circe (X, vv. 221-223) che cantano mentre intrecciano fili, è forse traccia di un legame arcaico fra composizione in esametri e metrica della tessitura come sostiene Tuck, facendo il paragone con la sopravvivenza in alcune regioni del mondo, Anatolia e India, di uno stretto legame con la struttura del canto come traccia mnemonica per la resa di patterns su arazzi, tappeti e stoffe. Eppure la metafora della tessitura e del canto non viene mai impiegata da Omero, come notato da Scheid e Svenbro (1994). La troviamo da Pindaro in poi, insieme al sostantivo rapsodo, cucitore di canti, così efficace nell'unire le due aree semantiche. Di Saffo ci è pervenuto un distico, il frammento 102, che ha le movenze di quella che viene definita una *chanson de toile*, ossia un componimento in cui una donna è intenta alla tela e racconta una breve storia d'amore, un genere di cui Smyth (1900) aveva raccolto diversi esempi antichi e che secoli dopo, nella poesia in *langue d'oïl*, avrà un suo momento d'oro. L'associazione fra tessere e cantare poetico è arrivata fino a noi attraverso una pluri-

secolare tradizione, si pensi ad Ariosto “che ricorre spesso a termini dell’artigianato tessile per illustrare gli sviluppi del suo poema, come un artigiano che mentre lavora ci spiega i propri procedimenti,” (Celati 2016) o a Manzoni e al suo “filo della storia” tanto spesso utilizzato ne *I promessi sposi*. In Penelope, la più famosa tessitrice, questi elementi si trovano dissociati; non solo lei non canta, ma la recitazione dell’aedo Femio rinfocola la sua tristezza perché narra i ritorni – *nòstoi* – degli Achei dopo la guerra di Troia e all’appello manca Ulisse; è un canto che Penelope non vuole sentire. A ben vedere, inoltre, non c’è una sola scena dell’*Odissea* in cui Penelope venga rappresentata in maniera diretta al telaio, sono tutte scene riferite. Se, nella descrizione di Elena intenta a ricamare in tempo reale gli eventi della guerra di Troia, Omero ha gettato le basi per una sovrapposizione di senso fra l’arte tessile e quella narrativa, un antecedente remoto dell’*ut pictura poësis*, con Penelope questo nesso si rafforza proprio perché viene da lei rifiutato: non vuole ascoltare i racconti della presa di Troia e del ritorno degli Achei e di notte disfa la tela che tesse di giorno, tenendo sospeso il proprio destino e quello di Ulisse. Il legame di Penelope con la tessitura, ribadito tre volte nel poema, è tra l’altro in negativo perché Penelope trasforma questa funzione muliebre, tanto connotata sia in senso matrimoniale sia politico (Scheid e Svenbro 1994) – si tesse un mantello cerimoniale per le nozze, si tessono pepi sontuosi per le statue delle dee Hera e Atena in memoria e conservazione di accordi e assetti sociali –, in qualcosa di molto diverso. Innanzitutto Penelope dichiara di tessere un sudario per Laerte e non un peplo di nozze, come viceversa ci si aspetterebbe nella sua condizione, poi distrugge sistematicamente il proprio lavoro, procrastinando all’infinito la decisione di rimaritarsi. In questo suo disfare c’è una fortissima presa di posizione: il talento, il dono di Atena, e lo spazio della camera in cui sta il telaio, il tempo delle nozze che dovrebbe avvicinarsi mano a mano che il sudario procede, il ritmico ripetersi di sequenze eseguite e cancellate, fra giorno e notte, diventano, come sottolinea Cavarero (1990), l’ambito in cui Penelope si ribella al cosiddetto ordine simbolico maschile in cui per forza deve essere sposa di qualcuno, come vuole il padre Icaro, come vuole, e teme a tratti, anche Telemaco. Penelope converte l’atto del tessere in una sorta di solvente temporale che rimanda indefinitamente il futuro. Nel tempo solo suo, in cui fa e disfa, Penelope non è più moglie di Ulisse, ma non è nemmeno promessa sposa di uno dei pretendenti. E, argomenta sempre Cavarero, anche nel mancato riconoscimento del marito protratto fino all’ultimo, Penelope attuerrebbe una forma di resistenza a rientrare nel rango e nel ruolo per lei previsto. Ricordiamo che, stante il discorso di Antinoo, questo dono del tessere, legato a un’astuzia e a una capacità di tramare pensieri – *noëmata* – che mai si vide nelle illustri donne antiche, è stato dato a Penelope da Atena stessa divinità che da sola muove l’intero poema, e che fra le dee incarna la quintessenza della dimensione mentale e forse proprio per questo è patrona della tessitura, un’attività che sarebbe riduttivo definire solo manuale. Il legame fra Atena e la tessitura è ampiamente testimoniato dallo spazio che aveva durante le feste Panatenaiche, con la preparazione, da parte di vergini giovinette della nobiltà ateniese, di un nuovo peplo per la statua della dea

ogni quattro anni. Ma stando a Pausania (V, 16, 2-3), anche nell'Elide un cerimoniale religioso si teneva ogni quattro anni e sanciva l'importanza della tessitura e della vestizione della statua di Hera nel tempio di Olimpia con feste e giochi sportivi femminili, le Heraia. Le sedici donne incaricate di tessere il peplo di Era, erano le rappresentanti di altrettante città dell'Elide che attraverso questo rituale avrebbero ritrovato la concordia dopo i duri scontri voluti dal tiranno di Pisa, Damofonte. Per fare questo lavoro, venivano ospitate in una casa comune nell'agorà della città di Elea. Grazie alla mediazione di sedici donne, nobili e rispettate, il territorio dell'Elide aveva ritrovato la pace, e la pace era frutto di un lavoro collettivo di tessitura e cucitura che il rito rievocava e celebrava. Il racconto di Pausania, ponendo il tessere sotto il doppio indice della concordia politica e dell'unione coniugale cui presiede Hera, ci fa capire come fosse un gesto dalle molte implicazioni. E, aggiungiamo noi, a differenza della maggior parte dei lavori manuali affidati alle donne, pulire e preparare i cibi principalmente, il tessere produce oggetti destinati ad avere una durata e quindi a perpetuare la memoria di chi ne è stata artefice. In maniera eloquente a proposito, Elena nel canto XV dell'*Odissea* (vv. 125-128), consegnando una tunica da lei filata a Telemaco, gli dice di farla conservare a Penelope, come dono per la sua futura sposa. "Un dono ti do anch'io, figlio caro, questo / un ricordo delle mani di Elena, per l'ora delle amabili nozze / da portare alla sposa: fino ad allora stia da tua madre, nella tua casa". Memoria che lega donne diverse, le due cugine, e una futura sposa attraverso la quale sarà possibile la prosecuzione della stirpe achea; manufatti femminili che rinnovano alleanze e ne stringono di nuove. Non è un caso se, specie nella pittura moderna, la rappresentazione di Penelope al telaio con le ancelle intente a cardare e tessere a loro volta, come nell'incisione del Maestro FG da Primaticcio ora agli Uffizi, o in quella del British Museum ricavata da un dipinto di Angelika Kauffmann, si respiri un'atmosfera di complicità laboriosa e serena. Considerato lo spettro di significati collegati all'arte tessile, la distruzione della tela da parte di Penelope è un gesto sovversivo: rifiuto delle nozze, rifiuto di qualsiasi nuovo assetto politico e di qualsiasi proiezione in avanti nel tempo. Penelope vive in un tempo sospeso che coincide con il tempo delle peregrinazioni di Ulisse. Come il marito Penelope usa la capacità di pensiero, l'astuzia, *mêtis*, di cui Atena l'ha dotata per sottrarsi alla volontà altrui, a quella dei proci in particolare. Penelope è l'unica donna che "fila inganni" – *dòlous tolupèuo* (*Odissea* XIX, v. 137) – l'unica donna cui Omero applichi un uso traslato e metaforico del tessere, cosa riservata agli dei, alle Moire e agli eroi; ma il suo piano e il suo inganno possono risultare efficaci solo al ritorno di Ulisse. Antinoo afferma che, una volta scoperto l'inganno, i pretendenti la obbligano a terminare la tela, senza peraltro che questo determini una svolta nella sua condotta che arriva invece con il ritorno di Ulisse. Sebbene non lo voglia riconoscere come il marito fino all'ultimo, è proprio l'oscuro mendicante che entra nella reggia di Itaca a rimettere in moto il tempo di Penelope, a farle prendere delle decisioni. Del sudario per Laerte, ultimato contro voglia e forzatamente, l'ultima menzione è in bocca ad Anfimedonte (*Odissea* XXIV, vv. 139-149), già ombra nell'Ade, e nel suo racconto inganno della tela

e ritorno di Ulisse coincidono: “Quando mostrò il lenzuolo, dopo aver tessuto / e lavato il gran telo simile al sole o alla luna / ecco da un luogo un demone avverso condurre Ulisse / all’orlo del campo, nel quale abitava il porcaro”. Anfimedonte, portando a termine il racconto della tela già apparso due volte nel poema, accenna al fatto che Penelope abbia lavato il telo, dopo averlo finito, e si tratta di un passaggio che la accosta a Nausicaa, ragazza in cerca di marito, mandata al fiume a lavare i vestiti. Ed è qui che forse emerge l’ambiguità della tela con più forza: sudario per nozze mai volute coi proci e bandolo che ricongiunge Penelope all’amato Ulisse. La fine del sudario coincide con il ritorno dell’eroe. A trionfare negli ultimi canti è l’amore coniugale, messo alla prova sia da eventi esterni sia dai due coniugi stessi: Penelope e Ulisse che devono ritrovarsi dopo tanta distanza. La distanza di Penelope, lo sappiamo, è tutta interiore: in quei vent’anni mentre il marito combatteva a Troia, solcava i mari, incontrava mostri, sirene e ninfe maliose, lei rimaneva ferma, chiusa nella sua reggia. E questo vasto e risonante spazio interiore possiamo immaginarlo cadenzato dal suono e dal ritmo del telaio: la misura dei pensieri, la misura dei sentimenti che Penelope ha avuto modo di nutrire, esaminare, accogliere e in certi casi soffocare. Questo spazio, che Pinturicchio, nell’affresco ora alla National Gallery, rende in maniera così esatta facendo coincidere il telaio di Penelope con la scatola prospettica che inquadra il mare e la nave, è in definitiva quello che ha reso possibile il poema. Se non ci fosse stata Penelope ad aspettarlo, a chi avrebbe raccontato Ulisse le proprie storie, lui così abile nel farlo con chiunque ma consapevole che solo Penelope “avrebbe gioito nel sentirlo” con l’empatia di chi ama? D’altra parte l’elogio di Penelope fatto da Agamennone quando Ulisse lo incontra nell’Ade (*Odissea* XXIV, vv. 192 e sgg.) evidenzia una sorte parallela e contraria alla propria, lui è stato trucidato da Egisto e Clitemnestra, Ulisse invece è rientrato a Itaca e ha trovato una sposa fedele, che ha conservato la memoria del marito tanto che “gli immortali per la saggia Penelope comporranno un canto gradito tra gli uomini in terra”. Penelope stessa è dunque soggetto epico a pieno titolo, come sottolineava Papadopoulou-Belmehdi (1994). La fama, *klèos*, di Penelope è saldata a quella di Ulisse, ma il fatto straordinario è che proprio la memoria di Penelope ha reso possibile il canto, il poema che Omero con buona consapevolezza dice destinato a non svanire mai.

La sognatrice

“Il sogno è l’infinita ombra del vero.”

G. Pascoli, *Alexandros*, in *Poemi conviviali*

Di nessun personaggio letterario dell’antichità ci vengono descritti con tanti particolari e insistenza il sonno e i sogni come di Penelope. Una scena tipica si presenta fin dal I libro dell’*Odissea* (vv. 360-364): dopo i rimbrotti di Telemaco, Penelope sale nelle proprie stanze, piange il marito assente e infine riceve da Atena un dolce sonno. Talvolta, come accade nel canto XVIII (vv. 302 e sgg.), insieme al sonno ristoratore Atena le invia un trattamento di bellezza: al risve-

glio Penelope è più alta e robusta e con l'incarnato più puro dell'avorio, tanto che l'effetto di incantamento che suscita sui proci è rafforzato. Nel canto XXII addirittura si addormenta mentre al piano di sotto Ulisse, Telemaco ed Eumeo stanno facendo strage dei proci con gran clangore, e ci vorrà Euriclea per risvegliarla e renderla consapevole dell'accaduto. Poiché il sonno è per Omero una zona di manifestazione del divino – è sempre un dio a farlo calare sulle palpebre – il sonno e i sogni di Penelope sono tutt'altro che un tratto opaco e torpido del suo carattere, anzi sembrano intervenire proprio laddove la sua interiorità viene sottoposta al confronto con la perdita, la paura, il risveglio del desiderio. E come ha osservato la poetessa e grecista canadese Anne Carson (2005), quello del sonno è il terreno su cui Penelope si trova più a suo agio, godendone spesso e senza fatica, mentre il dormire di Ulisse è spesso tormentato e difficile, a sottolineare anche da questa prospettiva il mondo estroflesso dell'eroe e quello rivolto all'immersione dentro di sé di Penelope. L'antichità non pare aver elaborato il tema di Penelope dormiente nella sua dimensione visiva, che è stata invece esplorata a partire dalla pittrice Angelika Kauffmann e poi dal Romanticismo; si pensi all'abbandono della statua di Pierre-Jules Cavelier ora al Musée d'Orsay, ad esempio, in consonanza con l'interesse che porterà all'inizio del Novecento alla definizione di inconscio, la parte psichica che in Omero agisce come divinità o visione onirica e che tanto spazio occupa nella costruzione della figura di Penelope. Nelle raffigurazioni moderne dell'eroina dormiente troviamo l'erotismo che nel poema le si associa, specie negli ultimi canti, e che viceversa ha poco riscontro nell'iconografia antica prevalente. Il primo sogno che Atena le manda ha il carattere di una vera e propria visione calata sulla sua testa addormentata e avviene nel libro IV (vv. 795-841). Penelope ha appena saputo che Telemaco è partito in cerca di notizie del padre e che i proci tramano un'imboscata per impedirne il ritorno. Oltre alla ventennale preoccupazione per Ulisse si aggiunge ora quella per il figlio, ma Atena le invia il fantasma, *èidolon*, della sorella Iftime per rassicurarla sulla buona sorte di Telemaco vegliato e guidato dalla dea, viceversa, quando Penelope le chiede del marito dice di non averne notizie. Secondo la classificazione di Artemidoro questo sogno di Penelope è predittivo, e avviene come forma di dialogo fra lei e la sorella che vive lontano e di cui Atena le ha mandato un perfetto fantasma, entrato e uscito dalla porta della stanza, e avvertito da Penelope come una presenza reale (Dodds 1959). Al risveglio è infatti confortata da questo "sogno evidente" al quale sente di poter prestare fede. Molto diversi sono invece i sogni che la tengono impegnata nel canto XIX (vv. 535-569) e XX (vv. 87-90). Dopo che la nutrice Euriclea ha riconosciuto Ulisse tramite la cicatrice sul polpaccio mentre gli lavava i piedi, in un episodio denso di *pàthos* in cui il cerchio delle memorie familiari si stringe sempre di più attorno allo strano mendicante arrivato alla reggia di Itaca, Penelope che ancora non lo ha riconosciuto o voluto riconoscere come il proprio marito si rivolge a lui con una curiosa confidenza per essere uno straniero. Dopo avergli spiegato il proprio dilemma – rimanere salda nella propria posizione o cedere alla pressione del figlio che, cresciuto, vuole la sua parte e dei proci che la vogliono rimaritata – gli chiede di spiegarle il sogno

in cui venti oche che beccano il grano nella reggia mentre lei le osserva contenta, vengono uccise da una grande aquila venuta in volo. La strage delle oche la rattista e invano le ancelle cercano di consolarla, ma l'aquila ritorna e dichiara di essere Ulisse arrivato a sterminare i proci, le oche. Ulisse-mendicante non può che confermare l'attendibilità del sogno: "per i proci spunta la morte". Tuttavia Penelope non è persuasa che si tratti di un sogno veritiero, sarebbe troppo bello, (ma poi perché lei era triste che l'aquila le uccidesse le oche?) e argomenta che esistono due tipi di sogno: quelli che escono dalla porta di avorio e sono menzogneri, e quelli che escono dalla porta di corno e sono affidabili. Al colmo di questa scena, in cui l'eroina ha raccontato a Ulisse un sogno di cui lui stesso è protagonista, un travaso fra notte e giorno (Guidorizzi 2013) che fonde aspettative e realtà, gli rivela che vuole indire una gara con l'arco del marito: chi riuscirà a tenderlo e a far passare la freccia attraverso dodici scuri l'avrà in sposa. Ulisse-mendicante la incoraggia anche in questo. Poi come di consuetudine Penelope si ritira nelle sue stanze a piangere e dormire. Dal punto di vista dell'intreccio lo snodo del libro XIX è parecchio ingarbugliato e porta i segni di stratificazioni diverse: una probabile versione in cui Penelope, riconosciuto Ulisse, si mette d'accordo con lui per organizzare la trappola mortale ai proci, un sottratto fiabesco in cui la regina si consegna al più forte dopo una prova, infine un sogno che pare confezionato ad arte da Penelope. La scelta di attribuire così tanta importanza alle visioni notturne dell'eroina, vere o inventate che siano, e il suo stesso ragionare sulla natura dei sogni, in una crescente intimità con il mendicante-Ulisse, costituisce un dispositivo formidabile per riavvicinare i due coniugi: cosa c'è di più intimo e indicibile di un sogno? Penelope confessa allo straniero desiderio e paura e, benché dichiari di non credere a quel sogno, decide di agire accettandone l'ambiguità. Molte ipotesi sono state fatte sulla distinzione operata da Penelope fra avorio e corno, sogni falsi e sogni veri (Amory 1963, Guidorizzi 2013, Lingiardi 2023). Penelope accenna a una discrepanza fra vita onirica e psichica, fra ciò che si desidera e l'imponderabile dei sogni, che di solito attribuiamo a epoche più tarde, ma pare altrettanto rilevante il fatto che la via dei sogni e del sonno sia per lei il modo per riconnettersi nel profondo alla volontà degli dèi e a Ulisse, per riguadagnare, insieme, quel letto coniugale in cui ha dormito per troppi anni da sola. Nel canto XX Penelope sogna di nuovo il marito; più precisamente sogna di fare l'amore con un uomo simile a quell'Ulisse partito molto tempo prima per la guerra di Troia ed evocato con precisione dal mendicante la sera precedente, nei dettagli del mantello di lana purpurea e della fibbia con inciso un cane che tiene un cerbiatto. Si tratta di una scena notturna costruita con frammenti della memoria remota messi in moto dal vissuto diurno appena trascorso. Il mendicante-Ulisse ha suscitato un ricordo e un cortocircuito temporale che diventa per Penelope desiderio: "Il mio cuore gioiva, perché non credevo che fosse un sogno, ma già realtà". Contemporaneamente Ulisse-mendicante, che ha dormito al piano di sotto del palazzo, sentendola piangere al risveglio ha avuto l'impressione – tipica degli stati fra veglia e sonno – che Penelope fosse accanto a lui, sul suo stesso giaciglio. Come suggerito da Guidorizzi, il sogno doppio, qualunque sia la sua

forma, è un sogno potenziato che consente a due anime di sperimentare la loro sintonia più profonda e misteriosa, facendo sbiadire i confini fra le loro identità individuali. Ed è proprio quello che vediamo accadere fra Penelope e Ulisse che, invecchiati, provati, lui addirittura travestito da straccione, nella vita onirica ritrovano sé stessi con l'immediatezza di un sentimento che di giorno si scherma, viceversa, dietro molteplici prove. Di notte e nel sogno sono trasparenti a sé stessi come di giorno non possono permettersi di essere. Solo nel canto XXIII assistiamo al loro ritrovarsi sul talamo nuziale, costruito intorno all'albero di ulivo da Ulisse, a godere dell'amore e dei reciproci racconti, in quella notte raddoppiata che è uno dei tanti prodigi dell'*Odissea*, e che il pittore Francesco Primaticcio rende in una sequenza di ben cinque scene, eccezionali per l'aperta e inedita sensualità con cui è raffigurata l'eroina. Le conosciamo attraverso le incisioni di Theodoor van Thulden, mentre l'unico dipinto di Primaticcio superstite, ora a Toledo, Ohio, esprime il senso di un'intimità ritrovata dopo un lunghissimo attraversamento: il gesto di Ulisse che sembra togliere una maschera dal volto di Penelope, il bordo del letto e del lenzuolo che pare invadere lo spazio dell'osservatore, la cortina alle loro spalle che li separa dal resto del mondo.

La velata

Una caratteristica dell'iconografia antica di Penelope è il velo, posto sopra la testa, pronto a essere sollevato sul volto, ben visibile ad esempio nella statua vaticana e nelle due teste di Copenaghen e Berlino. Pausania racconta che nel luogo dove Penelope se ne era andata su un carro con Ulisse, lasciando il padre Icario che la supplicava di rimanere, era stata elevata una statua che raffigurava Aidos, dea della pudicizia. A dire il vero, questa divinità non faceva parte del culto religioso dell'epoca omerica, e dovette essere innalzata diversi secoli dopo. Il gesto di Penelope di schermarsi col velo doveva essere così denso di implicazioni da rimanere vivo nell'immaginario greco per molto tempo. Il *krèdemnon*, velo, è un segno di pudore, *aidòs*, e nell'*Odissea* Penelope viene raffigurata nell'atto di coprirsi le gote in almeno quattro scene: nel canto I (v. 334), nel XVI (v. 416), nel XVIII (v. 210) e nel XXI (v. 65). "Tenendo davanti alle gote il lucido sciale" si tratta di un verso formulare che accompagna sempre la sua apparizione davanti ai pretendenti. Ma se il gesto di coprirsi il volto può essere letto a pieno titolo come una barriera fra la donna e le attenzioni erotiche non richieste o inappropriate, va anche ricordato che molte sono le donne che nell'*Iliade* e nell'*Odissea* indossano il velo: Ino, Nausicaa e le sue ancelle, Andromaca, Calipso ed Ecuba. Attributo della donna maritata o da maritarsi, il *krèdemnon* porta in sé la doppia idea di protezione e difesa, la stessa parola è usata per indicare, al singolare, il sigillo e, al plurale, la cinta muraria. Se l'oggetto rientra dunque fra quelli che caratterizzano la condizione femminile nell'antichità, tra l'offrirsi come bene della vergine – il rito nuziale dello svelamento – e il proteggersi dall'aggressione maschile, il gesto è invece diffuso anche presso alcuni eroi: Achille alza il mantello sul volto per nascondere l'ira per aver perso la propria schiava

Briseide, Aiace fa altrettanto dopo l'assegnazione delle armi e Ulisse, nel canto VIII, ascoltando i versi di Demodoco che narra le imprese della guerra di Troia, si copre il viso affinché i Feaci non vedano scorrere le lacrime sul suo volto. Velarsi significa dunque non solo alzare una barriera protettiva, ma anche celare i propri sentimenti, i propri pensieri, e Penelope vive questa ambivalenza di senso proprio nel canto XXI, laddove indice la gara con l'arco di Ulisse non per consegnarsi a un nuovo matrimonio, bensì nell'indicibile speranza che il marito ritorni a impugnare le sue armi. Abbandonato quasi del tutto nelle raffigurazioni di epoca moderna, il velo torna come elemento nel testo di Margaret Atwood (2005) come gioco dietro cui si muove la possibilità di autodeterminarsi di Penelope, rispetto al padre, o in senso più filosofico e mistico in Calasso (1997) come manifestazione di quel legame che tiene unite tutte le cose e che però appare, come le Pathosformeln di Aby Warburg, solo quando vi è un'accentuazione cognitiva o emotiva. Oggetto della contestazione nel settembre 2022 da parte delle donne iraniane, costrette anche contro la propria volontà a portarlo, e uccise se colte a trasgredire, il velo è diventato nel nostro immaginario simbolo dell'oppressione maschile e patriarcale sulle donne, un tristissimo sinonimo della libertà negata. Viene da domandarsi cosa abbia pensato all'epoca della sua performance, e cosa pensi ora, l'attrice iraniana Vajiheh Karimi che, il 28 settembre 2015 al Museo Nazionale dell'Iran di Teheran, impersonò la Penelope velata a imitazione della statua vaticana e di quella di Persepolis in occasione della mostra "A Statue for Peace: The Penelope Sculptures from Persepolis to Rome".

La casalinga

"L'esperienza

Del limite per lei

È l'acqua incollerita della riva."

B. Tarozzi, *Variazioni sul tema di Penelope*,
in *Nessuno vince il leone*, 1988

Penelope non esce mai di casa. Certo, la sua non è una casa qualsiasi bensì, come ci ricorda più volte Omero, un palazzo dall'alto soffitto e dalle porte di bronzo, fornito di ricche provviste alimentari di cui Penelope stessa, stando al racconto del porcaro Eumeo (*Odissea* XIV, v. 374), pare verificare l'afflusso dalle campagne coltivate. Eppure di questa reggia, che per il modo in cui è stata descritta e ricostruita, ad esempio in uno dei disegni del taccuino composto fra 1846 e 1847 dal pittore Dominique Papety assomiglia ai palazzi di epoca micenea, la regina abita pochi spazi. C'è innanzitutto un sopra e un sotto a fare da diaframma principale: sotto in quella grande sala con colonne doppie, armi appese alle pareti, un vasto focolare, Penelope sembra muoversi non esattamente a proprio agio: nella sua prima apparizione, scesa dalla scala che collega il piano superiore al *mègaron* del piano terra, scortata da due ancelle, si accosta a un pilastro, quasi a non voler essere vista. Nella sala ci sono infatti, oltre a Telemaco e all'aedo Femio, i 108 pretendenti che alle solite gozzovigliano a

spese della reggia e vorrebbero dichiarare morto per sempre Ulisse. Il piano terra del palazzo è lo spazio per così dire pubblico, ed è uno spazio eminentemente maschile, dove gli uomini prendono la parola, mangiano, ascoltano il canto dell'aedo, si confrontano e decidono il futuro o così vorrebbero. Le donne vi fanno apparizioni fugaci: arrivano le dispensiere a portare il cibo e il vino, scende di tanto in tanto la regina, viene chiamata la vecchia nutrice a lavare i piedi al mendicante-Ulisse. Anche quando nel canto XXI, Penelope prende la decisione dirimente, quanto in apparenza azzardata, di indire la gara con l'arco, la sua presenza nella sala è di nuovo resa con il verso formulare che la pone accanto a un pilastro, fra due ancelle, il viso velato: una presenza liminare, sempre pronta a elidersi, quasi in cerca di sostegno. Gli unici momenti in cui Penelope sembra a proprio agio nel *mègaron* coincidono con gli incontri tra lei e il mendicante-Ulisse, con il quale si siede davanti al focolare; parla e ascolta. Ben diverso è il dominio che Penelope ha del piano superiore, dove si trova la sua stanza da letto, l'ambiente ancora più in alto, con il soppalco dove tiene le armi e gli indumenti del marito, e infine la camera per il lavoro al telaio. Di queste stanze Omero sottolinea che Penelope ha le chiavi, allaccia e slaccia le maniglie strette dal cuoio, apre e chiude a suo piacimento. Il controllo dello spazio è il corrispettivo di quello sulla propria vita e il proprio tempo: al piano di sopra Penelope ricorda e piange Ulisse, dorme e sogna, presenze amiche come la sorella Iftime la visitano nel sonno, Atena le instilla piani arditi. Al piano di sopra può perfino ignorare, fino a che Euriclea non giunge a comunicargliela, la strage dei pretendenti e delle ancelle infedeli che si compie di sotto. E sempre al piano di sopra, nella camera da letto con il talamo intagliato da una pianta di ulivo dallo stesso Ulisse, si celebra la vittoria di Penelope: la sua attesa, la sua resistenza ai proci, la speranza di ricongiungersi al marito, le numerose prove cui lo sottopone per verificare che sia veramente lui l'uomo che ha atteso per vent'anni. Se la storia del marito che parte in guerra e torna, dopo mille peregrinazioni, cambiato tanto da essere irriconoscibile alla moglie, è così archetipica da aver attraversato i millenni e le culture, un vero e proprio *folktale*, è solo Penelope a sottoporre il marito a una serie di prove via via sempre più stringenti, fino a quella dirimente del letto, così intima da farci sentire quasi intrusi nel venirne messi a parte. Penelope non esce mai dalla reggia di Itaca e, come abbiamo visto, poco anche dalla sua camera. Il suo mondo è quello interiore, con quello esterno ha pochi e misurati contatti. Possiamo immaginarla in una stanza luminosa davanti al telaio e circondata dai pretendenti, come fa il pittore Waterhouse o nel buio della notte a disfare la tela come nel quadro di Leandro Bassano: saremo sempre in un ambiente chiuso. Si capisce molto bene come, in virtù di questa segregazione rispetto all'esterno, Penelope sia stata nella ideologia patriarcale, che ha modellato l'*èthos* e i costumi per millenni, la perfetta custode del focolare domestico. In età ellenistica, ad esempio, a livello popolare è così identificata con la virtù muliebre da venire spesso evocata nelle stele funerarie femminili; in controcanto la sofisticata letteratura alessandrina incrina proprio quella virtù, ad esempio nell'*Alexandra* di Licofrone, ritraendola come una donna civettuola, lussuriosa addirittura, e madre del lubrico Pan. Anche il pittore Savinio si è concen-

trato sulla segregazione domestica di Penelope alla quale ha dedicato diversi dipinti e disegni. Già il fratello De Chirico e Carlo Carrà ne avevano fatto il soggetto di dipinti e prove grafiche intorno al 1917, esaltando soprattutto gli aspetti di insondabilità e solitudine dell'eroina. Savinio vi ritorna insistentemente tra gli anni Trenta e Quaranta dissacrandone la figura come madre chiocchia, come madre-anatra, partendo proprio da una fotografia della propria madre per creare questa Penelope-uccello che abita interni borghesi asfittici, forse giocando proprio con la definizione di Penelope che era stata di Gabriele D'Annunzio: "quella piccola borghese che aspira solo alla tranquillità domestica". Viceversa, è altrettanto comprensibile, come nella sensibilità moderna, attenta all'emancipazione e all'autodeterminazione femminile, Penelope venga immaginata fuori da quelle mura, in uno spazio aperto e indefinito come il limbo da Atwood, nella corte dietro la reggia da Maria Grazia Ciani, o davanti al mare che segna il suo limite nei versi di Bianca Tarozzi. La stanza del telaio, pur essendo quella che sancisce l'occupazione esclusiva, il limite assegnato a una donna, continua a esercitare un fascino potente anche nelle pagine delle più acute sensibilità del pensiero femminista. Quanta immaginazione muove il lavoro di tessitura in autrici come Cavarero (1990) e Farabbi (2003), e a ragione: lo hanno intuito a livello visivo i pittori, il telaio – al pari della finestra per gli artisti rinascimentali – è per Penelope la misura tutta personale e inalienabile del mondo, quella stanza tutta per sé che è anche l'equivalente di uno studiolo umanistico, abitato non da un santo o da un principe intellettuale, ma da una donna e dai bellissimi pensieri che intreccia un filo dopo l'altro, come nella magnifica acquaforte di Max Klinger. Da quello spazio, Penelope si è traghettata nella modernità come l'emblema del raccoglimento, della memoria e della possibilità di raccontare storie, lasciandosi alle spalle (forse) tre millenni di casalinghitudine, per prendere a prestito l'efficace espressione coniata dalla scrittrice Paola Masino. La voce di Penelope non si esprime infatti nella *chanson de toile* della donna che piange un uomo lontano, bensì nel racconto stesso dell'*Odissea* che lei ha attraversato come i naufraghi scampati al pericolo del mare ai quali viene paragonata, nel canto XXIII, quando infine riconosce e riaccoglie il marito, poiché è proprio il riconoscimento da parte sua, dopo che tutti gli altri, Eumeo, Telemaco, Euriclea, lo avevano già fatto, l'unico che legittima a tutti gli effetti Ulisse a essere quello che è, il re di Itaca finalmente tornato a casa.

Saggio dei curatori dal catalogo

IMMAGINARE PENELOPE

Claudio Franzoni

Su e giù dalle stanze di sopra

Un canto accompagna Penelope la prima volta che appare nell'*Odissea*, il canto di Femio che racconta il ritorno degli Achei da Troia ai pretendenti seduti nella casa di Ulisse. Ma il poeta dell'*Odissea* smorza subito il livello sonoro, non appena ci porta nelle "stanze di sopra", dove il canto arriva più debole. Non tanto da impedire alla moglie di Ulisse di intenderne le parole; per questo Penelope scende a pianterreno percorrendo "l'alta scala" assieme a due ancelle. Così, in una sorta di piano-sequenza, la seguiamo dalle sue camere fino al *mègaron*, la sala in cui si trovano gli uomini che vorrebbero sposarla: "E quando giunse dai Pretendenti, chiara fra le donne, / si fermò vicino a un pilastro del solido tetto, / tenendo davanti alle guance il lucido scialle: / da ciascun lato le era accanto un'ancella fedele". Due spazi fortemente connotati dal punto di vista del genere: il chiassoso pianterreno dei proci e le silenziose "stanze di sopra" di cui Penelope con le sue ancelle è signora, e in cui all'occorrenza può nascondersi. Nel poema la discesa al pianterreno si ripete, con andamento formulare, altre due volte: Penelope si accosta a un pilastro della casa, mentre le ancelle l'affiancano da un lato e dall'altro. L'attenzione al rapporto delle cose tra loro – il tetto e il suo sostegno architettonico –, e tra le cose e le persone, è una costante che attraversa il poema: le giare una accanto all'altra e lungo il muro nella casa di Ulisse, ad esempio; oppure Ulisse travestito da mendicante che, nella propria casa, si siede sulla soglia lignea all'interno della porta, e si appoggia allo stipite a sua volta in legno. Sottolineare più volte il dettaglio architettonico che fa da sfondo alla donna assolve a una doppia funzione, simbolica e iconica. Da un lato, nell'attesa del ritorno del marito, la sorte di Penelope si salda a quella della dimora regale, dall'altro la sua figura fisica si va definendo anche visivamente. Le due ancelle che le stanno accanto, da un fianco e dall'altro, servono a questo più che a un'improbabile protezione davanti ai pretendenti: cominciano a tracciarne il contorno, un profilo marcato dalla solennità, poiché le due astanti costruiscono un'implicita gerarchia (la regina di Itaca è al

centro). Come si immaginava Penelope il poeta dell'*Odissea*? Ricostruire questo suo aspetto, come del resto la sua personalità, non è così semplice. Il poeta la assomiglia "ad Artemide o alla dorata Afrodite", ma Calipso non ha dubbi nel sentirsi superiore a lei nell'aspetto esteriore; e, rispondendole, Ulisse conferma questo paragone a svantaggio della "saggia Penelope": il suo aspetto (*èidos*) e la sua statura (*mègethos*) sono certamente inferiori a quelli della ninfa. Eppure, gli stessi termini si ripresentano nelle lodi di uno dei pretendenti, Eurimaco: la moglie di Ulisse supera tutte le donne "nel volto", "nella statura", e "per la mente assennata", affermazioni che lei stessa nega subito dopo (e anche in altra occasione): *èidos* e *mègethos* – sostiene – non sono più gli stessi dopo che lo sposo partì per la guerra. C'è persino un momento in cui gli dèi intervengono per abbellirla. Quando, per intervento di Atena, si addormenta, e la dea "puro le fece prima il bel viso, con quel belletto / divino con cui Citerea dalle belle corone / si unge, quando va all'incantevole danza delle Cariti, / e la fece più alta e robusta a vedersi, / e poi la fece più bianca dell'avorio tagliato". Le braccia sono candide, come prevede il canone estetico femminile, ma le sue, come precisa altrove il poeta, sono mani "robuste". D'altra parte, nel considerare l'immagine di Penelope disegnata dal poeta dell'*Odissea*, dobbiamo tener conto anche di quello che non c'è: la *chàris*, la grazia. Questo dono degli dèi può diffondersi su una persona arricchendone l'aspetto fisico, ravvivandone fascino e bellezza. Atena lo concede a Telemaco, e anche a Ulisse: prima davanti a Nausicaa, una volta lavato e vestito, poi nell'assemblea dei Feaci e ancora, di nuovo, dopo un bagno e con nuove vesti, dinanzi alla moglie. Penelope invece non riceve il dono della *chàris*: la sua bellezza sembra concentrarsi nel suo modo di stare eretta (*mègethos*), per trasmettere visivamente dignità, eleganza, signorilità. Il suo aspetto esteriore è insomma determinato dall'esigenza di controllo sulla casa e sui suoi spazi, poiché la moglie ha assunto di fatto il compito di proteggere tutte le proprietà di Ulisse; l'intelligenza e la circospezione necessarie – la *sophrosyne* – impongono nel frattempo modi misurati, atteggiamenti prudenti, cautele. Le eccezioni non cambiano il quadro generale. Oltre alla scena in cui Penelope scende giù dai pretendenti e si copre il viso, c'è un altro momento in cui il poeta dell'*Odissea* ci parla delle sue guance. Atena le ha indotto il sonno e, mentre dorme, la dea l'abbellisce in tutto corpo, per poi andarsene; entrano le ancelle, la svegliano, e a quel punto, prima di lamentare la propria sorte piangendo, Penelope si strofina le guance con le mani. È una di quelle messe a fuoco del corpo dei protagonisti che nell'*Odissea* a volte sorprendono per l'inattesa, improvvisa angolazione. Come quando Telemaco sveglia Pisistrato, che gli dormiva accanto, colpendogli il piede con il calcagno, oppure quando Ulisse rigira tra le mani l'arco per verificarne l'efficienza. Per non parlare dello scalfare dei piedi – "per un po' [...] non molto a lungo" – delle ancelle infedeli impiccate, che tanto colpì Horkheimer e Adorno per "l'esattezza della descrizione, che emana già la freddezza di una vivisezione anatomica". In modo altrettanto inaspettato, e come in un'istantanea rubata, ecco la moglie di Ulisse che ride, dopo che uno starnuto di Telemaco è risuonato nella sala. Ben più ambiguo un altro suo sorriso, quello rivolto alla dispensiera Eurinome nel dirle che ha deciso di scender

giù dai pretendenti; un sorriso “senza ragione” e inappropriato? Imbarazzato, amaro o improvviso? L’incertezza che caratterizza certe mosse della regina sembra trasmettersi anche agli interpreti moderni. C’è infine un dettaglio prossemico che verso la fine del poema viene raccontato dalla stessa Penelope: in procinto di partire per la guerra, il marito le parlò prendendole la mano destra: un saluto ovvio fino a un certo punto, perché la mano di Ulisse le stringeva il polso. Espressione spontanea d’affetto, ma non solo: la mano dell’uomo sul polso della moglie (*chèir’epì karpò*) era il segno fissato dalla tradizione per i rituali del matrimonio, a confermare anche visivamente la gerarchia interna alla famiglia.

Lo scialle davanti alle guance

Una volta nella sala a pianterreno dinanzi ai pretendenti, Penelope indossa un “lucido scialle”; il termine usato, *krèdemnon*, ritorna nel V canto, per indicare un oggetto del tutto diverso, il velo fatato ricevuto dalla dea Ino che Ulisse applicherà al petto per salvarsi durante l’ennesimo naufragio. Nello stesso canto è la ninfa Calipso a mettersi una candida veste, una cintola d’oro e un velo nel desiderio di rimarcare la propria bellezza. Come non notare che il nome di questo altro velo, *kalÿptren*, è legato al verbo che indica il nascondere, *kalÿptein*, e a sua volta adombra il nome della ninfa, *Kalypsó*, la “Nasconditrice solitaria” come scrisse Giovanni Pascoli? Che un abito nasconda il corpo e, al tempo stesso, lo abbellisca è un paradosso solo in apparenza: come insegnava Hegel nelle lezioni di estetica, i vestiti spostano l’attenzione dalla pura materialità del corpo al suo agire e al suo proporsi agli altri. Nel caso di Calipso, insomma, le vesti e il velo collaborano con l’inclinazione seduttiva della ninfa. In Penelope, invece, il velo ha un ruolo differente. Più avanti nel poema, chiederà a due ancelle di accompagnarla giù nel *mègaron*, nella sala, perché si vergogna di trovarsi da sola davanti al folto gruppo dei pretendenti. Non ha tutti i torti, perché i loro sguardi, di lì a poco, faranno trasparire il loro desiderio di “giacere al suo fianco nel letto”; non basta allora che la moglie di Ulisse tenga lo scialle sulla testa, occorre che esso scenda giù “davanti alle guance”, e così il volto venga coperto il più possibile. Velarsi – come tante volte ribadiranno le immagini della ceramica attica del V secolo a.C. – è il gesto con cui la donna greca manifesta visibilmente il proprio *aidòs*, il pudore, il contegno. Ma i gesti non coincidono mai con un significato puntuale e si portano dietro una costellazione di sottintesi. Il velarsi di Penelope è anche un nascondersi, un celare le proprie intenzioni. Come accade anche oggi presso culture diverse, mentre traduce una disposizione d’animo momentanea e individuale, il gesto del coprire il viso rinvia anche a un determinato sistema valoriale. Il fatto che Penelope compaia velata anche in due immagini della fine del Quattrocento – l’arazzo di Boston e una miniatura del *De mulieribus claris* di Boccaccio – non si deve certo a un’intuizione antiquaria dei due artisti, ma al fatto che anche nella cultura europea di quel tempo coprirsi il capo era un contrassegno delle virtù morali femminili. Al cospetto dei pretendenti, dunque, Penelope è donna, madre, sposa e regina: mentre si porta lo

scialle “davanti alle guance” sottolinea tanto il proprio *aidòs*, quanto la propria *sophrosýne*, insomma il pudore e la ragionevolezza, il riserbo e il buon senso. Per secoli, nel mondo antico, il gesto femminile di velarsi è rimasto associato a Penelope. Nel suo viaggio in Grecia, a circa cinque chilometri da Sparta, Pausania incontrò un monumento isolato che interpretò come “statua del Pudore”. Non descrisse la scultura, ma riportò la diceria che fosse una dedica di Icario, il padre di Penelope. Ulisse aveva vinto la gara di corsa voluta da Icario per scegliere lo sposo della figlia, senonché dopo il matrimonio il padre supplica Penelope di restare a Sparta, e non andare a Itaca. Ulisse impone allora a Penelope di scegliere tra sé e Icario. A questo punto la donna tace, ma si copre il volto; Icario comprende e dedica una statua (*àgalma*) al pudore. Il gesto di Penelope – un segno di vergogna come nel I canto dell’*Odissea* – rende così palesi le implicazioni ambigue dei desideri di Icario (che Pausania lasciò sottintese).

Penelope classica

Con ogni probabilità la statua vista da Pausania raffigurava una donna col capo coperto, o addirittura nell’atto di velarsi: ancora in età imperiale il velo femminile, in una sorta di automatismo, richiamava alla mente il pudore e la riservatezza di Penelope. Un’opera d’arte di diversi secoli prima aveva contribuito a mantener fermo questo legame, la scultura al centro di un episodio a dir poco straordinario (ed enigmatico) nella storia dell’archeologia classica. Nel 1945, all’interno del palazzo del Gran Re a Persepoli, nell’area del cosiddetto Tesoro, venne scoperta una statua femminile in marmo: nonostante le condizioni frammentarie, fu facile constatarne la qualità e la strettissima parentela formale con la statua vaticana identificata sin dal primo Ottocento come Penelope. Quest’ultima è una copia di età romana di un originale greco, la migliore di una piccola serie che ha consentito agli studiosi di ricostruirne l’archetipo: una donna seduta, le gambe accavallate, con indosso il *chitòn* (una tunica); il suo *himàtion* copre – come un mantelletto – le spalle, il dorso e il capo; la testa, reclinata, è sostenuta dalla mano destra, mentre l’altra mano si appoggia al piano dello sgabello. Ragioni stilistiche hanno portato gli studiosi a datare questo originale perduto verso il 460-450 a.C. Nonostante coincida quasi interamente con questo archetipo, la statua oggi a Teheran non appartiene alla serie della Penelope vaticana: Persepoli infatti venne distrutta dall’armata di Alessandro nel 331 a.C., quando doveva ancora iniziare il fenomeno delle copie di opere greche destinate a collezionisti romani. In altre parole, l’originale da cui dipende la statua vaticana era visibile in Grecia in età romana, e dunque non può essere la statua di Persepoli, sepolta da secoli nelle rovine della città. Insomma, dovettero esistere due “originali” della Penelope. Perché due versioni e, soprattutto, perché una di esse si trova a Persepoli: un dono o un bottino di guerra? Alcuni anni fa, uno studioso ha proposto con una lunga argomentazione questa ipotesi: verso il 450 a.C., due statue identiche di Penelope vennero realizzate forse nella stessa bottega, e a breve distanza l’una dall’altra; l’una venne dedicata sull’Acropoli di Atene, l’altra venne inviata al Gran Re

persiano. La scultura sarebbe servita come dono della delegazione ateniese guidata da Callia durante le trattative con i Persiani per un nuovo equilibrio militare. Penelope sarebbe stata scelta come simbolo della tormentosa attesa delle mogli per i propri mariti in guerra, tema verosimilmente sentito da entrambi le parti in conflitto. Per quanto ingegnosa e suggestiva, questa ricostruzione inanella tante congetture, ma ben pochi dati di fatto, e in più lascia inevasa la domanda – almeno in questa sede – più importante: una volta esposta nel palazzo del Gran Re, la Penelope marmorea era ancora Penelope? E come veniva letta, mettiamo, una o due generazioni più tardi? Non meno interessante del percorso a ritroso disegnato dagli archeologi verso il (doppio) prototipo di Penelope, è l'itinerario in avanti della sua immagine, lungo il tempo degli antichi e oltre, verso la modernità. Infatti, le circostanze cronologiche in cui nasce questa statua sono le stesse in cui appaiono altre immagini dell'eroina, così prossime sotto il profilo iconografico alla doppia Penelope da far pensare che discendano da quella. Ma siamo sicuri che gli spazi della produzione artigianale (che tacitamente si rischia di considerare luogo della sola ri-produzione) non possano essere a loro volta luogo di innovazione? Prendiamo le terrecotte a matrici "di Melos" (in realtà realizzate molto probabilmente in Attica), solitamente datate attorno al 470 (se questa datazione è esatta, siamo davanti alle più antiche immagini di Penelope arrivate fino a noi). Alcune di esse mostrano l'incontro tra Penelope e Ulisse-mendicante, ma invano cerchiamo un passo corrispondente negli ultimi canti del poema: questi rilievi non ne sono affatto la banale illustrazione. Quando c'è di mezzo una grande pagina letteraria siamo portati a pensare alle immagini come mere traduzioni visive, eppure questo non succede quasi mai, poiché l'uno e l'altro medium hanno un loro autonomo meccanismo narrativo. Nel testo omerico Ulisse-mendicante non si sogna affatto di avvicinarsi così tanto alla moglie, e di toccarla; addirittura qui le stringe il polso, con una presa – come abbiamo già visto – che agli occhi dei Greci aveva un significato inequivocabile. Invece, dal XIX canto in poi, Ulisse rimane discosto, su un seggio predisposto per lui. I rilievi "di Melo", insomma, forzano i tempi, anticipando quel pieno riconoscimento tra Ulisse e la moglie che avverrà solo più tardi. Nelle terrecotte Penelope siede su uno sgabello leggero; è provvisto di suppedaneo, ma non vi è alcun cenno agli intarsi di avorio e di argento di cui parla il poeta. Insomma, nessuno scranno regale, ma basta così, perché lo spettatore ha già capito che la regina è lei. Sotto lo sgabello, il cestro per le lane allude ai lavori femminili, come nella doppia Penelope marmorea; a differenza di quest'ultima, la donna non è velata, ma ha un copricapo a cuffia e, soprattutto, non appoggia sul seggio la mano, ma la tiene bene aperta, quasi fosse una reazione di sorpresa al gesto del mendicante (e marito). Come non bastasse, le sue vesti hanno un pronunciato effetto di trasparenza. La scena di un vaso attico datato attorno al 440 a.C. si svolge nelle "stanze di sopra" della reggia di Itaca: con due lance nella destra, Telemaco è in piedi vicino alla madre, seduta accanto al telaio; restano due iscrizioni a identificarli, quella di Penelope è sotto la cornice decorativa in basso, quella del figlio là in alto sopra la stecca superiore del telaio. Nessuna immagine giuntaci dal mondo antico si sofferma così a lun-

go sulla tela – il sudario destinato a Laerte, il padre di Ulisse – al punto che riusciamo a coglierne le decorazioni e, per così dire, il suo stato di avanzamento: è già concluso il motivo che corre lungo il bordo inferiore, una serie di animali fantastici e, tra essi, una sorta di demone alato. Non ci sono dubbi sul fatto che il pittore del vaso di Chiusi abbia adottato il modello della “doppia” Penelope marmorea: il particolare che toglie ogni dubbio – tale da apparire una sorta di *lectio difficilior* – è la mano sinistra che si appoggia piatta sulla superficie dello sgabello. Ed è questo stesso braccio, ora ben discosto dal corpo, a dimostrare come questa ripresa sia ben altro che la mera ripetizione di uno schema. Ma, rispetto alle Penelopi marmoree, ci sono altre due variazioni, secondarie solo in apparenza: il mantelletto che nelle due sculture scivolava sul dorso, lasciando in vista il chitone pieghettato sul petto, nel vaso di Chiusi viene tirato in avanti così da fasciare maggiormente il corpo e avvolgere in buona misura anche l'avambraccio destro. C'è un secondo cambiamento: mentre nei due marmi la donna si appoggia con il braccio destro sulla gamba destra, ora lo stesso braccio si sposta su quella sinistra (adesso è questa che si accavalla sull'altra). Una sorta di chiasmo già presente nei rilievi “di Melo”. L'effetto è nuovo: se la statua Persepoli-Vaticano si dispone lungo un unico piano, quasi volesse accostarsi a una parete, le Penelopi di Chiusi e delle terrecotte “di Melo” descrivono un movimento più complesso, perché la torsione del busto sulle gambe accavallate impone un'ulteriore contrazione della figura. In altre parole, il ceramografo ha intensificato l'idea da cui era partito lo scultore: il corpo che si torce e si chiude su sé stesso diventa il corrispettivo gestuale del ritirarsi di Penelope nelle proprie stanze, lontana dai pretendenti, separata per forza dal marito. C'è un completo silenzio nella stanza: l'assenza delle parole, e persino di un contatto oculare col figlio, è il risultato di questa chiusura irrelata della madre. Le gambe accavallate – qui come già nelle Penelopi marmoree – ne sono una ulteriore conferma: il mondo antico ebbe ben presente che questo movimento serviva a serrare – concretamente e simbolicamente – il corpo. Se poi altrove lo stesso movimento assume modulazioni del tutto diverse, questo accade perché i gesti prendono senso sempre entro una sequenza, e non vanno letti isolati l'uno dall'altro (come pure viene la tentazione di fare). Purtroppo, nulla sappiamo della Penelope che – verso la fine del V secolo – venne dipinta da Zeusi, come riferisce Plinio il Vecchio; quando egli scrive che il pittore greco “fece anche una Penelope in cui sembra abbia reso le qualità morali” (*fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur*) sta riportando molto probabilmente il pensiero di una delle sue fonti. In ogni modo, anche Zeusi sembra aver scelto di descrivere la regina non all'interno di un episodio specifico, ma in un atteggiamento capace di restituire il suo stato interiore: aveva forse adottato – a sua volta e alla sua maniera – il tipo affermatosi nelle sculture di alcuni decenni prima? Sorprendentemente, un eminente umanista come Ermolao Barbaro approfittò di questo passo di Plinio per riportare a galla la tradizione (per quanto marginale) di una Penelope adulta: preferendo la lezione *amores a mores*, immaginò dunque che nel quadro di Zeusi fossero raffigurati gli amori della moglie di Ulisse.

Un'iconografia si afferma quando raggiunge un'efficacia sintetica, quando è capace cioè di riassumere in un solo schema una gamma più larga di episodi e situazioni: nella Grecia del V secolo a.C. un corpo femminile seduto e chiuso su sé stesso sembrò dunque il mezzo più idoneo a rappresentare Penelope. E non deve essere un caso che nella Grecia si conosca finora una sola Penelope in piedi: in un altro dei rilievi "di Melo" assiste perplessa alla lavanda dei piedi di Ulisse da parte di Euricleia (e ancora una volta non c'è corrispondenza esatta con i versi del poema). Dopo tutto, il poema poteva suggerire – come farà per gli artisti di età moderna – altre possibili immagini della moglie di Ulisse: una donna in azione quando recupera l'arco riposto a suo tempo dal marito (così la dipinse, ad esempio, Angelika Kauffmann in un dipinto a Plympton, Saltram House). All'opposto, gli artisti greci avrebbero potuto descrivere una donna che si rifugia nella propria stanza abbandonandosi al sonno e al sogno: è quello che farà la stessa Angelika Kauffmann in un dipinto del 1772 a Bregenz o, in pieno Ottocento, Pierre Jules Cavalier nella statua oggi al Musée d'Orsay. Come si arrivò, in pieno V secolo, a costruire quell'immagine addolorata della regina di Itaca? Il poeta dell'*Odissea* aveva già disegnato per lei una silhouette statica, quella della donna che rimane ferma a meditare e a contrarsi nel pianto. Nel testo omerico, per la verità, questa sagoma dolente dell'eroina è meno esplicita di quanto possa sembrare. Analogamente, in nessun punto dell'*Odissea* Penelope viene descritta mentre lavora la fatidica tela, eppure è così che per secoli spettatori e lettori l'hanno immaginata (e così l'hanno raffigurata tanti artisti dal tardo Medioevo a oggi). Spesso le immagini hanno la forza di penetrare un determinato testo come trasversalmente, ricavandone quasi il precipitato. Nel momento cruciale in cui si trova dinanzi il mendicante-Ulisse, il profilo di Penelope acquista un risalto speciale proprio nel suo restare seduta: accanto al fuoco, le ancelle sistemano per lei non una sedia qualsiasi, ma proprio il suo seggio, quello intarsiato d'avorio e d'argento, un manufatto talmente speciale che ne era noto l'artista, il maestro Icmalio; nell'*Odissea*, gli oggetti firmati sono quelli che hanno un più forte potere simbolico, il letto eseguito da Ulisse stesso e, appunto, il seggio eseguito per sua moglie. Seduta su questo seggio in qualità di regina, ascolta il finto mendicante, e da qui rampogna con violenza la serva che lo aveva appena minacciato. Seggio del potere quindi, ma pure della stasi e del pianto: in quella posizione Penelope viene a sapere dall'araldo Medonte le trame dei proci contro Telemaco, e l'angoscia è talmente struggente che "non riuscì più / a sedere su alcuna sedia delle molte che erano in casa, / ma s'accasciò sulla soglia del talamo costruito con cura / gemendo pietosamente". Se il dominio di Ulisse è "l'esterno, l'apertura, la mobilità, il contatto con l'altro da sé", quello di Penelope è "il chiuso, il fisso, il ripiegarsi del gruppo umano su sé stesso".

La pausa dell'arco

La postura statica di Penelope che il poeta disegna lungo tutta l'*Odissea*, si interrompe in un solo episodio, quello del recupero dell'arco di Ulisse. Come all'improvviso, il racconto viene investito da un'intensa tensione figurativa, che delinea le azioni della donna, gli oggetti che lei maneggia, gli spazi percorsi: il talamo nella parte più remota della casa (vera e propria stanza del tesoro); l'apparato della porta (la soglia di quercia, i battenti, i chiavistelli, la cinghia e l'anello metallico); la chiave di bronzo con l'impugnatura d'avorio; il "soppalco" e le casse con le vesti; il fodero che contiene l'arco, la faretra, le frecce. Per la prima volta vediamo una Penelope che agisce con rapida determinazione: protesa verso l'alto, si allunga in punta di piedi per raggiungere il chiodo a cui è appeso il "fodero splendido" dell'arco. Ma è proprio a questo punto che il talamo-tesoro e i materiali preziosi che contiene sembrano sopraffare Penelope col loro carico di senso, impregnati come sono di memoria e di eventi incombenti. Prima ancora di essere strumento di gara e "inizio di strage", l'arco è infatti *mnèma*, "ricordo" di un viaggio in Messenia e di un'amicizia ormai lontana del consorte: quella che segue – molto più che una digressione – è proprio la rievocazione di questa vicenda remota con il suo peso di legami e affetti. Molto più che un'arma o un mezzo di dimostrazione di forza questo arco è una sorta di correlativo oggettivo: intatto da vent'anni, protetto da una custodia, riposto in una zona separata della casa, sembra condividere in forma inanimata il destino della moglie di Ulisse. La collisione tra l'imminente gara dei pretendenti e un evento felice del passato (per quanto relativo al marito) è insostenibile: Penelope scivola a terra (perché dovrebbe esserci un seggio in quel talamo-tesoro sempre chiuso a chiave?), posa il fodero sulle gambe e, mentre ne estrae l'arco, piange gemendo. Un cedimento segreto e una pausa breve, che non sembra lasciar traccia nell'immaginario degli antichi e dei lettori moderni dell'*Odissea*, salvo in Angelika Kauffmann. Come si è visto, la pittrice svizzera ritrasse più volte Penelope: impegnata alla tela, in preghiera per il ritorno del figlio, risvegliata dalla vecchia nutrice di Ulisse. Esegui poi diverse repliche di questo pianto di Penelope sull'arco di Ulisse, a volte come pendant della figura di Calipso in lacrime dopo la partenza di Ulisse. Sono gli anni in cui l'artista riflette sul tema della donna addolorata e sola partendo da sollecitazioni letterarie: a cominciare dalla Poor Maria, la pastorella triste che Laurence Sterne descrive nel *Sentimental Journey* (1768). Non c'è bisogno di sottolineare l'analogia tra le posture di queste figure di donne dolenti e le Penelopi di età classica, che con ogni probabilità la pittrice non conosceva: il gesto è infatti "cristallo di memoria storica" in una saldatura di movimenti e stati d'animo che le immagini registrano affiancando alla memoria corporea una tradizione visiva (che non di rado anche i testi riecheggiano).

Altre Penelopi

Anche se viene la tentazione di considerare le Penelopi del V secolo come le "vere" Penelopi, si deve tener presente che queste immagini sono pur sempre il prodotto della ricezione del testo omerico in età

classica. Tanto è vero che, appena si abbandona il contesto greco, l'attenzione si sposta sul nesso tela-Penelope, che ben presto si configura come un'associazione proverbiale, un tòpos da usare a piacimento. Per fare un solo esempio, le *Imagines* di Filostrato il Vecchio (2, 28): un "bel quadro" mostra la regina al lavoro su un telaio in cui si distinguono spola, licci e ordito. In parallelo, si ha l'impressione che siano soprattutto gli ultimi canti dell'*Odissea* a colpire l'immaginario dei lettori: è l'incontro con Ulisse (piuttosto che la solitudine della moglie) a presentarsi come il momento cruciale. E non stupisce che – carico com'è di tensione (gli ascoltatori-lettori sanno, Penelope ancora no) – si prediliga il momento il cui l'eroe è ancora travestito da mendicante; momento non così banale dal punto di vista visivo, perché lo spettatore mentre osserva un povero viandante deve poterlo identificare come Ulisse. Nel dipinto del *Macellum* di Pompei, l'eroe ha un'aria sciupata, ma nello stesso tempo ha la barba ricciuta e folta, e porta sul capo il copricapo di feltro (*pilos*) che lo accompagna solitamente nell'iconografia antica. Penelope gli sta dinanzi con una posa perplessa (di nuovo una mano portata a contatto col volto), ma è in piedi: ancora una volta le immagini fanno il loro percorso, senza sentirsi in obbligo di rispecchiare perfettamente il testo omerico. Penelope è di nuovo in piedi, e in una postura non molto diversa, su una serie di teche di specchio etrusche databili al III secolo a.C.: anche qui l'anonimo viandante (con un grosso bastone) e l'eroe (l'abituale *pilos* sul capo) si sovrappongono. Tra i due sposi che si fronteggiano (Ulisse sta prendendo la parola) c'è il cane Argo, presenza che non rispetta affatto il racconto omerico nel canto XXIII, ma che serve a togliere ogni dubbio allo spettatore sul fatto che Ulisse è tornato a casa, e viene riconosciuto dal proprio cane. È forse già presente la connotazione simbolica della fedeltà coniugale? Su un vaso a figure rosse ancora d'ambito etrusco, la stessa scena perde il tono solenne che aveva nelle teche di specchio, e si anima fin troppo: il cane abbaia, Ulisse con un copricapo da viaggio, una lancia (e un vestito fin troppo elegante) parla alla moglie, che gli risponde gesticolando nell'aria con entrambe le mani. Nella storia post-classica di Penelope, un filone del tutto speciale è quello originato dalle *Heroides* di Ovidio, con riflessi tanto nelle arti figurative, quanto nella letteratura del Rinascimento: prima tra una serie di mitiche innamorate, anche la regina di Itaca scrive un'accorata lettera al marito. I versi del poeta latino diventano l'occasione per immaginarsi una dama con penna e calamaio, e in abiti moderni (a ennesima conferma del "principio di disgiunzione" di Panofsky). Naturalmente Ovidio non si curava dell'incongruenza della situazione, ma ancor meno se ne preoccupano gli illustratori rinascimentali delle *Heroides*: non solo ci mostrano una Penelope impegnata nella scrittura, ma convocano addirittura un marinaio incaricato di recapitarne la missiva. Insomma, è come se a Itaca si sapesse benissimo dove si trovava in quel momento Ulisse.

Penelope secondo Primaticcio

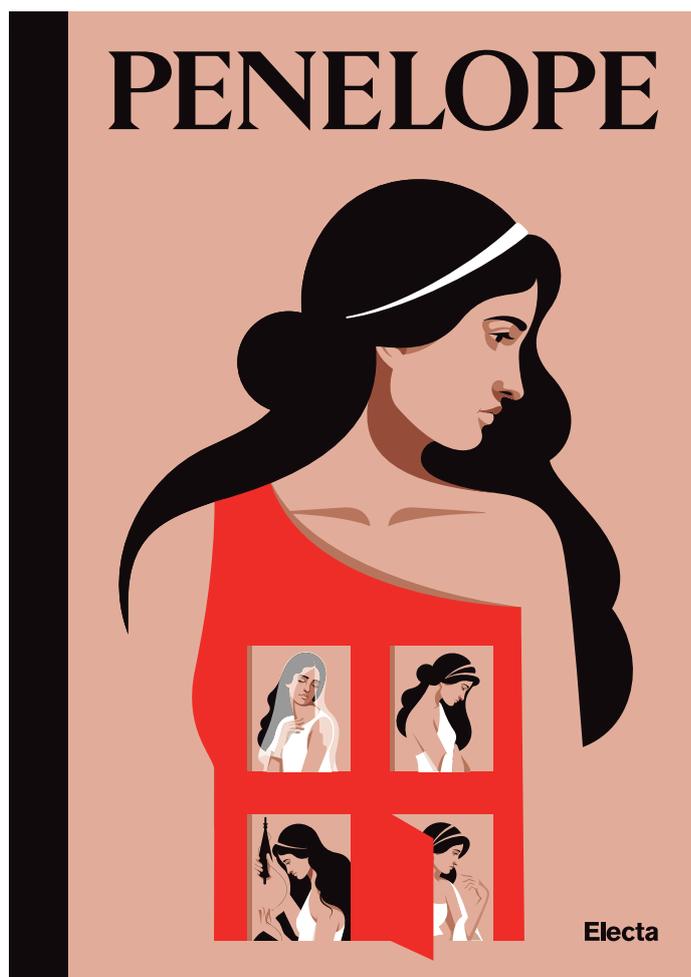
Quella che forse è stata la più imponente rivisitazione figurativa dell'*Odissea* in età moderna – la Galleria d'Ulisse, nel castello di Fon-

tainebleau – offre uno sguardo sorprendentemente nuovo sulla moglie dell'eroe. Le pareti della galleria, lunghe circa 150 metri, raccontavano il poema suddividendolo in cinquantotto episodi distribuiti in due sezioni: sulla parete nord gli episodi delle peripezie dopo la partenza dei Greci da Troia, su quella meridionale le storie dopo l'arrivo di Ulisse a Itaca. La decorazione delle volte e delle pareti, iniziata dal re di Francia Francesco I e conclusa sotto Enrico II, coprì all'incirca due decenni (1541-1560) e fu affidata al bolognese Primaticcio e, in un secondo tempo, al modenese Niccolò dell'Abate.

Il vasto complesso, distrutto nel 1739, è ricostruibile grazie a un gruppo di disegni preparatori e, soprattutto, grazie alle incisioni di Theodor van Thulden, riunite in album pubblicati più volte tra il 1633 e il 1640. Nonostante siano in controparte, queste incisioni sono importanti perché offrono la sequenza esatta degli affreschi perduti, e per le didascalie che dichiarano il soggetto dei diversi episodi (a loro volta corredati da una "spiegazione morale"); un aiuto in questo senso viene anche dal cosiddetto *Album Palange*, una raccolta dei disegni degli affreschi della stessa galleria, forse di poco posteriori all'opera di Van Thulden. Una volta che i pittori decisero (inaspettatamente) di lasciar da parte la figura di Nausicaa, Penelope divenne la figura femminile di maggior risalto dell'intero ciclo pittorico, tanto più che la sua è una presenza in vistoso crescendo. La prima apparizione è infatti in secondo piano: mentre Atena appare in sogno a Ulisse – ma questa è un'inserzione dei pittori –, lei propone ai pretendenti la gara dell'arco. È defilata anche la seconda figura di Penelope, sullo sfondo della scena in cui le ancelle fedeli scendono nella sala incontro a Ulisse (vestito come un imperatore romano), lo salutano e lo baciano; la moglie invece è nelle sue stanze, intenta al telaio, ormai raggiunta dalla nutrice Euriclea che le annuncerà il ritorno dello sposo. Nell'episodio successivo, quello in cui Ulisse viene lavato e rivestito di *chàris* per opera di Atena, in secondo piano c'è Penelope, completamente nuda, a sua volta lavata dalle ancelle: anche questa è un'idea di Primaticcio. Nell'affresco seguente, ecco finalmente il riconoscimento e l'abbraccio tra i due sposi. Entrambi sono al centro dei quattro riquadri successivi, ma un accento speciale è proprio su Penelope: nella scena in cui le serve preparano il letto, ed Eurinome, "l'ancella del talamo", guida la coppia alla luce di una fiaccola, Ulisse sembra donare una nuova fede nuziale alla moglie; di fatto la moglie di Ulisse è già seminuda, annuncio della tonalità erotica dei tre affreschi che seguono. Ormai nessuna traccia di veli, di ritrosia o di vergogna: attraverso la reiterata, giovanile nudità del corpo appare insomma una Penelope del tutto inedita. A cominciare dal riquadro: mentre da una parte le danze di festa vengono fermate, dall'altra Penelope e Ulisse "si saziarono con l'amore desiderato, godettero ai loro racconti, narrando l'un l'altra". Infatti, sia nell'affresco perduto, sia nel dipinto di Primaticcio oggi a Toledo (Ohio), i movimenti delle mani dei due sposi sono quelli di chi parla e racconta. Fin qui il percorso delle immagini segue da vicino il filo degli eventi del poema, con le sfasature, le omissioni e le aggiunte imposte dal diverso *medium*. Ma ora c'è un cambiamento che incide sull'intera atmosfera del racconto: i dubbi sulla vera identità del mendicante che Penelope aveva avuto appena dopo le rivelazioni della nutrice Euriclea, adesso si fanno avanti

addirittura dopo l'amore; nel testo omerico l'esitazione della donna è esplicita, qui invece del tutto interiore: Penelope è sveglia perché inquieta, l'eroe dorme. Ma ecco la svolta nell'affresco successivo: il letto nuziale che nel poema è lo stratagemma ideato da Penelope per confermare l'identità dello sposo (lo costruì egli stesso, e un viandante qualsiasi non può saperlo), ora diventa il teatro del lieto fine. Scendendo dall'alto come un angelo (le dee hanno tutt'altro modo per presentarsi), Atena rassicura Penelope: quello è proprio suo marito. Nel ciclo di Fontainebleau avviene insomma una vera e propria riscrittura del poema: se Ulisse diviene modello delle qualità ideali del principe, sulla figura di Penelope si proietta tutto lo splendore della vita di corte, ma anche l'ombra della radicale diffidenza che ne regola i rapporti reciproci.

Schede volumi



Titolo	PENELOPE
A cura di	Alessandra Sarchi e Claudio Franzoni
Editore	Electa
Pagine	226
Illustrazioni	100
Formato	24 x 28 cm
Edizione	bilingue ita/eng
Prezzo	32 €
In libreria	settembre 2024
ISBN	9788892825925

Electa pubblica il volume Penelope, in occasione della mostra romana al Parco archeologico del Colosseo (19 settembre 2024 – 12 gennaio 2025), **destinato a restare in libreria ben oltre l'occasione espositiva, poiché è la prima, necessaria monografia su una delle figure più celebri del mito**, la cui fortuna letteraria è pari a quella legata alla sua rappresentazione visiva: il che spiega la curatela congiunta di una scrittrice, Alessandra Sarchi, e di uno storico dell'arte esperto di iconografia, Claudio Franzoni.

I saggi dei maggiori studiosi vertono su Penelope nella letteratura antica, sul suo mondo, quello omerico, sulla tela che non è solo metafora della cucitura di canti. Diversi contributi ne analizzano l'immagine legata al gesto e al velo (tra malinconia, pudore e difesa da ciò che la circonda), la ricezione fra medioevo ed età moderna, fino al Novecento, quando le sue vicende sono state oggetto di riscritture da parte di importanti autrici contemporanee, con un focus finale incentrato sul personaggio nel cinema e a teatro.

Segue un **atlante visuale** diacronico che ordina e raccoglie per la prima volta, sapientemente giustapposte fra un florilegio di citazioni scelte, quasi tutte le illustrazioni, talora inedite, delle opere più varie (vasi, anelli, statue e rilievi, miniature, disegni e stampe, dipinti, persino suppellettili) che restituiscono ai nostri occhi la fisionomia di Penelope, narrandone una storia parallela, per immagini.

Penelope, “la più grande sognatrice della letteratura occidentale”, nel nostro immaginario legata a un ideale normativo della moglie fedele, saggia custode della dimora-reggia, patrona delle scuole di scrittura e di ricamo, diventa più fascinosa con le sue zone misteriose e nei suoi aspetti contraddittori, letti anche in chiave psicanalitica, astuta e sfidante rispetto allo status di oggettiva minorità in cui è relegata la figura femminile nella cultura greca, ponendo delle domande nel contesto di una **riflessione attuale sul ruolo e sulla condizione sociale delle donne**.

I CURATORI

Alessandra Sarchi è nata a Reggio Emilia nel 1971, vive a Bologna. Ha una formazione di storica dell'arte e ha lavorato al museo Civico Medievale di Bologna e alla Fondazione Zeri. Con l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti ha pubblicato la monografia Antonio Lombardo (2008). È autrice di romanzi editi da Einaudi, *Violazione* (2012), vincitore del premio Paolo Volponi, opera prima; *L'amore normale* (2014), vincitore del premio internazionale “Scrivere per Amore”; *La notte ha la mia voce* (2017), premio Mondello opera italiana, selezione della giuria del Premio Campiello e premio Wondy; *Il Dono di Antonia* (2020). Per Bompiani è uscito *Il ritorno è lontano* (2024), sempre con Bompiani ha pubblicato il saggio *La felicità delle immagini il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*. È autrice di due raccolte di racconti: *Segni sottili e clandestini* (Diabasis 2008) e *Via da qui* (Minimum Fax 2022). Ha scritto il podcast *Vive!*, interpretato con Federica Fracassi, diventato poi un libro: *Vive! storie di eroine che si ribellano al loro tragico*

destino (Harper Collins 2023).

Ha tradotto *Quel fantastico peggior anno della mia vita* di Jesse Andrews (Einaudi 2016), *Distanza ravvicinata* di Annie Proulx (Minimum Fax 2019) e *L'autobiografia* di Alice Toklas di Gertrude Stein (Marsilio 2021). Collabora con la *Letture* e *Sette* del "Corriere della Sera".

Claudio Franzoni si occupa da anni di storia della tradizione classica pubblicando monografie e articoli sulla storia del collezionismo e sulla ricezione dell'arte antica in epoca medievale e moderna. All'interno di questi studi ha approfondito la riflessione sul ruolo del corpo e della gestualità nelle arti figurative; su questi temi è incentrato *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca* (Einaudi 2006) e *Da capo a piedi. Racconti del corpo moderno* (Guanda 2014). Insieme a Pierluca Nardoni, ha curato la mostra *What a wonderful world: la lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura* (Reggio Emilia, 2019-2020). Collabora alla rivista "Doppiozero".

SOMMARIO

Il filo della storia

Alessandra Sarchi

Immaginare Penelope

Claudio Franzoni

Atlante iconografico

1. Penelope dolente

2. Penelope velata

3. Ulisse e Penelope

4. Penelope alla tela

5. Penelope scrive e legge

6. Il sonno di Penelope

7. Penelope e l'arco

8. Penelope, Icario, i proci, Telemaco ed Euriclea

Le radici di Penelope

Silvia Ferrara

Qualche domanda su Penelope nell'antichità e dopo

Piero Boitani

Nell'oltre della moglie di Ulisse. Penelope nella letteratura contemporanea

Maria Rizzarelli

Alla ricerca di un vero interlocutore

Vassilina Avramidi

Penelope filmica: il movimento dell'attesa

Anna Masecchia

Regesto delle opere in mostra

1. Il telaio e la tela

2. Il gesto e la postura

3. Il mondo del sogno

4. Il velo e il pudore

Paesaggi omerici

Omaggio a Maria Lai

English Texts

Schede volumi



Titolo	LE RAGIONI DELL'ARTE. COSE TANTO SEMPLICI CHE NESSUNO CAPISCE
Autore	Maria Lai
Editore	Electa
Collana	Pesci rossi
Pagine	96
Illustrazioni	100
Formato	15 x 23 cm
Prezzo	22 euro
In libreria	settembre 2024
ISBN	97888928266

Che cosa determina le ragioni dell'arte e perché considerarle "cose tanto semplici che nessuno capisce"? A questa domanda Maria Lai, fra le artiste più significative del secondo novecento, prova a rispondere in una conversazione con Giuseppina Cuccu, avvenute nel corso degli anni novanta, edita ma ormai irreperibile. Un dialogo intenso che rivela come la relazione intersoggettiva sia stata il fondamento dell'opera dell'artista sarda, ineludibile condizione per una crescita umana e artistica.

In tale scambio, la perpetua esigenza di cercare risposte si rivela un modo per sprigionare energie per trasformare la coscienza e l'arte che, come un nutrimento, "esige frequentazioni continue".

In che modo può avvenire? Con "un impegno personale per la propria interpretazione del mondo", scrive Lai. È in questa "interpretazione" che risiede il valore dell'arte: nella sua libertà di dare significato alla vita. Il volume è pubblicato in occasione della mostra Penelope (Roma, Parco archeologico del Colosseo, 19 settembre 2024 – 12 gennaio 2025), nel cui ambito saranno esposte opere di Maria Lai.

Maria Lai, nata nel 1919 ad Ulassai (Ogliastra), lascia la Sardegna per studiare a Roma, dove diventa allieva di Marino Mazzacurati e Alberto Viani. Si trasferisce poi a Venezia e studia all'Accademia di Belle Arti con Arturo Martini. Nel 1945 decide di tornare in Sardegna dove rimane sino al 1954 quando riparte alla volta di Roma. Nel 1957 tiene la sua prima personale alla Galleria L'Obelisco. A Roma frequenta lo scrittore Giuseppe Dessì attraverso il quale riscopre il senso del mito e delle leggende della sua terra. Vedere il passato come indagine del futuro è alla base delle sue ricerche sull'uso di strumenti e materiali del mondo arcaico sardo. A questo si legano le opere del ciclo "Telai", "Geografie", "Libri cuciti", e le operazioni svolte sul territorio, quale Legarsi alla montagna. Negli anni novanta opera una reinterpretazione del suo percorso complessivo in cui i vari cicli si assemblano armonicamente l'uno con l'altro. Il suo lavoro riscuote apprezzamenti e riconoscimenti anche oltre i confini nazionali. Con l'opera Orme di leggi nel 2011 ha vinto il Premio Camera dei deputati, 150 anni dell'Unità d'Italia. In ragione della donazione di circa un centinaio di opere, nel 2006 ad Ulassai è stato creato il Museo d'arte contemporanea Stazione dell'arte a lei dedicato. Il 16 aprile 2013 si è spenta nella sua casa di Cardedu.

Giuseppina Cuccu, insegnante nella scuola elementare, si occupa di tradizioni popolari e antropologia, ambiti entro i quali orienta le sue ricerche senza escludere ulteriori declinazioni, come nel caso della ventennale collaborazione con l'artista Maria Lai, figura attraverso la quale, fra gli altri numerosi contributi, nacque il fondamentale Le ragioni dell'arte (Cagliari, 2002).

Prefazione

Giuseppina Cuccu

I. Roma, 29 novembre 1992

II. Cardedu, 6 gennaio 1993

III. Ulassai, 3 agosto 1993

IV. Cardedu, 9 ottobre 1993

V. Cardedu, 1° gennaio 1994

VI. Cardedu, 2 gennaio 1994

VII. Cardedu, 30 aprile 1994

VIII. Cardedu, 1° maggio 1994

IX. Cardedu, 30 giugno 1994

X. Cardedu, 26 agosto 1996

XI. Cardedu, 18 ottobre 2001

**Citazioni e libere riflessioni
di Maria Lai per aiutare
a leggere l'arte figurativa**

Colophon mostra



MINISTERO
DELLA
CULTURA

P·AR·C
ARCHEOLOGICO
DEL COLOSSEO

PENELOPE
Parco archeologico
del Colosseo,
Tempio di Romolo
e Uccelliere Farnesiane

19 settembre 2024 -
12 gennaio 2025

a cura di
Alessandra Sarchi
Claudio Franzoni

in collaborazione
con l'Archivio e la
Fondazione Maria Lai

Ministro
Alessandro Giuli

Sottosegretari di Stato
Lucia Bergonzoni
Gianmarco Mazzi
Capo di Gabinetto
Francesco Gilioli

Capo del Dipartimento
per la Valorizzazione
del Patrimonio culturale
Alfonsina Russo

Capo del Dipartimento
per la Tutela del
Patrimonio culturale
e del paesaggio
Luigi La Rocca

Capo del Dipartimento
per l'Amministrazione
Generale con funzioni
trasversali
Paolo D'Angeli

Capo del Dipartimento
per le attività culturali
Mario Turetta

Consigliere Diplomatico
Clemente Contestabile

Direttore Generale
Musei
Massimo Osanna

Capo Ufficio Stampa
e Comunicazione
Andrea Petrella

Direttore
Alfonsina Russo

Segreteria del Direttore
Gloria Nolfo
Luigi Daniele
Fernanda Spagnoli

Funzionario archeologo
responsabile delle
Uccelliere Farnesiane
Paola Quaranta

Funzionario architetto
responsabile delle
Uccelliere Farnesiane
Aura Picchione

Funzionario archeologo
responsabile
del Tempio di Romolo
Roberta Alteri

Funzionario architetto
responsabile
del Tempio di Romolo
Nicola Saraceno

Servizio di
Valorizzazione,
mostre ed eventi
Daniele Fortuna,
responsabile
Stefano Borghini
Andrea Caracciolo
Donatella Garritano
Camilla Musci
Nicola Pacileo
Alice Penconi

Servizio Comunicazione
e relazioni con
il pubblico, la stampa,
i social network
e progetti speciali
Federica Rinaldi,
responsabile
Astrid D'Eredità

Servizio restauro
Angelica Puja,
responsabile
Fiorangela Fazio
Sara Iovine
Massimo Lasco
Simona Murrone

Si ringrazia tutto
il personale
del Parco archeologico
del Colosseo

Colophon mostra

Electa

Presidente
Enrico Selva Coddè

*Amministratrice
Delegata*
Rosanna Cappelli

*Direttore pianificazione
e controllo*
Paolo Montanari

*Direttore
amministrativo*
Andrea Colli

Responsabile mostre
Roberto Cassetta

*Responsabile progetti
e mostre per
l'archeologia di Roma*
Anna Grandi

*Responsabile progetti e
sviluppo internazionale*
Carlotta Branzanti

*Responsabile
comunicazione*
Monica Brognoli

Responsabile editoriale
Marco Vianello

Responsabile bookshop
Laura Bainsi

MOSTRA

Coordinamento
Marta Chiara Guerrieri

Ricerca iconografica
Simona Pirovano

*Comunicazione e public
program*
Gabriella Gatto
Stefano Bonomelli
con
Beatrice Petrivelli
Giulio Carlo Pantalei

*Bookshop e
merchandising*
Chiara Circolani
Francesco Quaggia

*Progettazione
dell'allestimento*
Federica Parolini
con la collaborazione di
Matteo Martini

*Immagine coordinata
e grafica di mostra*
Francesco Franchi
con Giovanni Cavalleri
e Nello Alfonso
Marotta

Illustrazioni
Nathalie Lees

*Traduzione dei testi in
mostra*
Sylvia Notini

*Coordinamento
della sicurezza in fase
di progettazione
ed esecuzione*
Paolo Quagliana

*Realizzazione
dell'allestimento
e della grafica*
Tagi2000, Roma
Artiser, Roma

Trasporti
Montenovi, Roma
Artindep, Moncalieri
Butterfly, Pistoia
(per le opere di Maria
Lai)

Controllo microclimatico
Ivano Francavilla

Assicurazioni
AON
Assicurazione gestione
enti
UFB: UMU
Assekuranzmakler
Big Broker, Milano

Colophon mostra

Biblioteca nazionale
Vittorio Emanuele
III, Napoli
Casa di Goethe, Roma
Collezione Nunzio
Giustozzi,
Monte Urano
Comune di Reggio
Emilia,
Biblioteca Panizzi
Direzione regionale
musei
della Toscana -
Museo nazionale
etrusco di Chiusi
Fondazione Brescia
Musei - Civica
Pinacoteca Tosio
Martinengo
Fondazione Giorgio
Cini, Venezia
Gallerie degli Uffizi,
Firenze
Istituto Centrale della
Grafica, Roma
Musée Bourdelle, Parigi
Musée de l'Argonne
Viard-Morel,
Sainte-Menehould
Musée des Beaux-Arts
et d'Archéologie,
Rennes
Musei Vaticani, Città
del Vaticano
Museo archeologico
nazionale
di Napoli

Museo civico d'arte
industriale
e Galleria Davia
Bargellini, Bologna
Museo nazionale del
Bargello, Firenze
Museo nazionale
etrusco
di Villa Giulia, Roma
Museo nazionale
romano, Roma
Museum für Abgüsse
Klassischer
Bildwerke, Monaco
di Baviera
Parco archeologico di
Pompei
Pinacoteca nazionale
di Bologna
Seminario Vescovile di
Pavia
Sistema biblioteche
e centri culturali -
Biblioteca romana
Sarti, Roma
Soprintendenza
Archeologia, belle
arti e paesaggio per
l'area metropolitana
di Napoli - Museo
archeologico di
Pithecusae, Lacco
Ameno (Napoli)
Wolverhampton
Art Gallery,
Wolverhampton

La mostra è il primo atto di una trilogia espositiva
unica nel suo genere dedicata alla tre figure
femminili più moderne dell'antichità, Penelope,
Antigone, Saffo, e sarà accompagnata da un
programma di incontri dal titolo *Esistere come
donna* che si terranno alla Curia Iulia.

Le consulenze per la grafica e la scenografia della mostra

IMMAGINE COORDINATA E GRAFICA DI MOSTRA

Art director, **Francesco Franchi** si è laureato presso il Politecnico di Milano con una tesi sul giornalismo grafico nei quotidiani, un progetto accademico divenuto negli anni il punto di inizio per un notevole percorso professionale. Ha cominciato il suo lavoro a “LeftLoft”, negli anni in cui l’infografica diventava sempre più celebre in Italia. Nel 2008 è entrato a far parte de “Il Sole 24 Ore” come direttore creativo di “IL. Intelligent Lifestyle”, periodico vincitore di molti riconoscimenti internazionali per il suo design innovativo. Nel 2016 è divenuto membro della redazione de “La Repubblica”, che ha riprogettato graficamente due volte in tre anni. Autore di numerosi libri e membro dell’AGI, ha vinto diversi premi tra cui l’European Design Award, D&AD Award, SPD Award e il Compasso d’Oro ADI. I suoi lavori sono stati esposti in molti paesi, e di recente al V&A Museum di Londra e al Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum di New York.

ILLUSTRAZIONI

L’illustratrice londinese **Nathalie Lees** è nota soprattutto per le sue memorabili illustrazioni editoriali contraddistinte dall’essenzialità grafica, a tradurre storie complesse e idee intricate in immagini sofisticate, che fanno riflettere. Proprio come nell’affrontare storie, messaggi e argomenti seri, i lavori di Nathalie possono al contempo essere giocosi, esplorare simboli, icone e composizioni grafiche. Il linguaggio essenziale è arricchito da trame acute e da un uso del colore ragionato. Tra i clienti di Nathalie si includono *The Guardian*, AMV BBDO, Singapore Airlines, Harper Collins, *The Washington Post*, *Wallpaper* Magazine* e *The Financial Times*.

PROGETTAZIONE DELL’ALLESTIMENTO

Federica Parolini studia scenografia all’Accademia di Belle Arti di Brera. Debutta nel 2006 al Festival di Montepulciano, da allora lavora nei principali teatri e festival d’opera italiani. Dal 2012 con Leo Muscato progetta allestimenti di opera lirica e teatro di prosa. Le scene di Agnese di Franco Paer al teatro Regio di Torino vincono nel 2019 il premio Abbiati. Firmerà il progetto di *Forza del destino* per inaugurare la stagione 2024/2025 del Teatro alla Scala di Milano il prossimo 7 dicembre. Collabora con registi provenienti da diversi

ambiti: Francesco Micheli, Alice Rhorwacher, Frederic Wake Walkers, Stefania Panighini, Teatri alchemici.

Dal 2013 alcune produzioni la vedono impegnata in diversi teatri europei e internazionali: Vienna, Bonn, Bilbao, Montecarlo, San Francisco. Oltre alla scenografia si interessa e partecipa a progetti sperimentali sul linguaggio dell'opera lirica, progetta percorsi installativi, collabora alla realizzazione di festival interdisciplinari, realizza illustrazioni e partecipa all'organizzazione di eventi. Del 2021 è la mostra *Carlo Aymonino, Fedeltà al tradimento*, a Milano in Triennale di cui cura il progetto di allestimento; del 2003, per l'Accademia Carrara di Bergamo, *Tutta in voi la luce mia. Pittura di storia e melodramma*.

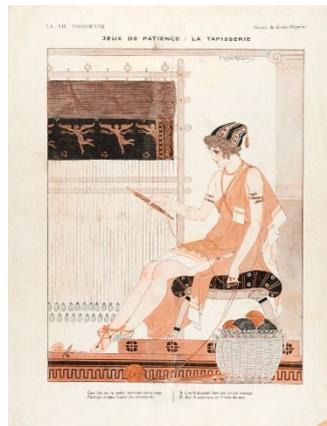
Selezione immagini uso stampa

Normativa SIAE

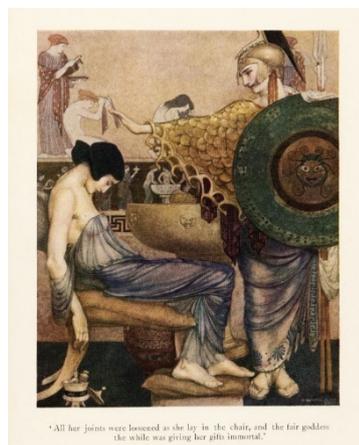
Sono esenti dal pagamento ai fini dell'esercizio del diritto di cronaca e nei limiti dello scopo informativo - sempre che si indichi, salvo caso di impossibilità, la fonte, incluso il nome dell'autore, se riportato - le riproduzioni fino ad un numero massimo di quattro riproduzioni di opere tutelate per ogni articolo, su carta, digitale e online, senza alcuna limitazione di dimensioni.

Le immagini fornite possono essere utilizzate solo ed esclusivamente nell'ambito di recensioni o segnalazioni giornalistiche della mostra PENELOPE al Parco archeologico del Colosseo dal 19 settembre 2024 al 12 gennaio 2025. Ogni immagine deve essere sempre accompagnata dalla propria didascalia con relativo copy, non può essere tagliata e/o manomessa e deve essere impiegata sul web solo in bassa definizione.

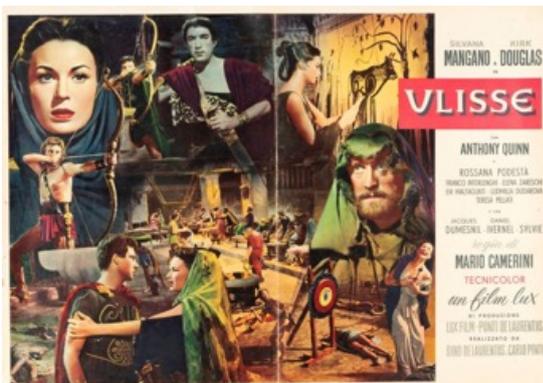
Joseph Kuhn-Régnier,
Penelope alla tela, in "La Vie
Parisienne", 18, 4 maggio 1918.
Collezione privata



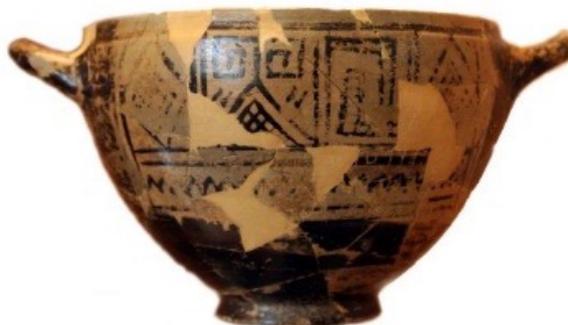
Athena induce Penelope al sonno,
illustrazione da The Odyssey of
Homer Done into English prose by
S.H. Butcher and Andrew Lang, ill.
Sir William Russell Flint, The Medici
Society,
London 1930.
Collezione privata



Una delle diverse locandine narrative ideate per la promozione del film *Ulisse* (Italia, 1954), prodotto da Lux Film - Ponti De Laurentiis, con la regia di Mario Camerini.
Collezione privata



Crediti: MIC - Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Napoli - Museo archeologico di Pitheculusae - Lacco Ameno (NA)



Telemaco e Penelope, skyphos attico, 440 a.C. circa, ceramica a figure rosse, alt. cm 20,5, diam. 24,5, Chiusi, Museo Nazionale Etrusco di Chiusi.

Crediti: Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei Nazionali Toscana - Firenze / Foto di Ariano Guastaldi



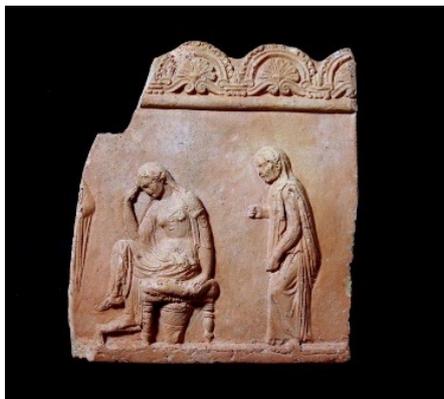
Una serva lava Ulisse travestito da mendicante, skyphos attico, 440 a.C. circa, ceramica a figure rosse, alt. cm 20,5, diam. 24,5, Chiusi, Museo Nazionale Etrusco di Chiusi.

Crediti: Su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei Nazionali Toscana - Firenze / Foto di Ariano Guastaldi



Penelope dolente tra le serve, rilievo di coronamento, I secolo d.C., terracotta.
Roma, Museo Nazionale Romano.

Crediti: Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano, Archivio Fotografico



Il riconoscimento di Ulisse da parte di Euriclea, rilievo di coronamento, I secolo d.C., terracotta.
Roma, Museo Nazionale Romano.

Crediti: Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano, Archivio Fotografico



Bonaventura Genelli, *Ulisse racconta le sue peripezie a Penelope*, da *Umriss zum Homer mit Erläuterungen von dr. Ernst Förster*, J.G. Cotta'scher Verlag, Stuttgart-Tübingen, 1844, tav. XXII, incisione, mm. 335 x 505, Roma, Biblioteca Romana Sarti.



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Penelope e Ulisse travestito da mendicante*, da Christian Gottlob Heyne, Johann H.W. Tischbein, *Homer nach Antiken gezeichnet*, Göttingen 1801, incisione, mm 335 x 505, Roma, Casa di Goethe.

Fotografia: Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (Enrico Fontolan)



Angelika Kauffmann, *Penelope piange sull'arco di Ulisse*,
1779 circa, olio su rame, cm 43,7x36,8,
Wolverhampton
© Wolverhampton Art Gallery



L'attrice Silvana Mangano, nelle vesti di Penelope, tesse la tela nel film *Ulisse* (Italia, 1954), prodotto da Lux Film - Ponti De Laurentiis, con la regia di Mario Camerini.

Credito foto: Franco Fedeli/Reporters Associati & Archivi/Mondadori Portfolio



Theodor van Thulden, *Minerva dirada i dubbi di Penelope sull'identità di Ulisse*,
acquaforte, mm 191 x 247, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto dei Disegni.

Crediti: Su concessione del Ministero della Cultura / Musei Nazionali di Bologna / Foto di Roberta Capaldi



Euriclea lava i piedi di Ulisse travestito da mendicante,
da Pompei, metà del I secolo d.C., intonaco dipinto, cm 18 x 17,
Pompei, Parco archeologico di Pompei, Antiquarium.

Crediti: Su concessione del Ministero della Cultura - Parco archeologico di Pompei, Archivio fotografico



Ulisse, Penelope e il cane Argo, teca di specchio etrusco, da Tarquinia, III secolo a.C., bronzo, diam. max cm 14, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Collezione Castellani.

© Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Archivio fotografico. Mauro Benedetti



Antoine Bourdelle,
Penelope, 1909,
statuetta, bronzo,
cm 58,5 x 23 x 18,
Parigi, Musée Bourdelle.

Crediti: CCØ Paris Musées / Musée Bourdelle



Maria Lai,
Tela nell'orizzonte,
1979, stoffa.

© Archivio Maria Lai /
foto © Lorenzo Palmieri
SIAE 2024



Maria Lai,
Al volger della spola,
1995, stoffa, filo, tempera.

© Archivio Maria Lai
SIAE 2024

