

Maria Rosa Tabellini

## IMPARARE DAI CLASSICI MODI E TEMI DELLA NARRAZIONE DALL'EPOS AL ROMANZO

Che l'*Odissea* costituisca la sorgente dalla quale sono derivati gli innumerevoli rivi della narrazione romanzesca – intrecci, temi, miti – è quasi un luogo comune e, come tale, piuttosto vago. Scopo di questa lezione<sup>1</sup> è dare sostanza a questa formula, ossia osservare da vicino e riflettere su alcune delle caratteristiche formali e tematiche che la storia della letteratura ha maturato ereditandole dal poema omerico. Sotto il profilo della struttura narrativa, mi soffermerò in particolare sull'eroe-narratore e sul carattere circolare dell'epos; nell'orizzonte tematico, intendo invece fermare l'attenzione sull'incontro con i morti, proponendo, tra l'altro, un confronto – inedito, a quanto mi risulta – con un passo del *Don Chisciotte*.

Dato il suo carattere di “lezione”, questa mia trattazione non intende proporsi come esaustiva, si piuttosto fornire un ventaglio di spunti che potrebbero essere adattati e sviluppati in specifici contesti scolastici.

### *Dal canto alla narrazione*

La vocazione narrativa dell'*Odissea* è evidente fin dall'attacco celeberrimo:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον ὃς μάλα πολλὰ  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε

*Narrami*, o Musa, dell'eroe multiforme, che tanto  
vagò, dopo che distrusse la rocca sacra di Troia<sup>2</sup>

Il confronto col proemio dell'*Iliade* – inevitabile e giustificato da somiglianze e differenze certo non casuali – mette tradizionalmente a confronto i due imperativi. Nell'*Iliade* il verbo ἄειδε (imperativo presente dell'azione durativa dal verbo ἀείδειν) collega l'azione del “cantare” con quella dell'esecutore del canto: l'ἰδοῖός, il cantore ispirato direttamente dalla divinità, ovvero la θεά nel primo verso dell'*Iliade* e la Μοῦσα in quello dell'*Odissea*.

Tutto, nell'incipit dell'*Iliade*, riconduce alla primitiva e sacrale oralità della poesia: è la divinità stessa che canta, e lo fa in modo – si direbbe – assoluto, perché il poeta si eclissa e lascia tutta la scena a lei; nell'*Odissea*, invece, il poeta inizia a prendere spazio come destinatario della parola della Musa (μοι). Il verbo ἔννεπε (ancora un presente durativo) è voce del verbo ἐννέπειν (arcaismo per ἐνέπειν, con la stessa radice di ἔπος) che è verbo del “narrare”. Esso coincide con il latino *inseque*<sup>3</sup>, da cui deriva la perfetta traduzione di Livio Andronico:

*Virum mihi, Camena, insece versutum*

*Insece* corrisponde esattamente a ἔννεπε: entrambi i termini sono degli arcaismi, entrambi sono dattili, contengono entrambi il preverbo *in* (ἐν) e la medesima radice indoeuropea \*seq<sup>w</sup>-<sup>4</sup> (quella stessa che in inglese diventerà *to say*, in tedesco *sagen*). E il dativo *mihi* di Andronico traduce esattamente μοι mantenendo la stessa posizione nel verso.

Ἐννεπε – allo stesso modo di *insece* – se confrontato con il ‘canto’ solenne dell'*Iliade* introduce un abbassamento del tono poetico, in rapporto anche alla diversa materia, che ora diviene avventurosa o – per meglio dire – ‘romanzesca’. Odisseo, infatti, è l'uomo (ἄνδρα) «che di molti uomini vide le città e conobbe la mente, e patì sul mare molti dolori nell'animo suo, lottando per la sua vita e il ritorno dei compagni». Viaggi, lotte, nemici e amici, sofferenze e infine il ritorno: sono

gli ingredienti di quello che nel corso dei secoli sarebbe poi diventato il romanzo cavalleresco, il romanzo d'avventura e, più in particolare, il romanzo picaresco.

Inoltre, mentre nell'*Iliade* protagonista è l'ira di Achille (cioè lo "stato d'animo" di un eroe), nell'*Odissea* protagonista è un uomo che non viene indicato col suo nome, ma designato da un epiteto, πολύτροπος 'versatile', che è talmente forte ed indicativo da sostituirsi al nome proprio. Allora e per sempre, potremmo dire: ché l'indole multiforme di Odisseo giungerà fino a noi attraverso le immagini del mito e della letteratura. In sintesi: all'eroe dell'*Iliade*, monocorde e statuario, designato al primo verso con nome e patronimico (figlio di Peleo), segue l'uomo versatile, complesso, mentitore ('romanzesco') dell'*Odissea*.

Questi sono gli elementi sui quali, in genere, si appunta l'analisi contrastiva dei due proemi, anche in sede scolastica. Vediamo di dire qualcosa di più.

### *Il poeta narratore*

Ritorniamo un poco sulla figura del poeta narratore per notare come, a partire dal grado zero nel proemio dell'*Iliade*<sup>5</sup> e poi dalla prima indicazione esplicita nel dativo dell'*Odissea*, il poeta conquista una presenza sempre più autorevole. Sarà Virgilio ad esporsi in prima persona, sostituendo alla seconda persona dell'imperativo rivolto alla Musa – con o senza il dativo "a me" – un deciso "io canto":

*Arma virumque cano Troiae qui primis ab oris  
Italiam fato profugus Laviniaque venit  
litora.*

Attraverso la porta aperta da Virgilio passerà tutta una lunga serie di proemi orgogliosamente rivendicati in prima persona. Lo farà Dante, arrivandoci però – anch'egli – in modo graduale. Dante comincia con l'invocazione del canto II dell'*Inferno*, dove l'io narrante si sdoppia rivolgendosi prima alle muse, poi apparendo come oggettivato nell'«alto ingegno» e nella «mente» del poeta stesso:

O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;  
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,  
qui si parrà la tua nobilitate<sup>6</sup>.

Poi, però, Dante arriverà a proclamare senza ambage il suo primato nel *Paradiso*:

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;  
Minerva spira, e conducemi Apollo,  
e nove muse mi dimostrar l'Orse<sup>7</sup>.

I proemi del nostro Cinquecento sono tutti di ascendenza virgiliana, da quello dell'Ariosto:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto

a quello del Tasso:

Canto l'arme pietose e 'l capitano  
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.

Dal tardo medioevo al pieno rinascimento fiorisce la grande stagione del poema epico cavalleresco; il secolo si chiude con la pubblicazione – la prima, nel 1581, quindici anni dopo la

morte dell'autore – della gloriosa traduzione dell'*Eneide* fatta da Annibal Caro, un traduzione che rimaneggiava in più punti il testo latino, e rendeva gli eroi prossimi alla tipologia dei condottieri rinascimentali.

E tuttavia, come si vedrà più avanti, il crepuscolo del Cinquecento segna anche la crisi del poema cavalleresco.

### *Originalità dell' "Odissea"*

La differenza più significativa dell'*Odissea* rispetto all'*Iliade* (la sua 'modernità', potremmo dire, se il termine non fosse inflazionato) va cercata un poco avanti, precisamente al verso 10. È un verso che appare come una conclusione del proemio e una ripresa speculare del primo verso<sup>8</sup>:

Τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν

L'originalità del poeta che compone l'*Odissea* si afferma nell'avverbio ἀμόθεν. Il termine – un *hapax* omerico – è problematico e diversamente inteso, tuttavia è indubbio che la presenza del suffisso -θεν ne indichi la funzione di moto da luogo: ma *da quale luogo?* L'avverbio è tradotto decisamente da Zambarbieri «da un punto qualsiasi»<sup>9</sup>, e tutto il verso 10 suona pertanto:

«Di quelle vicende, o dea, figlia di Zeus, cominciando da un punto qualsiasi, anche a noi racconta». Sotto il profilo filologico, l'esistenza di una forma \*ἀμός equivalente a τις si ricava infatti dagli avverbi ἀμοῦ, ἀμῆ (dalla stessa radice di ἄμα)<sup>10</sup>.

Scrivendo Pasquali a proposito dell'enigmatico avverbio: «La chiave della comprensione è tutta in ἀμόθεν: cominciando da un punto qualsiasi, non dal principio e non decorrendo giù secondo la successione cronologica dei fatti»<sup>11</sup>. Come si vede, già nel proemio dell'*Odissea* viene dichiarata la novità strutturale della narrazione: al tempo lineare dell'*Iliade* si sostituisce ora un tempo circolare, che può essere affrontato e narrato partendo da un punto qualsiasi. In effetti, tutte le interpretazioni accreditate di questo particolarissimo avverbio riconducono alla specificità della narrazione dell'*Odissea*: sia che – seguendo Pasquali – prendiamo ἀμόθεν come una consapevole contrapposizione tra i due proemi, sia che lo intendiamo come allusione al virtuosismo tipico degli aedi, che erano capaci di narrare partendo indifferentemente da un punto o dall'altro della storia<sup>12</sup>.

### *La circolarità dell'epos*

In ogni caso, l'*epos* si configura come un disegno circolare. Scrive L. E. Rossi: «l'*epos* non comincia e non finisce, bensì si configura come un circolo»<sup>13</sup>. La narrazione può iniziare da un punto qualsiasi perché – e questa è una peculiare caratteristica dell'*epica* – l'uditorio conosce già il racconto. Nell'*epos* non esiste *suspense*: il piacere del racconto (o il piacere del testo) deriva dalla certezza nella solidità delle vicende e dei personaggi, e nel loro eterno ed immutabile ritorno. Così, Patroclo sarà sempre il giovanetto generoso e soccombente, Odisseo sarà per tutti l'itaco ingegnoso e molteplice (e infido, secondo la lettura foscoliana nei *Sepolcri*), e, nel perenne duello tra Achille ed Ettore, l'«onore di piante» – per dirla ancora col Foscolo – spetterà sempre ad Ettore, «ove fia santo e lacrimato il sangue / per la patria versato, e finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane».

La circolarità della narrazione epica rimarrà implicita anche nello sviluppo del genere, quando gli eroi antichi saranno sostituiti dai cavalieri cristiani: *ciclo* carolingio, *ciclo* bretone, *ciclo* dei romanzi della ricerca del Graal, e così via, sono tutti termini metaforici che indicano, sì, l'appartenenza a determinati filoni tematici, ma mantengono in sé anche l'indizio della specificità di un genere narrativo che può iniziare da un punto come da un altro del cerchio. Cosa, questa, ben visibile anche sul piano iconografico, quando si osservino le illustrazioni dei poemi epici ed epico-cavallereschi di cui si fregiarono le corti rinascimentali e poi quelle seicentesche: anche allora gli affreschi delle sale e dei castelli riportarono episodi circoscritti di più vasti circoli narrativi, tutti ben riconoscibili ai committenti e ai loro cortigiani<sup>14</sup>.

A Bachtin<sup>15</sup> e ad Auerbach<sup>16</sup> siamo debitori di studi capitali sui rapporti tra *epos* e romanzo. Tuttavia, lo spunto fornito dall'avverbio ἀμόθεν suggerisce una differenza – per così dire –

‘geometrica’ che distingue la struttura narrativa dell’*epos* omerico da quella del romanzo moderno. Scrive Zambarbieri: «Il momento iniziale del racconto epico – chiesto alla Musa, ma deciso dal poeta – è sotto il profilo cronologico e narrativo del tutto imprevedibile: perché il poeta decide di narrare secondo un ordine che non è quello temporale nel quale i fatti si svolsero nella “realtà”»<sup>17</sup>. Ciò porta alla conseguenza che, escluso il proemio che peraltro non appartiene alla diegesi, la narrazione epica non riconosce il proprio momento fondamentale nell’*incipit* né, tanto meno, nell’*explicit*, che sono invece i punti forti del romanzo moderno. Quanti sono, infatti, i lettori che hanno letto la conclusione dell’*Odissea*? Che sappiano, in altre parole, che nell’ultimo libro c’è una seconda *nékuya*? Anche l’*explicit* del romanzo cavalleresco ha, in genere, scarsa importanza, salvo, peraltro, nella *Gerusalemme*, che si chiude proprio con “una pietra sopra”, quella del Santo Sepolcro. Ma il Tasso, come sappiamo, era ossessionato dal mito dell’unità: e «il poema del secolo» doveva avere una conclusione inattaccabile. La libertà del poema cavalleresco noi la conosciamo soprattutto attraverso la narrazione ariostesca, così fantastica e dilagante da non permettere nemmeno che del poema si possa fare un riassunto.

Italo Calvino chiamava «zone di confine dell’opera letteraria» l’*incipit* e l’*explicit*, confini espliciti ed evidenti in cui si gioca tutta la narrazione<sup>18</sup>. E infatti: si potrebbe forse incominciare il racconto, ad esempio, dei *Promessi sposi* da un punto diverso che non sia «quel ramo del lago di Como»? Non solo perché è un inizio arcinoto, ma perché solo da quel campo lungo, che sembra provenire da un regista di consumata esperienza, può poi partire la zoomata sul mite e timoroso curato da cui ha inizio la minuzia tragica dei casi delle «genti di piccolo affare» che tutti conosciamo. Invece il racconto dell’*Odissea* può anche concentrarsi in episodi singoli che hanno massa straordinariamente densa, come l’avventura nella terra dei Ciclopi, o l’episodio del canto delle Sirene, o l’incontro con i morti, dalla cui lettura ci sembra di poter cogliere, come distillata, la goccia preziosa che distingue e caratterizza la narrazione epica.

#### *Modalità e tempo della narrazione*

E tuttavia, la circolarità del racconto dell’*Odissea* non esclude che ci sia un *prima*, un *dopo*, e anche un *mentre*.

Nell’*Iliade* il tempo è lineare, e la fabula corrisponde all’intreccio; nell’*Odissea* il tempo non è lineare: vi sono narrati episodi simultanei – che sottolineano parallelismi tematici, come la contemporaneità della partenza di Telemaco e della visita di Hermes a Calipso – ma soprattutto si verificano analessi (tutto il racconto di Odisseo ai Feaci è una analessi), e vi sono temporalità indeterminate (il tempo dell’oltremondo, il tempo delle profezie).

Questa diversa forma di narrazione può – in parte – dipendere da intrusioni ed aggiunte posteriori: così è spiegata da alcuni, ad esempio, la presenza di due *nékyiai* (nel canto XI e nel canto XXIV, dove si assiste alla processione dei Proci nell’oltremondo, e dove vengono rievocati episodi dell’*Iliade*, nella dimensione ‘odissiaca’). Ma il racconto di Odisseo, a sua volta preceduto dal racconto di Demodoco – che nel canto VIII canta le imprese dei Troiani (e di Odisseo) di fronte ad Alcino, determinando il pianto dell’eroe – assume nell’*Odissea* un peso così decisivo, anche nella costruzione stessa del personaggio protagonista, che la sua posizione centrale nella struttura del poema non può non essere voluta dalla sapienza costruttiva del poeta.

La tecnica del raccontare in prima persona – e non solo da parte del protagonista – si ripropone più volte nel corso del poema. La parte più lunga e rilevante di narratore spetta infatti ad Odisseo nell’isola dei Feaci, ma nel corso del poema ci sono altri esempi che mostrano la caratteristica poliprospectica dell’*Odissea*, tanto che l’epiteto di *πολύτροπος* sembra pertinente non solo al protagonista, ma anche alle diverse modalità del narrare e ai punti di vista non univoci che si rilevano nel corso del poema. Nella Telemachia, il racconto di Nestore è già un esempio di quello che, in narratologia, si chiama “focalizzazione interna”: il vecchio re narra a Telemaco ciò che lui sa, e dal suo punto di vista. Ma la sezione più significativa che comprende racconti di altri personaggi che non siano il protagonista è certamente costituita dalla *nékyia* dell’XI libro, dove vari personaggi raccontano le loro vicende passate, ognuno secondo il proprio punto di vista.

Nell'*Odissea* il tempo del racconto è quindi ambivalente: c'è un tempo lineare, progressivo, che porta la vicenda dall'inizio alla conclusione delle peregrinazioni di Odisseo, e c'è un tempo a ritroso che riporta il passato attraverso le varie analessi costituite dai racconti nel racconto. Il tempo va avanti, e contemporaneamente torna sempre indietro, rievocando un passato che, in parte, riassorbe l'*Iliade*. Non c'è chi non veda la straordinaria ricchezza insita in questa tecnica – quasi 'relativistica' – del racconto, e infatti essa costituirà una miniera inesauribile di possibilità narrative che verranno utilizzate dalla letteratura futura.

### *L'eroe narratore*

Quando Odisseo viene gettato sulla spiaggia dell'isola dei Feaci, è allo stremo delle forze, non ha altri mezzi che il respiro e la lingua, ma è costretto a tacere il proprio nome: il caso ha voluto, infatti, che lui, odiato da Posidone, sia finito su una terra posta sotto la protezione del dio stesso (i Feaci sono infatti dominatori del mare, e la dinastia regale discende da Posidone). Pertanto, l'eroe, all'inizio del lungo episodio (canti V-VIII) che lo vede ospite incognito di Alcino, è assai poco loquace. A rompere la sua reticenza è però una narrazione: al banchetto dei Feaci, Odisseo non riesce infatti a trattenere le lacrime ogni volta che l'aedo Demodoco accenna alla guerra di Troia, e Alcino non può fare a meno di chiedergli la ragione di quel pianto reiterato. Odisseo infine si svela, e diventa lui stesso narratore, sostituendosi e sovrapponendosi all'aedo. Assimilare Odisseo ad un aedo non è una forzatura ad effetto: ché per due volte è il testo stesso a suggerirlo. La prima è proprio nel canto XI, in una specie di intermezzo all'interno del racconto della *nékyia*. Dopo che Odisseo ha incantato il suo uditorio narrando l'incontro con Tiresia e poi quello con sua madre, e di conseguenza il commovente e vano tentativo di abbracciarla<sup>19</sup>, Alcino ne loda la sapienza di narratore, dicendo che Odisseo ha fatto abilmente il suo racconto, proprio «come un aedo» (*Od.*, XI 368).

Forse ancor più significativa, a livello poetico, è la seconda occasione in cui Odisseo viene paragonato ad un aedo, perché giunge in un contesto inatteso e collega, come in un corto circuito, le diverse abilità del protagonista con quelle del poeta dell'*Odissea*. La similitudine si trova molto più avanti, nel canto XXI, quando Odisseo è arrivato finalmente ad Itaca, nel proprio palazzo, e, ancora incognito ai più, viene sfidato con disprezzo dai proci a tendere l'arco. Allora prende in mano l'arco, lo soppesa, poi – dice il poeta, che ben s'intende di strumenti a corde – «come quando un uomo esperto di lira e di canto con facilità riesce a tendere una corda intorno ad una chiavetta nuova, legando dall'una e dall'altra parte un budello di pecora ben ritorto, così senza sforzo Odisseo tese il grande arco» (*Od.*, XXI, 406-409). Ed è questo l'atto che darà inizio all'antica poesia della strage dei pretendenti.

Ma torniamo ad Odisseo-aedo nel palazzo dei Feaci. È evidente che la narrazione dell'eroe in prima persona si inserisce in un punto determinato del racconto, e non è una narrazione 'neutra': egli ri-propone e riscatta dall'oblio i fatti secondo il suo punto di vista (ovvero, nella terminologia narratologia, attraverso un punto di vista "omodiegetico"). In altre parole, Odisseo racconta il proprio 'romanzo autobiografico', un romanzo di viaggio e di avventura che getta un ponte tra il passato dell'*Iliade* e il futuro della storia. È proprio attraverso il racconto che Odisseo conquista la propria identità: come protagonista di una storia che non è più quella dell'*Iliade*, ovvero della guerra di Troia, ma è la storia del *nóstos* e della conoscenza. Il racconto circolare non è, come s'è già detto, indifferenziato e caotico, ma implica un intreccio di piani temporali diversi e quindi una diversa coscienza nell'io narrante.

Non a caso, il romanzo autobiografico inizia con i cosiddetti "apologhi di Odisseo" (canto IX), che rappresentano una specie di marcia di avvicinamento alla nuova atmosfera dell'*Odissea*. L'avventura nella terra dei Ciconi ha ancora carattere iliadico e rispecchia, com'è stato notato, il tempo della colonizzazione, che durava ancora ai tempi del poeta. Il breve racconto dei Lotofagi, invece, si svolge in un'atmosfera fiabesca, dove al senso di spossatezza, provocato nei marinai dalle piante obliuose del loto, si contrappone la fermezza morale di Odisseo. Il lungo episodio di Polifemo, poi, offre la definizione dell'uomo sociale e civile in confronto all'uomo selvaggio e

inospitale, definendo un canone dei valori della civiltà (l'ospitalità, la dimensione sociale, la capacità tecnica).

I tre episodi del canto IX si configurano quindi come "favole", in ciascuna delle quali l'eroe appare sotto una luce diversa, mentre il canto stesso si apre e si chiude col nome di Odisseo. Il nome risuona all'inizio, nel verso 19, quando Odisseo si svela ad Alcino: «Sono Odisseo, figlio di Laerte, che per astuzie di ogni genere vado famoso tra gli uomini, e la mia fama giunge fino al cielo»<sup>20</sup>. È qui che lo straniero venuto dal mare pronuncia il suo nome mentre nel convito s'è fatto improvvisamente silenzio; e la rivelazione è un vero colpo di scena, poiché Demodoco ha appena finito di celebrare la saggezza e il valore di quello che fino a quel momento era solo un personaggio della poesia ed ora si è manifestato nella sua concretezza di uomo. Poi, di nuovo, il nome viene pronunciato alla fine, quando l'eroe si svela a Polifemo provocandone la maledizione: «Ciclope, se mai qualcuno dei mortali ti domandasse della sconcia cecità del tuo occhio, rispondi che ti accecò Odisseo distruttore di città, figlio di Laerte, che ha la sua dimora in Itaca» (vv. 502-505). E ancora, come un'eco, risuona nel v. 530, nella preghiera del Ciclope al padre Posidone: «concedimi che Odisseo, distruttore di città, figlio di Laerte, che ha la sua dimora in Itaca, non torni mai più in patria».

Nel canto X Odisseo racconta altre tre avventure: quella di Eolo, dei Lestrigoni e il lungo episodio di Circe, nel quale si prepara la *nékyia*. È Circe, infatti, che, congedandolo, annuncia ad Odisseo che deve compiere un lungo viaggio nella terra dei morti per incontrare Tiresia, che «gli dirà del suo viaggio, la lunghezza del cammino, e il ritorno, come potrà andare sul mare pescoso» (X, 539-540). È poi il canto XI che raccoglie il lungo racconto di Odisseo sulla soglia degli inferi; qui, attraverso l'incontro con gli eroi morti, il mondo dell'*Iliade* viene narrato come 'passato' e come tale giudicato.

#### *L'incontro con i morti e il dialogo tra le generazioni*

Sul piano narratologico, all'*Odissea* dobbiamo l'invenzione del montaggio e degli intrecci temporali e spaziali destinati a connotare in seguito non solo il poema cavalleresco (quello di Ariosto più di ogni altro), ma anche i vari tipi di narrazione, dal romanzo moderno alla narrazione cinematografica, allo sceneggiato e poi alla cosiddetta *fiction* televisiva. Ma all'*Odissea* dobbiamo anche la codificazione letteraria dei temi fondamentali ricorrenti nel genere del romanzo: l'avventura, l'amore, l'ingegno, la figura femminile ... In particolare, dobbiamo a questo poema l'introduzione di un tema, quello dell'incontro con i morti, al quale l'umanità affida da sempre il compito della memoria e della comunicazione di valori tra le generazioni.

La *nékyia* occupa tutto il canto XI e presenta una serie di sezioni non sempre collegate logicamente: la catabasi si ricollega a un tema antichissimo, che ricorre fin dal poema mesopotamico di Gilgamesh, nel quale l'eroe però non incontra i morti per 'sapere' il futuro, ma spinto dall'affetto.

Con l'*Odissea* inizia invece il motivo della *nékyia* 'razionalizzato' ai fini di una conoscenza che riguarda l'eroe; tuttavia qui l'incontro con i morti non è ancora motivato profondamente (come sarà nell'*Eneide*, o nella *Divina Commedia*), dato che l'ombra evocata di Tiresia dirà, sì, ad Odisseo in che modo potrà far ritorno ad Itaca, ma le sue rivelazioni rimangono tutto sommato vaghe, e in particolare lo sono quelle che riguardano la morte dell'eroe: «a te la morte verrà dal mare, placida così, una morte che ti colpirà un giorno, consunto da serena vecchiezza»<sup>21</sup>. In ogni caso, il personaggio dell'indovino Tiresia non ha certo la funzione messianica di Anchise, nell'incontro con il quale Enea entra nella storia di Roma e quindi della civiltà occidentale, né quella di Cacciaguida, che svela a Dante il valore universale del suo viaggio. L'esperienza di Odisseo rimane circoscritta all'ambito individuale del protagonista.

Sembra quindi che la narrazione dell'incontro tra l'eroe e i morti sia proprio finalizzata all'inserimento dello specifico tema della *nékyia* al centro preciso del poema. E' in questo modo che un 'tema' diventa un 'tópos': è quindi innegabile l'influenza determinante dell'*Odissea* nella codificazione di questo *tópos*. E se l'incontro con Tiresia non ha le caratteristiche di un vero e

proprio svelamento, è dall'incontro con altri morti che Odisseo ha motivo di imparare: dall'incontro con Achille, in primis, e da quello con Agamennone, i cui consigli di prudenza egli seguirà quando finalmente giungerà ad Itaca.

### *La stanchezza dei morti*

Il nucleo primitivo dell'epos omerico non accoglieva il tema dell'oltretomba, e la vita dell'uomo sembra cessare definitivamente con la morte: ψύχειν, ψυχρός significano *soffiare gelido, freddo*, e l'anima – nel termine greco – ha quindi etimologicamente a che fare con qualcosa di materiale, freddo, che esce dal corpo al momento della morte, di cui poi non si dice più nulla, almeno nell'*Iliade*.

Anche nell'*Odissea*, peraltro, l'anima è «simile a un'ombra, o a un sogno», come dice Odisseo raccontando ad Antinoo l'incontro con la madre Anticlea<sup>22</sup>: la presenza e la canonizzazione del topos dell'incontro con il mondo dei morti non significa che venga anche definita la 'qualità' delle anime. Anzi, proprio la lettura del canto XI è una significativa partenza per un itinerario tra i testi con l'obiettivo di visualizzare l'immaginario costruitosi via via attraverso epoche diverse e culture diverse intorno al tema della rappresentazione delle 'anime' dei morti

L'«inferno» di Omero non ha specifico carattere fisico, ed anche le indicazioni che Circe fornisce ad Odisseo hanno un che di favoloso: la sua nave, guidata dal vento di settentrione, passerà al di là del fiume Oceano fino alla desolata landa in cui si trova il bosco di Persefone. Da lì Odisseo dovrà scendere nel regno di Ade e giungere alle acque dell'Acheronte, dove farà offerte ai defunti. E così avviene. La nave giunge al tramonto presso i confini del profondo Oceano, immaginato come un fiume che circonda il mondo abitato, nel paese dei Cimmerii, un popolo infelice che vive in una «nebbiosa oscurità». Odisseo non scende personalmente ad attraversare il mondo degli inferi, come faranno invece Enea nel VI dell'*Eneide* e Dante nell'*Inferno*, ma attende che le anime appaiano, attratte dal sangue degli animali sacrificati.

Scrivono Alberto Manguel che l'inferno omerico «è un regno in cui le anime vagano, incorporee e indolenti, come i pazienti in una casa di riposo: alcuni ancora si rammaricano di ciò che hanno fatto o non hanno concluso sulla terra, altri subiscono terribili torture decretate dagli dei»<sup>23</sup>. Il paragone può sembrare irriverente, e tuttavia l'immagine degli anziani che si trascinano ciabattando da un punto all'altro di una casa di riposo, nell'indolenza inconcludente che è tipica della vecchiaia, traduce icasticamente la sensazione di spossatezza che regna sugli inferi omerici.

### *Una digressione sul lessico omerico*

Oltre al racconto in sé, è lo studio delle parole a farci strada per penetrare nel mondo di Omero, e nella concezione antica della morte. Indugio quindi ancora un momento su un termine chiave del nostro racconto, perché la focalizzazione sul lessico non di rado può catturare l'attenzione di un uditorio scolastico anche il meno propenso agli entusiasmi.

La parola ψυχή, che nel greco postomerico è usata per significare 'anima', in Omero non ha ancora preso questo significato. Anzi, in Omero non c'è alcuna parola che abbia significato di 'spirito' o 'anima' come siamo soliti intendere noi (e ciò non fa stupore, dal momento che la concezione del mondo dei morti di Omero è ben distante da quella di Virgilio, per non parlare di quella del cristianesimo). Snell<sup>24</sup> dimostra che ψυχή è una parola che nulla ha a che vedere in Omero con l'anima in quanto entità pensante e senziente. E conclude: «In Omero ψυχή è soltanto l'anima in quanto essa 'anima' l'uomo, cioè lo tiene in vita».

Ψυχή, per Omero, è quella che abbandona l'uomo al momento della morte, quella che poi si aggira nel mondo dei morti, ma non si dice, da nessuna parte dei poemi omerici, come essa si comporti nell'uomo vivente. Omero dice solo che la ψυχή lascia l'uomo quando egli muore o sviene; che nel combattimento la ψυχή è a rischio, che l'uomo cerca di salvarla etc.

Ψυχή non significa quindi propriamente 'vita', anche se in molti casi questo termine può ben essere utilizzato in traduzione: la ψυχή è precisamente quella che lascia l'uomo quando muore, e non è la stessa cosa. Omero descrive anche come la ψυχή abbandoni l'uomo uscendo dalla bocca o

anche attraverso il sangue che sgorga dalla ferita mortale: là essa diventa ombra, immagine (εἶδωλον) del defunto (non ‘vita’ nell’al di là). Lo studioso mette in relazione la parola ψυχή con il verbo ψύχειν che significa ‘spirare’, per cui lo considera come un alito vitale assimilabile ad un ‘organo vitale’ che vive finché l’uomo vive. Ciò non toglie che in Il. XXI, 569, il termine sia usato una volta per indicare ‘l’anima di un defunto’ (ma non nel mondo dei morti).

Peraltro, anche θυμός è usato da Omero nella descrizione della morte, nel senso che anch’esso ‘abbandona l’uomo’, ma Snell dimostra, comparando vari passi, che θυμός va inteso in questi contesti come ‘organo del movimento’ e che le frasi vanno intese nel senso che nella morte ‘il movimento abbandona l’uomo’, le membra si afflosciano, etc..

Tutto ciò può ben accordarsi alla pluralità di termini usata da Virgilio, e poi da Dante, che usa indifferentemente i termini *anima*, *spirito*, *ombra*, mentre lascia al termine *morto* una connotazione più negativa, quasi ‘pesante’ (oltre ad usarlo con valore passivo nel senso di ‘ucciso’).

### *La vita, unico valore*

Nell’ambiente affollato di anime dolenti presso le acque dell’Acheronte, l’episodio dell’incontro tra Odisseo e Achille, giustamente famoso, evidenzia in senso contrastivo la differenza della rappresentazione dell’eroe Achille nell’*Iliade* e nell’*Odissea*, e questo a livello didattico è senz’altro utile: gli studenti ‘ricorderanno’ facilmente questa differenza, e quindi il ‘contenuto’ della rappresentazione. Quanto Achille è monolitico e possente nell’*Iliade*, tanto è amaramente ripiegato nel ricordo nostalgico della vita nell’*Odissea*.

Ma l’interpretazione dell’episodio può anche essere più sottile: la lettura (mi riferisco in particolare all’interpretazione di Vernant<sup>25</sup>) rivela che la prospettiva dell’*Odissea*, anche se sul piano letterario è diversa da quella dell’*Iliade* per la presenza della narrazione di un ‘dopo’, non lo è tuttavia nella sostanza: la vita è l’unico dono, nell’uno come nell’altro poema, e Achille sarebbe disposto a essere servo di un povero straniero, pur di riacquistarla. Se mai, è proprio Odisseo che ci appare in qualche modo estraneo a questo giudizio, dal momento che sembra per un momento pensare che l’onore (τιμή) di cui Achille gode tra i morti sia una specie di risarcimento per la perdita della vita.

Ma qui non siamo di fronte, probabilmente, a una ideologia binaria (che opporrebbe la prospettiva di Odisseo a quella di Achille), bensì a un pretesto dell’aedo per far risaltare proprio quell’unicità della vita proclamato dalle tristi parole dell’eroe morto. In sintesi, le parole di Odisseo che invita Achille a non lagnarsi d’essere morto, dato che ora ha «grande potere tra i morti» fanno risaltare maggiormente la verità del nulla espressa da Achille. Nella concezione eroica e pagana, la morte, infatti è come un *aeternum exilium*, in confronto della dimora in terra, che è la vera ed unica patria dell’uomo.

La tradizione cristiana medievale, soprattutto quella di ascendenza agostiniana, ribalterà questi due poli, abbassando, almeno sul piano metaforico, la vita terrena al ruolo di esilio – temporaneo – di valle di lacrime, in confronto alla “vera patria celeste”.

Dante, che farà dell’incontro con i morti non più un episodio centrale di un poema (come è in Omero e in Virgilio), ma il tema di tutta un’intera opera enciclopedica, rivela invece anche in questo l’autonomia del suo genio. Vale infatti ancora oggi il giudizio di De Sanctis, che ammirava in Dante la capacità di trasferire la vita terrena nell’aldilà, in particolare nelle ombre magnanime dell’inferno. I morti di Dante non sono certo «sfiniti» come quelli omerici, eppure anche le anime dell’inferno definiscono la vita che hanno lasciato «vita serena», «dolce mondo», anche quando è stata tragicamente macchiata di sangue, come quella di Francesca e di Paolo. Anche il conte Ugolino interrompe per poco il suo orrido pasto cannibalesco per raccontare con estrema dignità gli ultimi giorni della sua vita. C’è qualcosa della grandezza degli eroi pagani, in tutto questo: ma l’orizzonte è quello cristiano (e umano) di Dante, che assegna ai suoi dannati un ultimo sprazzo di vita perché parlino proprio a lui, pellegrino e poeta dell’oltremondo, che si vedrà poi assegnato dall’avo Cacciaguida il compito di manifestare ai vivi tutta la sua «visione»<sup>26</sup>. Il viaggio di Dante nell’oltremondo non serve infatti solo a lui, per sfuggire alle fiere della selva oscura (ovvero per

ritrovare il proprio cammino, la propria identità) ma a tutti gli uomini: ed è un passaggio dalla prospettiva del mondo pagano a quella cristiana che avviene, non a caso, attraverso Virgilio.

Le anime di Omero sono invece in tutto inserite nella dimensione terrena. A conferma di ciò, vediamo che l'ombra di Achille si inorgoglia al pensiero di Neottolema e alla assicurazione di Odisseo sul fatto che egli gode di dignità tra i vivi: nel figlio, vivo e onorato come prode, esiste ancora l'unico modo in cui Achille può sopravvivere. Senza enfatizzare collegamenti che non potevano esserci a livello testuale, dal momento che Dante conosceva Omero solo attraverso gli echi che colti attraverso il poema di Virgilio, non può sfuggire tuttavia l'analogia dell'ombra di Achille con quella di Cavalcante, nel X dell'*Inferno* (non per niente il canto degli eretici: coloro che non hanno creduto all'immortalità dell'anima), che può, però, testimoniare la permanenza di certi temi a livello antropologico. Tra l'altro, riguardo al rapporto tra Dante e Omero, George Steiner osserva: «Se davvero non conosceva nulla dell'originale greco, il genio chiaroveggente di Dante intuì, individuò la presenza omerica nell'*Eneide*»<sup>27</sup>. Ovvero: i grandi geni possono trovare canali di comunicazione indecifrabili per i comuni mortali (anche per chi fa il mestiere di filologo...). Se questo è vero, assume un significato ancor più pregnante – e commovente – l'incontro tra Dante e l'antico eroe greco nell'*Inferno*, laddove il pellegrino tutto si protende verso la fiamma biforcuta che «fura» Ulisse e Diomede fin quasi a rischio di cadere nella bolgia sottostante. E il fatto che sia Virgilio a parlare col greco, facendosi interprete di Dante, è una metafora quanto mai illuminante della funzione di Virgilio come ponte tra il passato pagano e il futuro cristiano. Ma, nel contempo, è anche una rappresentazione tangibile che il genio di Dante ci offre del misterioso potere che la poesia ha di comunicare tra generazioni e culture assai distanti.

#### *Odisseo e Achille, due archetipi dell'eroe*

L'esperienza della morte riconduce Odisseo al mondo dell'*Iliade* – quindi al suo 'passato' anche in senso letterario – e gli sarà utile per vivere il suo futuro. In tal senso, sono nodali l'incontro con Agamennone – che lo avverte di non svelarsi una volta ritornato in patria per non correre il rischio di fare la sua fine – e, appunto, con Achille.

Come nell'incontro con Agamennone si disegna un confronto e un rovesciamento (Agamennone ha proclamato il suo arrivo, è stato tradito e ucciso dalla moglie; Odisseo non si farà riconoscere al ritorno, e troverà la moglie che gli è rimasta fedele, custodendogli il trono) così anche nell'incontro con Achille emergono due tipi a contrasto.

Achille è l'eroe dell'assedio, l'eroe dell'antitesi, assoluto anche nell'antinomia che ora pone tra vita-morte e bene-male: la vita è sempre bene, la morte è sempre male. Odisseo è l'eroe del ritorno, molteplice e adattabile alle circostanze. Sono questi i due archetipi dell'eroe in letteratura. Al fine di permettere una comprensione più immediata delle tesi esposte, fornisco qui sotto una traduzione 'di servizio' del passo centrale dell'episodio in cui Odisseo incontra Achille nell'Ade. Si tenga presente che Achille qui replica impulsivamente alla parola «morte» (θάνατον) appena pronunciata da Odisseo:

Così dissi, ed egli subito di rimando rispose: “Non mi elogiare davvero la morte, illustre Odisseo! Vorrei da schiavo servire ad un altro, ad un uomo povero, al quale la vita non ha dato niente, piuttosto che essere re tra tutti i morti sfiniti. Ma via, dammi qualche notizia del mio nobile figlio, se è andato o no alla guerra per essere prode. Dimmi anche di Peleo, l'incolpevole, se tu ne sai qualcosa. Se ancora mantiene l'onore tra i molti mirmidoni, oppure se lo disprezzano nell'Ellade e nella Ftia, perché la vecchiaia lo opprime alle mani e ai piedi. Magari io potessi in aiuto, sotto i raggi del sole, essendo tale come quando nella pianura di Troia facevo strage di gente gloriosa, difendendo gli Argivi. Magari potessi andare così alla casa di mio padre, anche per poco, allora io renderei odiose la mia forza e le mani irresistibili, per coloro che gli fanno violenza e lo privano dell'onore”. (*Odissea*, XI, 487-503)

#### *La morte dell'eroe: un racconto postomerico*

All'incontro tra Odisseo ed Achille nel regno di Ade è presupposta la narrazione dell'uccisione dell'eroe, che è postomerica (e che – questa sì – era conosciuta da Dante, il quale mette Achille tra coloro che, come Paolo e Francesca, «con amore al fine combatteo»): Achille sarebbe stato ucciso

da Paride mentre si recava al tempio di Apollo per ratificare il patto che gli avrebbe permesso di passare dalla parte dei Troiani pur di ottenere Polissena, di cui si era innamorato.

Incontrandolo tra i morti, Odisseo si rivolge ad Achille ricordandogli il prestigio di cui l'eroe godeva nel mondo dell'*Iliade*. Nella visione di Odisseo, Achille da vivo e Achille da morto si corrispondono: primo fra i combattenti, primo fra i morti.

La risposta di Achille, invece, è su un'altra lunghezza d'onda: meglio essere l'ultimo dei servi (θητεύμεν, v. 489), «piuttosto che dominare su tutte l'ombre consunte» (suona così il v. 471 nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti). Nella rappresentazione di quella che egli preferirebbe come condizione pur di essere vivo, Achille non usa mezzi termini: il vocabolo che indica 'servire' è connesso alla radice di θής, ovvero un essere miserabile senza alcun legame. Eppure anche qui Achille conferma il suo essere "eroe dell'assedio": Achille ora si protende – vanamente – verso la vita come nell'*Iliade* si era proteso verso la morte<sup>28</sup>. Rimane quindi intatta la personalità monolitica dell'eroe, che si contrappone a quella aperta al compromesso dell'eroe πολύτροπος rappresentato da Odisseo. Per un confronto, in opera e tempo diversi, penso ad esempio alla differenza tra Orlando, monolitico, e Astolfo, polimorfo, tanto che lo incontriamo per la prima volta sotto le spoglie di vegetale: eppure, anche nell'*Orlando furioso*, a ben vedere, il polimorfo Astolfo è un personaggio vincente, e forse non a caso spetta a lui andare nell' 'altro' mondo, che questa volta comprende anche il mondo della luna.

#### *La fama, unica ricompensa per la morte eroica*

Se sul piano del modo in cui Achille risponde ad Odisseo possiamo condividere l'opinione di chi riconosce una consonanza tra l'atteggiamento di Achille da morto e quello di Achille da vivo, è innegabile però che, sul piano del contenuto, la risposta di Achille ad Odisseo sembra essere distante dall'ideologia dell'*Iliade*, in cui l'eroe appare tutto preso dal disprezzo della vita nella sua tensione eroica del combattimento.

J.P. Vernant osserva tuttavia che «sarebbe così se la sopravvivenza gloriosa fosse localizzata, per i Greci, nel regno dei morti, se la ricompensa per la morte eroica fosse l'entrata del defunto nel paradiso e non la presenza costante del suo ricordo nella memoria degli uomini»<sup>29</sup>. Quindi, secondo Vernant, non v'è contraddizione, anche a livello tematico, tra l'Achille dell'*Iliade* e l'Achille dell'*Odissea*, in quanto, anche nell'*Iliade*, la morte eroica è cercata in quanto finalizzata alla permanenza nel ricordo dei vivi. E questo è confermato dal fatto che Achille chiede notizie del figlio Neottolema e del padre Peleo: la sopravvivenza si ha esclusivamente attraverso il γένος. E Foscolo, che ben conosceva la cultura greca e aveva tradotto l'*Iliade*, mostra di aver bene assimilato questo concetto nella costruzione del suo mito dei Sepolcri.

In conclusione, quelle che ad una prima lettura appaiono come diversità più o meno esplicite tra l'*Iliade* e l'*Odissea*, nella sostanza invece probabilmente visualizzano soltanto una maggiore raffinatezza di rappresentazione, una scaltrezza – per dir così – nella capacità di differenziare il personaggio in situazioni diverse, senza tradirne la consistenza di 'tema' a livello antropologico già costituitasi nell'*Iliade*.

#### *Don Chisciotte e il rovesciamento dell'epos*

La tesi di Vernant porta in primo piano il tema del valore e dell'eroismo: tema che, come ben sappiamo, viene traghettato nei poemi del rinascimento attraverso il filtro della cavalleria, la quale, nei secoli XII e XIII nell'Europa centrale e poi in Italia, aveva dato origine ad una serie di opere in versi e in prosa dove la casta dei cavalieri era innalzata al grado di protagonista dell'epos novello. Il modello cavalleresco venne moltiplicato in una sere innumerevole di libri, dei quali non pochi anonimi, a testimonianza della grande popolarità del genere. Libri che appariranno in bella mostra sugli scaffali di una biblioteca: quella di Don Chisciotte. Una biblioteca cui toccherà la sorte – non nuova e non ultima – di finire bruciata.

Don Chisciotte condivide col suo lontano avo Odisseo il privilegio della notorietà anche senza lettura: Don Chisciotte ed Odisseo – meglio noto come Ulisse – sono "patrimonio dell'umanità",

come Enea ed Amleto, e tutti li conoscono, anche senza aver mai letto una riga del testo che li vede protagonisti: quasi permanesse in loro l'antica norma dell'epos che si trasmetteva oralmente, "dalla bocca all'orecchio".

E tuttavia, se ad Odisseo è spettato il compito di dare origine all'epica, e di conseguenza al poema cavalleresco, a Don Chisciotte invece è toccato quello di rovesciarne i modelli, mostrando in se stesso quanto essi siano dannosi, addirittura fino a provocare la follia. Nel Seicento, in un mondo che epico non è più, e dove ai nobili cavalieri si sono sostituiti i picari<sup>30</sup>, affamati giramondo senza troppi scrupoli, non c'è spazio nemmeno per gli eroi. Infatti, il curato e il barbiere decidono di dar fuoco alla biblioteca di Don Chisciotte, perché ritengono i libri responsabili della follia del cavaliere. Ma, prima di appiccare il fuoco, li passano in rassegna, non senza baruffe tra loro, facendo, a tutti gli effetti, un catalogo dei polverosi ed ormai obsoleti oggetti. Tuttavia, come sappiamo, non sarà il rogo dei libri (anche questo un *tópos*) a guarire l'esaltato signore il quale, anzi, partirà di nuovo ed ancor più convinto...

### *La catabasi di Don Chisciotte*

Don Chisciotte, il nobile decaduto che passa il suo tempo a leggere e che crede imperterrito che tutto quel che sta scritto nei suoi libri sia vero, è fuori di testa perché è fuori dal suo tempo: non si accorge che non è più il tempo degli eroi della letteratura del passato. Il romanzo di Cervantes che mette in crisi il passato è già un romanzo moderno, in cui il protagonista è un eroe mancato, continuamente costretto a scontrarsi con la quotidianità, mulini a vento che gli paion dei giganti, pecore che lui scambia per Mori, contadine ignoranti che ai suoi occhi sono principesse raffinate.

C'è però un'avventura in cui don Chisciotte viene direttamente a contatto col mondo degli eroi e dei cavalieri che ha incontrato nei libri. È un'avventura vissuta nella dimensione del sogno, quasi una "visione" secondo i canoni medievali: qui don Chisciotte incontra i "suoi" cavalieri, prigionieri di un incantesimo dentro una grotta misteriosa. Ma sono cavalieri, tutto sommato, piuttosto abbassati e deludenti.

L'episodio straordinario si svolge nella grotta di Montesinos, ed è un episodio denso di significato che si incontra nella seconda parte del romanzo, ai capitoli XXII e XXIII. Un passo fondamentale per misurare quanto il mondo della cavalleria sia ormai lontano: ma è proprio dalle ceneri del mondo dell'epica e della cavalleria che nascerà il romanzo borghese, e sarà un romanzo fatto di personaggi abbassati, quotidiani, ma non per questo meno capaci di drammi ed eroismi.

Questo è l'antefatto: Don Chisciotte, accompagnato da Sancio e da una guida, è giunto nei pressi di una misteriosa grotta, coperta da rovi e circondata dallo svolazzare di corvi e pipistrelli. Qui, legato a un capo di una lunga corda, si fa calare nella spaventosa caverna, e compie una specie di personale discesa agli inferi, che è l'equivalente grottesco di quelle degli eroi epici. Quando i compagni lo tireranno su, lo troveranno addormentato. Quello che Don Chisciotte ha visto, è lui stesso a raccontarlo ai suoi compagni, nel capitolo XXIII, dopo aver fatto una buona colazione e cena.

Ci troviamo, ancora una volta, ad ascoltare (a leggere) un eroe narratore, nell'atmosfera di un banchetto. Ma quanta distanza tra questo Don Chisciotte e Odisseo o Enea! L'eroe narratore è diventata una figura grottesca di esaltato, che -come i pazzi- crede lui solo a quello che dice. E il banchetto è ridotto ad una merenda campestre di tre vagabondi di cui uno squinternato...

In tono serio e grave, don Chisciotte narra di esser stato a lungo perplesso, al fondo della grotta, seduto sulla lunga corda arrotolata, fino a che, assalito da un grandissimo sonno, si era addormentato. Senza sapere come né perché, si era quindi ritrovato al centro del prato più bello che ci sia, davanti a un magnifico castello... Ed ecco che gli era venuto incontro «un venerando vecchio». Proprio come gli eroi epici, di Omero e di Virgilio, che scendevano nelle cavità della terra per incontrare i morti e apprendere da essi il loro destino. Ma quant'è diverso, questo vecchio, che non si presenta come si era mostrato ad Odisseo il tebano Tiresia *χρύσειον σκήπτρον ἔχων* «reggendo in mano lo scettro»<sup>31</sup>, né ha la «spada in mano» come l'Omero dantesco<sup>32</sup>, ma un rosario<sup>33</sup>:

Mi si offerse subito alla vista un sontuoso palazzo o castello reale, i cui muri trasparenti sembravano fabbricati d'un trasparente e chiaro cristallo; vi si aprirono due grandi porte e vidi uscirne e venire verso di me un venerando vecchio, vestito d'una lunga veste di baietta viola che gli strascicava per terra; gli circondava gli omeri e il petto una stola dottorale, di raso verde; il capo era coperto da un berretto milanese nero, e la barba, bianchissima, gli scendeva oltre la cintola. Non portava armi di sorta; solo aveva in mano un rosario dai grani più grossi di noci comuni, e i dieci paternostri grossi quanto comuni uova di struzzo; il portamento, il passo, la gravità e la vastità della persona, ogni cosa per se stessa e tutte quante assieme, mi colpirono e meravigliarono.

Il modo col quale il vecchio venerando si rivolge a Don Chisciotte sembra invece rifarsi al modello dell'Anchise virgiliano e del Cacciaguida dantesco, che dichiaravano la loro soddisfazione per un incontro lungamente atteso:

Mi si avvicinò, e la prima cosa che fece fu di abbracciarmi strettamente, poi disse: «Da lunghissimo tempo, o valoroso Cavaliere don Chisciotte della Mancia, quanti viviamo incantati in questo luogo remoto, stiamo aspettando di vederti, affinché tu dia al mondo notizia di ciò che occulta e racchiude il profondo antro per dove sei penetrato, che chiamano la grotta di Montesinos: impresa che unicamente spettava d'essere affrontata dal tuo invincibile cuore e dal tuo animo stupendo...»

La grotta di Montesinos è un luogo governato dagli incantesimi del mago Merlino: il mago che appartiene alla tradizione delle leggende della Tavola Rotonda, che qui ritroviamo trasferito, si direbbe, dentro un'altra storia. Nella caverna, infatti, il nostro eroe incontra i personaggi delle storie più varie: sono le vicende di Carlo Magno mescolate ad altre leggende ancor più antiche, sacre e profane, dove i cavalieri non sono più tanto esemplari, e le dame, nemmeno più tanto belle... Quel che colpisce, nel lungo racconto del nostro cavaliere, è la straordinaria mescolanza di personaggi, vicende, e stili. Tutto il mondo eroico è passato in rassegna nelle parole di Don Chisciotte, ma reso grottesco, e abbassato: così Chisciotte riconosce nel gruppo anche la sua signora Dulcinea, ma lei dapprima fugge, poi gli manda un'ambasciata per chiedergli del denaro in prestito...

L'episodio delle grotte di Montesinos è giocato sulla molteplicità degli stili. Quello del nostro eroe è aulico e solenne, mentre i modi di Sancio sono assai più rozzi e colloquiali. E tutto sembra in bilico tra realtà e illusione, tra verità e menzogna. Ma se quello che Don Chisciotte narra è un sogno, come pare, allora la contraddizione verità/menzogna non c'è più: perché di un sogno tutto si può dire — che sia profetico, o inesplicabile, o menzognero — ma certo non si può dire che sia “falso”.

Don Chisciotte si compiace di raccontare quello che è avvenuto nella grotta (ovvero il suo “sogno”), ma ogni sua parola smentisce i valori della cavalleria in cui lui crede. Nel suo racconto, i cavalieri nobili e valorosi che ha scelto a modello vivono un'esistenza da parassiti; al posto della spada, impugnano il rosario. Le loro consorti sono ben lontane dal possedere una bellezza leggendaria. La stessa Dulcinea, la donna ideale pura e nobile, appare nel sogno come una volgare contadina, che attraverso una sua servetta manda a dire a Don Chisciotte di prestarle dei quattrini («sei reali») per uscire dalle «brutte acque» in cui si trova... Ma Don Chisciotte non può assolvere nemmeno questo compito, tutt'altro che eroico: perché di reali lui ne possiede solo quattro! La donzella li prende lo stesso: «E presi i quattro reali, invece di farmi una riverenza, fece una capriola per aria sollevandosi quanto due braccia da terra» conclude Don Chisciotte.

In sintesi, in questo episodio Don Chisciotte misura quanto siano inattuati gli ideali che lo hanno sostenuto. E si avvia a riconoscere, velatamente, l'assurdità del suo stile di vita, dal momento che anche Dulcinea, in fondo, non è più la dama ideale che lui s'era immaginato.

C'è qualcosa di pirandelliano, in questo personaggio che tenta con tutte le forze di credere in un sogno che è incontestabilmente scaduto alla dimensione meschina della banalità. E infatti l'episodio è umoristico, e il lettore è spinto a riconoscere che in Chisciotte convivono le due facce di un'erma bifronte dove — come diceva Pirandello<sup>34</sup> — l'una ride del pianto dell'altra.

Da questa avventura partirà, non a caso, il graduale rinsavimento del cavaliere, fino al *desengaño*, ossia al disincanto e alla ritrattazione degli ideali eroici che lo avevano guidato nella sua parabola

esistenziale. Allora gli osti non si tramuteranno più in nobili, né le osterie in castelli, né le rozze contadine in principesse, o i mulini in giganti. E tuttavia, nello sfacelo del mondo eroico, la catabasi avrà mostrato ancora una volta la sua funzione narrativa, che è quella di esperienza necessaria al protagonista per conquistare la propria identità. Ma non sarà più un'identità eroica.

---

<sup>1</sup> Questo articolo è la rielaborazione di una mia lezione agli studenti del II anno di corso della SSIS di Siena, svoltasi il 26 novembre 2008.

<sup>2</sup> Omero, *Odissea*, I, vv. 1-2, traduzione di G. Aurelio Privitera, Fondazione Valla-Mondadori, Milano 1981. Nella traduzione di Ippolito Pindemonte, i due versi suonano: «Musa, quell'uom di multiforme ingegno / dimmi, che molto errò, poich'ebbe a terra / gittate d'Iliion le sacre torri».

<sup>3</sup> Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, Paris 1968-1980, p. 349.

<sup>4</sup> Cfr. M. Bettini, *Letteratura latina*, La Nuova Italia, Firenze 1995, p. 113

<sup>5</sup> La traduzione italiana del Monti (il «traduttore dei traduttori d'Omero») non permette di riconoscere la gradualità con cui il poeta conquista il proprio spazio nel genere epico, dato che inserisce arbitrariamente il dativo già nel proemio dell'*Iliade*: «Cantami o Diva del Pelide Achille l'ira funesta».

<sup>6</sup> Dante, *Inf.*, II, vv. 7-9.

<sup>7</sup> Dante, *Par.*, II, 7-9.

<sup>8</sup> Anche se da alcuni posto in discussione, il verso è considerato autentico dagli studiosi -tutti assai autorevoli- che ho citato.

<sup>9</sup> M. Zambarbieri, *L'Odissea com'è. Lettura critica* (2 voll.), LED, Milano 2002, vol. I, p. 132.

<sup>10</sup> Una disamina filologica del termine condotta entro un orizzonte didattico si può trovare in M. Pintacuda, R. Trombino, *Hellenes, Antologia omerica*, Palumbo, Palermo 1998, p. 246.

<sup>11</sup> G. Pasquali, *Il proemio dell'Odissea*, in *Pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze, II, p. 295

<sup>12</sup> Cfr. F. Codino, *Introduzione a Omero*, Einaudi, Torino 1965

<sup>13</sup> L. E. Rossi, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica I*, Salerno Editrice, Roma 1992, p. 82.

<sup>14</sup> Un esempio tra i molti: il ciclo pittorico sulla *Gerusalemme liberata* dipinto da Paolo Finoglio su commissione dei conti Acquaviva di Conversano. Il pittore, chiamato all'opera intorno al 1634, curò una vera e propria illustrazione degli episodi più celebri della *Gerusalemme*: da Olindo e Sofronia, al duello di Tancredi e Argante, alla selva incantata, e così via.

<sup>15</sup> Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo*, trad. it., Einaudi, Torino 1997. Si tratta di scritti degli anni '20 e '30 e pubblicati postumi.

<sup>16</sup> Per gli argomenti in questione, è capitale il saggio di Aurbach *La cicatrice di Ulisse*, in *Mimesis*, trad. it., Einaudi, Torino 1979<sup>8</sup>

<sup>17</sup> M. Zambarbieri, *op. cit.* vol I, p. 132.

<sup>18</sup> Calvino aveva iniziato a riflettere sui «confini» in un'opera che doveva far parte di quelle *lezioni americane* che la morte, nel 1985, gli impedì di tenere ad Harvard. Su questo e sull'importanza in genere dell'incipit e dell'explicit si veda Giulio Ferroni, *I confini della critica*, Guida, Napoli 2005, pp. 29 e sgg.. Sull'*Odissea* Calvino era già intervenuto in un saggio capitale: I. Calvino, *Le Odissee nell'Odissea*, in *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1991.

<sup>19</sup> Nel passo Odisseo racconta di aver cercato di abbracciare la madre, ma inutilmente, riecheggiando così la scena dell'*Iliade* in cui Achille tenta invano di abbracciare l'anima di Patroclo (*Il. XXIII* 99-101), e codificando un gesto che sarà imitato in seguito, da Virgilio, quando racconterà di Enea che non riesce ad abbracciare l'ombra di Anchise (*Aen. II*, 792-794), e da Dante, nell'incontro con Casella (*Purg. II*, 80-81).

<sup>20</sup> La traduzione, qui come quella dei due passi seguenti, è di M. Zambarbieri, *op. cit.* I, pp. 625, 654, 656.

<sup>21</sup> *Odissea*, XI, 134-137. Zambarbieri (*op. cit.*, I, p. 768) nota che «la forma profetica e l'insufficienza narrativa del testo rendono ardua l'interpretazione di ἐξ ἁλός (134)». La locuzione infatti può significare tanto «dal mare» quanto «fuori dal mare». In quest'ultimo senso l'intese Pascoli immaginando la peregrinazione a ritroso del vecchio Odisseo (Pascoli, *L'ultimo viaggio*, V, 36).

<sup>22</sup> *Odissea*, XI, 207-8.

<sup>23</sup> A. Manguel, *Omero. Iliade e Odissea. Una biografia*. Newton Compton, Roma 2007, p. 104.

<sup>24</sup> Cfr. B. Snell, *L'uomo nella concezione di Omero*, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino, 1963

<sup>25</sup> cfr. J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. Einaudi, Torino 1978

<sup>26</sup> Dante, *Par.* XVII, 127-8

<sup>27</sup> George Steiner, introduzione a *Homer in English*, Penguin Books, London 1996. La citazione si trova in A. Manguel, *op. cit.*, p. 101.

<sup>28</sup> Cfr. F. Ferrucci, *L'assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Mondadori, Milano 1992

---

<sup>29</sup> J.P. Vernant, *La morte negli occhi*, il Mulino, Bologna 1987, p. 15.

<sup>30</sup> Cfr. F. Rico, *Il romanzo picaresco*, Bruno Mondadori, Milano 2003

<sup>31</sup> *Odissea*, XI, 91.

<sup>32</sup> Dante, *Inf.*, IV, 86

<sup>33</sup> Il testo di riferimento è: M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Traduzione di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino (1957) 1994

<sup>34</sup> Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano 1992