

L'Iliade oggi : problemi, prospettive, esempi di lettura

1. Perchè leggere i classici.

L'importanza dello studio del passato appare evidente a chiunque comprenda che non è possibile riflettere seriamente sul presente e quindi progettare un futuro a misura d'uomo senza conoscere da dove siamo venuti e che cosa c'è alle nostre spalle.

Sono dunque almeno tre i motivi fondamentali per cui ci rivolgiamo al passato :

- dare alla nostra riflessione uno "spessore culturale" che ci permetta di conoscere le nostre origini e la direzione della nostra civiltà e quindi di intervenire consapevolmente per indirizzare il nostro futuro;
- liberarci dai condizionamenti che il passato esercita su di noi in ogni caso, anche se non ne siamo consapevoli, per consentire una più libera scelta degli obiettivi verso cui dobbiamo o vogliamo dirigerci;
- avere chiari i fondamenti su cui si regge la nostra cultura, ciò che ci avvicina al passato e ciò che ci separa da esso : la dinamica tra l'analogo e il diverso è una delle strutture portanti di ogni riflessione sul mondo antico.

Se dunque crediamo ancora nella forza del pensiero e della ragione, appare indiscutibile la necessità della conoscenza della storia a supporto di ogni seria progettazione umana.

2 Perchè leggere l'Iliade.

La dialettica di pertinenza e distanza risulta particolarmente significativa se la si applica al primo grande libro della cultura greca : l'*Iliade*. Il confronto stesso tra l'inizio del poema e quello dell'*Odissea* è rivelatore in questo senso, e pone subito in evidenza un passaggio tipico e caratteristico della cultura greca : i due poemi segnalano infatti con il loro *incipit* l'argomento stesso che intendono svolgere : ΜΑΝΙΝ, l'ira, protagonista dell'*Iliade*, dunque un sentimento, una reazione, un istinto, lascia il posto all'uomo, ΞΑΝΔΡΑ, con cui inizia l'*Odissea*. Se il primo poema presenta dunque ancora l'uomo correlato alla natura, in una linea di integrazione e di interazione in cui i limiti dell'identità personale sembrano ancora poco definiti, il secondo manifesta immediatamente l'incentrarsi dell'attenzione sull'uomo e sul suo porsi *di fronte* alla natura come colui che la conosce e può quindi seriamente pretendere di dominarla. Lo sviluppo dei due poemi non è poi, naturalmente, così rigido e ci sono aspetti dell'*Odissea* addirittura più arcaici di altri dell'*Iliade*, ma in sostanza Odisseo che affronta i mostri della natura conoscendoli li esorcizza e li allontana per sempre dalla prospettiva dell'azione umana.

Non c'è nulla che si possa definire più veramente "greco" di questo passaggio dal pensiero "mitico" al pensiero razionale, per usare le categorie di J. P. Vernant, ma

è certo che nell'*Illiade* è ancora possibile vedere una situazione *anteriore* a questa opzione fondamentale : è possibile dire che proprio l'*Illiade* è il luogo di questa trasformazione, dove la scelta greca in favore di un certo tipo di razionalità si fa evidente, ma non è ancora definitivamente avvenuta. L'*Illiade* è allora il *luogo della presa di coscienza della più autentica identità greca*. Non c'è dunque proprio da stupirsi se i Greci si riconoscevano in particolare nell'*Illiade* e vedevano in essa il loro "poema nazionale".

3. Come leggere l'*Illiade* : la traduzione e le traduzioni.

La lettura di un testo non può essere che una "traduzione", nel senso che richiede di trasportare il testo stesso dalle categorie di una lingua e di una cultura a quelle di un'altra lingua e un'altra cultura. Pertanto "tradurre" è un lavoro di approssimazione e di interpretazione che non potrà mai pretendere di essere pienamente realizzato, ma che cionondimeno appare necessario. Forse la prima necessità della traduzione è quella di eliminare quanto deriva dalla nostra esperienza culturale e non risponde a quella di chi ha scritto il testo di partenza. Ma non è affatto facile, anche perchè gli elementi di un testo sono molteplici, e non si riducono certamente alla corrispondenza lessicale. E' in questo senso che anche un testo contemporaneo, nel momento in cui viene letto, viene inevitabilmente interpretato secondo la sensibilità del lettore ; ma il fenomeno diventa tanto più grave quanto più ci si allontana nel tempo o nello spazio. Tradurre i Greci, che cosa significa esattamente ? Tradurre le parole ? Tradurre i "modi di pensare" ? Tradurre i "ritmi", tanto più importanti e lontani in quanto il testo di Omero è nato per una recitazione e non per una lettura ? Tutte queste cose e altre ancora, naturalmente ; ma altrettanto naturalmente occorre fare delle scelte ; e quanto queste siano complesse, si può subito dimostrare confrontando la più classica e la più moderna delle traduzioni del primo verso dell'*Illiade* :

MÁnin ¥eide, qe£, Phl h?£dew 'Acil Áoj

Vincenzo Monti (1810) traduce :

Cantami o diva del Pelide Achille
l'ira...

Giovanni Cerri (1996) :

Canta, o dea, l'ira di Achille, figlio di Peleo.

La differenza è evidente : il ritmo solenne del Monti è ormai radicato nella nostra mente e ci appare inseparabile da un'idea di canto epico ; tuttavia è subito evidente la maggior chiarezza della traduzione di Cerri, che spiega il patronimico ("figlio di Peleo") evitando un termine quanto meno arcaico e traduce "dea" al posto dell'antiquato "diva". In più, la differenza tra la prima parola di Monti e quella di Cerri va a favore del secondo : "canta" e non "cantami", che presuppone una consapevole presenza di una mediazione del poeta tra il canto della dea e quello destinato al pubblico, che appare anacronistica. Il pronome personale *moi* comparirà invece nel primo verso dell'*Odissea*, ma collegato a *œnnepe* : "racconta" che presuppone un rapporto con la *Moàsa* e una forma di comunicazione diversi. Tuttavia sia Monti che Cerri non tengono conto dell'importanza della prima parola, che, abbiamo già visto, enuncia l'argomento del poema : *MÁnin* : "l'ira" di Achille, causa del conflitto con Agamennone e della sciagura che incombe sui

Greci. Si potrebbe proporre “L’ira canta, o dea di Achille, figlio di Peleo”, ma poi, il verso successivo propone in *enjambement* οὐλομήνην “rovinosa” che va concordato con ira e staccato da essa diventa per noi problematico.

E ancora possiamo chiederci: chi è questa dea che Omero invoca? Guido Paduano, nella sua traduzione (1990, ma pubblicata da poco in una edizione completa dell’*Iliade*) vuole rispondere a questo legittimo dubbio del lettore, quando propone: “Canta, Musa divina, l’ira di Achille figlio di Peleo”: comprendiamo allora che la dea non è altri che la Musa ispiratrice. In conclusione, al “ritmo epico” di Monti, Cerri contrappone una traduzione più vicina all’andamento lessicale, sintattico e stilistico del testo; Paduano ne dà anche un’interpretazione.

Ce n’è abbastanza per dire che Omero è comunque più ricco di ogni sua traduzione (osservazione semplicemente banale) e che comunque tradurre esattamente non è possibile. Ci limiteremo allora a usare una traduzione moderna (quella appunto di Cerri), riservandoci quelle osservazioni e precisazioni, anche sul testo greco, che ci sembrano utili a una miglior comprensione.

4. Diffusione dell’alfabetismo nel mondo greco

Si è già accennato al fatto che il testo di Omero è nato per essere recitato (o, in un primo tempo, cantato) oralmente: nasce dunque il problema di quando esso sia diventato, come è oggi per noi, un testo scritto. Se la scrittura presuppone la conoscenza dell’alfabeto, la “lettura” di un testo presuppone una sufficientemente ampia diffusione dell’alfabetizzazione. Le due cose non procedono di pari passo. In linea di massima si può dire che esistono in Atene (certamente la città più alfabetizzata dell’antica Grecia) parecchie iscrizioni risalenti al V secolo: si tratta di pubblici decreti, incisi ed affissi; d’altra parte, nella commedia attica compaiono allusioni ai pubblici decreti, scritti su documenti; tuttavia, l’uso delle pubbliche iscrizioni non implica necessariamente la diffusione dell’alfabetismo tra il popolo; potrebbe anzi far presumere il contrario, così come l’abitudine dei poeti posteriori ad Omero di mettere per scritto le loro opere. Si può parlare invece di “alfabetismo di corporazione”, cioè di una redazione di iscrizioni pubbliche come fonte di riferimento per i funzionari, e di una scrittura dei poemi per comodità dei poeti che li devono ricordare e recitare a memoria.

Il problema sta allora non già nell’uso dei caratteri scritti e degli strumenti della scrittura, bensì nel numero disponibile di lettori, che dipendeva dalla diffusione dell’alfabetismo. Nei primi due terzi del secolo V si presuppone in Atene una fase di semialfabetismo, in cui la scrittura viene gradualmente ma faticosamente propagata tra la popolazione: nelle *Nuvole* di Aristofane, commedia rappresentata probabilmente nel 423 a. C., nella descrizione della scuola dei fanciulli, manca ogni allusione alla lettura, ed è invece accentuata l’importanza della recitazione orale. Contrapponendo i sani costumi del passato a quelli corrotti del suo tempo, Aristofane così descrive l’attività nelle scuole (vv. 963-972; tr. R. Cantarella):

“In primo luogo, un ragazzo non doveva sentirsi bisbigliare una parola; poi, dovevano sfilare per le vie in ordine, verso la casa del maestro, tutti quelli di un

quartiere insieme, nudi anche se nevicava come farina da uno staccio. Poi ancora, il maestro cominciava con l'insegnar loro un canto, che essi imparavano senza accavallar le cosce : o "Pallade, terribile distruggitrice di città" oppure "un suono lungivago", mantenendo l'accordo tramandato dai padri. E se qualcuno faceva il buffone e modulava un qualche gorgheggio, come questi d'ora nella casa di Frinis così strazianti, era ben conciato di botte, come uno che vuol distruggere le Muse". La diffusione dell'alfabetismo può considerarsi generale soltanto verso la metà del IV secolo a. C. : può confermarlo la testimonianza degli oratori che non solo pronunciano le loro orazioni, o le fanno pronunciare da quelli cui sono destinate (in Atene il cittadino doveva accusare e difendersi personalmente e quindi si serviva di un "logografo" o scrittore di discorsi che preparasse per lui l'orazione da pronunciare davanti ai giudici), ma le mettono per scritto, dopo l'esposizione orale, perché possano essere lette. (Per queste notizie cfr E. A. Havelock, *L'alfabetizzazione in Omero* in E. A. Havelock e J. P. Hershbell, *Arte e comunicazione nel mondo antico*, Bari 1981).

Si può invece ritenere che l'alfabeto, che come è noto è un adattamento dell'alfabeto fenicio, ma che a differenza di quello conosce un segno grafico anche per indicare le vocali, semplificandone di molto la lettura e l'uso, si sia introdotto in Grecia verso la metà dell' VIII secolo, anche se solo verso la fine dello stesso secolo ne abbiamo notizie sicure : il vaso del Dipylon risale infatti al 725 circa a. C.. Esso è una *oinochoe*, cioè una brocca da vino, rinvenuta in una tomba della necropoli ateniese del Dipylon, nel quartiere del Ceramico, dove sono state trovate le più belle testimonianze dello "stile geometrico" (VIII-VII sec.). La brocca porta una iscrizione in una scrittura ancora assai aderente agli originali fenici e sinistrorsa, costituita da un esametro (il verso usato da Omero) seguito da un altro verso : è significativo che già si tratti di un documento di poesia, e che il contenuto sia legato al tema della danza. La trascrizione dell'esametro è questa :

Öj nän Ñrcestî n pEntwn Çpal Òtata pa...zei

"colui che ora si muove più leggiadramente di tutti i danzatori"

Che non solo la scrittura in generale, ma anche il testo di Omero (almeno in parte) fossero noti prima della fine del sec. VIII, lo dimostra il ritrovamento avvenuto nel 1953 in una tomba di Pithecusa, l'odierna isola di Ischia, di uno skúfoj o coppa che risale, secondo l'opinione più accreditata, agli anni tra il 735 e il 720 a. C. . Essa riporta tre righe di iscrizione nell'alfabeto di Calcide, città dell'Eubea da cui provengono i colonizzatori dell'isola, che corrispondono a un verso non ben chiaro dal punto di vista metrico, ma certamente seguito da due esametri. Dell'iscrizione, che abbiamo potuto vedere di recente alla mostra veneziana sui Greci in Occidente, riportiamo la parte sicuramente leggibile secondo un'attendibile trascrizione :

Nšstoroj.....eÜpoton pot»rion

Öj d'an túde p...esi pothr...J aÜt...ka kÁnon

tmeroj a„rÁsei kallistefEnou 'Afrod...thj

"Nestore aveva una coppa ottima per bere,

ma chi beve appena da questa coppa, subito lui

prende desiderio di Afrodite dalla bella corona"

L'autore dell'iscrizione, che esalta il potere erotico della coppa, doveva conoscere il testo di *Iliade* XI, 632-637 :

"e lì presso una coppa bellissima, che il vecchio portò da casa

sparsa di borchie d'oro : i suoi manici
erano quattro ; e due colombe intorno a ciascuno,
d'oro beccavano, e sotto c'erano due piedi.
Un altro con fatica l'avrebbe spostata dalla tavola,
quand'era piena ; ma Nestore l'alzava senza fatica.”

Dunque, se il passaggio dall'oralità alla scrittura dovette essere graduale, redazioni scritte di parti dell'opera dovettero essere note già dalla fine dell'VIII secolo.

5.Oralità e scrittura del poema

E' però certo che per molto tempo (fino al IV sec. a. C.) il testo di Omero viene presentato al pubblico essenzialmente attraverso la recitazione di "professionisti". E' dunque giusto chiedersi quali caratteristiche il nostro testo presenti che ci riportano alla sua "oralità".

Isabel Allende, parlando della vita avventurosa della protagonista di un suo romanzo, *Eva Luna* e del suo desiderio di raccontare storie le fa dire : "scoprii che facendo rime è più facile ricordare le storie, perchè il racconto scorre con un suo ritmo" (p. 60). La scrittrice sottolinea giustamente la funzione del ritmo nel ricordo : l'esigenza prima di chi recita molti versi è proprio quella di ricordare : perciò le Muse erano ritenute figlie di Mnemosine, la Memoria. Ma in realtà la funzione di ciò che l'Allende chiama "ritmo" è anche quella di creare e mantenere un canale di comunicazione che si sviluppa attraverso la creazione di un'attesa che viene soddisfatta. La comunicazione orale ha dunque la ripetitività come elemento costitutivo fondamentale. Gli studi sull'oralità condotti da M. Parry sui testi della cultura orale delle popolazioni serbe e sui suoi cantori (dal 1828) e proseguiti e sviluppati poi fino ad oggi, hanno ormai ben chiarito quali siano gli strumenti fondamentali di questo tipo di comunicazione che si trovano puntualmente in Omero. Sintetizzando, possiamo distinguere le sottoindicate forme di ripetitività

1. Le formule : parole con struttura metrica costante che esprimono un'idea essenziale : la più tipica è quella del "piè-veloce Achille" : p0daj ĆkYj 'Acil leUj, espressione usata indipendentemente dalle azioni che l'eroe sta compiendo ; ma ognuno di noi che abbia dimestichezza con Omero ne ricorda facilmente numerose.

1. Le scene tipiche : gruppi di versi che esprimono situazioni fisse, come sbarchi dalle navi, partenze, sacrifici, duelli, monologhi. Un esempio tipico può essere quello della vestizione delle armi, che si ripete davanti alla prospettiva di un duello, secondo la stessa struttura ; per esempio, in *Iliade* III, 330-338 :

Per prima cosa intorno alle gambe si mise le gambiere
belle, allacciate con fibbie d'argento ;
poi s'infilava sul petto la corazza
di suo fratello Licaone : e gli stette a pennello.
Si mise a tracolla la spada, fregiata di borchie d'argento,
tutta di bronzo, e quindi lo scudo, grande e pesante ;
sulla testa vigorosa mise l'elmo ben lavorato, con criniera
di cavallo, e paurosamente la cresta ondeggiava sull'elmo ;

prese infine una lancia robusta, che s'adattava al suo pugno.

Il poeta può naturalmente variare i particolari, ma anche giovarsi di uno schema sostanzialmente fisso, con i vantaggi che si possono immaginare per la sua memoria e per la comprensione del pubblico.

3. I canoni compositivi: permettono di organizzare la materia del racconto secondo sequenze tradizionali: cataloghi, motivi alternati, disposizione ad anello o per blocchi e così via.

6. Unitarietà e compilazione.

Gli antichi non dubitavano che *Iliade* e *Odissea* fossero opera di un solo poeta geniale: Omero. Ma la composizione di un lungo poema non ha senso se esso non è destinato alla lettura, e, come abbiamo visto, non era questa la destinazione dei poemi omerici. Oggi anche chi riconosce l'unità fondamentale dei due poemi ha opinioni meno sicure: "alcuni infatti li attribuiscono a un solo poeta, altri a due, altri a parecchi autori, i quali avrebbero sviluppato nel tempo dei piani coerenti, così come è avvenuto per certi capolavori architettonici. E veramente, nella basilica di S. Pietro a Roma, la cupola è di Michelangelo, la facciata del Fontana, il colonnato del Bernini, la piazza di più autori e l'interno di moltissimi. L'insieme è tuttavia armonioso, perchè chi ha costruito dopo ha tenuto conto delle realizzazioni di chi aveva costruito prima: ne ha continuato o imitato o emulato o riattualizzato i piani e i suggerimenti." (G. A. Privitera, *Storia e forme della letteratura greca*, Milano 1997, pag. 18). Le ricorrenze di cui sopra sul piano formale e compositivo sono certamente elementi di un modo di lavorare comune e unificante. La forma attuale dei poemi e la loro suddivisione in ventiquattro libri è invece, come sappiamo, soltanto dovuta alla filologia ellenistica (III sec, a. C.): Platone non cita mai per libri, ma per rapsodie, unità che spesso non coincidono coi libri attuali.

7. I poemi omerici come "enciclopedia"

Con l'apporto di molti, i poemi omerici sono diventati quel deposito di conoscenze e di civiltà che ha portato ad affermare che essi contengono il sapere giuridico, religioso, scientifico, tecnico del loro tempo: un sapere non esposto in maniera sistematica e astratta, o in forma di digressione, ma del tutto incorporato nel tessuto del racconto. Da qui la definizione dell'epos omerico come "enciclopedia" nella quale era organizzata tutta la saggezza della società greca; un mezzo di indottrinamento culturale, nel quale aveva un ruolo primario l'attività del memorizzare, riservata non solo alla cerchia dei cantori professionisti, ma anche al pubblico degli ascoltatori. Il canto epico diventa così lo strumento precipuo della formazione dell'individuo e della sua integrazione nel contesto sociale. (E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, tr. it. Bari 1973) Gli ambiti che trovano riscontro nel canto di Omero riguardano atteggiamenti, azioni, costumi, usi, tecniche, tradizioni e conoscenze di vario

genere. Essi, proposti come modelli, favoriscono l'integrazione culturale dell'uditorio. Ma bisogna precisarne il senso : nessuno avrebbe certamente indossato le armi di bronzo ormai desuete solo perchè le indossavano gli eroi omerici, nè avrebbe costruito una imbarcazione secondo i metodi di Odisseo. Del resto gli aedi, presenti soprattutto nell'*Odissea*, non sono mai presentati come istruttori o maestri : Femio e Demodoco vengono ascoltati con gioia e in rapito silenzio secondo un'estetica che non è didattica, bensì edonistica. E tuttavia l'aedo sottrae l'uditorio alla quotidianità, reintegrandolo in un mondo di valori durevoli e spingendolo a confrontarsi col passato..

Il "valore enciclopedico" di Omero si fa evidente nella presenza di memorie comuni, in riferimento ai temi che elenchiamo a titolo d'esempio :

- l'immagine degli dei
- le gesta degli eroi
- i riti e le preghiere del sacrificio
- le norme del pasto e dell'ospitalità
- la costruzione di un'arma, di una nave, di un tessuto.
- le regole dell'assemblea, della trattativa, della battaglia
- le tecniche dell'assedio, della navigazione, dello sbarco e dell'imbarco.
- gli aspetti della vita : il dubbio, la decisione, l'amicizia, l'amore, il furore guerresco, l'astuzia e la prudenza

Per tutto ciò i poemi omerici sono stati giustamente considerati come un archivio della cultura delle epoche che precedono Omero.

8. Esempio di ritualità : il lamento funebre.

Tutti gli ambiti sopra descritti possono essere facilmente illustrati sulla base dei testi ; per esempio ci si può concentrare sul lamento funebre per la morte di Ettore nel libro XXIV, vv.719 ss. E' possibile infatti vedere qui come si realizzi il passaggio dal "planctus caotico" al vero e proprio lamento funebre rituale, secondo le indicazioni di Ernesto De Martino : si passa cioè dal furore autodistruttivo e dallo smarrimento all'ordine rituale che consente di integrare le manifestazioni parossistiche del dolore in una serie di gesti condivisi dalla comunità. Le prime reazioni sono il rotolarsi nel fango, l'insudiciarsi con la cenere, il rifiuto di lavare il corpo. Ma il lamento è il culmine della cerimonia preliminare di addio : il pianto rituale sul defunto come se egli potesse ascoltare e i gesti affettuosi dei suoi cari, ultimo contatto fisico con l'eroe, preparano la veglia funebre : nelle varie tappe del rito, fino alla pira e alla raccolta delle ossa sono configurate e imitate le varie tappe che portano il defunto a compiere il suo viaggio nell'Ade.

9. Paradigmi di comportamento sociale

Quello appena esaminato è un esempio di paradigma del comportamento sociale. Allo stesso modo è possibile leggere nei testi di Omero i passi dedicati a :

- - sacrificio
- - scambio di doni

- - istituto matrimoniale
- - rito di supplica
- - manifestazioni di lutto

Sono temi tipici che tendono a ripetersi secondo uno standard di idee o di azioni : tensione equilibrata tra motivi tradizionali e innovazione ; e in effetti nessuna descrizione è mai identica all'altra. Riprendiamo a questo proposito da M.S. Mirto, *I riti degli eroi*, Bologna 1994, pag. 5 la sintesi delle conclusioni ricavate da I. Morris, *The Use and Abuse of Homer*, in "Classical Antiquity", 5, 1986, pagg. 81-138 :

"Sia pure con la sua componente fantastica e un duplice quadro di riferimento storico-sociale, l'identità culturale offerta al mondo greco dai poemi omerici è stata duratura e panellenica, innestandosi su un generale movimento di rinascita materiale e spirituale, che non è limitato alle ricche città della Ionia asiatica, ma, nel corso dell'VIII sec., vede la riscoperta del passato e la sua valorizzazione religiosa anche sul continente, con la nascita del culto degli eroi intorno ad antiche tombe d'età micenea. Da questo punto di vista si può condividere la tesi che accomuna la scrittura dei poemi omerici, la comparsa delle scene figurate che rappresentano funerali o battaglie imponenti nella ceramica geometrica intorno al 750 a. C., le offerte sulle tombe micenee e il sorgere di luoghi di culto per singoli eroi come Menelao a Sparta o Agamennone a Micene, come riflesso della rinascita dell'aristocrazia che, alla fine dell'VIII sec. sentì la necessità di evidenziare i propri legami con il passato eroico per legittimare analogicamente il proprio potere"

10 Trasformazioni.

Deposito delle tradizioni e delle convinzioni del popolo greco, l'*Iliade* è anche documento dello sviluppo di un pensiero umano che si trasforma nel divenire sempre più consapevole. La figura di Achille documenta direttamente tale condizione. Leggiamo i vv. 346-356 del Libro XXII, nel momento in cui Ettore, ormai sconfitto, lo prega di restituire il suo cadavere ai suoi cari per la sepoltura, e ci troviamo alle prese con un eroe di tipo arcaico, che celebra la propria forza nell'umiliazione del nemico vinto, scaricando su di lui la propria furia che a noi appare bestiale :

"No, cane, non mi pregare né per i ginocchi né per i genitori ;
 ah ! che la rabbia e il furore dovrebbero spingere me
 a tagliuzzar le tue carni e a divorarle così, per quel che m'hai fatto :
 nessuno potrà dal tuo corpo tener lontane le cagne,
 nemmeno se dieci volte, venti volte infinito riscatto
 mi pesassero qui, altro promettessero ancora;
 nemmeno se a peso d'oro vorrà riscattarti
 Priamo Dardanide, neanche così la nobile madre
 piangerà steso sul letto il figlio che ha partorito,
 ma cani e uccelli tutto ti sbraneranno"

Effettivamente, Achille, ucciso Ettore e spogliatolo delle armi, lo lega al suo cocchio e lo trascina a lungo nella polvere, sconciandone "la testa, così bella prima" (v.403).

Ma ben diverso sarà il suo comportamento davanti al vecchio Priamo venuto per riscattare il cadavere del figlio. Alla supplica di Priamo, che gli chiede di avere pietà, Achille ricorda il proprio padre che presto rimarrà privo dell'unico figlio : (Libro XXIV, vv. 507 segg.) :

Disse così, e gli fece nascere brama di piangere il padre :
allora gli prese la mano e scostò piano il vecchio;
entrambi pensavano e uno piangeva Ettore massacratore
a lungo, rannicchiandosi ai piedi di Achille,
ma Achille piangeva il padre, e ogni tanto
anche Patroclo, s'alzava per la dimora quel pianto.
Ma quando Achille glorioso si fu goduto i singhiozzi,
passò dal cuore e dalle membra la brama,
s'alzò dal seggio a un tratto e rialzò il vecchio per mano,
commiserando la testa canuta, il mento canuto.

Nel comune dolore, i due nemici si ritrovano vicini, a condividere una sorte analoga, perchè "gli dei filarono questo per i mortali infelici: vivere nell'amarezza". Così Achille, archetipo dell'eroe tragico, dibattuto tra l'affermazione di sè e la consapevolezza di un destino di morte, provvede a far sì che il vecchio padre possa riavere, lavato e profumato, il corpo intatto del figlio, il che equivale a un riconoscimento al caduto dello statuto di eroe, perchè l'eroe vive solo nella gloria e la gloria per lui significa morte.

Secondo U. Wilamowitz il poeta del XXIV libro è un poeta più recente, che non è ormai più in sintonia con il codice eroico : in ogni caso questo passaggio appunto da un codice eroico arcaico a un modo di pensare più moderno e "tragico" è proprio il segno dell'evolversi del pensiero dei Greci che l'*Iliade* ci testimonia. Ma ben più suggestiva è la conclusione di Carlo Diano (*Pagine sull'Iliade* in "Delta" 4, 1957, p.48), il quale scriveva : "Qui è la conclusione di tutto l'epos che nacque dalla mente di un unico poeta che per essa non solo diede il primo poema alla Grecia, ma la prima opera di poesia all'umanità. Gli ignoti aedi che lo precedettero avevano cantato gli eroi delle stirpi ; egli cantò la storia e il destino dell'uomo ; con lui finiva la barbarie e cominciava la civiltà"

A noi piace pensare all'*Iliade* in questi termini : il poema di un popolo che scopre la propria "bestialità" e, divenendone cosciente e guardandola in faccia, si sforza e si illude di poter impostare la propria esistenza su basi razionali, e in questo sforzo scopre la dimensione assolutamente tragica della contraddizione che è dentro di noi : Ma questo è un altro capitolo della storia del pensiero.

Conclusioni : perché leggere l'Iliade

La risposta al problema che ponevamo all'inizio della conversazione sembra ormai chiara, ma vorrei esprimerla attraverso le parole di un grande ammiratore dei Greci che ispirandosi ad essi ha contribuito a rinnovare radicalmente il nostro modo di pensare. Scrive F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen (Considerazioni inattuali)*, II, 6 :

“La parola del passato è sempre simile a una sentenza di oracolo ; e voi non la intenderete se non in quanto sarete gli intenditori del presente, i costruttori dell’avvenire”.

Ma il pensiero conclusivo voglio che sia la parola di un poeta: W. Goethe, *Maximen und Reflexionen* :

“Qualcuno disse : perchè vi affaticate intorno ad Omero ? Non lo capirete comunque.

Io rispondo : non capisco nemmeno il sole, la luna, le stelle ; eppure girano sulla mia testa e io mi riconosco in loro guardandoli e osservandone il meraviglioso corso regolare, e mi chiedo se tutto ciò possa diventare anche qualcosa di me”.

Carlomaria Pacati