

La “mente” di Achille fra dubbi laceranti e pensieri corporei

Monica Bravi¹

RIASSUNTO Le modalità di descrizione delle operazioni mentali nell'*Iliade*, intimamente connesse alla sfera della fisicità e della concretezza, sembrano ignorare i meccanismi dell'introspezione. Sulla scia di alcune importanti considerazioni espresse da Julian Jaynes ne *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, l'articolo analizza alcune scene omeriche che colgono l'eroe in momenti di dubbio e nell'atto di pensare, per riflettere sulle peculiarità dei fenomeni descritti, sul tipo di lessico utilizzato e sul problema della coscienza di sé e del proprio agire.

SUMMARY The way operations of mind are described in the *Iliad* is closely connected to physical and concrete world and seems to ignore the process of abstraction and introspection. In the wake of some important reflections by Julian Jaynes in *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* this article examines some Homeric scenes describing the hero during a doubt or while he is thinking, in order to reflect upon the particular nature of such phenomena, the type of vocabulary and the problem of self-consciousness and awareness about one's own actions.

Parole chiave

antropologia psicologica, linguaggio e processi cognitivi, coscienza di sé

Key words

psychological anthropology, language and cognitive processes, conscience

1. Premessa: una *forma mentis* “anomala”

Così parlò [Agamennone]. Nel Pelide sorse violento il
dolore,
il suo cuore nel petto irsuto si spezzò in due:
o, tratta dal fianco la spada tagliente,
respingere gli altri e uccidere l'Atride,
o bloccare la bile e frenare l'impulso del cuore.
Mentre tali cose scuoteva nel petto e nel cuore
e già estraeva dal fianco la spada possente, *giunse*
Atena
dal cielo [...].
[Il. 1, 188-195, tr. it. mia]

Uno degli aspetti più peculiari della poesia omerica, che concorre a conferire un sapore arcaico all'*Iliade* e a suscitare nel lettore moderno un effetto straniante e non poca curiosità, è la modalità di descrizione dei moti interiori, in particolare quelli di natura mentale. Ciò che tende

¹ Esperta in filologia classica

ragionevolmente a colpire chi si accosta oggi ad una tale poesia è l'assoluta fisicità del linguaggio omerico che, attingendo ad una sfera semantica di per sé apparentemente limitata, quella delle esperienze di natura sensoriale, riesce pur tuttavia (o forse proprio per questo) a risultare assai immaginifico.

Il verso omerico, difatti, può essere inteso come un tutt'uno morfologico, fonetico, semantico con l'immagine che vuole significare che non può essere colta nella sua interezza prescindendo dagli elementi linguistici da cui viene evocata, che vanno intesi ed interpretati ad un livello etimologico di lettura se si vuole rispettare l'assoluta concretezza della *lexis* omerica, ovvero di un linguaggio poetico ed arcaico di VIII sec. a. C.

Nella fattispecie, l'immagine evocata nella celebre scena sopra riportata, tratta dal primo canto del poema e subito precedente lo scoppio dell'ira di Achille, corrisponde a quella che è per noi l'esperienza mentale del dubbio. Si dimostrerà tuttavia che in questo contesto, così come nella grande maggioranza (nella norma, diremo) degli episodi di dubbio descritti nel poema, non si tratta affatto di uno *status* mentale vicino alle nostre esperienze, perché tale non risulta essere ad un'attenta analisi linguistica. Prendendo quindi in considerazione la rappresentazione omerica del dubbio e del pensiero si tenterà di far luce su una *forma mentis* molto particolare che, almeno così com'è stata rappresentata nell'ambito di una tradizione poetica di circa duemilaottocento anni fa, ci descrive processi mentali che paiono non conoscere ancora a pieno i meccanismi dell'introspezione.

Trattandosi di uno studio che tocca delicate questioni di psico-linguistica tuttora oggetto di dibattito è risultato fondamentale, nel corso della realizzazione del presente articolo, il contributo del Dott. Roberto Bottini, ricercatore presso il Dipartimento di Psicologia de "The New School for Social Research" di New York, il quale ha per di più collaborato al lavoro di revisione. Ringrazio inoltre il Prof. Joseph Russo, Professore Emerito di Letteratura Greca presso l'Haverford College e voce autorevole nel campo della psicologia omerica, con cui ho avuto la possibilità di confrontarmi durante la costruzione dell'intero percorso infine fissato nel presente contributo.

2. Il dubbio e l'intervento divino

Va premesso che il dubbio è condizione anomala nell'*Iliade*, i cui eroi agiscono sulla base di un rigidissimo codice etico di stampo aristocratico-militare che impone loro il comportamento da seguire nella quasi totalità delle situazioni, in vista del conseguimento del *kleos* ("gloria"). In alternativa, dal momento che si tratta di un poema di guerra, vediamo spesso agire questi eroi secondo il loro istinto immediato, soprattutto laddove si presenti un pericolo inatteso o un'offesa improvvisa porti a scordare il proprio ruolo gerarchico subalterno. Il dubbio subentra invece quando l'istinto immediato dell'eroe, che tende all'autoconservazione e all'autoaffermazione, viene a scontrarsi con quanto prescritto dall'etica

aristocratica. Questo è proprio quanto accade ad Achille nell'episodio in questione.

In seguito ad un violento scontro verbale Agamennone, generale dell'esercito acheo di cui Achille fa parte, nei versi precedenti (182-187) ha accettato di restituire la propria concubina Criseide per placare l'ira di Apollo, minacciando però di prendersi in cambio Briseide, schiava dell'altro. Essere privato del proprio bottino di guerra, indizio materiale e a tutti manifesto della gloria conseguita in battaglia, è un sopruso inaccettabile per un eroe che vive della pubblica considerazione, nell'ambito di una società particolare come quella omerica, che Eric Dodds definì "civiltà della vergogna".²

Alle parole di Agamennone, Achille viene colpito da fortissimo sgomento, che verosimilmente si manifesta come fulmineo senso di disagio e di malessere fisico (*akos*, "dolore", v.188).³ Tale sensazione, fin dal suo primo sorgere, si manifesta in una parte del corpo ben precisa, identificata come la sede di un conflitto insanabile: il petto (*stethos*, v.189) e, all'interno di esso, il cuore (*etor*, v.188).⁴ "Nel petto irsuto" il cuore di Achille viene trascinato in due direzioni opposte rispettivamente dall'istinto immediato dell'eroe, che lo spinge in avanti e lo porta a sguainare la spada per ristabilire l'onore perduto uccidendo l'autore dell'offesa, e l'etica eroica, che lo priva di ogni diritto di forza sul proprio superiore e lo trattiene quindi indietro, imponendogli di reprimere la "bile" (*kolon*, v.192).

Il contrasto fra i due opposti modi di agire, sintatticamente espresso dalla correlazione "o...o", si manifesta dunque nella forma di un conflitto fisico tra le due istanze, che materialmente spingono il cuore di Achille nell'una e nell'altra direzione fino a produrre il senso di una vera e propria frattura.

L'espressione indicante questa particolare condizione è *diandika mermerixen* (v.189), solitamente tradotta come un oscillare ansioso dell'eroe fra due idee o propositi, conformemente all'interpretazione proposta dalla filologia moderna, che fa risalire il verbo *mermerizo* alla forma poetica *mermera* ("ansia"). Tuttavia, se si ritiene valido il criterio secondo cui il lessico omerico va inteso nelle sue accezioni concrete ed interpretato rispettando l'espressività quasi tangibile che gli è propria, si potrà ricercare in questo verbo un livello semantico ancora più arcaico: come sottolineavano gli stessi commentatori antichi⁵ è possibile riscontrare nel verbo *mermerizo* (così come nello stesso sostantivo *mermera*) la

² Dodds (1959) utilizzò l'espressione *shame culture*, elaborata da Ruth Benedict in riferimento alla cultura giapponese (*The Chrysanthemum and the Sword*, 1946) applicandola alla civiltà eroica descritta nell'*Iliade*, in cui le azioni dei singoli non prendono avvio da una coscienza individuale di ciò che è "giusto" o "sbagliato", ma dalla necessità di conseguire una gloria pubblicamente riconosciuta. Per Dodds "la più potente forza morale nota all'uomo omerico non è il timor di Dio, è il rispetto dell'opinione pubblica, *aidòs*". Su questo tema vd. anche Wilson (2002).

³ Sull'accezione di *akos* in Omero vd. Spatafora (1997).

⁴ Sulla terminologia inerente alle parti del corpo in Omero cfr. Vivante (1955); Ireland-Stell (1975); Biraud (1984); Sullivan (1988).

⁵ Vd. *Schol. ad Il.* 1, v. 189, l, p. 62, 69 ss. Erbse, *Schol. ad Il.* 8, v. 169, ll, p. 332, 70 ss. Erbse, *Eust. ad Il.* 1, v. 189, l, p. 127, 80, 15- 20.

duplice presenza della radice *-mer*, che attinge all'area semantica della porzione, della frammentazione, del dividere.⁶ La duplice insistenza su questa radice attraverso il raddoppiamento fonetico conferirebbe quindi al verbo, qui riferito al cuore di Achille, il significato di "essere in due parti", "dividersi in due", peraltro avvalorato e rafforzato dall'avverbio *diandika* ("in due"). Che non si tratti di un prolungato oscillare del pensiero fra i due propositi, bensì di un netto "spezzarsi in due", è confermato infine dal fatto che il verbo si presenta all'aoristo, il tempo verbale indicante in greco l'aspetto puntuale, dunque un'azione immediata, tempestiva.

In sintesi, dunque, il dubbio che colpisce Achille è preannunciato da un generico senso di disagio fisico e si manifesta subito dopo come un fulmineo senso di frattura avvertito all'altezza del cuore. L'eroe non si trova nella condizione di introiettare il problema e vagliare mentalmente i due possibili modi di agire che gli si dispiegano dinnanzi ma, al contrario, subisce fisicamente ed in modo del tutto passivo l'azione di due impulsi contrastanti che si manifestano in una parte del corpo precisa, concreta, sensazione che non può essere risolta se non dall'intervento esterno di Atena.

Julian Jaynes, nel suo celebre quanto discusso *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*,⁷ sostiene che condizione indispensabile per l'introspezione sia la capacità di immaginare uno spazio mentale astratto all'interno del quale poter "guardare", "muoversi" metaforicamente attraverso un analogo di noi stessi (analogo «io») e agire così in anteprema rispetto ad un problema o ad un dubbio contingente. Il processo attraverso il quale facciamo agire l'analogo «io» in questo spazio immaginario, anch'esso costruito per analogia con il mondo esterno, viene definito da Jaynes "narratizzazione", ed implica la possibilità di trasportare una situazione contingente nella propria mente e viverla quindi come esperienza mentale prima ancora che reale. Sarebbe tale possibilità, strettamente connessa alle proprietà di astrazione insite nel linguaggio e in particolare nella metafora, a permetterci di compiere scelte coscienti, nel senso molto specifico di decisioni assunte dopo averne "visualizzato" le conseguenze all'interno del proprio "spazio-mente".⁸

⁶ Vd. gr. *meros* ("parte"), *merizo* ("dividere"), *meiromai* ("spartirsi"), *Moira* ("porzione di vita assegnata", "destino").

⁷ Il titolo originale è *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (Houghton Mifflin Company, Boston 1976).

⁸ Jaynes considera dunque la coscienza come un'operazione mentale piuttosto precisa e soprattutto limitata all'ambito della volizione e della scelta, dal momento che la fa coincidere, da un punto di vista denotativo, con l'introspezione: «Quando facciamo dell'introspezione (una metafora per "guardare dentro qualcosa") ci volgiamo a questo spazio mentale metaforico, che rinnoviamo e "ampliamo" costantemente con ogni nuova cosa o relazione di cui diventiamo coscienti. [...] Noi immaginiamo noi stessi nell'atto di fare questo o quello, e prendiamo quindi decisioni sulla base di esiti immaginati che sarebbero impossibili se non avessimo un «sé» immaginato che opera in un «mondo» immaginato. [...] Se, facendo una passeggiata in un bosco, veniamo a trovarci a un bivio, sapendo che uno dei due sentieri ci ricondurrà sì a casa ma solo con un percorso più lungo e tortuoso,

Come osserva giustamente Jaynes non vi sono, nel processo del dubbio rappresentato nell'*Iliade*, tracce evidenti di introspezione, come non vi è, del resto, alcun accenno ad uno "spazio-mente" nel quale essa possa svolgersi. Nel greco omerico, come ha evidenziato per primo Bruno Snell (1963) non esiste un termine corrispondente all'attuale nozione di "mente", poiché *psychè* e *phrèn*, che nel greco successivo assumeranno proprio questa accezione, in Omero hanno ancora valenza concreta e significano rispettivamente "soffio vitale" (che abbandona l'eroe al momento della morte riducendolo a cadavere) e "diaframma" o "petto".

La mancanza di uno spazio mentale astratto al cui interno operare l'introspezione, nel quale cioè "narratizzare" scenari futuri per poter maturare una decisione, è del resto confermata dal modo in cui si verifica la scelta stessa. Come già detto, il comportamento dell'eroe dell'*Iliade* si verifica di norma in modo del tutto meccanico, conformandosi cioè ad un codice etico meccanicamente applicato o, in alternativa, sulla base dell'istinto immediato dell'eroe, ma in ogni caso non richiede di per sé un vero processo di scelta. Il meccanismo decisionale, se così lo si può chiamare nel contesto omerico, subentra solo in una gamma limitata di casi, riconducibili ad una situazione di conflitto fra quanto prescritto dal codice e quanto dettato dall'istinto. Tale processo, tuttavia, non si svolge affatto secondo meccanismi introspettivi, bensì viene portato e risolto all'esterno: si configura cioè nella forma dell'intervento divino, nella fattispecie l'apparizione "provvidenziale" di Atena, che impone ad Achille di trattenere l'ira e gli parla quindi con la voce dell'etica aristocratica, già ben nota all'eroe. Il fatto che il dio non aggiunga in realtà niente di nuovo a quanto l'eroe sappia già di dover fare ma parli, al contrario, in modo conforme all'etica eroica, avvalorava l'importante definizione data da Dodds (1959, p.24) dell'intervento divino come "proiezione icastica di un'ammonizione interiore".

Analogamente Jaynes interpreta l'intervento divino come allucinazione verbale o visiva, ipotizzando per l'uomo pre-cosciente una diversa architettura mentale da lui definita "mente bicamerale" (Jaynes, 1984, pp. 92 ss.). Volendo interpretare il fenomeno della relazione con la divinità da un punto di vista culturale più ampio, non è scorretto affermare che la presenza del divino era sentita come un'esperienza assolutamente reale dai Greci di età arcaica, ed Omero stesso, esattamente come i personaggi da lui descritti, si pone come strumento dell'autorità e dell'azione esterna esercitata su di lui da una divinità, la Musa ispiratrice del canto.⁹

possiamo "percorrere" col nostro analogo «io» la via più lunga per vedere se i suoi panorami e i suoi stagni meritano il maggior tempo comportato dalla sua scelta. Se non possedessimo la coscienza, col suo analogo «io» sostitutivo, non potremmo compiere questa operazione». Cfr. Jaynes (1984), p.84 e 87.

⁹ L'*Iliade* si apre infatti con le parole: «Canta, o dea», che vengono ormai concordemente interpretate non come invocazione fittizia e convenzionale alla Musa (come sarà invece nella poesia epica dei secoli successivi), ma come sincera richiesta rivolta alla dea, vera autrice del canto, da parte del poeta, il quale non è che uno strumento, un esecutore.

3. Il pensiero emotivo

Si potrà controbattere che, se nel meccanismo del dubbio non vediamo intervenire processi introspettivi, è pur vero che la rappresentazione del pensiero non è affatto assente nel poema, ed è difficile immaginare un pensiero senza ammettere l'introspezione. Tuttavia si riconoscerà facilmente che l'eroe dell'*Iliade* "pensa" in un modo molto particolare, che merita di essere studiato, ancora una volta, secondo un livello etimologico di lettura.

Partendo dal solito presupposto che di norma l'eroe omerico non si trova nella condizione di dover pensare al da farsi perché agisce seguendo un codice etico o il proprio impulso, osserviamo che i casi in cui è invece descritto nell'atto di pensare sono intimamente connessi a situazioni di incertezza e, quindi, alle sensazioni di malessere e straniamento che abbiamo riscontrato in Achille. Il "pensare" omerico è infatti fortemente connotato in senso emotivo e fisico, come si evince dai verbi indicanti questa attività per noi astratta e mentale: *phrazo* e *phroneo* sono infatti entrambi connessi alla radice di *phrèn*, "diaframma", "petto" e, al plurale, "viscere", "precordi", mentre *hormaino* deriva da *hormè*, "impeto", "assalto". Tali verbi, sebbene indicheranno in seguito il pensare introspettivamente (*phrèn* significherà appunto "mente") e nonostante così vengano spesso tradotti anche nel contesto omerico, sembrano piuttosto suggerire una forma di pensiero assai meno astratta.

Vediamo infatti nei versi immediatamente successivi alla descrizione del dubbio di Achille (un dubbio assolutamente di natura fisica, come già detto) che Atena appare mentre questi sta rimuginando dentro di sé "tali cose" (v.193) cioè, diremmo noi, mentre "sta pensando". Ma l'espressione presente nel testo omerico non si riferisce affatto ad un'attività di tipo mentale, poiché significa "mentre tali cose scuoteva nel petto e nel cuore". L'eroe continua verosimilmente a sentirsi colpito dalle sensazioni del *diandika mermerizein* descritte nei versi precedenti, il che non significa affatto che stia *pensando* (nel senso moderno di "ponderare"): l'espressione conferma semplicemente lo *status* fisico appena rappresentato, una condizione di paralisi e frattura dovuta all'azione simultanea esercitata sul cuore di Achille dalle due opposte forze dell'etica e dell'istinto, che continuano evidentemente a "percuotere" l'eroe in corrispondenza della fascia toracica e addominale (*katà phrena kai katà thumòn*, v.193) fino a quando l'intervento di Atena non imponga una delle due possibilità d'azione.

Parimenti, in *Il.* 10, 1 ss., osserviamo che Agamennone, alla vigilia di uno scontro difficile, non riesce a dormire perché, diremmo noi, "pensa" al pericolo imminente, ma lo fa "molte cose agitando nel petto (o, meglio ancora, "nelle viscere", poiché in questo caso *phrèn* è al plurale)." È indubbio che non si sta descrivendo un processo razionale e introspettivo, bensì un insieme di sensazioni fisico-emotive che hanno luogo nel petto o nei precordi dell'eroe.

Così come ce lo descrive Omero quello di Agamennone, e parimenti quello di Achille, è un “pensiero emotivo” di agitazione e quindi, di fatto, non indica una forma di ragionamento, di riflessione. Inoltre è rappresentato nei termini di uno stato fisico di malessere e dunque, a maggior ragione, non descrive uno stato di subbuglio mentale cui segue un progetto cosciente, ma piuttosto una forma di ansia, di instabilità, di malessere fisico generato da un rischio contingente o da un pericolo imminente, insomma da una situazione esterna altrettanto vacillante. Il pensare omerico è in definitiva una *cogitatio*, nel senso originario di *co-agitare*, ovvero di “agitare insieme” (sensazioni).

Questo apparente paradosso secondo cui l'eroe omerico “pensa” con il petto, con il cuore o addirittura con le viscere genera non pochi problemi di traduzione, che si possono tuttavia facilmente risolvere se si rinuncia a forzare il lessico conferendogli un'astrazione che esso non possiede, e “ci si accontenta” piuttosto di rispettare l'accezione concreta originaria di espressioni che non descrivono affatto una ponderazione razionale, un pensiero di natura introspettiva, bensì sensazioni fisiche ben precise.

4. Il pensiero parlato

Ma esiste in Omero un'altra modalità di rappresentazione del pensiero, tanto affascinante sotto il profilo poetico quanto interessante sotto quello psicologico: il cosiddetto “pensiero parlato”. Quello che per noi è l'atto del pensare si trova espresso nel lessico omerico con un vero e proprio verbo di dire (*lego*, *phemi*) o si presenta addirittura nella forma di un dialogo dell'eroe con il proprio cuore. Ciò avviene tanto più quando l'eroe si trova in completa solitudine, dunque il suo parlare va inteso a tutti gli effetti non come un comunicare rivolto ai compagni, ma come una forma molto particolare di “pensiero”.

Menelao, appena vede davanti a sé il rivale in amore Paride, “*disse* che avrebbe punito il colpevole (*Il.* 3, 28)”; e Agamennone, risvegliatosi da sogno mendace, “*diceva* che avrebbe preso la città di Priamo quello stesso giorno (*Il.* 2, 37)”. Come sostiene a ragione Onians (1998, pp. 35-37) il pensare è, per l'eroe omerico, una vera e propria forma di conversazione, un “parlare”; se per noi può essere considerato come un parlare silenzioso all'interno della nostra mente, con una voce non reale ma metaforica, per l'eroe omerico è invece un parlare effettivo all'esterno, che può trovare un interlocutore in una parte di sé: il cuore (*thymòs*).

Russo e Simon (1971, p.48) definiscono questo procedimento “dialogo personificato” e, nel considerarlo un trasferimento all'esterno dei processi psichici interiori, sottolineano che “in Omero nessuno realmente svolge attività mentale in solitudine”. Esattamente come nel caso dell'intervento divino, il dialogo con il proprio *thymòs* si verifica quando un evento contingente produce nell'eroe un senso di disagio ed un conflitto: la sensazione che lo domina è, ancora una volta, lo straniamento. È singolare, infatti, che l'eroe parli al proprio *thymòs* come fosse un'altra persona, un'entità esterna con cui instaurare un contrasto, al termine del

quale vediamo sempre l'eroe chiedersi: «Ma perché queste cose mi disse il mio cuore?».¹⁰

Consideriamo a titolo esemplificativo il dialogo di Odisseo con il proprio *thymòs* in *Il.* 11, 401-413, dove troviamo l'eroe in preda al consueto dilemma del restare/fuggire:

Restò solo Odisseo, eccellente nella lancia, né v'era con lui
nessuno degli Argivi, la paura tutti li prese;
colto da dolore disse al suo cuore ardimentoso:
«Ahimè, che mi succede? Gran disonore se fuggo
atterrito dai molti nemici; ma è agghiacciante esser
preso
da solo: gli altri Danai li mise in fuga il figlio di Crono.
Ma perché queste cose mi disse il mio cuore?
So bene che solo i vili abbandonano la guerra,
mentre chi eccelle in battaglia bisogna per forza
che resti saldo al suo posto, sia colpito o un altro
colpisca!».
Mentre tali cose scuoteva nel petto e nel cuore,
sopraggiunsero schiere di Troiani armati di scudo,
e lo chiusero al centro, ponendo fra loro la propria
rovina.

[tr. it. mia]

Odisseo esplica il proprio turbamento, avvertito sottoforma di “dolore” (v.403) proprio come nel caso di Achille, rivolgendosi al suo cuore. A differenza dei casi di intervento divino, il conflitto non viene risolto da un ordine proveniente dall'esterno ma, al contrario, abbiamo la sensazione che l'eroe riesca a pervenire ad una libera scelta concludendo autonomamente che è necessario restare. Tuttavia egli giunge a questa conclusione solo dopo aver udito un altro, il suo cuore (o meglio una parte di sé che egli avverte come alterità) esternare uno stato di incertezza, e soltanto dopo aver udito pronunciare da un “altro” la possibilità della fuga ne avverte immediatamente la stonatura, la percepisce come estranea al suo codice comportamentale e la esclude con forza.

Le parole “Ahimè, che mi succede?” (v.404) esprimono la constatazione di un disagio, ma non implicano di per sé una piena consapevolezza di ciò in cui consiste il disagio, né indicano necessariamente che tale malessere venga interiorizzato, tanto più che esso, al contrario, viene trasferito e risolto all'esterno. Verosimilmente la consapevolezza che Odisseo ha della propria incertezza non è molto diversa da quella di chi, avvertendo dolore per un colpo ricevuto senza preavviso, sente il bisogno di esternarlo dicendo: «Ahimè, che cosa mi ha colpito?», Per un eroe vincolato ad una

¹⁰ Per la concezione che l'uomo omerico ha del proprio *thymòs* come di una entità distaccata e indipendente cfr. Dodds (1959, pp. 26- 27): «L'uomo fa conversazione col proprio *thymòs* [...] quasi fosse un altro uomo. Talvolta sgrida queste entità distaccate [...], per solito ne accetta i consigli, ma può anche respingerli e agire [...] “senza il consenso del suo *thymòs*”».

gestualità consueta, una realtà che vacilla e si biforca in una netta duplicità rappresenta in effetti un “duro colpo”, come conferma il fatto che la domanda “che mi succede?” è espressa attraverso verbo *pasco* (lat. *patior*), indicante letteralmente il “subire”, “soffrire” passivamente una determinata condizione, che evidentemente viene qui sentita come fisica (Odisseo è infatti “colto da dolore”, v.403). Espressioni simili a quella pronunciata da Odisseo caratterizzeranno in seguito i monologhi dei personaggi tragici, ma con una fondamentale differenza: là si tratterà di veri e propri monologhi di personaggi dotati di un’evidente ed articolatissima interiorità, qua siamo di fronte al dialogo fra parti del sé che l’eroe concepisce come esterne, se non addirittura estranee.

Non è del tutto corretto dire che Odisseo risolve il proprio dubbio e giunge ad una conclusione “dopo aver pesato le alternative possibili”, come sostiene invece Dodds (1959, p.10, n.2): egli infatti avverte un’incertezza, ma l’avverte nella presenza di un’alterità e quindi, in qualche modo, la vive nella forma di uno sdoppiamento.

La duplicità percepita dall’eroe è quella consueta, dal momento che è anche in questo caso un impulso istintivo a parlare, e l’etica comune a ribattere. La decisione finale coincide in realtà con l’etica guerriera che ribadisce se stessa in questa situazione contingente, e ne è prova il fatto che la “scelta” non viene espressa attraverso un atto di volontà in prima persona, ma attraverso una *gnome*, una sentenza di valore universale. È vero che è Odisseo ad esternare questa *gnome* e sembra quindi compiere la scelta in prima persona, ma il codice etico di cui è impregnata la società omerica è un’istanza superiore applicata meccanicamente, non interiorizzata, ed è quindi il codice ad imporsi sull’eroe, non l’eroe a scegliere consapevolmente il codice. Odisseo sembra non avere ancora alcuna nozione della motivazione individuale, personale, e agisce così perché così *deve* agire. Se dall’esterno può sembrare la causa del proprio agire, egli stesso si presenta tuttavia come strumento di un’autorità, di quel “Bisogna” che altrove assume le sembianze di un dio.

La modalità del “pensiero parlato”, se considerata come meccanismo mentale, è a tutti gli effetti un altro esempio di operazione psichica di natura non introspettiva, esattamente come l’intervento divino. Che il dialogo personificato fra eroe e *thymòs* sia equiparabile all’ “intervento psichico” divino ce lo dimostrano le parole di Diomede, il quale afferma che Achille “combatterà di nuovo allorquando lo spinga / il cuore nel petto o un dio lo risvegli (*Il.* 9, 702-703)”: l’eroe ha bisogno di un’autorità esterna per agire, e questa può essere indifferentemente il proprio *thymòs* o un dio.¹¹

¹¹ Un’altra possibilità è che l’eroe sia indotto ad una determinata azione dall’autorità esercitata su di lui da un compagno, di solito un superiore. È il caso del vile Paride, il cui comportamento, di per sé incline alla fuga, viene puntualmente rovesciato da un rimprovero ad opera del fratello Ettore, che lo richiama al dovere. Si consideri a titolo esemplificativo l’episodio del duello fra Paride e Menelao (*Il.* 3, 21-70), in cui vediamo il primo darsi inizialmente alla fuga e subito dopo, senza alcuna coerenza, annunciare ad Ettore (che lo ha insultato) di essere pronto a

Nonostante questa forma di autorità sia inconsciamente insita dentro di sé egli l'avverte come esterna, e obbedisce così ad un ordine che è in realtà un monito interiore.

5. Conclusioni

Alla luce di quanto è stato fin qui detto sembra che l'eroe omerico dell'*Illiade*, che vive in un orizzonte d'azione rassicurante perché piuttosto limitato e ripetitivo, basato su gesti consueti che egli sa già di dover compiere, non sia in grado di comprendere in sé la problematicità del reale ma al contrario, quando essa si manifesta (e lo fa sempre nella forma di un netto contrasto fra due opposti modi di agire) produce in lui un vero stato di straniamento, nel senso letterale che lo rende altro da sé. Egli non è in grado di interiorizzare la contraddittorietà e di vagliarla coscientemente in uno spazio mentale astratto nel quale rivolgere il pensiero ora all'una ora all'altra possibilità, non manifesta cioè alcuna capacità di introspezione: ciò che noi risolviamo all'interno, lui lo trasporta all'esterno, nella forma dell'intervento divino o del dialogo con il proprio cuore. La vera conquista della mente cosciente è, al contrario, la possibilità di comprendere in sé la problematicità, e in sé risolverla per mezzo dell'introspezione.

In definitiva si può concludere che, così come viene rappresentato, l'agire dell'eroe omerico di norma non è determinato da un'attività mentale di tipo cosciente, nel senso molto specifico che non è mosso da meccanismi di natura introspettiva. E in ciò l'*Illiade* rappresenta un *unicum* nel panorama della letteratura occidentale, costituendo del resto uno degli sguardi più retrospettivamente lontani nel tempo che possiamo lanciare all'uomo dell'età precedente la scrittura.¹²

Ora la questione di fondo è se in tale modalità non cosciente di descrizione dei meccanismi mentali inerenti al dubbio e al pensiero si possa intravedere il retaggio effettivo di un grado di articolazione e di sviluppo della coscienza diverso dal nostro e, insieme, una diversa percezione dei meccanismi interiori, un diverso linguaggio per esprimerli e diverse modalità per rappresentarli, o se piuttosto tale differenza vada letta nei termini di una trasfigurazione letteraria, cioè come riproduzione fittizia delle operazioni interiori dettata da finalità poetiche.

Va sottolineato infatti che, nell'ambito di un simile studio, l'oggetto di indagine non è costituito da documenti di valore storico-antropologico, bensì da testi letterari, soggetti a molteplici possibili trasfigurazioni e

combattere. È interessante il fatto che tale annuncio da parte di Paride sia introdotto dall'espressione "se ora *tu* vuoi che io combatta".

¹² L'*Illiade* è infatti frutto di una composizione ad uso verbale opera di aedi di professione che cantavano, con l'accompagnamento della lira, una materia mitico-eroica tramandata di generazione in generazione ed infine raccolta in un'opera unitaria, tra IX e VIII sec. a. C. Secondo Jaynes la scrittura, già nota ai Greci dell'epoca ma utilizzata piuttosto tardi in maniera massiccia e per fini letterari, avrebbe giocato in seguito un importante ruolo nel processo di astrazione necessario per l'introspezione. Cfr. Jaynes, 1984, pp. 218 ss.

composti in un linguaggio lontano dalle forme del parlato e del lessico quotidiano, ed è necessario dunque respingere la tentazione di applicare con troppa disinvoltura e senza ulteriori indagini determinate conclusioni al pensiero greco arcaico in generale.¹³

Secondo Russo e Simon (1971) la tendenza ad utilizzare un lessico prevalentemente concreto e a trasferire all'esterno processi psichici interiori (cioè l'intervento divino e il dialogo dell'eroe con il proprio cuore) va inquadrata nell'ambito della *performance* orale in cui doveva inserirsi la poesia omerica (cantata nei grandi palazzi e nelle piazze), sarebbe cioè dettata dalla necessità dell'aedo di creare un linguaggio immaginifico, capace di rendere visibile al pubblico di ascoltatori anche ciò che non lo è. Del resto il carattere estremamente peculiare della *performance* orale, all'interno della quale si viene a creare una particolarissima empatia fra pubblico e cantore, non può non avere avuto delle conseguenze anche notevoli sui modi della rappresentazione, e in questi termini la tendenza a trasferire all'esterno dell'eroe un dubbio o un pensiero e a "drammatizzarlo" nella presenza di un'alterità è senz'altro influenzata in buona parte dalla necessità del cantore di rendere tutto universalmente visibile.

Tuttavia un simile approccio, del tutto condivisibile, non esclude necessariamente la possibilità che tali esigenze di natura poetica evidenzino una tendenza già in atto nel lessico omerico, quella cioè a descrivere in termini concreti e visibili operazioni per le quali non si è ancora sviluppata una terminologia specifica, un'accezione che trascenda la significazione puramente concreta e, di conseguenza, una percezione pienamente cosciente.

Se non è dato pretendere di conoscere a pieno la natura delle operazioni mentali di uomini a noi noti per lo più attraverso i testi letterari che ci hanno lasciato (e del resto non vuole essere questo lo scopo di chi si occupa di poesia antica) è tuttavia lecito tentare di ricostruire, a partire dal filtro letterario, un immaginario e delle categorie mentali profondamente diverse dalle nostre e mutate anche nel corso della storia ellenica stessa, che devono essere intimamente legate ai cambiamenti progressivi che hanno interessato in maniera evidente la lingua greca. Pertanto un'indagine sul problema dell'introspezione, che non può certo risultare esaustiva nella forma qui presentata, dovrà basarsi su un rigoroso confronto linguistico operato fra testi composti in periodi storici diversi ma appartenenti allo stesso genere letterario e al medesimo contesto performativo, dunque suscettibili delle stesse potenziali trasfigurazioni letterarie.

Se in testi appartenenti allo stesso tipo di poesia e fruiti attraverso una stessa cornice performativa si assiste, a distanza di tempo, a significativi

¹³ Uno dei punti deboli della teoria jaynesiana è costituito proprio dalla scarsa attenzione attribuita dallo psicologo a questo problema. Analogamente l'approccio di Bruno Snell, uno dei capisaldi della psicologia omerica, è stato ed è tuttora oggetto di una corrente di critiche soprattutto per la sua tendenza, spiccatamente evolucionistica, a leggere alcuni fenomeni della psicologia omerica come paradigmi diretti di uno stadio arcaico e primitivo del pensiero europeo in generale. Per la critica a Snell vd. in particolare Zaborowski (2002).

cambiamenti di accezione nella terminologia inerente alla volizione e alla scelta e ai meccanismi dell'introspezione, è legittimo ipotizzare che esistano *a monte* categorie mentali che cambiano nel tempo, parallelamente al linguaggio usato per esprimerle. Tali possibili differenze rispetto ad una maggiore o minore presenza di introspezione, che meritano forse di essere approfondite, non andrebbero certo lette come cambiamenti di carattere neurologico, ma come frutto di una cultura che cambia, nel corso del tempo, nel suo modo di pensare e nei suoi mezzi linguistici per esprimersi, due aspetti che indubbiamente si condizionano a vicenda, se è vero che il linguaggio attraverso cui ci esprimiamo condiziona il nostro pensiero, poiché ci spinge a pensare la realtà sulla base del modo in cui la "raccontiamo".¹⁴

A conferma di quanto detto, sarà sufficiente spostarsi di pochissimo all'interno della poesia epica stessa per accorgersi chiaramente come già nell'*Odissea* la tendenza del lessico inerente alle operazioni interiori vada in direzione di una progressiva astrazione (come si può evincere già a partire dal concetto del *mermerizein* sopra analizzato)¹⁵ e per assistere al profondo mutamento di alcune importanti categorie mentali, pur nell'ambito dello stesso tipo di poesia e dello stesso tipo di *performance*. Odisseo è un eroe lontanissimo dall'impulsivo Achille (nonché dallo stesso Odisseo dell'*Iliade*) dal momento che si distingue per un'astuzia, una preveggenza ed un'attitudine alla progettazione che in alcuni fondamentali snodi narrativi si connotano anche come capacità di mentire. E il saper mentire presuppone non solo la possibilità di accogliere mentalmente la contraddittorietà, ma addirittura di crearla e gestirla per utilizzarla a proprio vantaggio. Così, a Polifemo che gli chiede quale sia il suo nome, Odisseo risponde "Io sono Nessuno", ma intanto *pensa* "Io sono Odisseo" e *vede* nella sua mente i vantaggi futuri di questa menzogna.

Un simile confronto, assieme ad una possibile indagine sull'uso limitato della metafora in Omero e sulle eventuali implicazioni di ciò,¹⁶ rappresenta lo sviluppo pressoché obbligato di uno studio di questo tipo, che intende valorizzare alcuni elementi linguistici e culturali in senso più ampio della teoria jaynesiana ritenuti significativi e già in parte messi in luce da Dennett (1986), a patto di verificarli sul testo attraverso un approccio lessicologico critico e con le dovute cautele di cui si è già detto.

¹⁴ Per questa attualissima questione si rimanda a Salvini-Bottini (2011).

¹⁵ Il verbo *mermerizo*, che nell'*Iliade* abbiamo di norma riscontrato nell'accezione di "essere in due", nell'*Odissea* assume in cinque casi il significato di "pensare in che modo": cfr. *Od.* 15, 169; 9, 554; 20, 28; 20, 38; 20, 41 ss.

¹⁶ Omero tende infatti ad utilizzare in modo massiccio la similitudine, ma non la metafora. La prima *accosta* concretamente due immagini (come...così), la seconda *sostituisce* per astrazione un concetto con un altro. Se intendiamo, con Jaynes, la metafora non come un puro artificio retorico, bensì come un complesso strumento cognitivo in grado di creare nuove realtà e come uno dei fondamenti del linguaggio, il quale è a sua volta un "organo di percezione" (Jaynes, 1984, p.72), questa tendenza omerica potrebbe aiutarci ad interpretare l'assenza del piano dell'astrazione nell'*Iliade* e a spiegare quindi la mancanza di una vera e propria introspezione.

Infine, spostandoci di qualche secolo sempre nell'ambito della poesia epica e approdando alla cultura latina, ci sorprende ritrovare nell'*Eneide* (8, 18 ss.) l'immagine del dubbio come frattura e lacerazione, che tanto ci ricorda il *diandika mermerixen* di Achille, ma che ora riguarda non più il cuore bensì l'*animum* di Enea, e che si è ormai fissata in una bellissima metafora poetica arricchitasi, nel suo significato, di quella particolare capacità (in gran parte ignota all'eroe omerico) che ci permette di "dividere il veloce pensiero a vicenda qui e lì e trarlo in diverse parti e rivolgerlo ad ogni espediente":

Vedendo tutto ciò l'eroe laomedonteo [Enea]
fluttua in una grande tempesta d'impulsi
e divide il veloce pensiero a vicenda qui e lì
e lo trae in diverse parti e lo volge ad ogni espediente:
come il tremulo lume dell'acqua in un vaso di bronzo
che riflette il sole o l'immagine della raggiante luna
volteggia ampiamente per tutti i luoghi, e s'innalza
nell'aria, e colpisce i riquadri dell'alto soffitto.

[tr. it. Luca Canali]¹⁷

Riferimenti bibliografici

- Biraud M. (1984), *La conception psychologique à l'époque d' Homère: les organes mentaux (étude lexicale de ker, kradie, thymós, phrenes)*, «Cratyle» 1, pp. 27-49.
- Cantarella E. (1978), *Meccanismi decisionali e processo nei poemi omerici*, «Symposion 1974. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte».
- Chantraine P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris.
- Delabroise V. L. (2001), *Le langage du corps dans l'Iliade*, «Kentron» 17/ 2, pp. 51-63.
- Dennett D. (1986), *Julian Jaynes's Software Archeology*, «Canadian Psychology» 27, pp. 149-154.
- Dodds E. R. (1959), *I Greci e l'irrazionale*, tr. it. La Nuova Italia, Firenze.
- Ebeling H. (1963), *Lexicon Homericum I- II*, Hildesheim.
- Erbse H. (1969), *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera) I- VII*, Berlin.
- Frankel H. (1997), *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, tr. it. Il Mulino, Bologna.
- Gaskin R. (1990), *Do Homeric Heroes Make Real Decisions?*, «Classical Quarterly» 40, pp. 1-15.
- Harrison E. L. (1960), *Notes on Homeric Psychology*, «Phoenix» 14, pp. 63-80.
- Ireland S., Stell F. L. D. (1975), *Phrenes as an Anatomical Organ in the Works of Homer*, «Glotta» 53, pp. 183-195.
- Jaynes, J. (1984), *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, tr. it. Adelphi, Milano.
- Kirk G. S.(ed.by), (1985), *The Iliad: A Commentary I-IV*, Cambridge University Press, Cambridge.

¹⁷ «[...] Quae Laomedontius heros/ cuncta videns magno curarum fluctuat aestu,/atque **animum nunc huc celerem nunc dividit illuc/ in partis que rapit varias perque omnia versat**,/sicut aquae tremulum labris ubi lumen aenis/ sole repercussum aut radiantis imagine lunae/ omnia pervolat late loca, iamque sub auras/ erigitur summique ferit laquearia tecti»

- Lawrence S. E. (2003), *Moral Decisions in Homer*, «Scholia: Studies in Classical Antiquity» 12, pp. 27-33.
- Monro D. B., Allen T. W. (1920), *Homeri Opera*, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford.
- Onians R. B. (1998), *Le origini del pensiero europeo. Intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, tr. it. Adelphi, Milano.
- Paratore E. (a cura di), (1978-1983), *Eneide*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano.
- Pelliccia H. (1995), *Mind, Body and Speech in Homer and Pindar*, «Hypomnemata» 107.
- Russo J., Simon B. (1971), *Psicologia omerica e tradizione epica orale*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 12, pp. 40-61.
- Salvini A., Bottini R., (2011), *Nostro inquilino segreto (II)*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- Snell B. (1963), *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. Einaudi, Torino.
- Spatafora G. (1997), *L'akos nei poemi omerici*, «Aevuum Antiquum» 10, pp. 225-232.
- Spatafora G. (1999), *I moti dell'animo in Omero*, Carocci, Roma.
- Sullivan S. D. (1988), *Psychological Activity in Homer. A Study of phrèn*, Carleton University Press, Ottawa.
- Van Der Valk M. (1971), *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes I-IV*, Brill, Leiden.
- Vivante P. (1955), *Sulla designazione del corpo in Omero*, «Archivio Glottologico Italiano» 1, 39-50.
- Vivante P. (1973), *On Poetry and Language in Homer*, «Ramus» 2, pp. 143-162.
- Willcock M. M. (1992), *Nervous Hesitation in the Iliad*, «Liverpool Classical Papers» 2, pp. 64-73.
- Wilson D. F. (2002), *Ransom, Revenge and Heroic Identity in the Iliad*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Zaborowski R. (2002), *La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssee: contribution lexicographique à la psychologie homérique*, Stakroos, Warszawa.
- Zajcev A. I. (1987), *Le libre arbitre et l'intervention divine dans la conduite humaine chez Homère*, «Vestnik Drevnej Istorii» 182, pp. 139-142.
- Zanker G. (1994), *The Heart of Achilles: Characterization and personal ethics in the Iliad*, University of Michigan Press, Ann Arbor.