

Be cool: come nasce un'icona culturale

a cura di Andrea Bernardelli ed Eduardo Grillo

**Achille e Ulisse
Icone eroiche a confronto**

Alessandro Iannucci

Dipartimento di Beni Culturali, Università degli Studi di Bologna

alessandro.iannucci@unibo.it

<<http://www.unibo.it/docenti/alessandro.iannucci>>

<<http://www.framelab.unibo.it>>

Abstract

Achilles as the hero of courage, strength, and action vs. Ulysses as the hero of travel, knowledge, and narrative. The ancient view is found in the modern reception, especially in mass culture, in which the two heroes play an iconic role that goes far beyond their original literary archetypes.

Keywords

Courage; Journey; Archetype; Model; Hero

Sommario/Content

1. Introduzione. Mito antico e permanenza narrativa
 2. Azione e narrazione (tra *typos* e *topos*)
 3. Achille o la guerra
 4. Ulisse o il viaggio
 5. Conclusioni
- Bibliografia

Anche una sorte di brutalità e di stravaganza piace non poco in questi tali, come alle donne negli amanti. Però Achille è perfettamente amabile; laddove la bontà di Enea e di Goffredo, e la saviezza di questi medesimi e di Ulisse, generano quasi odio.
Giacomo Leopardi, *Pensieri*, LXXIV

1. Introduzione. Mito antico e permanenza narrativa

Achille e Ulisse, i protagonisti dei due poemi fondativi la cultura letteraria occidentale, *Iliade* e *Odissea*, sono archetipi di funzioni eroiche che dalle antiche tradizioni epiche orali¹ perdurano nell'immaginario narrativo in media diversi – letterari, performativi, artistici e cinematografici² – fino ad assumere una persistenza e riconoscibilità che in molti casi vanno oltre i referenti originari. I due eroi sono figure quasi metonimiche rispettivamente del valore guerriero e delle avventure del viaggio.³ Ulisse conserva sempre una chiara identità, esplicita in riscritture in cui ne sono riproposte direttamente le gesta (come nel *Ritorno di Ulisse in Patria* di Badoaro e Monteverdi o in *Itaca* di Botho Strauss), o allusiva in opere in cui l'*Odissea* è solo un pretesto o modello narrativo (come in *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick e nell'*Ulysses* di Joyce). Achille invece – o meglio il modello eroico che incarna – sembra più spesso rivivere sotto le vesti di altri personaggi e in intrecci che poco o nulla hanno a che fare con l'*Iliade*.

Obiettivo di questo lavoro è valutare come tali funzioni eroiche si siano manifestate, specie nella contemporaneità, attraverso riappropriazioni, modifiche, fraintendimenti fino a raggiungere una sostanziale autonomia rispetto ai modelli originari. Ma in questo processo, in cui si alternano riscritture “colte” e prodotti di “consumo”, permane un dato di sintesi sulle diverse modalità

1 Sulla natura orale e performativa dell'epica greca sono fondamentali Parry (1971), in cui sono raccolti saggi risalenti agli anni Venti e Trenta, e Lord (1957); cfr. anche Nagy (1996) e Aloni (1998).

2 La persistenza nell'immaginario di Achille e Ulisse, i protagonisti cui ruota intorno la saga troiana, è ben confermata dalla funzione di modello iconografico esercitata nell'arte europea, per cui si veda l'efficace e sistematica rassegna di Guidorizzi (2018a).

3 Tra i molti possibili esempi di tale funzione metonimica ne bastino alcuni: in *Eneide* 6.89 l'eroe guerriero Turno, avversario di Enea, è introdotto come *alius Latio iam partus Achilles* («un altro Achille è già nato nel Lazio») mentre Parini nel *Giorno*, verso 226, per apostrofare caricaturalmente il risveglio dell'ozioso “giovine signore”, gli si rivolge così sbeffeggiandolo «Al mio divino Achille, al mio Rinaldo / l'armi apprestate»; quanto a Ulisse, oltre all'eclatante neoformazione dannunziana «ulisside» (cfr. *Laus Vitae*, 5188-96, «Un ulisside egli era. / Perpetuo desio della terra / incognita l'avidò cuore / gli affaticava, desio / d'errare in sempre più grande / spazio, di compiere nuova / esperienza di genti / e di perigli e di odori / terrestri»), si veda l'esclamazione «O Ulissi!» rivolta, polemicamente, da Foscolo nell'*Ortis* alla saviezza dissimulatrice e pragmatica (lettera “Milano 6 Febbraio 1799”).

narrative che i due personaggi esprimono. Già Leopardi, come da citazione in esergo,⁴ ravvisava un'opposizione binaria tra due caratteri alternativi dal punto di vista etico, e quindi "icone" di due modalità alternative di costruire una narrazione o un mito: la prima, quella di Achille, considerata «amabile», avvincente perché corroborata da valori propriamente eroici, intesi quasi nella loro ancestrale brutalità, come il coraggio e la forza;⁵ la seconda, quella di Ulisse, malgrado la varietà delle azioni e le virtù del personaggio, risulta in ogni caso meno piacevole ed attrattiva.⁶ Un singolare paradosso, acutamente intuito da Leopardi e confermato nei modelli narrativi della contemporanea industria culturale in cui – si vedrà – l'icona di Achille, eroe della guerra (e del coraggio) moltiplica le sue manifestazioni e metamorfosi al contrario di Ulisse eroe del viaggio (e della conoscenza), le cui tracce sono sempre più limitate a riscritture o allusioni dirette, per lo più in auge nella cultura "alta".

Va subito detto che entrambi gli eroi sono particolarmente problematici: la loro struttura mitico-narrativa originaria, quella in cui nascono e si sviluppano nella cultura greca, presenta infatti elementi che sono del tutto rimossi nell'immaginario moderno. Il loro itinerario, per dirla in breve, non si attiene al modello – che pure molto deve a miti greci – del *Viaggio dell'eroe*: entrambi non raggiungono l'obiettivo posto dalla loro stessa fisionomia narrativa e simbolica, falliscono la teoria della *klimax* e risultano incapaci di concludere il cosiddetto "Terzo atto".⁷ Achille, innanzi tutto, muore non eroicamente ma attraverso la banalità di una freccia – e l'arco si sa è arma non eroica, per quanto tradizionale, ma "vigliacca" perché colpisce da lontano⁸ – per mano di

4 Ma si veda più ampiamente *Zibaldone* 3601-7.

5 Cfr. *Zibaldone* 3607: «Tratto sublime che perfeziona il poetico e l'epico del carattere di Achille, e della sua virtù, coraggio, grandezza d'animo, ecc. e che finisce di renderlo un personaggio sommamente amabile e interessante».

6 Cfr. *Zibaldone* 3602-3: «Le qualità nelle quali Ulisse eccede, sono in gran parte altrettanto forse odiose quanto stimabili. La pazienza non è odiosa, ma tanto è lungi da essere amabile, che anzi l'impazienza si è amabile. Insomma ne nasce che Ulisse malgrado delle sue tante e sì grandi e sì varie e sì nuove e sì continue sventure, e malgrado ch'ei comparisca misero fino quasi all'ultimo punto, non riesce per niun modo amabile. E per tanto ei non interessa. Ulisse è personaggio meraviglioso e straordinario. I pedanti vi diranno che ciò basta ad essere interessante. Ma io dico che no, e che bisogna che a queste qualità si aggiunga l'essere amabile, e che quelle conducano e cospirino a produr questa, o, se non altro con lei, sieno condite; e che il protagonista sia meravigliosamente e straordinariamente amabile, cioè straordinario e meraviglioso nell'amabilità, o per lo meno tanto amabile quanto meraviglioso e straordinario».

7 Mi riferisco qui, ovviamente, al modello a un tempo descrittivo e generativo nella produzione di "narrazioni" di Vogler (2007), una dichiarata applicazione degli studi sull'eroe di Campbell (1973) alla produzione di sceneggiature e altre forme di narrazione efficace. Gli stessi esiti di *Iliade* e *Odissea* come noto, sono interlocutori: Achille non "risorge" come eroe buono e capace di perdono, ma si limita a smentire temporaneamente il proprio *ethos* (*infra* n. 45); Ulisse malgrado la riconquista di Itaca non è "tornato con l'elisir" e dovrà presto ripartire per cercarlo di nuovo (*infra* n. 12).

8 Cfr. Casadio (2010).

un avversario non all'altezza come Paride;⁹ questa morte non porta a compimento il suo statuto eroico (di cui si dirà meglio oltre: v. par. 3) di campione del coraggio e della bella impresa, ma sostanzialmente ne sconfessa la stessa ideologia: la morale di questo esito è infatti all'opposto di quella – non greca in effetti – in cui l'eroe alla fine trionfa, anche se attraverso la morte. Tra l'altro il famoso episodio del "tallone" non fa che amplificare questa idea perché sconfessa ontologicamente – Achille ha da sempre questo "punto debole" che anzi ne costituisce la struttura mitico-narrativa – il motivo della invincibilità.¹⁰ Infine, è lo stesso Achille a esprimere a chiare lettere – una volta morto – il suo disincanto e anzi la negazione del modello eroico, quando si presenta proprio di fronte a Ulisse nell'incontro con i morti attraverso un rituale necromantico in *Odissea* 11.488-491 e afferma che preferirebbe mille volte essere un oscuro uomo del volgo, un servo purché vivo, e non il famoso Achille morto.¹¹

Ulisse a sua volta è il protagonista di un ritorno mesto e doloroso; «ha conosciuto le città e la mente di molti uomini» (*Odissea*, 1.3) ma è tornato a mani vuote, senza riuscire nell'impresa minima che il sacrificio eroico imporrebbe: salvare la vita ai suoi compagni (*ivi*, 1.6). Riconquista infine la propria città, ma per farlo è costretto quasi ad azzerarla facendo strage di tutti gli uomini rimasti; riconosciuto da Penelope, torna sul seggio regale insieme al figlio e al padre, in una città vuota che grida dolorosamente vendetta, e insiste nella strage fino all'intervento risolutorio di Atena che gli impone di deporre le armi. Così si conclude l'*Odissea*, un finale amaro come in tutti i "ritorni", i *nostoi*, e insoddisfacente per gli stessi antichi che vi avevano sovrapposto altri esiti.¹²

Queste modalità eroiche, non solo malinconiche ma profondamente tragiche, sono proprie di un *ethos* come quello greco in cui il mito non è solo racconto di evasione e diletto, ma vero e proprio linguaggio speculativo sulle

9 Lo statuto eroico tradizionale riflette schemi consueti: il principe, allontanato dalla città perché la profezia ne indicava la causa della futura rovina, allevato da pastori manifesta coraggio e nobiltà, ritorna in città in occasione di una gara che vince, è riconosciuto dal padre Priamo che lo riaccoglie; nel mezzo il famoso "giudizio" della gara di bellezza tra le tre dee; sullo schema *allontanamento/superamento della prova/ritorno* nei miti classici cfr. Burkert (1996): 11-25, in cui è raccolta gran parte della bibliografia "strutturalista" al riguardo. D'altra parte nell'*Iliade*, Paride è personaggio caratterizzato in opposizione a Ettore da una costante mancanza di eroismo guerriero: fugge vergognosamente nel corso di un duello con Menelao il cui racconto si estende per tutto il terzo canto, si allontana dalla battaglia e indulge a una sorta di malinconia nell'alcova con Elena, Ettore vi giunge per rimproverarlo e richiamarlo al dovere guerriero (*Iliade*, 6.312-368): e di lì si perdono sostanzialmente le sue tracce negli episodi più significativi del poema.

10 La morte di Achille, per mano di Paride, era narrata nel perduto poema *Aethiopsis* del cosiddetto *Ciclo epico*, su cui si veda Davies (2016).

11 La singolare affermazione di Achille va inquadrata nel contesto del motivo frequente nell'*Odissea* di una svalutazione ironica del *kleos* eroico: cfr. Segal (1983).

12 Il seguito delle avventure di Ulisse e i nuovi viaggi erano oggetto del poema *Telegonia* di Eugamone di Cirene (VI sec. a.C.) su cui si veda Debiasi (2004), 249-272; il motivo, come noto, diventa dominante nella tradizione medievale e moderna, specie in Dante, nell'*Ulysses* di Tennyson e ne *L'ultimo viaggio* di Pascoli: cfr. Cerri (2007).

grandi questioni etiche – oltre che cosmologiche e religiose.¹³ Dare qui conto di tali caratteristiche eroiche significherebbe aggiungere una piccola moneta a un tesoro già vasto e traboccante.¹⁴ L'obiettivo, si diceva, è un altro: verificare come le figure di Ulisse e Achille abbiano svolto un ruolo di archetipo, come citazione o metonimia, come funzione narrativa o simbolica, nell'immaginario specie contemporaneo. E il punto di partenza di tale *fortleben* consiste proprio in questo decisivo scarto tra l'eventuale funzione iconica antica e quella moderna: se per gli antichi sono entrambi, in un certo modo e con gradazioni diverse, personaggi in definitiva "sconfitti", e quindi non eroici secondo il criterio comunemente attribuito al termine "hero",¹⁵ i moderni hanno al contrario individuato in Achille e Ulisse l'archetipo stesso dell'essere "eroe", sempre e comunque vincente per una superiorità rispetto agli altri uomini che si manifesta appunto attraverso il raggiungimento dei propri obiettivi. Achille conquista la Gloria con il Coraggio e il Valore ed è così di Esempio ad ogni generazione futura. Ulisse ottiene il Ritorno attraverso l'Astuzia (o Intelligenza) e la Conoscenza dopo un lungo Viaggio in cui supera infinite Peripezie e torna a regnare in un (quasi) Lieto Fine in cui, nel trionfo della Fedeltà (non solo coniugale), prevalgono Stabilità e Ordine.

Questo elenco di *cliché*¹⁶ è già primo indice dei risultati cui può pervenire l'analisi della funzione iconica dei due personaggi in questione, già contrapposti nella stessa tradizione antica.¹⁷ Nelle pagine che seguono si tenterà una prima ricostruzione di questi esiti.

2. Azione e narrazione (tra *typos* e *topos*)

Nell'antico trattato di estetica noto come *Il sublime*, scritto in lingua greca presumibilmente intorno al I sec. d.C., è individuata la superiorità dell'*Iliade*, poema dell'azione e della giovinezza, rispetto all'*Odissea*, poema della vecchiaia e della riflessione malinconica in cui prevale la narrazione (§§ 9.11 e 9.13):

13 Si vedano i paradigmatici lavori di Vernant (1966, 1974); per una complessiva ricostruzione del moderno approccio al mito – vera e propria forma di linguaggio piuttosto che deposito di "storie" – cfr. Lanza (2017).

14 Basti qui segnalare Farnell (1921) e Brelich (1958); tra gli studi più recenti si vedano Miller (2000) e Nagy (2006).

15 Per evitare ogni possibile declinazione problematica del termine e della funzione eroica – oggi peraltro profondamente trasformato anche su un piano etico e cognitivo dall'irrompere del *rough hero* (Eaton 2011 e 2012; cfr. Bernardelli 2016) – mi attengo alla definizione invalsa nell'uso comune che si può trarre, per esempio, dall'"Oxford English Dictionary" (s.v. 2: «A man (or occasionally a woman) distinguished by the performance of courageous or noble actions, esp. in battle; a brave or illustrious warrior, soldier, etc»).

16 Sull'uso e l'abuso di *cliché* nella costruzione narrativa cfr. Eco (1997).

17 Molto acutamente Meliàdò (2017) mette in relazione la contrapposizione tra parola (*glossa*) e azione (*erga*) in Sofocle, *Filottete*, 96-99 con la famosa "contesa" tra Achille e Ulisse narrata da Demodoco in *Odissea* 8.75-78 che gli antichi commentatori (cfr. *scholia ad locum*) riferiscono appunto al prevalere dell'andreaia (il coraggio guerresco) dell'uno rispetto alla *synesis* (l'intelligenza astuta) dell'altro.

Ma certo qui [nell'*Iliade*] Omero spira favorevole alla battaglia [...] tuttavia nel corso dell'*Odissea* (e infatti sono osservazioni queste che vanno aggiunte per molte ragioni), egli dimostra come l'amore per il narrare sia caratteristico di un grande genio quando s'avvia al declino. [...] Dalla stessa causa deriva, io credo, che essendo stata l'*Iliade* composta al culmine dell'ispirazione tutto il corpo dell'opera risulta drammatico (*dramatikon*) e combattivo (*enagonion*), mentre l'*Odissea* è per lo più narrativa (*dieghematikon*), il che è proprio della vecchiaia. Per cui nell'*Odissea* Omero si potrebbe paragonarlo al sole che sta tramontando, cui resta la grandezza senza tuttavia la forza. Infatti qui non riesce a mantenersi alla stessa altezza dei celebri canti iliadici, non più un sublime sempre di alto profilo e che non denuncia cedimento alcuno, non più uguale profluvio di passioni le une sulle altre.¹⁸

Questa contrapposizione che molto si fonda sul diverso *ethos* eroico dei due protagonisti dei poemi, Achille e Ulisse, certo può sorprendere i moderni che ritrovano piuttosto nella straordinaria efficacia romanzesca dell'*Odissea* un'attuale e formidabile occasione di godimento estetico;¹⁹ e in effetti gli sceneggiatori che hanno inteso trasporre cinematograficamente i poemi – o gli stessi romanzieri che hanno provato a riscriverli – hanno trovato con l'*Odissea* un *plot* o un copione già sostanzialmente pronto, mentre i nuovi cantori dell'*Iliade* hanno dovuto ingegnarsi combinando episodi vari dei cosiddetti poemi del “ciclo” troiano, oggi perduti e noti solo attraverso sunti e repertori di età successive.²⁰ Casi emblematici, su cui si tornerà, sono il fortunato film *Troy* di W. Petersen (2004) nei cui titoli di testa è indicato “liberamente tratto dall'*Iliade*”, rispetto alla serie televisiva *Odissea* di F. Rossi (1968) che segue pedissequamente la successione dei ventiquattro canti dell'omonimo poema, e anzi introduceva ogni episodio con la lettura di alcuni versi da parte di Ungaretti. Ma la diversa fortuna e funzione archetipica dei protagonisti dei due poemi – Ulisse e il viaggio, Achille e la guerra – non è solo il risultato della maggiore efficacia narrativa dell'uno rispetto all'altro per riproposizioni con-

18 Traduzione di Donadi (1991), cui si rimanda (pp. 9-62) per una prima introduzione complessiva dell'opera.

19 L'*Iliade* è definita *dramatikon* perché vi prevale l'azione – in greco *drama* – nel susseguirsi di brevi sequenze, collegate l'una all'altra da un filo narrativo esile. La grande saga della guerra troiana è rappresentata attraverso lo scorcio di un unico motivo, l'ira di Achille e il suo conseguente ritirarsi dalla battaglia: un episodio che si concentra in 52 giorni, rispetto ai dieci anni della guerra, ma le cui azioni narrate sono comprese in uno spazio di soli 10 giorni. L'*Odissea* è invece definita *dieghematikon*, dal verbo *diegheomai*, tanto caro ai narratologi appunto per il suo significato di “raccontare” in quanto vi prevalgono elementi narrativi e strutturali: l'intero poema può essere considerato come una successione di racconti, ognuno dei quali rimanda e si ricollega al precedente: il racconto della ricerca di Odisseo da parte di Telemaco, il racconto di Odisseo che lascia l'isola Ogigia per ritrovare la via di casa, il racconto da parte di Odisseo in persona di tutte le precedenti peripezie, e infine il racconto di come l'eroe riconquista, con l'aiuto dello stesso Telemaco, il proprio regno. Per l'interpretazione narratologica dell'*Odissea* cfr. de Jong (2001); sulla specifica identità intradiegetica del protagonista Ulisse, cfr. Cerri (2003).

20 Per un rapido inquadramento sui poemi del ciclo, cfr. Debiasi (2004).

temporanee. Anzi, proprio il caso di *Troy* chiarisce come l'industria culturale²¹ sia del tutto in grado di riprodurre miti antichi con efficacia e successo senza dover fare i conti, come gli studiosi, con le fonti originarie degli stessi; per questo, dopo *Troy*, Achille non potrà che essere la combinazione risultante dell'icona *cool* del suo interprete – Brad Pitt – e quella dell'eroe epico, del guerriero (quasi) invincibile che si riflette in una serie di personaggi memorabili che, tanto per citare alcuni esempi emblematici, comprende l'Aragorn del cinematografico *Il Signore degli Anelli*, Thorin Scudodiquercia ne *Lo Hobbit* e John Snow de *Il trono di Spade*.²²

Vi è infatti un altro fattore originario che chiarisce la natura iconica di Achille e Ulisse, ne favorisce le rispettive fortune novecentesche e contemporanee e, infine, li rende alternativamente protagonisti dell'immaginario: la diversa angolazione con cui si rapportano alla guerra. In entrambi i poemi la guerra è presente e anzi funzionale, secondo la concezione antica, alla costruzione del personaggio eroico: ma mentre nell'*Iliade* la guerra è in azione, concreta rappresentazione dei duelli e delle battaglie sanguinose, nell'*Odissea* questa è solo sullo sfondo, come causa e pretesto narrativo delle vicende raccontate.

Da un lato la maggiore portabilità narrativa dell'*Odissea* rispetto all'*Iliade*; dall'altro la condivisione culturale dei temi odissiaci (viaggio, avventura, conoscenza) rispetto al rifiuto – in realtà apparente – di quelli iliadici (guerra, onore, coraggio). Uno scenario che farebbe congetturare una straordinaria fortuna del primo ipotesto, e quindi di Ulisse, rispetto al secondo, e quindi di Achille. In realtà, come si accennava, gli esiti sono ben diversi non solo nell'immaginario, ma più in generale nel contesto di una riproduzione di miti e modelli narrativi a bassa densità, cioè adatti alla “macchina delle storie” dell'industria culturale in cui siano opportunamente mescolati gli ingredienti della consuetudine/riconoscibilità e quelli della novità/attrattività.²³

Ulisse conserva la propria identità e individualità di personaggio, irripetibile e per questo espressione emblematica di “universalità”,²⁴ e quindi ha una funzione iconica immediatamente riconoscibile, ancora capace di generare nuove riscritture e veicolare *cliché* metonimici; Achille, al contrario, sembra riflettere esclusivamente *topoi* generici, connessi tra loro attraverso una con-

21 Mi riferisco qui a Morin (1962), con i necessari aggiornamenti sul tema di Ortoleva (2019).

22 Sia detto in nota, a tutela dell'effetto spoiler: Thorin e John Snow sono più simili ad Achille come “tipo” perché entrambi, come Achille, *muoiono* e diventano così eroicamente immortali. In realtà la produzione de *Il trono di Spade* spinge, per ovvi motivi di casting, a far risorgere John Snow e portare così a termine il ruolo di protagonista acclarato dai fan delle successive stagioni e, di conseguenza, induce l'autore del romanzo da cui la serie proveniva a interrompere la scrittura della saga e dedicarsi piuttosto alla stesura dei prequel.

23 Cfr. Ortoleva (2019: 5-23).

24 Un dato che trova significativa conferma nella continua riflessione rivolta al personaggio Ulisse, specie al tema della ricerca della conoscenza, già nella tradizione filosofica antica – e poi in quella rinascimentale: cfr. Montiglio (2011).

catenazione di azioni in cui non si ha alcuna evoluzione del personaggio, il cui nome potrebbe anzi essere facilmente scambiato con quello di un altro eroe senza pregiudicare l'efficacia della narrazione. Per questo l'icona di Achille continua a vivere nelle riscritture moderne non come emblema riconoscibile ma come una sorta di ombra in cui si assommano *topoi* sfruttati da narrazioni del tutto indipendenti rispetto al proprio modello.²⁵

Mentre fioriscono continuamente nuovi racconti – ma sempre più rivolti a una fruizione elitaria – in cui Ulisse conserva la propria identità e riconoscibilità immediata di personaggio, l'icona di Achille – a eccezione del clamoroso, da tutti i punti di vista, *exploit* di *Troy* che non a caso ha prodotto una copiosa bibliografia proprio tra i classicisti²⁶ – continua a vivere solo di riflesso, ma con una ben più consistente capacità di penetrazione nella cultura di massa attraverso volti di altri eroi, e per molti versi si riverbera nella florida mitologia dei supereroi dell'epopea prima fumettistica poi cinematografica di Stan Lee.

Su queste basi, e su questo apparente paradosso vale la pena indagare e mettere in fila qualche dato per cogliere, seppur in modo del tutto provvisorio, la significativa diversità iconica tra un archetipo dell'agire (Achille) rispetto a quello del narrare (Ulisse). Ne risulterà un quadro affatto simile a quello tratteggiato dall'autore del *Sublime*, riferito però al punto di vista del destinatario piuttosto che del destinatario. Se l'*Odissea* vi era definita come il poema di un *grande genio al tramonto*, si potrà forse concludere che la maggiore attenzio-

25 Mi riferisco qui all'uso pratico del personaggio" proposto da Eco (1984b) e alla distinzione tra personaggi frutto di creazione artistica – come Julien Sorel – in cui la presenza di tratti tipici non pregiudica l'individualità e la storia morale del personaggio stesso che può quindi assumere un valore universale, rispetto a quelli prodotti per una fruizione massiva come D'Artagnan («il pretesto intorno al quale si svolgono dai fatti») in cui in luogo della tipizzazione prevale la funzione di «modelli immaginativi», di «*topoi*, *luoghi* facili a convenzionalizzarsi ed impiegabili senza impegno». Eco, d'altra parte, accosta a D'Artagnan proprio Ulisse, presumibilmente in ragione della sua contemporanea convenzionalità, e non della sua natura irripetibile e individuale di cui si dirà meglio oltre (par. 4); basti al momento chiarire che, al contrario di D'Artagnan, le cui vicende potrebbero essere, osserva Eco, trasportate alla corte di Spagna o a quella di Napoleone, Ulisse sta a Itaca e al complesso periodo storico della crisi delle corti micenee esattamente come Julien Sorel è inscindibile «dalle congiunture storiche e dal clima morale della Francia sotto la restaurazione».

26 Basti qui ricordare oltre a Cavallini (2004 e 2007) le due monografie sull'argomento curate da Winkler (2007 e 2015) cui si rimanda per ulteriore bibliografia. Le ragioni di tale interesse per un film di certo non sensazionale sono notevoli dal punto di vista della storia della critica; i classicisti all'inizio di questo millennio erano ancora piuttosto ingabbiati in un pregiudizio di immutabilità e paradigma dei classici per cui a fronte di un significativo progresso tecnico nel campo dell'esegesi omerica in chiave oralista e antropologica, permanevano a livello di immaginario culturale appunto un valore e una funzione iconica, specie dell'*Iliade*, come testo letterario da annoverare tra i capolavori da riverire e conservare. Da qui le reazioni di snobistica indignazione o per lo più di ostentata indifferenza rispetto a una produzione che per quanto sbrigativamente orientata a un successo commerciale, effettivamente realizzato, metteva a nudo il problema estetico già segnalato dall'Anonimo del *Sublime* e rivelava, per i pochi capaci di inforcare gli *ocula* adatti per vedere, la natura composita della ricezione contemporanea del mito. Al riguardo e sulle metamorfosi del classicismo – e dei classicisti – cfr. Iannucci (2007b: 248-249).

ne dell'*Odissea* come modello esplicito cui riferirsi a fronte di un sotterraneo prevalere di *cliché* iliadici riflette la cultura di una *grande civiltà ormai al tramonto*. Capace di raccontare, certo, come Ulisse e di Ulisse, nei suoi ranghi più elevati; ma allo stesso tempo, nel suo più ampio e diffuso immaginario, rivolta a una continua ricerca di *azione*, di narrazioni legate a eroismi e valori non più parte di un'esperienza reale o modello per essa: dagli action-movie ai romanzi di genere, fino ai videogames in cui la cooperazione narrativa diventa quasi esperienziale, brulica un'eccitata attenzione verso prove estreme, in certo modo virili, e in ogni caso "amabili", per dirla con Leopardi, e cioè più attrattive rispetto alla "noia" del racconto e della conoscenza. Una fruizione di massa in cui Forza e Coraggio – i due archetipi esemplari incarnati da Achille – sono certo ridotti a un pallido surrogato, ma non per questo meno produttivo, diffuso ed efficace.

3. Achille o la guerra

L'*Iliade* è dunque poema eminentemente "ricco di azione" (*dramatikon*) e di "sfide" (*enagonion*)²⁷ e Achille è figura paradigmatica dell'eroismo guerriero;²⁸ ma in che modo questa caratteristica narrativa agisce sull'immaginario e sull'universo ideologico della cultura greca? Sicuramente il racconto iliadico, al di là dell'epoca originaria della sua composizione,²⁹ dà origine a una lunga tradizione in cui i valori guerrieri-cavallereschi – il repertorio di *topoi* cui sopra si accennava – hanno svolto una funzione di modello per l'ideologia politica della *polis* greca, di paresi e incitazione al valore. L'oratore Licurgo nell'orazione *Contro Leocrate* spiega in modo esplicito come una tradizione narrativa sia stata istituzionalizzata, ad Atene, appunto per questa funzione di ammaestramento al dovere guerresco (§ 102):

I vostri padri infatti lo considerarono poeta importante al punto da stabilire per legge che ogni cinque anni, durante le Panatenee, venissero recitati solo i suoi canti tra tutti i poeti. In questo modo i Greci hanno dimostrato di preferire le imprese più belle. Le leggi, infatti, per la loro concisione, non insegnano ma prescrivano quello che bisogna fare; i poeti invece, rappresentando la vita umana, individuano le imprese più belle e persuadono gli uomini attraverso la parola e l'esempio.

²⁷ La parola *enagonion* in 9.13 richiama l'espressione di 9.11 *ourios synempnei tois agosin*, nell'*Iliade* Omero «fa spirare un vento favorevole alle battaglie»: gli *agones* possono essere certo le battaglie, ma più in generale il termine rimanda alla cultura della competizione, non necessariamente militare, che tanto caratterizza la civiltà greca arcaica che da Burckhardt in avanti si è soliti definire "agonale": cfr. Momigliano (1974).

²⁸ Si vedano al riguardo Schein (1984) e King (1987).

²⁹ I poemi omerici si formano attraverso un lungo processo di composizione orale di canti eroici che solo intorno alla metà del VI secolo arriva a una fase di fissazione scritta dei poemi oggi conservati. Su questa idea convergono ormai gran parte degli studiosi di epica: si veda per tutti Jensen (2011); un'utile introduzione alla vessatissima questione omerica è in Aloni (1998).

E subito dopo Licurgo ne spiega il meccanismo psicologico. Prima della battaglia di Maratona, l'ascolto delle imprese di Ettore³⁰ induce nei cittadini-soldati un'adesione talmente forte ai valori espressi dalla narrazione da spingerli a identificarsi in quel modello e in quelle azioni fino all'estremo della morte (§ 103):

Così Ettore incita i Troiani a combattere per la patria:

Su, combattete contro le navi; e chi fra di voi
ferito o colpito ha da trovare destino di morte,
muoia, bello per lui, difendendo la patria,
morire: e salva la sposa sarà e i figli in futuro
e intatti i beni e la casa, quando gli Achei
fuggiran con le navi alla terra paterna.

Giudici, i vostri antenati ascoltando questi canti ed emulando tali imprese, furono a tal punto valorosi da offrirsi alla morte e non solo per la loro patria ma per tutta la Grecia, come per una patria comune. (*Il.* 15, 494-499)

Le vibranti parole di Licurgo riflettono la straordinaria consapevolezza da parte degli antichi della forza persuasiva del racconto, del *mythos* in grado di determinare non solo ideologie e visioni del mondo, ma anche di indurre comportamenti e azioni; molti secoli dopo, Virgilio collega il folle innamoramento di Didone alla straordinaria capacità di Enea di raccontare storie – autobiografiche: la distruzione di Troia e il proprio avventuroso viaggio verso l'Italia – in cui il fascino del racconto veicola valori e modelli etici: *pendetque iterum narrantis ab ore*, «ancora una volta pende dalle labbra del narratore» (*Eneide* 4.79).

Il racconto epico-cavalleresco omerico si presta così a svolgere una funzione di modello e incitamento all'azione nella poco "eroica" età del combattimento oplitico, in cui piuttosto che la bellezza estetica della "singolar tenzone", la sfida al valore che trova nel duello il proprio culmine, prevale lo scontro di massa in cui gli uomini, sotto il peso di ingombranti armature che limitano il movimento, perdono la propria individualità: la sfida non consiste nell'emergere dal gruppo e affrontare uno a uno i nemici, ma nel resistere e restare fermi, saldi e coesi in una sorta di catena di bronzo in cui lo scudo dell'uno copre il fianco del proprio vicino di fila. Il coraggio consiste nello stringere i denti e non volgersi nella fuga vigliacca che spezza lo schieramento, apre il fianco al nemico e determina la sconfitta.³¹ Eppure il fascino *propagandistico*

³⁰ Ettore non è realmente l'antagonista di Achille, ma solo il suo doppio, quanto a topiche eroiche, nel campo troiano. L'opposizione eroe-antieroe è piuttosto quella che innesca Tersite «l'uomo più spregevole e tra quanti giunsero a Troia» (*Iliade* 2.214), unico personaggio che non condivida i valori eroici da cui sono invece accomunati i contendenti di entrambe le parti: su Tersite, cfr. Spina (2001).

³¹ Si veda per es. Tirteo fr. 12 W. con le osservazioni di Aloni e Iannucci (2007: 92-101).

del racconto – Gorgia direbbe psicagogico, ma ciò rischierebbe qui di aprire una troppo ampia digressione³² – persuade i cittadini-soldati ad affrontare in modo ricorrente un’esperienza atroce come quella descritta perché tale esperienza è mediata, o meglio trasfigurata nell’immaginario condiviso attraverso la narrazione epica di cui Achille, in particolare, rappresenta la figura principale e simbolica: l’“icona” che, ancor prima di un intreccio in cui il personaggio agisca, sia in grado di *significare* immediatamente una serie di valori riconoscibili e condivisi.

Tutto questo non necessita di una caratterizzazione, o *tipicità* del personaggio: e quindi – alla luce delle categorie di Eco cui si faceva riferimento (vd. n. 25) – Achille è un personaggio *topos* piuttosto che *typos*. Nell’*Iliade* non vi è infatti la tipica dimensione temporale romanzesca, scandita da nessi di causa-effetto in cui il personaggio si evolve e costruisce una propria inequivocabile individualità. Si tratta piuttosto di un agglomerato di episodi organizzati attorno all’enunciazione di un tema, l’ira (*menis*): (*Iliade* 1.1: «Canta, o dea, l’ira di Achille Pelide») suscitata dal mancato riconoscimento dell’«onore» (*timé*) del protagonista per cui s’innescano una serie di azioni funzionali a ristabilire l’immutabile condizione di partenza dell’eroe, il suo valore pubblicamente riconosciuto. Questo tipo di organizzazione del racconto orale, noto come *composizione tematica*,³³ agisce attraverso elementi topici ed è funzionale a personaggi altrettanto topici. Nelle infinite iterazioni di narrazioni epiche orali prodotte, diffuse e conservate attraverso performance orali, è data la possibilità di raccontare in modo analogo – ancorché attraverso episodi differenti – l’ira di Agamennone, o di Diomede o di Aiace: analogamente topici e non distinguibili tra loro. Il prevalere dello specifico *plot* (la *oime* secondo la teoria degli antichi) di Achille nell’*Iliade* rispetto ad altri racconti e la sua successiva funzione di modello sono il prodotto di una concatenazione di cause (su cui da secoli gli studiosi si interrogano) e che dipendono dalla fissazione per iscritto piuttosto che dall’esemplarità *tipica* di Achille i cui tratti restano in ogni caso indistinti, e funzionali a evocare valori e *topoi* generici.

La fortuna di Achille “personaggio” eroico nella tradizione letteraria potrebbe confermare questa natura, ma si tratta di una ricerca che esula dagli obiettivi minimi di queste pagine.³⁴ Basti qui il solo esempio, ma particolarmente significativo, dell’*Achilleide* poema romanzesco-cavalleresco bizantino del XIV secolo in cui il *topos* del guerriero invincibile si combina con quello dell’eroe “romantico” e innamorato. Inutili gli sforzi degli studiosi di focaliz-

32 Ne basti qui una brevissima parentesi: nell’*Encomio di Elena*, Gorgia riflette sui meccanismi della parola poetica (*logon echon ti metron*), ma in modo evidente il discorso sembra potersi estendere alla stessa “logica del racconto”; in breve vi è qualcosa di divino in questo tipo di *logos* capace di “trascinare le anime” – *psychagoghein* – che spinge a provare (*pathein*) emozioni di piacere e paura per eventi “di altri”, o estranei alla propria immediata sfera di interessi (*allotrion*).

33 Per una sintesi al riguardo, con ampia bibliografia, cfr. Camerotto (2009: 37-81).

34 Per un primo efficace sondaggio sulla fortuna di Achille come eroe della guerra, dalla cultura latina al medioevo bizantino e romanzo, si veda King (1987: 110-218).

zarne la distanza rispetto al modello; nella riscrittura piuttosto che un possibile ipotesto sembra permanere la funzione iconica di un personaggio meramente topico, privo di qualsiasi tipizzazione.³⁵

Come ho avuto modo di chiarire altrove³⁶ la concezione della guerra e del valore eroico omerico – per chiarezza e brevità: di tipo “iliadico” – ha una lunga fortuna ed efficacia propagandistica nell’immaginario, ma si trasforma radicalmente dopo gli eventi della prima guerra mondiale. Improvvisamente la guerra perde la sua bellezza e il suo fascino, le battaglie non sono più, per dirla alla Clausewitz, “una serie di duelli su vasta scala”. Lo scontro di massa diventa macello, come narrato da autori quali Remarque o Lussu su cui si è fondato, anche attraverso la pratica scolastica, il contemporaneo immaginario antibellicista; la guerra in generale è sopruso che innesca la barbarie e la disumanità come ben raccontato nell’epopea della guerra del Vietnam, e basti qui ricordare *Apocalypse Now* (1979) e *Full Metal Jacket* (1987).

Raccontare la guerra e l’*Iliade*, e così proporre un modello eroico all’uomo contemporaneo, diventa impossibile. Intellettuali e scrittori si rivolgono piuttosto al modello odissiaco³⁷ – anche solo in quanto pretesto come nell’*Ulisse* di Joyce – e non solo perché il Novecento è il secolo del romanzo che ha nell’*Odissea* il suo grande archetipo.

Hermann Broch colloca nel 1888 le vicende del primo volume della trilogia *I sonnambuli*, vale a dire *Pasenow o il romanticismo*, pubblicato nel 1931. L’eroismo guerriero vi è rappresentato come uno sfondo di valori ormai in disgregazione; il culmine rappresentato appunto dall’ideale romantico del duello diventa occasione di una morte stupida e inutile che non vale la pena nemmeno raccontare. Così nel romanzo la svolta narrativa è data dalla morte del fratello primogenito di Pasenow, appunto per un duello per futili motivi su cui il narratore amplifica l’uso retorico della aposiopesi, nulla indicandone o accennandone su luogo, protagonisti, tempo, modalità e motivazioni. Degli antichi e tradizionali valori ed eroismi, impossibili nella società del presente, non resta che una vuota uniforme, e proprio intorno alla vestizione/svestizione dell’uniforme da parte del protagonista e del suo amico-rivale Bertrand ruota l’intera struttura narrativa e simbolica del romanzo; l’uniforme è ormai una finzione impossibile, un rivestimento superficiale – e a tratti ridicolo – che non può impedire e contrastare l’irrompere degli abiti e dei valori borghesi. Il contrasto tra Pasenow, il “guerriero”, e Bertrand il borghese “astuto” e “viaggiatore”, mette in gioco gli archetipi – e le icone – di Achille e Ulisse e mostra in modo inequivocabile la fine di un modello di onore e comportamenti onorevoli che aveva sin qui prevalso nell’immaginario letterario e che risaliva in gran parte al concetto omerico di *aristeia*.³⁸ Un modello ora finito

35 Cfr. Iannucci (2019b).

36 Cfr. Iannucci (2017).

37 Significativo è il fatto che tra le riappropriazioni “alte” dell’*Iliade* e di Achille vi sia l’opera poetica dell’irlandese Michael Longley che trova nella suggestione mitica un efficace modello per raccontare la guerra del XX secolo: cfr. Veglia (2010).

38 In realtà in Omero il concetto di «onore» (*timé*) è ben più articolato, al di là

improvvisamente fuori corso, come una vecchia moneta, a vantaggio del prevalere di un altro *topos* di natura mercantile e orientato piuttosto all'etica odissiaca.

Nella contemporaneità il *topos* di Achille sembra smettere di funzionare (o quanto meno muta carattere). I valori di cui è portatore cambiano improvvisamente di segno e l'eroismo guerresco, almeno nelle società europee, non è più un modello cui concretamente rivolgere aspirazioni e visioni del mondo. Ma Achille non scompare, almeno non del tutto. Nonostante la crisi dei valori tradizionali cui da sempre era stata legata, il fascino della guerra permane e dà origine a nuove forme di narrazione, anche e soprattutto quando l'Occidente pacificato non conosce più *il sordo rumore della battaglia*³⁹ che riecheggia solo in un altrove esotico e distante. La guerra diventa oggetto di narrazioni cinematografiche e televisive⁴⁰ e conserva, nell'immaginario, l'ambigua attrazione di una virilità che sembra ormai perduta nelle nuove generazioni, come confermano anche le canzoni d'autore che dopo il vibrante *j'accuse* di Fabrizio De André,⁴¹ ne riconoscono una pur tormentata bellezza: *Bello l'eroe con gli occhi azzurri dritto sopra la nave / ha più ferite che battaglie lui ce l'ha la chiave* (R. Vecchioni, *Stranamore*, 1978); *Perché la guerra è bella anche se fa male / e torneremo ancora a cantare* (F. De Gregori, *Generale*, 1978).

In questo scenario Achille rinasce come nuovo modello, icona epica di un mito di lunga durata e ormai del tutto "a bassa densità", per dirla alla Ortoleva (2019), vale a dire ridotto a struttura narrativa desacralizzata, destrutturata da ogni forma di congruenza e organicità rispetto alla società cui appartiene e mera iterazione funzionale al consumo e all'evasione.⁴²

Le sue caratteristiche eroiche – il coraggio, la magnanimità, la forza in battaglia, la risolutezza, la capacità di perseguire i propri obiettivi attraverso atti di forza, la quasi invincibilità – sono quelle che informano la caratterizzazione di molti degli eroi cinematografici e televisivi cui si accennava. Ma appunto Achille rinasce come funzione narrativa e come icona attraverso altri nomi. E quando l'industria culturale prova a misurarsi con il presunto ipotesto da cui risulterebbero le sue imprese, come nel caso di *Troy*, ne desume poche e flebili caratteristiche: al più il "costume" e l'"ambientazione", ma per il resto si limita piuttosto a seguire il fortunato manuale di sceneggiatura del *viaggio dell'eroe* nella costruzione della storia.⁴³ Non ne può che scaturire un prodotto efficace per la fruizione di massa e poco appetibile per le *élites* che si sono

delle semplificazioni moderne, spesso ridotto in contesti marziali a una serie fissa e immutabile di valori e codici: si veda al riguardo Cairns (2011).

39 Alludo qui al romanzo di Antonio Scurati (2006).

40 Cfr. Scurati (2003).

41 Non solo *La guerra di Piero*: anche in testi come *La ballata dell'eroe*, o l'eroicomica *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, De André va all'origine dell'equivoco eroico che dal mondo greco arriva all'ideale cavalleresco medievale: cfr. al riguardo Casellato (2017).

42 Cfr. Ortoleva (2019).

43 Cfr. Voegler (2010).

formate, almeno in parte, nella lettura del testo originale. Ma una intensa passione emotiva in cui non intervengono le distinzioni tra cultura “alta” e “bassa”⁴⁴ accomuna tanto gli uni quanto gli altri alla travolgente, e psicagogica, efficacia eroica del Capitano Miller (Tom Hanks), protagonista di *Salvate il soldato Ryan* (USA, 1998), in cui l'icona di Achille è una presenza costante a determinarne le azioni: come Achille, il capitano Miller odia la guerra ma è costretto a farla,⁴⁵ mentre gli altri vacillano, per quanto con l'aiuto di un goccio di whiskey, riesce sempre a mostrarsi coraggioso e ad essere *il primo* sul campo di battaglia; uccide molti nemici con un'abilità superiore a quella degli altri; guida i suoi uomini che, come i Mirmidoni, stando al suo fianco assumono lo stesso ruolo eroico; persegue ciecamente il proprio obiettivo senza mai dubitare della possibilità di raggiungerlo; in ogni circostanza, anche la più pericolosa, è protetto da una sorta di aura di invincibilità; e infine, come Achille muore – e diventa così immortale – solo dopo la conquista di Troia, così il capitano Miller muore solo dopo aver salvato il soldato Ryan.

In definitiva sembra che i contemporanei, con qualche eccezione più o meno riuscita,⁴⁶ non abbiano trovato in Achille un tipo cui ispirarsi e di cui raccontare di nuovo la storia; nel permanere della necessità del *topos* che quel modello trasmetteva (Coraggio, Onore, Lealtà, Forza) si sono quindi piuttosto creati nuovi *typoi*.

4. Ulisse o il viaggio

Diversi gli esiti della ricezione di Ulisse, già nato e formato come un vero e proprio tipo fin dal proemio dell'*Odissea* da cui emerge un'individualità inalterabile che si esplica in una trama specifica ed esclusiva in ragione di caratteristiche ben definite.⁴⁷ L'*Odissea*, il primo “romanzo” della tradizione occidentale, offre una precoce mescolanza di generi (racconto fantastico, romanzo di formazione), tecniche narrative (flashback, anticipazioni, sospensioni, narra-

44 Sui limiti e i contenuti di questa contrapposizione si veda, ancora, Eco (1984a: 3-64).

45 L'ambivalente, e spesso trascurato anche dagli stessi specialisti, rapporto con la guerra di Achille è ben chiarito dai poemi: Achille si ritira dalla guerra nel I canto dell'*Iliade* per farvi ritorno solo nel XX, dopo la morte di Patroclo che egli intende vendicare. E di fatto non partecipa all'incessante catena di battaglie dell'*Iliade*, salvo intervenire esclusivamente per il duello con Ettore; mentre infuria la battaglia, Achille “allietta” il suo cuore con la lira e rifiuta di tornare a combattere anche a fronte del pressante invito. In conclusione del poema, poi, lo stesso Achille, compie un gesto del tutto in contro-tendenza rispetto all'etica greca arcaica (ed epica) per cui, come cantava Archiloco, cfr. fr. 23 W.), si risponde con amore agli amici e con odio ai nemici: accoglie nella propria tenda il re Priamo e gli consegna il corpo di Ettore (come se uno scrittore di oggi narrasse di un iracheno entrato alla Casa Bianca per chiedere a G.W. Bush le eventuali spoglie di Bin Laden); cfr. anche sopra n. 7.

46 Basti qui solo accennare alla non troppo fortunata serie *Troy. Fall of a City* (BBC/Netflix, 2018).

47 Cfr. *Odissea* 1.1-9; sull'identità eroica di Odisseo è fondamentale il volume di Pucci (1987); cfr. anche Privitera (2005) e Guidorizzi (2018a).

tore interno), stili e registri (eroico, comico), focalizzazioni tematiche (il viaggio, la nostalgia, la fedeltà, il matrimonio).

L'inesauribile ricchezza della materia narrativa e di un intreccio organizzato con raffinata maestria nell'elaborare colpi di scena ha dato vita a una galleria di personaggi memorabili, simbolici e metonimici: da Odisseo stesso che darà nome all'idea del viaggio tormentato a Mentore in cui si incarna l'uomo maturo che guida e consiglia il giovane, fino all'icona della fedeltà, il cane Argo che in una delle scene più commoventi del poema, ormai vecchio e cieco, muore dopo aver riconosciuto il padrone atteso per vent'anni. Ma soprattutto l'*Odissea* introduce una straordinaria possibilità dell'arte del narrare in cui lo stesso protagonista Odisseo-Ulisse diventa a sua volta narratore nella spettacolare *mise en abyme* in cui presso la corte dei Feaci la parte più nota ed emblematica del poema, il viaggio e le mirabolanti avventure di Ulisse, diventano racconto nel racconto.⁴⁸

Queste caratteristiche hanno sicuramente favorito la lunga vicenda di ri-appropriazioni, riscritture, imitazioni anche contemporanee che non è certo il caso qui di ripercorrere, quasi sempre prodotte da una cultura "alta" e a essa rivolte.⁴⁹ Anche i tentativi non riusciti riflettono, almeno in parte, la potenza di un racconto memorabile e universalmente noto già prima della fruizione perché parte di un immaginario condiviso. Analogamente, questa efficacia iconica ha dato vita a un'ampia serie di trasposizioni in altri media più legati a forme di consumo e di fruizione di massa, dal cinema alle serie tv, dal fumetto alla musica. L'icona di Ulisse, al contrario di quella di Achille, proprio per la sua fissità di carattere individuale, di *typos*, anche quando svolge una funzione *topica* conserva sempre la propria ineludibile identità, costituita da una vicenda ben strutturata e non modificabile su cui si innestano valori e luoghi in qualche modo esclusivi.

Queste caratteristiche spiegano, almeno in parte, i diversi esiti della figura di Ulisse nella cultura di massa e in quella elevata della creazione artistica.

Nel 1954, l'*Ulisse* di Camerini con Kirk Douglas è un film campione di incassi, e non solo in Italia; nel 1968 l'*Odissea* di Franco Rossi è un'operazione di successo di critica e di pubblico.⁵⁰ In entrambi i casi il rapporto con il modello omerico è di completa, o quasi, corrispondenza, così come ne *L'Odissea* prodotta da American Zoetrope e trasmessa per la NBC (1997). Tuttavia, nonostante la regia di Končalovskij e uno smisurato uso della nascente computer grafica, questa serie riflette il declino del personaggio Ulisse come "tipo" nella

48 Iannucci (2012).

49 Si vedano in particolare Stanford (1954) e Boitani (1992); significativo anche Boitani (2007), in cui la tipicità odissica è funzionale a una sorta di racconto autobiografico dell'autore che in Ulisse identifica la sua stessa vicenda umana, oltre che la propria cifra di studioso; Gefter Wondrich (2013), opportunamente, enfatizza a proposito dell'*Ulysses* di Joyce, la categoria dell'*appropriazione* rispetto a quella più generica di "riscrittura". Nella vasta bibliografia sulle riscritture dell'*Odissea* in specifici contesti culturali, spicca il lavoro di Fornaro (2010) sulla presenza nella letteratura italiana del Novecento.

50 Cfr. Pomeroy (2017).

cultura di massa,⁵¹ mentre al contrario ne continua, inarrestabile, la fortuna nell'universo della creazione letteraria e artistica.⁵²

Due recenti esempi possono chiarire questo sviluppo. Il primo è il romanzo *Un'Odissea* del professore di letterature classiche Daniel Mendelsohn, il secondo è un videogioco della serie *Assassin's Creed* il cui titolo *Odyssey* è solo metonimica citazione.

Mendelsohn in *Un'Odissea. Un padre, un figlio, un'epopea* (2017) costruisce una nuova e contemporanea epopea romanzesca, intesa fin dal titolo come uno degli anelli di una serie infinita di variazioni del testo omerico.⁵³ Da un punto di vista narrativo e tematico l'opera si presenta come un ben riuscito repertorio di temi odissiaci: il Viaggio, la Sofferenza, la Fedeltà, la Compassione, e soprattutto la Nostalgia e il Ritorno.⁵⁴ Ma la presenza del carattere originario, archetipico e iconico di Ulisse – sulle cui azioni e scelte morali spesso discutono il padre e il figlio – segna in misura determinante tanto lo svolgersi della vicenda quanto l'evoluzione psicologica dei personaggi; in altri termini anche lo sviluppo di elementi topici della saga odissiacca risulta condizionata dall'irriducibile *typos* rappresentato da Ulisse, che risulta insostituibile ed esplicito termine di confronto anche per narrazioni che esprimono caratteri e tipi ben diversi: dall'*Ulysses* di Joyce a *2001 Odissea nello Spazio* di Kubrick e ancora a *Nuovo Cinema Paradiso* di Tornatore. Proprio quest'ultimo film è esemplificativo di come un *topos* odissiacco, la messinscena del tema del ritorno come necessario – e per molti versi confortante – indulgere alla nostalgia, debba in ogni caso di necessità alludere ed evocare Ulisse e le sue vicende, anche quando produce un *typos*, e un intreccio, affatto diverso: l'autobiografico regista di successo che ritorna nel piccolo paese di origine.⁵⁵

Viceversa nelle riappropriazioni a “bassa densità” della cultura di massa, l'icona di Ulisse sembra ridursi a puro pretesto metonimico, funzionale all'espansione di diversi luoghi comuni, in particolare quello del viaggio e dell'e-

51 Per una valutazione complessiva cfr. Paglia (1997).

52 Significativa la continua riproposizione della figura di Ulisse a teatro, tra cui spicca il monumentale *Odissea: doppio ritorno* di Ronconi (2007) su cui si veda Iannucci (2007b); per ulteriori messinscena recenti cfr. Treu (2009); per una complessiva visione in un quadro internazionale cfr. Macintosh et al. (2018).

53 Per una più ampia analisi rimando a Iannucci (2019b).

54 Il rapporto tra *nostalgia* e *ritorno* in chiave odissiacca è del resto tipico della narrativa contemporanea, per es. nel romanzo di M. Kundera, *L'ignoranza* (2001) in cui il modello odissiacco è dichiarato paradigma («L'*Odissea*, l'epopea fondatrice della nostalgia, è nata agli albori dell'antica cultura greca. Va sottolineato: Ulisse il più grande avventuriero di tutti i tempi, è anche il più nostalgico», p. 10 sgg.); cfr. Iannucci (2009), in cui è anche chiarito come il termine “Nostalgia” esprima una sofferenza emotiva che la lingua greca non sembra conoscere: si tratta in effetti di una neoformazione di origine greca – da *nostos* “ritorno” e *algos* “dolore” – inventata dal medico alsaziano Johannes Hofer nella sua tesi di laurea (Hofer 1688) per descrivere la sofferenza patologica che colpiva i soldati svizzeri in servizio militare all'estero. Per il motivo del “Ritorno” cfr. Corso (2007).

55 La struttura narrativa di *Nuovo cinema paradiso* rispecchia, e anzi sembra quasi direttamente ispirarsi all'*Odissea*, come ha suggerito Aloni (2007).

splorazione; ma l'ombra del protagonista dell'*Odissea* si riduce per lo più a pura citazione, funzionale ad attirare l'attenzione perché ne è riconosciuta l'efficacia in un immaginario ben più ampio di quello erudito dei lettori di Omero. È il caso, per limitarsi a un esempio, della fallimentare *Odysey* o *American Odysey* (2015), serie televisiva della NBC, chiusa dopo la prima stagione, incentrata su un presunto adattamento in chiave contemporanea dell'*Odissea* ma di fatto intricata spy-story ambientata in Mali in cui l'eliminazione di un esponente di spicco di Al-Qaeda da parte di una squadra antiterrorismo di cui sopravviverà solo la protagonista innesca una serie di intricate vicende di cospirazioni, finanziamenti occidentali ai terroristi, coperture politiche. Ed è il caso, ben più significativo, del fortunato *videogame* prodotto da Ubisoft nel 2019, *Odysey*, nuovo episodio della "saga" *Assassin's Creed* in cui l'avventura interattiva è legata alla Grecia del V secolo e alla guerra del Peloponneso, e il riferimento all'*Odissea* è puramente iconico, funzionale a evocare la Grecia antica e a capitalizzare la diffusione del by-product pensato anche per le scuole, una versione *discovery tour* che è esplorazione didattica del mondo greco attraverso efficaci e quasi sempre fondate ricostruzioni 3D.⁵⁶

5. Conclusioni

Achille e Ulisse, eroi della guerra e del viaggio, hanno quindi una funzione iconica e metonimica che va ben oltre l'idea di modello letterario o di ipotesto e può essere espressa, specie in riferimento alla contemporaneità, alla luce delle categorie di *typos* e *topos*. Questa prospettiva porta quindi a reinterpretare la lunga storia della ricezione e delle riscritture dei poemi in modo diverso rispetto al canonico modello "ipertestuale" di Genette.⁵⁷

Dai romanzi cavallereschi, bizantini e occidentali, fino all'epopea cinematografica contemporanea, Achille si conferma come concreta icona dell'eroe che manifesta il proprio valore in battaglia e in imprese coraggiose e trasmette così codici originari, e in qualche modo archetipici, a personaggi di altre saghe o narrazioni, specie cinematografiche. In questi termini si può dire che la caratterizzazione del protagonista di *Troy* di W. Petersen non si basa tanto sull'Achille omerico, quanto sulle funzioni che il modello omerico ha ispirato ad altre narrazioni filmiche di eroi guerreschi e leggendari, come nella trilogia cinematografica di *The Lord of the Rings* ispirata alla saga di Tolkien.⁵⁸

Analogamente Ulisse diventa eroe del viaggio e della conoscenza, protagonista acclarato di una concezione riflessiva e malinconica dell'esistenza, archetipo che prevale nelle riscritture letterarie e innesca un immaginario più colto in cui spesso l'eroe coincide con l'uomo comune e le sue imprese nella

⁵⁶ Si vedano al riguardo Polipotopoulos et al. (2019) e Gilbert (2019); sul *discovery tour* utile anche il post pubblicato su "Mondo FoX", diffuso Webzine sui principali prodotti dell'industria culturale (dai film alle serie TV, dai videogames ai fumetti): <<https://www.mondofox.it/2019/09/11/assassin-s-creed-odysey-apre-le-porte-al-discovery-tour-il-trailer>>.

⁵⁷ Cfr. Genette (1982).

⁵⁸ Cfr. Iannucci (2007a).

quotidianità (da Joyce a Mendelsohn). Questi diversi esiti dipendono dall'originaria natura narrativa dei due protagonisti di *Iliade* e *Odissea*: il primo riflette un'ampia collezione di elementi tipici; il secondo coniuga tali elementi con un'individualità marcata e immediatamente riconoscibile.

Il protagonista di *2001 Odissea dello spazio* anche se non ha alcun tratto "tipico" di Ulisse ma è un tipo a sé, con le sue specifiche individualità frutto della creazione artistica di Kubrik,⁵⁹ conserva di Ulisse gli elementi tipici, e in particolare quello caratterizzante del Viaggio come Conoscenza (attraverso la Sofferenza) in cui il rischio principale, o la sfida, è di perdersi nell'ignoto. I vari eroi di cappa e spada vivono di vita proprio nell'ampia serie di *topoi* di cui si è detto – e in particolare Coraggio, Onore e Valore – e che si esplicano in particolare in occasione di guerre. Ma questi *topoi* non contraddistinguono l'icona culturale di Achille, perché in essa non vi è nulla di tipico. E quindi non solo non vi sono allusioni o citazioni – se non di secondo livello, e in modo arguto come nel romanzo *La morte di Achille* di B. Akunin (1998) in cui "Achille" è solo il *nickname* attribuito a un generale bellicoso e coraggioso e del tutto "tipico" – ma piuttosto il riferirsi a un modello di pura ed efficace azione (proprio come l'*Iliade* lodata dall'Anonimo del *Sublime*) in cui figure eroiche ricorrenti – come quelle citate di Aragorn, Thorin, John Snow – finiscono irrimediabilmente per assomigliarsi. Al contrario dell'Ulisse-Leopold Bloom di Joyce o quelli di Kubrick o Botho Strauss: ciascuno dei quali è ben distinto e tipico rispetto agli altri.

In definitiva, attraverso questi preliminari sondaggi, si è potuto provvisoriamente verificare (i) le rispettive, e contrapposte, funzioni iconiche dei personaggi Achille e Ulisse; (ii) la consistenza del loro ruolo archetipico svolto in un immaginario sostanzialmente condiviso sia nell'enciclopedia più popolare e metonimica sia in quella più raffinata della cultura "alta"; (iii) la quasi completa autonomia dei nuovi referenti rispetto al contesto originario. Ad altra, e ben più estesa ricerca, competerà descrivere nel dettaglio il differente statuto eroico di Achille e di Ulisse attraverso un sistematico confronto tra i fondativi poemi omerici e la successiva ininterrotta catena di riscritture, dai latini alla contemporaneità.

Bibliografia

Aloni, Antonio; Iannucci, Alessandro

2007 *L'elegia greca e l'epigramma: dalle origini al V secolo. Con un'appendice sul 'nuovo Archiloco'*, Firenze, Mondadori Education.

Aloni, Antonio

1998 "L'epica", in *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, diretta da Lana, I. e Maltese, E.V., UTET, Torino, vol. I, 9-100.

2007 "Il ritorno di Tornatore", in Cavallini (2007), pp. 33-60.

59 Cfr. al riguardo il bel saggio di Ieranò (2007).

Bernardelli, Andrea

2016 *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci.

Boitani, Piero

1992 *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino.

2007 *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, il Mulino.

Bonandini, Alice et al. (a cura di)

2017 *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità*, Milano-Udine, Mimesis.

Brelich, Angelo

1958 *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo (rist. Milano, Adelphi, 2010).

Burkert, Walter

1996 *Mito e rituale in Grecia. Struttura e Storia*, Roma-Bari, Laterza.

Cairns, Douglas

2011 "Honour and shame: modern controversies and ancient values", *Critical Quarterly*, 53.1, pp. 23-41.

Camerotto, Alberto

2009 *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova, Il Poligrafo.

Campbell, Joseph

1973 *The hero with a thousand faces*, 3. ed., Princeton, Princeton University Press (tr. it. Parma, Guanda, 2000).

Casadio, Valerio

2010 *L'arciere nell'antichità greca e romana: mito, letteratura e storia*, Teramo, Evoè edizioni, 2010.

Casellato, Alessandro

2017 *La guerra di Piero. Tracce sonore da Calamandrei a De André*, in Bonandini et al. 2017, pp. 295-305.

Cavallini, Eleonora

2004 "A proposito di Troy", *Quaderni di Scienza della Conservazione*, 4, pp. 301-333.

Cavallini, Eleonora (a cura di)

2007 *Omero mediatico: aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Bologna, Du.Press.

2010 *Omero mediatico: aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Nuova edizione aggiornata, Bologna, Du.Press.

Cerri, Giovanni

2003 "Odiseo, l'eroe che narra se stesso", in Nicosia, S. (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia, Marsilio, pp. 31-55.

2007 *Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse*, in Cavallini 2007, pp. 15-31.

Corso, Simona

2007 “Ritorno”, in Ceserani, R.; Domenichelli, M.; Fasano, P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, Torino, UTET, pp. 2068-2076.

Davies, Malcom

2016 *The Aetiopis. Neo-NeoAnalysis Reanalyzed*, Washington, Center for Hellenic Studies.

Debiasi, Andrea

2004 *L'epica perduta. Eumelo, il ciclo e l'occidente*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

Donadi, Francesco

1991 *Pseudo-Longino. Del sublime*, a cura di F. Donadi, Milano, BUR.

Eaton, Anne W.

2011 “Rough Hero in the New Hollywood”, *Revue Internationale de Philosophie*, 4, 2011, pp. 511-524.

2012 “Robust Immoralism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70.3, 2012, pp. 281-292.

Eco, Umberto

1977 “Casablanca, o la rinascita degli dèi”, in Id., *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Milano, Bompiani, pp. 138-143 (già pubblicato come “Ore 9: Amleto all'assedio di Casablanca”, *L'Espresso*, 17 agosto 1975).

1964 “L'uso pratico del personaggio”, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.

Farnell, Lewis Richard

1921 *Greek hero cults and ideas of immortality: the Gifford lectures delivered in the University of St. Andrews in the year 1920*, London, Oxford University Press.

Fornaro, Sotera

2010 “L'ambiguo ritorno: sondaggi su Omero nella letteratura italiana del Novecento”, in Cavallini (2010), pp. 9-38.

Geffer Wondrich, R.

2013 “Bloom il *polytropos*: considerazioni sull'*Ulysses* di James Joyce”, in *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale, Trieste-Ljubljana 4-5 settembre 2012, a cura di E. Pellizer, Trieste, Editreg, pp. 153-168.

Genette, Gérard

1982 *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

Gilbert, Lisa

2019 “Assassin's Creed reminds us that history is human experience: Students' senses of empathy while playing a narrative video game”, *Theory & Research in Social Education*, 47.1, 2019, pp. 108-137.

Guidorizzi, Giulio

2018a *Il grande racconto della guerra di Troia*, Bologna, Il Mulino.

2018b *Ulisse l'ultimo degli eroi*, Torino, Einaudi.

Hofer, Johannes W.

1688 *Dissertatio medica de ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ, oder Heimwehe, quam ... praeside ... Ioh. Iac. Hardero ... ad d. XXII. Iun. ann. M. DC. LXXXVIII. ... eruditorum examini proponit, Iohannes Hoferus, Alsato-Mylhusinus, Basileae, Typis Iacobi Bertschii.*

Iannucci, Alessandro

2007a “Achille nella terra di mezzo. Da Tolkien a Omero”, in Cavallini (2007), pp. 209-225.

2007b “L’antro dei classici. A proposito di *Odissea doppio ritorno* di Luca Ronconi”, *Annali online di Ferrara. Lettere* 2.2, 2007, pp. 240-255.

2009 “Ipertesti omerici. *Nostoi* antichi e moderni tra Botho Strauss, Porfirio e Omero”, *Stratagemmi*, 12, 2009, pp. 85-110.

2012 “L’*Odissea* e il racconto fantastico”, *Lexis*, 30, 2012, pp. 87-104.

2017 “Parole per la guerra: Omero, Tirteo e gli altri”, in Bonandini, A. et al. (2017), pp. 23-39.

2019a “Come un leone innamorato. Tradizione omerica e innovazione cavalleresca nell’*Achilleide*”, in *Dialoghi con Bisanzio. Spazi di discussione, percorsi di ricerca*, Atti dell’VIII Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Bizantini, (Ravenna, 22-25 settembre 2015), a cura di S. Cosentino, M. E. Pomerio, G. Vespignani, Spoleto, tomo I, 521-534.

2019b “Se l’autore si fa cantore. Come riscrivere un capolavoro”, *L’Indice dei libri del mese*, 36.1, Gennaio 2019, pp. 13-14.

Ieranò, Giorgio

2007 “Ulisse alla deriva: l’epopea tragica di Stanley Kubrick”, in Cavallini (2007), pp. 61-76.

Jensen, Minna Skaften

2011 *Writing Homer: a Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhagen, The Royal Danish Academy of Sciences and Letters.

de Jong, Irene

2001 *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press.

King, Katherine C.

1987 *Achilles. Paradigm of the War Hero from Homer to the Middle Age*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

Lanza, Diego

2017 *Tempo senza tempo. La riflessione sul mito dal Settecento a oggi*, Roma, Carocci.

Kundera, Milan

2001 *L’ignoranza*, Milano, Adelphi, 2001.

Lord, Albert

1957 *The singer of Tales*, Harvard, Harvard University Press.

Macintosh, Fiona et al. (eds.)

2018 *Epic Performances from the Middle Ages into the Twenty-First Century*, Oxford-New York, Oxford University Press.

- Meliadò, Claudio
2017 “Odiseo, genesi ed evoluzione di un eroe contraddittorio”, *Annali online di Ferrara – Lettere*, 12, 2017, 2, pp. 20-28.
- Mendelsohn, Daniel
2017 *Un’Odissea. Un padre, un figlio e un’epopea*, Torino, Einaudi, 2018.
- Miller, Dean A.
2000 *The Epic Hero*, Baltimore-London, The John Hopkins University Press.
- Momigliano, Arnaldo
1974 “L’agonale di J. Burckardt e l’ “Homo Ludens” di J. Huizinga”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 4. 2, 1974, 369-373.
- Montiglio, Silvia
2011 *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Morin, Edgar
1962 *L’esprit du temps*, Paris, Grasset (tr. it. Roma 2005).
- Nagy, Gregory
1996 *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Harvard, Harvard University Press.
2006 “The Epic Hero”, in Foley, J.M., (ed.), *A Companion to Ancient Epic*, Oxford, Oxford University Press, pp. 71-89.
- Ortoleva, Peppino
2019 *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi.
- Paglia, Camille
1997 “Homer on Film: A Voyage Through the *Odyssey*, *Ulysses*, *Helen of Troy*, and *Contempt*”, *Arion* 5.2, 1997, pp. 111-148.
- Parry, Milman
1971 *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edited by A. Parry, Oxford, Clarendon Press.
- Politopoulos, Aris et al.
2019 “‘History Is Our Playground’. Action and Authenticity in Assassin’s Creed: *Odyssey*”, *Advances in Archaeological Practice*, 7.3, 2019, pp. 317-323.
- Pomeroy, Arthur J.
2017 “Franco Rossi’s adapation of classics in E. Pomeroy”, in A.J. Pomeroy (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Malden, Wiley, pp. 253-270.
- Privitera, Giorgio A.
2005 *Il ritorno del guerriero. Lettura dell’Odissea*, Torino, Einaudi,.
- Pucci, Piero
1987 *Odysseus polytropon. Intertextual readings in the Odyssey and in the Iliad*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- Schein, Seth L.
1984 *The Mortal Hero. An Introduction to Homer’s Iliad*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

Scurati, Antonio

2003 *Guerra: narrazioni e culture nella tradizione occidentale. Antichità epica. Modernità romanzesca. Contemporaneità televisiva*, Milano, Donzelli.

2006 *Il rumore sordo della battaglia*, Milano, Boringhieri.

Segal, Charles

1983 “Kleos and its Ironies in the *Odyssey*”, *L’Antiquité Classique*, 52, 1983, pp. 22-47.

Spina, Luigi

2001 *L’oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli, Loffredo.

Stanford, William B.

1954 *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell.

Treu, Martina

2009 “Odisee sulle scene: un eterno ritorno”, *Stratagemmi*, 9, 2009, pp. 161-183.

Veglia, Andrea

2010 “La compressione dell’epica: presenza dell’*Iliade* nell’opera poetica di Michael Longley”, in Borgogni, D., et al. (a cura di) *Forma breve*, Torino, Academia University Press, pp. 503-513.

Vernant, Jean-Paul

1966 *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*, Paris, Maspero (tr. it. Torino, 1978).

1974 *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero (tr. it. Torino, 1981).

Vogler, Christopher

2007 *The writer’s journey: mythic structure for writers*, Studio City (CA), Michael Wiese Productions (tr. it. Roma 2010).

Winkler, Martin M. (ed.)

2007 *Troy: From Homer’s Iliad to Hollywood Epic*, Malden, Blackwell.

2015 *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic. Metaforms*, Leiden-Boston, Brill.

Alessandro Iannucci, Professore associato di Lingua e Letteratura Greca, insegna Tradizione classica e Informatica per i beni culturali presso l’Università di Bologna, Dipartimento di Beni Culturali. Si occupa prevalentemente di forme della comunicazione nella Grecia antica, tradizione e permanenza dei classici nella cultura moderna e contemporanea, teoria e storia del patrimonio culturale. Dirige il FrameLAB. Multimedia & Digital Storytelling, dove in una prospettiva metadisciplinare coordina attività di ricerca e sviluppo di tecniche e metodologie digitali nell’ambito dello studio e della comunicazione del patrimonio culturale.