

Sotera Fornaro

Editoriale

I segni di Bellerofonte

ABSTRACT: In Homer, in the only passage where writing is mentioned, the signs that Preto engraves on a tablet are called θυμοφθόρα (*Iliad* 6, 169). The purpose of this article is to show what Homer means with this metaphor and which emotions accompany the act of writing and reading in this first testimony of writing in Greek literature. The article concludes with a comparison with the emotional power of words in the novel *Greek lesson* (2011) by the Korean writer Han Kang.

KEYWORDS: Homer; conceptual metaphor; speech; writing; narration and emotion; Han Kang.

1. Per esprimere le emozioni, le parole giocano un ruolo secondario. Anzi, come chiunque sa per esperienza, riuscire a dire le proprie emozioni diventa spesso molto difficile. Questo vale sia per le emozioni positive, come l'amore, la felicità, la gioia, sia per quelle negative, come la rabbia, la paura, l'ira. Perciò si dice frequentemente 'non trovo le parole', 'ho perso le parole', in occasione di avvenimenti particolarmente significativi oppure traumatici. Il bisogno di usare le parole diminuisce con la distanza che c'è tra le persone: se posso guardare, toccare, osservare qualcuno, non ho necessariamente bisogno che questi mi dica cosa sta provando. Posso ad esempio non conoscere il motivo del turbamento di chi ho di fronte, ma se gli dedico la mia attenzione, comprendo se è sconvolto o preoccupato. I sintomi fisici comunicano, a chi sappia e voglia leggerli da vicino, le emozioni.

L'espressione linguistica delle emozioni diventa importante invece con la distanza fisica: al telefono, sebbene la voce riveli o possa rivelare uno stato emotivo, diventa più semplice nascondere le proprie emozioni; ancor più quando si comunica solo con il messaggio scritto. Le parole scritte devono sopperire alla distanza ed essere in grado di raccontare i moti interiori, i propri e quelli di chi ha partecipato ai fatti che mettiamo per iscritto. A determinare il valore emotivo di quel che scriviamo, concorre anche la distanza, sia cronologica che fisica: diverso è scrivere sotto l'impulso di un'emozione qualcosa che ci riguarda direttamente, ad esempio una mail, diverso è scrivere delle emozioni

provate molto tempo fa oppure descrivere le emozioni dei personaggi di un romanzo storico o le emozioni di altri. Il racconto delle emozioni coincide talora con il loro ricordo, e questo banalmente significa che le emozioni sono sottoposte a tutte le trasformazioni e modificazioni proprie della memoria. Ad esempio, posso ricordare emozioni ed episodi della mia vita, che in un momento passato mi avevano suscitato noia o ira o disprezzo, in maniera positiva e con rimpianto, solo perché legate alla giovinezza o a un momento di particolare felicità. «Ricorderete questo periodo con nostalgia. C'è chi ricorda con nostalgia persino la guerra» - disse una volta un professore a noi dottorandi, perché ci lamentavamo di essere costretti, in piena estate, a seguire obbligatoriamente delle lezioni che allora giudicavamo noiose o irritanti.

Le emozioni raccontate sono perciò sempre una finzione, in cui entrano inevitabilmente in gioco le emozioni provate da chi sta raccontando. Senza emozioni dunque, non solo non c'è azione, ma non c'è nemmeno racconto e non c'è letteratura. Non a caso la prima parola della letteratura europea indica un'emozione, l'ira di Achille¹.

2. Il punto di inizio di ogni ricerca su narrazione ed emozione, almeno per quel che concerne la nostra tradizione letteraria, non può che essere Omero. Tuttavia, le ricerche sui modi con cui le emozioni sono immaginate e descritte in Omero, e sul ruolo che le emozioni svolgono nella costruzione stessa dell'epica omerica, non sono anteriori al XXI secolo. Non si tratta, infatti, solo di cercare e commentare i termini per esprimere le emozioni: le ricerche sul vocabolario affettivo di Omero e di altri autori greci, ossia sul lessico della gioia come del dolore, della felicità come del lutto, sono state praticate già dalla fine dell'Ottocento. Così anche gli studi e i repertori sulle metafore omeriche. Ma tutti questi studi, meritori e ancora utili, si limitano al piano linguistico o etimologico della costellazione di termini e di metafore. Un progresso decisivo è stato dato dagli studi di narratologia e più recentemente dalla narratologia 'cognitiva', che si interroga cioè, sfruttando i risultati di altre discipline che indagano i meccanismi della conoscenza umana, sui modi in cui la narrazione racconta come si conosce il mondo. Perché questi studi diano dei risultati utili, sia alla comprensione di Omero sia, più in generale, della mente umana, occorre mettere in discussione una delle idee più radicate nella storia degli studi omerici almeno sin dal classico libro di Bruno Snell, *La scoperta dello spirito. La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (prima edizione 1951): e cioè che l'attività del

¹ De Bakker, v. den Berg, Klooster 2022. Si limitano i rinvii bibliografici ai più recenti e significativi.

poeta epico si collochi in uno stadio arcaico del pensiero, dunque abbia poca consapevolezza dei processi psichici ed emotivi, senza porsi il problema della loro rappresentabilità narrativa.

Pertanto, le teorie legate alla metafora concettuale, a partire dal libro di George Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana* (*Metaphors We Live by*, prima edizione 1980), hanno dato dei risultati di grande rilievo, applicati alla letteratura greca². Il merito va soprattutto ai lavori di Douglas Cairns, e più di recente ai contributi di Andreas T. Zanker e Fabian Horn, tra altri³. Le ultime ricerche sulla maniera omerica di ‘dire’ le emozioni hanno messo in luce le molte corrispondenze con metafore d’uso quotidiano nelle lingue moderne, che evidentemente persistono attraversando spazi geografici, cronologici e culturali immensi. Una ragione di questo apparente paradosso storico sta nel fatto che provare un’emozione è innanzitutto un’esperienza fisica, e che tali esperienze non mutano nei differenti contesti culturali, ma restano invariate nei secoli. Ad esempio, può cambiare ciò che ci fa paura oppure no, ma la manifestazione della paura passa sempre da un’accelerazione del battito cardiaco. Da queste esperienze nascono delle metafore che divengono comunissime nella comunicazione orale, come ‘ho il cuore in gola’, che significa ‘ho paura’ oppure ‘sto provando una forte emozione’. Questo non significa che il contesto storico e culturale non svolga alcun ruolo nel coniare le metafore concettuali, comprese quelle emotive, ma che il nostro sentire con il corpo precede l’espressione linguistica e la condiziona. E questo, spesso anche se non sempre, determina l’origine di metafore o modi di dire che restano intellegibili a tutti gli esseri umani, o quasi, attraverso le epoche.

3. Se parliamo dei poemi omerici, non è solo perché essi si pongono all’inizio della tradizione letteraria europea; ma anche perché essi sono testimonianza di una transizione tra un modo esclusivamente orale di comporre poesia e la fissazione con la scrittura. Appare quindi importante chiedersi se Omero sia consapevole delle potenzialità emotive della parola. A tale questione ha risposto in parte Andreas T. Zanker con il secondo capitolo, dedicato alle metafore omeriche per il linguaggio, del suo libro *Metaphor in Homer: time, speech, and thought* (2019), dove si parla, tra l’altro, del rapporto tra idee astratte, tra cui le emozioni, e metafore legate alla parola. Una delle conclusioni a cui giunge

² Si rinvia all’accurata rassegna e bibliografia di Novokhatko 2021.

³ Non è questa la sede per una discussione sull’impatto degli studi sulla metafora sugli studi omerici e della letteratura greca in generale. Per quel che riguarda la metafora e le emozioni bisogna tener presente inoltre anche l’influente libro di Kövecses 2000. Per una discussione aggiornata si rinvia alle pagine introduttive di Zanker 2019 e Horn 2018.

Zanker è che le parole in Omero sono concepite come emozioni. Queste sono espresse metaforicamente, anche attraverso la cristallizzazione in espressioni formulari di esperienze sensoriali. Così i discorsi hanno la ‘morbidezza’ (*Odissea*, 1, 56-57: αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι θέλγει), e la voce la ‘dolcezza’ del miele (*Iliade* 1, 249: τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή), a cui si oppone, dal punto di vista sensoriale e dunque emotivo, la dura ‘voce di bronzo’ di Achille (*Iliade* 18, 222: ὅπα χάλκεον Αἰακίδαο).

Vi è però una differenza importante tra la concezione omerica della parola e la nostra: per noi, la parola funge da contenitore delle idee e dei concetti astratti (infatti diciamo: ‘mettere le idee *nelle* parole’). Nei poemi omerici, invece, parola e concetto per lo più coincidono: le idee e i concetti astratti, cioè, non esistono oltre le parole e senza le parole. Per metonimia, le parole in Omero *sono* i concetti che esprimono: così la frequente formula ‘quale parola ti sfuggì dalla barriera dei denti?’ (ποιὸν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων), si riferisce al contenuto astratto delle parole, non alla loro emissione vocale. Quando, nell’*Odissea*, Calipso dice a Odisseo: «che discorso ti è venuto in mente di fare!» (οἶον δὴ τὸν μῦθον ἐπεφράσθης ἀγορευῶσαι, V, 183), non distingue tra il μῦθος e il suo contenuto.

Le metafore che riguardano il linguaggio sono in Omero più numerose rispetto ad altri ambiti, come quelle del tempo e del pensare, anche perché il linguaggio è il *medium* stesso della poesia. Ogni volta che Omero descrive l’atto del parlare servendosi di metafore, in qualche misura descrive la propria attività, e non può che avere come punto di riferimento i meccanismi, fisici e psicologici, ad essa connessi.

4. Nell’ampia messe di esempi addotti da Zanker di metafore concettuali omeriche per il linguaggio, manca (ovviamente, direi) l’unico passo omerico che si riferisce non alla parola detta o pronunciata ma alla parola *scritta*.

Parliamo di un passo omerico notissimo. Glauco sta raccontando la vicenda dell’antenato Bellerofonte, accusato ingiustamente dalla moglie del re Preto di aver tentato di sedurla. Preto sembra credere alla moglie e tuttavia non uccide Bellerofonte, ma lo manda in Licia affidandogli ‘segni funesti’ (σήματα λυγρά). «Dopo aver graffiato su una tavoletta doppia», cioè ripiegata, «molti [segni? simboli?] che consumano il θυμός, li diede da portare al suocero, perché fosse distrutto» (πόρην δ’ ὃ γε σήματα λυγρά,/ γράψας ἐν πίνακι πτυκτῶι θυμοφθόρα πολλά,/δεῖξαι δ’ ἠνώγειν ὧι πενθερῶι, ὄφρ’ ἀπόλοιτο).

Siamo di fronte a un passo volutamente oscuro, che dà adito a infinite ipotesi sul contenuto del messaggio e sul sistema di scrittura adottato. A proposito di quest’ultimo aspetto, rinviando a una secolare discussione (da ultimo Sbardel-

la 2020), dirò solo che, sebbene il poeta parli di un episodio lontanissimo nel tempo, niente può dimostrare che non pensasse al sistema di scrittura a lui più vicino, ossia quello alfabetico. Ma la questione è secondaria. Il poeta resta volutamente nel vago: Preto può graffiare segni, simboli, lettere, parole, disegni, formule. Più significativi, invece, sembrano gli aggettivi che qualificano questi segni e il modo con cui sono scritti.

Preto è stato maledetto dalla moglie che mentendo gli ha urlato contro: «che tu muoia, o Preto, se non uccidi Bellerofonte, che si volle unire in amore con me che non volevo» (164-165: 'τεθναίης, ὦ Προῖτ', ἢ κάκτανε Βελλεροφόντην, ὅς μ' ἔθελεν φιλότητι μιγήμεναι οὐκ ἐθελοῦσσι.'). La minaccia della donna è mortale, e non c'è motivo per crederla ipotetica. Su Preto pende una condanna a morte, e la sua reazione emotiva è subitanea: «così disse Antea: e l'ira prese il re, ascoltando quelle parole» (166: ὡς φάτο· τὸν δὲ ἄνακτα χόλος λάβεν, οἷον ἄκουσεν).

Il punto di vista cambia d'un tratto: se il discorso diretto di Antea ha reso la drammaticità e la gravità della situazione, con il verso successivo si vede quel che accade con gli occhi di Preto, ferito nell'orgoglio e oggetto di un'improvvisa ira. Tuttavia, Preto si dimostra incapace di reagire contro Bellerofonte: «evita di ucciderlo, aveva vergogna di quest'atto nel cuore» (167: κτεῖναι μὲν ῥ' ἀλέεινε, σεβάσασατο γὰρ τό γε θυμῷ)⁴. Questo verso descrive un dissidio interiore: il re è sospeso tra l'ira che lo ha afferrato e un sentimento contrario che lo invita invece alla cautela, è in tensione tra rabbia e timore, tra paura per la condanna a morte della moglie e la riluttanza a diventare un assassino.

Forse Preto non uccide Bellerofonte perché non crede fino in fondo alla moglie, forse vuole evitare la contaminazione che deriva da un assassinio: σέβας (e il correlato verbale σεβάζομαι, al v. 167) connota quell'emozione, vergogna o timore, per cui si evita di compiere un atto empio, oppure che si crede sbagliato⁵. In una situazione di dilemma interiore, Preto prende però una decisione: invece di uccidere Bellerofonte, lo esilia, rendendolo messaggero di una lettera scritta a cui demanda quel che avrebbe dovuto compiere in prima persona.

Il messaggio, che è nella sostanza una condanna a morte, sembra essere stato scritto non da Preto, ma dall'ira che si è impossessata di lui (nell'espressione τὸν δὲ ἄνακτα χόλος λάβεν, al v. 166, 'il re' è *oggetto* di un'ira, qui immaginata come una forza personificata). Quest'ira è frammista al timore per la propria

⁴ Graziosi-Haubold *ad loc.*; Stoevesandt *ad loc.*, ambedue con la citazione di Jong 2004, pp. 118-122 ('embedded focalitation').

⁵ Cairns 1993, pp. 137-138

vita e alla riverenza o vergogna (σέβας) per Bellerofonte. I segni contenuti nella tavoletta sono tutte queste emozioni insieme e per questo sono ‘molti’ (πολλά), termine con cui si esprime la complessità e la drammaticità del messaggio. E sono scritti con violenza.

Il verbo γράφω è infatti usato altrove nell’*Iliade* solo nelle descrizioni di ferite superficiali, tranne in 7, 187 dove significa ‘incidere, tracciare’ una lettera o un simbolo. Ma anche in quest’ultimo passo, il segno si fa portatore di emozioni letali. In quell’episodio all’inizio del settimo libro dell’*Iliade*, gli eroi bramosi di combattere a duello con Ettore, che li ha sfidati, incidono un oggetto, presumibilmente un coccio, che deve essere tratto a sorte; l’estrazione decide chi tra loro deve affrontare quella sfida. Aiace infine riconosce il suo segno, che dunque è portatore in qualche maniera sia dell’identità di chi lo ha tracciato, ossia della sua forza, superiore a quella degli altri, sia delle sue emozioni, che si riveleranno dopo, nel momento in cui si armerà, nella sua trasformazione in un mostro terrificante di furore guerriero.

Sebbene si tratti di situazioni diverse, bisogna notare che in questi due soli casi di scrittura in Omero, l’atto dell’incidere un segno è espresso con lo stesso verbo del ferire qualcuno in battaglia: perciò si tratta anche in questo caso di una metafora concettuale, che trasferisce all’azione dello scrivere un’azione propria del combattimento e della guerra. La metafora ci dice che anche scrivere, dunque, ha conseguenze sanguinose. I segni scritti portano morte. Come se fossero entità animate, infatti, i numerosi segni graffiati da Preto ‘distruggono il θυμός’, sono θυμοφθόρα (*Iliade* 6,169).

Prima di passare all’analisi di questo aggettivo, bisogna dire che il messaggio scritto di Preto condivide la negatività propria degli altri messaggi dell’*Iliade*, nel senso che le notizie, nell’*Iliade*, sono sempre cattive notizie, con un’unica eccezione⁶. Perciò il sostantivo ἀγγελίη (‘messaggio’) è accompagnato da un aggettivo che ne esprime il carattere doloroso: λυγρή (17, 642; 17, 686; 19, 337) oppure ἀλεγεινή (18, 17). Analogamente, i ‘segni’ portati da Bellerofonte sono detti, nel loro complesso, λυγρά (etimologicamente: che ‘fanno piangere’) e ‘cattivi’ (σῆμα κακόν, 6,178: cfr. κακόν ἔπος, 17,701 e 24,767).

5. L’aggettivo θυμοφθόρος contiene nella prima parte il termine intraducibile θυμός, che ricorre oltre 750 volte nell’*Iliade* e nell’*Odissea*, dal significato che varia nei contesti: indica, semplificando, la forza vitale, il pensiero, l’energia mentale, anche personificata⁷. La seconda parte dell’aggettivo (φθόρος) deriva

⁶ Cesca 2022, p. 33.

⁷ Cairns 2014 e 2022; Horn 2016.

dal verbo φθείρω, ‘distruggere’, ‘consumare’, ‘sparire’. I composti con – φθόρος sono una cinquantina nella lingua greca, la maggior parte con senso attivo (‘che distrugge qualcosa o qualcuno’), molto più raramente con senso passivo (‘distrutto da qualcosa o da qualcuno’)⁸. L’aggettivo compare con senso metaforico solo qui nell’*Iliade*: all’ambito concettuale della scrittura è trasferita una qualità che riguarda l’ambito della morte e dell’estenuazione.

L’aggettivo infatti ricorre in Omero ancora nell’*Odisea*, riferito a concreti agenti nocivi, i ‘veleni’, (2, 329: ὄφρ’ ἔνθεν θυμοφθόρα φάρμακ’ ἐνείκη), oppure fisici, ossia il ‘dolore’ (τὴν δ’ ἄχος ἀμφεχύθη θυμοφθόρον: 4, 716) e la ‘stanchezza’ (ὄφρα μοι ἐκ κάματος θυμοφθόρον εἴλετο γυίων 10, 363). Ma si riferisce anche a un essere umano: Penelope teme che qualcuno dei Proci sia θυμοφθόρος, cioè letale, nei confronti del falso mendico che la regina vuole accogliere ospitalmente in casa sua: «tanto peggio, per chi fra costoro, distruttore del θυμός, lo molestasse» (19, 323: τῷ δ’ ἄλγιον, ὅς κεν ἐκείνων τοῦτον ἀνάξει/θυμοφθόρος).

Quest’ultimo passo serve in particolare per capire l’uso metaforico dell’aggettivo: infatti qui ad essere potenzialmente ‘distruttore’ di un essere umano è un altro essere umano. Il punto di vista è quello di Penelope, che considera assassini i pretendenti, è in ansia per la vita del figlio e anche per la propria, e d’altro canto vuole presentarsi allo straniero come una donna di polso, capace di regnare e di seguire giuste regole, imponendo rispetto per il mendico. Lo scolio intende l’aggettivo in senso passivo, ossia ‘distrutto nell’animo, folle’ (θυμοφθόρος δὲ σημαίνει ἐφθαρμένος τὴν ψυχὴν, φρενοπλήξ): ma chiunque sia capace di uccidere non può che essere a sua volta interiormente guasto, mancante, distrutto, fuori di senno. Così in questo caso il significato attivo dell’aggettivo convive con quello passivo.

Il senso psicologico dell’aggettivo θυμοφθόρος (cfr. Sofocle, *Trachinie*, 142-143: ὡς δ’ ἐγὼ θυμοφθορῶ / μήτ’ ἐκμάθοις παθοῦσα, «possa tu non conoscere mai, quanto il mio animo è straziato») è dunque metaforico e deriva dalla concreta capacità di uccidere dei veleni o del dolore fisico o della malattia (Mimnermo, fr. 2 W., 15); in Esiodo (*Opere e i giorni*, 717; cfr. Teognide, 1, 155), è attributo della povertà: l’aggettivo qui oscilla tra il senso concreto e quello psicologico, perché la povertà può distruggere sia interiormente che fisicamente, causando la morte per fame.

6. Che senso ha dunque θυμοφθόρα in *Iliade* 6, 169? I segni incisi da Preto in preda all’ira sulla tavoletta significano tutto il rancore e il timore che il re

⁸ Chantraine, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*, s.v.

ha nel θυμός. L'aggettivo θυμοφθόρος attribuisce una funzione distruttiva ai segni, come se si immaginasse che i 'molti' segni diventino alleati di Preto nel commettere un assassinio, che gli è stato ordinato dalla moglie e che invece Preto, preso sì dall'ira ma anche dalla vergogna e dalla paura di contaminarsi, non sa compiere in prima persona. I segni incisi con forza sulla tavoletta non sono contenitori di emozioni, ma sono personificati, possibili sostituti di Preto, entità animate in grado di 'distruggere'.

L'aggettivo θυμοφθόρος, lungi dall'essere poco significativo perché formulare⁹, va accostato ad altri analoghi che indicano una forte potenzialità distruttiva, come l'epiteto θῦμοραϊστής detto della morte (*Iliade* 13, 544; 16, 414 e 580). I segni insomma sono in grado di distruggere chiunque venga a contatto con essi, non solo il latore del messaggio ma anche chi lo ha redatto e chi lo legge. Preto incide sulla tavoletta le 'molte' cose che lo stanno distruggendo e dilaniando interiormente (θυμῶι, v. 157); Bellerofonte se ne fa latore ὄφρ' ἀπόλοιτο «perché sia distrutto» (v. 170), ed in realtà Bellerofonte, pur superando le prove che gli impone il re di Licia, verrà improvvisamente in odio agli dei (v. 200); chi li riceve (v. 178: παρεδέξατο) ne accoglie nel θυμός le emozioni funeste, viene turbato e sconvolto.

I segni sono affidati (πόρον al v. 168 ha il senso, altrove sempre concreto, di 'dare' qualcosa o qualcuno nelle mani di un altro) a Bellerofonte. Preto gli ordina di portare in un luogo lontano il potenziale distruttivo di quei segni. Bellerofonte trasporta la tavoletta e il suo contenuto, trasporta la sua negatività. Quando arriva in Licia, mostra, come gli era stato ordinato, al Re della regione il σῆμα κακὸν (v. 178), con cui si intende l'insieme di πίναξ e del messaggio scritto: il riconoscimento è immediato, avviene attraverso gli occhi. I segni entrano nella mente di chi li ha visti e accolti, cominciano ad agire.

7. Il poeta dà nell'episodio di Preto e Bellerofonte ai 'segni' scritti la stessa capacità di agire che altrove, in Omero, hanno metaforicamente le parole, ossia di essere qualcosa e/o di compiere un'azione. I termini stessi usati più di frequente per indicare le parole (ἔπος e μῦθος) sono in Omero metafore ontologiche, nel senso che le parole non sono considerate emissione di suoni ma vengono pensate come oggetti con una loro concretezza e forma: significativamente, il sostantivo μορφή viene usato solo due volte in Omero e solo a proposito delle parole (*Odissea* 8, 170 e 11, 367) e connota concretamente la loro 'forma'. Omero, dunque, immagina le parole in maniera tridimensionale, come fossero oggetti che possono essere manipolati o spaccati, oggetti con cui si può ferire

⁹ Così Garland 1981, p. 50.

e anche uccidere (la celebre formula ‘parole alate’ contiene anche la metafora della freccia)¹⁰. Le parole/oggetto arrivano negli organi del pensiero, tra cui il θυμός, e questo significa che la loro natura emotiva colpisce, cioè sconvolge e addolora chi le riceve, come mostrano i versi dove i composti con θυμός sostanziano di emozioni le parole: ἦ μάλα τοῦτο ἔπος θυμαλγῆς ἔειπες «davvero la parola che hai detto mi addolora nel cuore» (*Odissea* 16, 69; cfr. 8, 272); θυμοδακῆς γὰρ μῦθος («la tua parola mi ha morso il cuore», *Odissea*, 8, 185).

I ‘segni’ tracciati da Preto, dunque, appartengono allo stesso ambito metaforico concettuale delle parole, o almeno delle parole che insediano il dolore nel cuore o che divorano l’animo. L’aggettivo θυμοφθόρος va perciò ancora accostato all’aggettivo θῦμοβόρος, (‘consumare, divorare il θυμός’¹¹), che nell’*Iliade* è sempre usato come epiteto per ἔρις: e l’ἔρις, la ‘contesa’, si serve delle parole, come sappiamo sin dall’inizio dell’*Iliade*, in cui la contesa tra Achille ed Agamennone è una contesa verbale, non fisica.

Le parole sono armi, i discorsi feriscono, il duello a parole non è meno efficace e soprattutto meno gravido di conseguenze del combattimento. «Ma che bisogno abbiamo noi due di scambiarci l’un l’altro / accuse e minacce simili a donne che inviperite / per una lite che le divora nel cuore (ἔριδος πέρι θυμοβόροιο) si rinfacciano a vicenda, / scendendo in mezzo alla via, molti torti / veri o presunti secondo che detta loro la collera?» (20, 253, traduzione F. Ferrari), dice Enea ad Achille, con una similitudine vivida che gli antichi commentatori volevano espungere perché il paragone sembrava inadeguato per degli eroi.

Alla base dell’aggettivo θῦμοβόρος, composto da θυμός + βορ-, da βι-βρώσσω, che vuol dire ‘mangiare’, sta la sensazione fisica di una forza che stringe il cuore, lo morde, provoca il dolore fisico, il disagio e la paura di sentirsi divorati dall’interno, la stessa che ritroviamo nell’epiteto θυμοδακῆς detto della parola ‘che morde’ in *Odissea* 8, 185.

Le emozioni correlate in Omero alle espressioni di ‘mangiare o mangiarsi il cuore’ sono le emozioni forti della rabbia e del lutto, le emozioni che sconvolgono al punto da indurre ad azioni folli, impulsive, letali. Le parole, scritte o pronunciate, o almeno quelle parole che diventano emozioni, sono cannibali, divorano il cuore e la mente, hanno la capacità di svuotare anche dall’interno l’essere umano degli organi nei quali ha luogo il pensiero ed ogni attività intellettuale. Se le parole non vengono pronunciate, se restano ‘dentro’ chi le sta pensando, hanno il potere di provocare un processo interno di consunzione.

¹⁰ Zanker p. 146 e pp. 131-140 (sulla metafora ‘parole alate’)

¹¹ Nell’ *Agamennone* di Eschilo, al v. 155, parte della tradizione ha θυμοβόρον (preferibile), parte ha θυμοφθόρον in un verso molto complicato su cui vedi la discussione dettagliata nel commento di Enrico Medda (Roma 2017), vol. III, pp. 67-69.

Il potenziale distruttivo appartiene a quelle parole che sono destinate ad essere viste con gli occhi, lette, e che passano nella mente senza suono, mute: ossia le parole scritte. Leggere è un atto pericoloso, perché significa accogliere le parole dentro di sé. Per dominare le parole scritte, bisogna, come dice una metafora d'uso comune nelle lingue moderne, 'digerirle'.

8. Una storia della metafora 'le parole che mangiano il cuore' forse non è stata scritta, né delle parole che 'distruggono la vita', che 'uccidono'¹², metafora, quest'ultima, che a mio parere ha origine con la prima attestazione della scrittura che abbiamo in Omero, i segni di Bellerofonte. Agli albori della comunicazione scritta alfabetica e della poesia scritta, l'episodio mitologico manifesta diffidenza e sospetto nei confronti delle parole mute incise su una tavoletta, che possono andare lontanissimo rispetto alle parole pronunciate e raggiungere, rispetto a queste ultime, una quantità smisuratamente più grande di persone. Se le parole pronunciate feriscono nella vicinanza, quelle scritte penetrano nella mente, al punto da essere incontrollabili. La parola scritta viene considerata un'arma più micidiale della parola detta¹³.

Una riflessione sul valore emotivo delle parole, scritte o dette, si trova in un romanzo di recente tradotto in italiano, *L'ora di greco* della scrittrice coreana Han Kang. Come suggerisce il titolo (in inglese *Greek lessons*), il romanzo ruota attorno all'apprendimento di una lingua morta. Una donna perde l'uso del linguaggio e lo recupera, una prima volta, ascoltando una parola francese, 'Bibliothèque'. Quando il disturbo invalidante ritorna improvvisamente, la donna decide di studiare greco antico, con la speranza di poter recuperare la propria capacità espressiva, attraverso l'uso di quella lingua a lei totalmente estranea. Nella vicenda, lo studio del greco si rivela fondamentale sia per infrangere la sua disabilità, sia per stabilire un contatto emotivo con l'insegnante di greco: il quale, a sua volta, sta perdendo la vista, e cerca nella lingua antica una maniera per continuare a restare in contatto con la realtà che per lui sta inesorabilmente sprofondando nel buio. La donna sceglie il greco perché crede, imparando il greco, di poter nuovamente parlare. L'uomo, invece, ha studiato il greco per i suoi contenuti, specialmente la filosofia platonica. La lingua greca costituisce per lui, che sta diventando cieco, il tramite per un mondo ideale e astratto, in cui la conoscenza non passa attraverso la visione, ma attraverso le idee. Sia nel caso della donna che nel caso dell'uomo, che restano anonimi per tutto il

¹² E che verrà usata per connotare la specificità della parola della tragedia greca da Friedrich Hölderlin (Fornaro 2022).

¹³ Per una metafora analoga nella contemporaneità, vd. il libro di P.-J. Salazar, *Parole armate. Quello che l'Isis ci dice. E che noi non capiamo*, Milano 2016.

romanzo, la lingua antica, paradossalmente morta nell'uso quotidiano, svolge un ruolo attivo e vivificante, può liberare da disabilità fisiche, può rivelare quel che non si è più in grado di vedere, può dire quel che non si è più in grado di dire.

Il romanzo mostra come le parole, scritte o orali, non siano un mero mezzo di comunicazione, non siano emissioni di suono, separate dal loro contenuto. Le parole sono idee ed emozioni, che agiscono nella mente e nel corpo di chi le detiene. Le parole sono entità che vivono dentro di noi. La lingua allora è un organismo, un organismo che – nel suo insieme – interagisce con l'essere umano, come un organismo con un altro organismo, o come un organo interno insieme agli altri organi. Perciò, nel momento in cui gli oggetti/parole non funzionano più, diventano pericolosi, perché sono in grado di ferire oppure uccidere, psicologicamente, ma anche fisicamente, chi li porta dentro di sé, proprio come quando un organo funziona male o smette di farlo. La protagonista femminile del romanzo di Han Kang vive questo processo di riconoscimento della natura delle parole ma anche dell'incapacità di conciliare sé stessa con il loro potere emotivo e cognitivo, dunque di esprimerle.

Le parole annotate alla fine del diario si rimescolavano liberamente come dotate di una volontà propria, dando forma a frasi sconosciute. Ogni tanto, parole aguzze come spiedi le trafiggevano il sonno e si svegliava di soprassalto, a più riprese nell'arco di una stessa notte. Meno dormiva, più i suoi nervi si facevano pericolosamente sensibili; a volte, un dolore, indescrivibile le comprimeva la bocca dello stomaco come un ferro rovente. Ma la cosa più penosa di tutte era che sentiva con una chiarezza agghiacciante ogni singola parola che le usciva di bocca. Perfino la frase più banale lasciava intravedere con la trasparenza del cristallo perfezioni e imperfezioni, verità e inganno, bellezza e bruttezza. Lei si vergognava di quelle frasi, che si dipanavano bianche come ragnatele dalle sue mani e dalla sua lingua. Le veniva da vomitare. Le veniva da gridare.¹⁴

La donna diventa così incapace di parlare. Le parole le restano dentro, non riesce più a pronunciarle né a scriverle. L'espressione di quel che ha nel cuore le diventa impossibile. Le lettere, i segni complessi dell'alfabeto coreano, che le avevano dato felicità nel momento in cui le imparava a scrivere proprio per le loro potenzialità sonore ed espressive, per le complesse metafore concettuali che riuscivano a racchiudere in un simbolo solo, diventano pugnali, spilli, la incidono così profondamente da separarla dal mondo.

¹⁴ Han Kang 2023, pp. 11-12 (dell'edizione Kindle)

Una lingua sfilacciata nel corso di migliaia di anni da un numero incalcolabile di parlanti e scriventi. Una lingua che lei stessa, parlando e scrivendo, aveva sfilacciato tutta la vita. Ogni volta che stava per pronunciare una frase, ne sentiva battere il cuore antico. Un cuore rattoppato, prosciugato, inespressivo. E più lo sentiva, più stringeva le parole tra le dita. Finché a un certo punto la presa si era allentata. I cocci spuntati erano caduti ai suoi piedi. Gli ingranaggi, che prima giravano incastrandosi alla perfezione, si erano fermati. Una parte di lei, logorata dalla lunga e dura resistenza, era venuta via come carne, come tofu tagliato con un cucchiaino ¹⁵.

La cura per arrestare questo processo di consunzione del sé sembra consistere nell'introyettare un'altra lingua, complessa come quella greca antica al punto da scatenare processi emotivi e quindi cognitivi tali da dare la possibilità al meccanismo del linguaggio di rimettersi in moto. Il linguaggio è un'esperienza umana che, come ogni esperienza, passa attraverso il corpo e le sue sensazioni. La parola è un oggetto appuntito che si annida nel soggetto, lo dilania come un pugnale. Ogni parola è un parto, pronunciarla significa darle una forma ma anche rendersi conto della sua ambivalenza, perché la parola può essere buona o cattiva, bella o brutta. Produrre parole significa espellere qualcosa che si ha dentro, un corpo estraneo, un filo, una ragnatela: parlare produce vergogna.

La metafora è lo strumento linguistico per poter descrivere la fisicità della parola. Il romanzo prende l'avvio da un'espressione metaforica di Jorge Luis Borges:

«C'era una spada tra noi»: prima di morire, Borges aveva espresso il desiderio che sulla sua lapide venissero incise queste parole. [...] Uno studioso ha definito quella breve epigrafe «un simbolo potente e affilato». Secondo lui sarebbe un'importante chiave di accesso alla scrittura di Borges – la spada che separa il suo stile dal realismo letterario del passato – ma a me sembra una confessione estremamente pacata e personale. [...] La frase rimanda a una leggenda della mitologia nordica: la prima notte che un uomo e una donna trascorrono insieme, che sarà poi anche l'ultima, tra loro viene adagiata una spada fino all'alba. E cos'altro potrebbe rappresentare quella lama potente e affilata, se non la cecità che si frappose tra il mondo e Borges nei suoi ultimi anni di vita?

La voce narrante, un uomo che sta diventando cieco, interpreta così la 'spada' dell'enigmatica epigrafe che Borges volle sulla sua tomba. Rapporta dunque alla propria esperienza corporea la metafora, ma questa ammette molte altre spie-

¹⁵ Han Kang 2023, pp. 136-137 (edizione Kindle). Corsivo mio.

gazioni. Come mostra la vicenda della donna, l'altra protagonista del romanzo, è il linguaggio stesso, la parola, a poter essere una spada che separa dal mondo, dalla realtà, dagli altri. Così il romanzo finisce con il raccontare l'impossibilità di due esseri umani di amarsi, di superare le barriere fisiche e psicologiche che li stanno spegnendo. Naturalmente l'uso delle metafore cognitive nella scrittura di Han Kang andrebbe inteso in tutta la poetica dell'autrice coreana. Ma qui ci è sembrato che la citazione di questo romanzo potesse ben servire da suggello per queste riflessioni sulle metafore concettuali che si riferiscono alla parola scritta in Omero. Credo che per mostrare ulteriormente il senso emotivo e concreto dell'aggettivo *θυμοφθόρος* per i 'segni' di Bellerofonte, possa valere come nota a piè pagina questo passo dal romanzo di Han Kang:

Lei guarda la lavagna vuota. Prima della pausa, il professore l'ha ripulita, dando una passata veloce con il cancellino, ma qua e là sono ancora visibili frammenti di scrittura greca. In alcuni punti riesce a distinguere quasi un terzo della frase. E in un altro, una specie di vortice bianco sbavato che sembra tracciato di proposito con un grosso pennello. Abbassa di nuovo la testa sul libro. Inspira a fondo, e avverte distintamente il suono del respiro. Da quando ha perso l'uso della parola, a volte ha l'impressione che le sue ispirazioni ed espirazioni siano un po' come il linguaggio. Intaccano il silenzio con altrettanta audacia della voce. Una sensazione simile l'aveva provata negli ultimi istanti di vita di sua madre. Ogni volta che la donna, ormai incosciente, emetteva un alito caldo, il silenzio arretrava un po', e ogni volta che inspirava, quel silenzio glaciale veniva risucchiato dentro il suo corpo con un sibilo spaventoso. Impugna la matita e guarda le frasi che leggeva poco prima. Potrebbe praticare minuscoli fori tutt'attorno alle lettere. E inserendovi la mina, strappare via una parola – anzi, un'intera frase. Fissa in silenzio la carta grigiolina e ruvida, i piccoli caratteri neri in rilievo e gli accenti che sembrano insetti, alcuni incurvati sul dorso, altri con le ali spiegate. Un luogo in ombra, da cui è difficile avanzare. È la frase di un Platone in là con gli anni che medita e cerca di guadagnare tempo. La voce indistinta di qualcuno che parla coprendosi la bocca con la mano. Stringe più forte la matita. Espira con cautela. Resiste all'emozione che traspare da quella frase come tracce di gesso, o gocce di sangue secco e dimenticato¹⁶.

I segni portati da Bellerofonte sono tracciati col sangue e graffiano sino a lasciar scorrere il sangue.

¹⁶ Hans Kang 2023, pp. 47-49 (edizione del Kindle)

Bibliografia

- CAIRNS D. L. 1993, *Aidōs: the psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*, Oxford.
- CAIRNS D. 2014, *Ψυχή, Θυμός, and Metaphor in Homer and Plato*, «Études platoniciennes» XI, URL: <http://etudesplatoniciennes.revues.org/566>.
- CAIRNS D. 2022, *Mental Conflict from Homer to Eustathius*, in: *Emotions through Time: From Antiquity to Byzantium*, edited by D. Cairns, M. Hinterberger, A. Pizzone, and M. Zaccarini, Tübingen, pp. 227-246.
- CESCA O. 2022, *Ripetizione e formulazione nell'Iliade. La tecnica discorsiva dell'ἄγγελος nella rappresentazione omerica della comunicazione verbale a distanza*, Berlin-Boston.
- DE BAKKER M., v. DEN BERG B., KLOOSTER J. 2022, *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*, Leiden.
- DE JONG I. J. F. 2004², *Narrators and focalizers: the presentation of the story in the Iliad*, Bristol.
- FORNARO S. 2022, *Il potere della parola tragica nelle Note all'Antigone di Friedrich Hölderlin*, «Dioniso», n.s. 12, pp. 171-188
- GARLAND R. S. J. 1981, *The causation of death in the Iliad: a theological and biological investigation*, «BICS» XXVIII, pp. 43-60.
- GRAZIOSI B., HAUBOLD J. 2010, *Homer: Iliad VI*, Cambridge.
- KANG H. 2023, *L'ora di greco*, Milano.
- HORN F. 2016, 'Building in the Deep': Notes on a Metaphor for Mental Activity and the Metaphorical Concept of Mind in Early Greek Epic, «Greece and Rome» XLXIII, pp. 163–174.
- HORN F. 2018, *Dying is Hard to Describe: Metonymies and Metaphors of Death in the Iliad*, «Classical Quarterly» LXVIII, pp. 1-25
- KÖVECSES Z. 2000, *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge.
- LAKOFF G., JOHNSON M. 2022, *Metafora e vita quotidiana*, Traduzione e introduzione di P. Violi. Con una presentazione di P. Borzacchiello, Macerata.
- NOVOKHATKO A. 2021, *Contemporary Metaphor Studies and Classical Texts*, «Mnemosyne» LXXIV, 682-703.
- SBARDELLA L. 2020, *I semata di Bellerofonte da una saga micenea all'epos omerico*, «La parola del passato» LXXV, I/II, pp. 289-309.
- STOEVE SANDT M. 2016, *Homer's Iliad. The Basel Commentary. Edited by Anton Bierl and Joachim Latacz. Book VI*, Berlin-Boston.
- ZANKER A. T. 2019, *Metaphor in Homer. Time, Speech, and Thought*, Cambridge.