

ODISSEO SULLA SCENA TRAGICA

Giorgio Ierano, Università di Trento

(giorgio.ieran@unitn.it)

Odisseo è stato celebrato dai filosofi cinici e stoici non solo come modello di pazienza e di saggezza ma anche per una virtù particolare: la sua *polyprosopia*, il fatto cioè di essere l'eroe "dai molti volti" (o "dalle molte maschere), che sa adattarsi alle mutevoli circostanze della vita. Odisseo sapeva recitare molti ruoli sul palcoscenico dell'esistenza, il mendicante e il sovrano, il guerriero e il pirata, esattamente come un attore sulla scena. Epitteto (fr. 11) lo diceva esplicitamente: se l'uomo di valore (*agathòs*) è colui che sa recitare bene la parte assegnatagli dalla divinità, il suo modello è Odisseo che figurava bene da straccione non meno di quando facesse in uno spesso manto di porpora.

Peraltro spesso dimentichiamo che, oltre all'Odisseo di Omero, che è quello che ci è più familiare, nell'antica Grecia esisteva anche un Ulisse teatrale. E' l'Odisseo protagonista di alcuni drammi superstiti di Sofocle ed Euripide. Mi concentro in particolare su tre tragedie del V secolo. Tralascero il *Ciclope*, dramma satiresco di Euripide che rielabora in chiave comica l'episodio di Polifemo, e lascerò da parte il *Reso*, attribuito a Euripide ma di solito considerato opera di un anonimo autore del IV secolo. Sorvolerò anche, per ora, su alcuni occasionali riferimenti alla figura di Ulisse a cui accenneremo magari in seguito. Per il resto, le tragedie del V secolo in cui Ulisse appare come personaggio sono tre: l'*Aiace* e il *Filottete* di Sofocle, e l'*Ecuba* di Euripide. In queste opere la figura di Ulisse è stata tradizionalmente letta come una degenerazione negativa rispetto al nobile personaggio dell'epopea. In una delle non molte opere di sintesi dedicata allo sviluppo della figura di Ulisse nella letteratura occidentale (*l'Ulysses Theme* di Stanford), il capitolo dedicato al teatro¹, si intitola semplicemente "The stage villain". Che è come dire "il ribaldo della scena", quasi che l'Ulisse teatrale sia una sorta di Iago scespiriano. Un mostro di crudeltà o, quantomeno, un politicante cinico e ingannatore.

Naturalmente, le posizioni degli studiosi sono spesso state molto più sfumate. Ma, nella sostanza, questa immagine negativa dell'Ulisse teatrale sembra ispirare riscritture anche recenti. Il teorema sotteso a questa interpretazione tradizionale è che, nel passaggio dall'epos omerico al teatro, il personaggio di Odisseo vada perdendo la sua statura eroica e la sua dimensione favolosa: la sua figura si trasformerebbe oscillando tra la dimensione titanica di un Mefistofele e la misura prosaica di un politicante sofisticato. La linearità di questo processo è in realtà molto discutibile. Vi è da sempre nella tradizione antica una molteplicità della figura di Odisseo e da sempre serpeggia anche una antipatia per Odisseo. Fin dai tempi dello stesso Omero, Odisseo è anche istituzionalmente il grande mentitore, il bugiardo per natura, come gli rimprovera la stessa Atena nel XIII libro dell'*Odissea*. Odisseo è, come scriveva Mario Lavagetto nella sua *Cicatrice di Montaigne*, il viaggiatore senza testimone, la figura archetipica di un narratore che potrebbe anche essersi inventato tutte le sue mirabolanti avventure. Questo gli antichi lo sapevano già. In età romana, il retore Filostrato (*Eroico* 34) ammoniva che le avventure di Ulisse erano tutte invenzioni, in particolare quelle erotiche: vi pare possibile, scrive, che "un uomo che aveva già superato l'età dell'amore, camuso, non alto" facesse perdere la testa a ninfe e divinità?

¹ W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford 1963².

Ma quando si tratta di delineare un ritratto negativo di Odisseo non è solo questione di menzogne e di affabulazioni. L'inganno, il *dolos*, di Odisseo è anche al servizio della morte. Già in poemi epici perduti composti prima del V secolo Odisseo era anche il perfido assassino che trama con astuzia la morte del suo nemico Palamede. Ma prendiamo il caso dell'*Aiace* di Sofocle, il più antico tra i drammi superstiti che presentano il personaggio di Ulisse. Tutto nasce da quella disputa sulle armi di Achille a cui si accenna già nell'*Odissea*: Ulisse sarebbe riuscito a ottenere, in modi variamente descritti dalle fonti antiche, tramite la sua furbizia o la sua abilità retorica, le armi del morto Achille, che dovevano invece andare ad Aiace, il più valoroso tra gli Achei. In genere, in questa storia, Ulisse non fa una bella figura. Quando, nel 1811, Ugo Foscolo metterà in scena un *Aiace*, molti riconosceranno nel suo Ulisse, ingannatore e perfido, addirittura un ritratto ferocemente critico dell'allora ministro di polizia di Napoleone, l'astuto Joseph Fouché. Eppure non è stato Sofocle a fare di Ulisse un perfido. E' semmai Pindaro, in due suoi epinici (*Nemea* VII e VIII), scritti alcuni anni prima del dramma sofocleo, a contrapporre in modo netto e quasi didascalico la virtù di Aiace alla fellonia di Ulisse. Mentre è proprio sulla scena tragica che Ulisse riceve un'assoluzione almeno parziale. Nell'*Aiace* di Sofocle, Ulisse si riscatta infatti tramite la compassione che dimostra per il nemico suicida. Quando, nel finale del dramma, i capi degli Achei vogliono rifiutare la sepoltura ad Aiace, colpevole di avere tramato la loro morte, Ulisse si oppone, ricordando, tra l'altro, il rispetto comunque dovuto a un uomo che, prima di essere nemico dei greci e suo personale, era stato un grande eroe.

Torneremo su questa scena, cruciale per definire l'identità del personaggio di Odisseo nella tragedia. Non prima però di averne affrontata un'altra, in cui il comportamento di Odisseo appare, a prima vista, assai meno nobile. Si tratta di una scena dell'*Ecuba* di Euripide, rappresentata intorno al 424 a.C. Ecuba è la regina di Troia: la sua città è appena stata distrutta, lei è prigioniera dei greci. Ora i vincitori vengono a esigere il sangue di sua figlia, Polissena, che dovrà essere sacrificata sulla tomba di Achille, il più grande degli eroi greci caduti a Troia. Lo ha chiesto Achille stesso aparendo come un fantasma. Chi si fa portavoce della richiesta è appunto Odisseo e uno dei passi chiave dell'opera è il conflitto oratorio tra la regina e l'eroe. Ecuba ovviamente non può amare Odisseo, il guerriero che con lo stratagemma del cavallo di legno ha distrutto la sua città e annientato la sua intera esistenza. Quando, in un'altra tragedia di Euripide, le *Troiane* (415 a.C.), le comunicheranno che il suo destino sarà quella di essere schiava proprio di Odisseo, Ecuba commenterà così: "Mi consegnano a un immondo ingannatore, a un nemico indefesso della giustizia, a un mostro senza legge, che mistifica tutto, che tutto deforma con la sua lingua falsa, che porta il deserto dell'odio dove regna l'amore" (vv. 282-288, traduzione di Enzo Cetrangolo).

I moderni stanno in genere dalla parte di Ecuba, ritraendo Odisseo come un mostro sanguinario e senza scrupoli. In una recente (2009) messinscena dell'*Ecuba* euripidea, Odisseo viene presentato sulla scena vestito da macellaio, con un grembiule macchiato di sangue e un coltellaccio in mano, pronto a sacrificare la vergine Polissena. Il regista di questa messinscena, Carlo Cerciello, spiega così la sua scelta nelle note di regia: "Il cinismo di una borghesia volgare e vorace si traveste da Ragion di stato ed emerge tra i grembiuli da macellaio, mentre il dolore disperato e lancinante di Ecuba si schianta e rimbalza sulle gelide pareti della macelleria".

Ci sarebbe molto da dire anche su quest'idea di un Ulisse "borghese" che evidentemente ha alle spalle le riflessioni di Adorno e Horkheimer su Ulisse come prototipo dell'uomo borghese e alfiere di una "borghesia illuministica". Ma a noi interessa l'abito del macellaio che spesso viene fatto indossare a Ulisse. Naturalmente, lo abbiamo detto, lo sappiamo, ciascun regista è libero di leggere i testi come meglio crede. I miti e i testi vivono di riscritture. Ma è altrettanto lecito provare a decostruire questa immagine di Odisseo come cinico macellaio. Probabilmente, nell'immaginario dei registi, entrano in gioco, magari inconsapevolmente, altri Ulissi. Per esempio l'Ulisse latino.

Quello di Virgilio. O quello delle *Troiane* di Seneca: un Ulisse che, avendo deciso per puro calcolo politico di mandare a morte Astianatte, il figlio di Ettore, cerca di convincere la madre Andromaca di quanto sia giusto che suo figlio debba morire. Peraltro, la scena in cui un Ulisse cattivo viene a chiedere a una madre il sacrificio di un figlio o di una figlia diventerà quasi un *topos* drammaturgico. In Francia, tra il 1579 e il 1696, vengono messe in scena ben cinque tragedie sul tema del sacrificio di Polissena e/o di Astianatte. tragedie in cui Ulisse fa spesso la parte del politicante spregiudicato, mentitore e crudele.

L'Ulisse senecano sostiene, mentendo, di non volere affatto la morte di Astianatte: ma di essere solo il latore di cattive notizie, "la voce dei greci". Sembrerebbe un riferimento all'*Ecuba* di Euripide, dove, allo stesso modo, Ulisse sottolinea di essere solo il portavoce di una decisione presa dall'assemblea dei greci. L'Ulisse teatrale ci appare spesso incardinato in una dimensione politica. Da un lato il suo carattere di retore esperto e furbo lo porta a incarnare la figura del demagogo: nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, rappresentata postuma dopo la morte di Euripide nel 406, Agamennone e Menelao discorrono dell'assente Odisseo descrivendolo come "uno che è nato furbo e sta sempre dalla parte della massa" (*ochlos*), uno che "è divorato dall'ambizione" (*philotimia*: vv. 526-527). D'altro lato, il suo personaggio è stato letto come l'incarnazione e lo strumento di un'astratta Ragion di Stato. Anche per riscattarlo, garantendo alla sua posizione uno status assai superiore a quello di un semplice intrigante. Attraverso Ulisse parlerebbe dunque la legge della politica che può essere implacabile ma non risponde comunque a un'angusta visione egoistica. Tutto questo è stato argomentato, anche di recente, con molta finezza² ed è senz'altro vero. Anche nella *Repubblica* di Platone (459c-d), del resto, si rivendicherà ai governanti il diritto di ricorrere a menzogne e inganni (*pseudos* e *apate*) nell'interesse dei governati.

Però l'Ulisse teatrale, almeno quello di Euripide, ci appare anche come un personaggio integralmente calato nella dimensione storica dell'Atene del V secolo. Lo è quando Menelao e Agamennone gli cuciono addosso i panni del demagogo, con un linguaggio (*ochlos*, *philotimia*) che è quello di due aristocratici indignati verso uno del loro ceto che si dedica a compiacere le masse (ma che è poi quello che anche Menelao e Agamennone fanno nell'*Ifigenia in Aulide*, decidendo di sacrificare Ifigenia pur di non perdere il favore popolare). E, anche nel caso dell'*Ecuba*, Odisseo non è solo lo strumento di un'astratta logica del potere ma il portavoce di un discorso civico radicato nella retorica pubblica della seconda metà del V secolo.³ Nella tragedia, come si diceva, Ulisse viene a chiedere il sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille, caduto in battaglia. E' bene ricordare che, negli anni in cui l'*Ecuba* veniva rappresentata, Atene era in guerra con Sparta. I caduti in guerra venivano celebrati periodicamente con cerimonie funebri collettive di cui ci è rimasta la testimonianza più alta nel famoso *Epitaffio di Pericle* (Tucidide 2, 34-46), un discorso pronunciato appunto durante una di queste commemorazioni pubbliche. Nel teatro stesso, subito prima delle rappresentazioni tragiche, gli orfani di guerra sfilavano davanti agli spettatori che li acclamavano e li esortavano a essere degni dei loro padri. Rendere onore ai cittadini caduti per la patria era essenziale per garantire la sicurezza e la sopravvivenza della *polis*. Ed è appunto a questo dato concreto e preciso della vita civica di Atene, e non a un'astratta Ragion di stato, che fa riferimento Odisseo nell'*Ecuba* (vv. 306-16, traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi): "E' grave l'errore in cui cadono molte città di non onorare i coraggiosi più dei codardi. Achille, per noi, merita onore, donna, perché è caduto

² Cfr. O. Imperio, *Odisseo e la Ragion di Stato: l'Aiace e il Filottete di Sofocle*, in *La ragion di stato a teatro*, Taranto 2005, pp. 229-258.

³ Utili osservazioni, su questo punto, in G. Basta Donzelli, *Odisseo nell'Ecuba di Euripide*, in *Studi sul teatro antico*, Amsterdam 2008, pp. 343-356.

gloriosamente per la nostra terra. Da vivo, gli eravamo amici: se cambiassimo ora che è morto non sarebbe vergogna? E ancora: se ci sarà da raccogliere di nuovo un esercito e muovere guerra cosa si potrà raccontare? Ci batteremo o cercheremo di salvare la pelle, visto che si nega il dovuto riconoscimento ai caduti? ... Tu dici che soffri, ma ascoltami. Anche in Grecia ci sono vecchie donne colpite non meno di te, e vecchi, e spose che hanno perso nobili mariti”.

In una prospettiva extrascenica, il discorso di Odisseo è rivolto anche a quegli orfani che, dopo la cerimonia in cui venivano onorati e salutati come nuovi membri della *polis*, prendevano posto in teatro per assistere allo spettacolo, sedendo nelle prime file, tra le autorità cittadine. Tuttavia, per quanto comprensibili e familiari alle orecchie del pubblico, le argomentazioni di Odisseo restano unilaterali. Il paradosso della situazione tragica le rende problematiche nel momento stesso in cui esse vengono evocate. Le argomentazioni di Odisseo sono le stesse che gli ateniesi potevano udire dai retori durante la commemorazione dei caduti in guerra; ma esse vengono ora usate per giustificare un gesto che, non è solo crudele e barbarico, ma è anche totalmente irrealistico e mitologico.

Certo, una facile scorciatoia potrebbe essere quella di dire che Euripide rappresenta Odisseo in questo modo proprio perché sta criticando i retori dell'assemblea ateniese del V secolo, proprio perché sta prendendo posizione contro l'imperialismo democratico della sua città, quell'imperialismo aggressivo e militaresco che ha seminato guerra e distruzione in tutto l'Egeo così come gli achei del mito avevano infierito sulla città di Troia. Può anche darsi. Ma, dal punto di vista teatrale, il risultato è un altro: è la costruzione di un personaggio di Odisseo che ci appare assai più sfumato e sfuggente rispetto allo stereotipo del fello, del villain, o del crudele macellaio immaginato da molti studiosi e registi.

Certo, mi direte magari, ma come la mettiamo con il *Filottete*? Il *Filottete* di Sofocle, dal punto di vista cronologico l'ultimo della serie di tragedie greche che trattano la figura di Ulisse, è forse anche la tragedia in cui la perfidia di Odisseo è apparsa, ai più, indiscutibile. La storia è nota. Filottete è stato abbandonato nell'isola di Lemno. Secondo la profezia, però, Troia potrà essere recuperata solo tramite il suo arco. Odisseo perciò sbarca nell'isola con il giovane Neottoleto, figlio del già defunto Achille. Siccome Odisseo sa di essere odiato da Filottete, manda avanti il ragazzo, istruendolo a mentire, in modo che possa appropriarsi dell'arco con l'inganno. Ma Neottoleto si fa impietosire da Filottete e, quando ha nelle mani l'arco, si rifiuta di cederlo a Odisseo. Solo l'apparizione *ex machina* di Eracle (che era il proprietario originario dell'arco) risolve la soluzione. La lettura tradizionale di questa storia contrappone a quella che è stata definita la "etica del profitto" di Odisseo la nobiltà d'animo di Neottoleto. Odisseo, capace di qualsiasi perfidia pur di ottenere il risultato a cui ambisce, viene sconfitto dalla *philia*, dal generoso sentimento di amicizia che nasce tra il giovane Neottoleto e il malato Filottete. Anche chi non ha inteso la storia esattamente in questo modo ha comunque spesso enfatizzato il cinismo odissiaco. Si pensi al *Filottete* di Heiner Müller, tragedia cupa e pessimista in cui, come ebbe a dire l'autore stesso, nessun personaggio è davvero innocente, un "dramma senza morale", come si legge nel prologo, in cui Neottoleto alla fine uccide a tradimento Filottete. Ma lo fa comunque, appunto, perché ispirato dall'esempio di Odisseo: "*Sulle tue orme, dietro di te, ho raccolto il meglio, ladro, bugiardo, assassino anche come maestro*".

Se torniamo però a Sofocle, e all'Atene del V secolo, possiamo notare, *en passant*, che anche Neottoleto è un orfano di guerra. La sua situazione è molto simile a quella dei giovani ateniesi che sedevano in prima fila durante le rappresentazioni teatrali. Giovani che, raggiunta la maggior età, si accingevano anche loro a scendere sul campo di battaglia per mostrarsi degni dei padri. La discendenza da Achille è richiamata più volte fin dall'inizio del dramma (vv. 4, 50, 62, 96 etc.) in quanto si tratta, com'è ovvio, di un tratto essenziale del personaggio di

Neottolema. Ma richiamarla significa anche segnalare un elemento della relazione che si instaura fra Odisseo e Neottolema, la relazione tra un guerriero più anziano ed esperto e un giovane che, al contrario del padre, non ha ancora dimostrato il suo valore. “Figlio di Achille, per quello per cui sei venuto” dice in particolare Odisseo (vv. 50-53)⁴ “devi essere all’altezza della tua stirpe, e non solo con la forza del corpo; ma se ricevi un ordine strano, un ordine di quelli da te mai uditi in passato, devi obbedire, perché sei qui agli ordini miei”. Quella che Odisseo propone a Neottolema è un’iniziazione, seppure ambigua e perigliosa (ma non lo sono forse tutte le iniziazioni?), alla vita adulta. Anche da questo punto di vista andrebbe forse riesaminata la suggestione di un grandissimo studioso del mondo classico, Pierre Vidal-Naquet, a volte forse liquidata con troppa sufficienza, che riconosceva nell’Odisseo del *Filottete* il profilo di una guida, di un educatore di giovani e, nella sua relazione con Neottolema, una replica del rapporto tra un efebo ateniese e il suo istruttore⁵.

L’Odisseo della tragedia, dunque, non è estraneo al mondo della città, ai suoi valori, al suo modo di pensare. Anche per questo non mi pare possibile ridurre il *Filottete* all’idea di un Sofocle (uomo che peraltro aveva avuto responsabilità di primo piano nella vita politica ateniese) il quale si erge accigliato e severo a condannare il cinismo di Odisseo nel nome di nobili ideali di virtù e di una generica lode della *philia*. Individuare nel *Filottete* una condanna moralistica del disinvolto agire di Odisseo appare una prospettiva limitata, sia considerando il contesto storico e il sistema di valori della *polis* ateniese, sia tenendo presente la specificità del genere tragico, la cui funzione non era certo quella dell’ammaestramento pedagogico, dell’educazione ai buoni sentimenti e alla buona condotta. La tragedia non nasce per essere rassicurante e Odisseo, da questo punto di vista, è un eroe tragico per eccellenza. Ogni sua parola è costruita secondo una studiata ambiguità che non esprime tanto la doppiezza della sua natura quanto l’effettiva scivolosità dei contesti in cui si trovano ad agire gli uomini. Gli studiosi di Sofocle, per esempio, sono ancora divisi sul senso esatto da attribuire a una battuta di Odisseo che, parlando a Neottolema, dice: “Ci mostreremo di nuovo giusti in futuro”, *Dikaioi d’authis ekphanoumetha* (v. 82). Cosa significa esattamente quell’*ekphanoumetha*, quel “ci mostreremo”? Vuol dire che ora le circostanze impongono di comportarsi ingiustamente e che ci saranno altre occasioni, in futuro, per essere giusti? Oppure significa che ciò che ora appare ingiusto, e cioè l’inganno teso a *Filottete*, si svelerà poi come un’azione giusta? Il sospetto che l’ambiguità sia qui voluta dall’autore è forte.

Un’analoga ambiguità si può forse riscontrare nell’uso del termine *kerdos* (guadagno, profitto) in un’altra battuta del dramma. Neottolema indugia, non vuole mettere in opera la dissimulazione che gli viene ordinata da Odisseo. Il quale, per convincerlo a superare ogni esitazione, gli dice (v. 111): “Quando fai qualcosa per trarne profitto (*eis kerdos*) non esitare”. Il *kerdos*, nel lessico del V secolo, è in genere un guadagno materiale che ci si acquista attraverso l’astuzia e inquadrato in generale in una visione utilitaristica⁶. E dunque molti commentatori hanno visto qui un elemento che contribuisce a delineare il ritratto di un Odisseo cinico, pragmatico e utilitarista, e forse influenzato anche dalle speculazioni della sofistica. Ma Neottolema, nel verso successivo, chiede a Odisseo una precisazione: quale sarà il mio *kerdos*, domanda il giovane eroe, se *Filottete* viene a Troia? “Solo quelle sue frecce espugneranno Troia”, risponde Odisseo (v. 113) in modo solo apparentemente divagante. Il *kerdos* che viene

⁴ Qui e in seguito la traduzione adottata per il *Filottete* è quella di G. Cerri in Sofocle, *Filottete*, a cura di G. Avezzi e P. Pucci, Milano 2003.

⁵ P. Vidal-Naquet, *Il Filottete di Sofocle e l’efebia*, in *Mito e tragedia nell’antica Grecia*, Paris 1972, tr. it. Torino 1976, pp. 145-169.

⁶ Si veda in generale A. Cozzo, *Kerdos: semantica, ideologia e società nella Grecia antica*, Roma 1988.

prospettato a Neottolema è dunque la conquista di Troia. E questa prospettiva, com'è evidente dal contesto, implica non solo e non tanto il bottino quanto soprattutto la gloria della conquista. Il valore commerciale di *kerdos* scivola dunque verso il suo valore marziale. Nel XXII canto dell'*Iliade* di Omero, nel momento in cui deve affrontare Achille, Ettore si pone il problema di cosa sia "più vantaggioso" (v. 103: e il termine usato è *kerdion*, connesso appunto al sostantivo *kerdos*). E' meglio rientrare in città e salvarsi la vita dovendo però subire la vergogna della fuga? Oppure è meglio affrontare Achille, pur sapendo di andare incontro a morte certa, ma almeno morire gloriosamente? Ettore concluderà che è "molto più vantaggioso" (*polu kerdion*, v. 108) "morire gloriosamente davanti alla città". Il *kerdos*, qui, è dunque la gloria che spetta al combattente.

Odisseo dunque si muove su un crinale sottile. L'Odisseo tragico conserva un elemento sostanziale che appartiene all'Odisseo epico. Non solo e non tanto l'astuzia e la versatilità quanto piuttosto un'intima consapevolezza della precarietà e dell'incostanza delle sorti umane. Odisseo sa, innanzitutto, come il destino degli uomini possa essere cangiante. Sa anche quanto sia necessario, e al tempo stesso faticoso, l'esercizio della virtù del ricordo. Nell'*Aiace*, egli difende la necessità di seppellire il suo nemico sostenendo appunto che la memoria delle gesta eroiche da lui compiute in passato non può essere cancellata dal suo recente tradimento. Agamennone, nella tragedia di Sofocle, si stupisce che proprio Odisseo si mostri così benevolo verso il morto Aiace, che era il suo più acerrimo nemico:

AGAMENNONE. Ricordati chi è l'uomo a cui vuoi far piacere.

ODISSEO. Un nemico, ma anche un uomo nobile

AGAMENNONE. Hai tanto rispetto per un nemico morto?

ODISSEO. Per me il suo valore conta più dell'odio.

AGAMENNONE. Come sono incostanti gli uomini

ODISSEO. E' vero: gli amici di oggi

sono i nemici di domani.

AGAMENNONE. Tu vuoi consigliarci tali amici?

ODISSEO. Io non amo le anime inflessibili.

AGAMENNONE. Ci farai sembrare dei vili in questo giorno?

ODISSEO. Anzi dei giusti, davanti a tutti i Greci.

AGAMENNONE. Tu mi inviti lasciar seppellire questo morto?

ODISSEO. Sì. Anch'io arriverò alla stessa meta.

AGAMENNONE. E' sempre così: ognuno pensa a se stesso.

ODISSEO. E a chi dovrei pensare, se non a me?

(Sofocle, *Aiace*, vv. 1354-1367, traduzione di Maria Grazia Ciani).

Odisseo si permette anche di scherzare sull'egoismo che tradizionalmente gli viene attribuito. Ma il "pensare a se stessi" qui significa pensare alla propria condizione di creatura mortale. L'odissiaco "sentimento del tempo" si fa dolente consapevolezza della fragilità dell'umano. Lo denuncia lo stesso Odisseo, sempre parlando di Aiace, già all'inizio del dramma:

Anche se mi è nemico
io lo compiangio quell'infelice
piegato al giogo di una crudele sventura.
Nella sua sorte vedo anche la mia
e vedo che noi tutti, tutti noi che viviamo,
non siamo che fantasmi ed ombre vane.

(Sofocle, *Aiace*, vv. 121-126, traduzione di Maria Grazia Ciani).

Forse, e qui concludo, l'autore che ha meglio interpretato questo aspetto di Ulisse è stato Shakespeare. Nel *Troilo e Cressida* Shakespeare demistifica al tempo stesso la leggenda eroica della guerra di Troia e ogni mito letterario dell'amore, incluso quello inscenato da lui stesso, pochi anni prima, nel *Romeo e Giulietta*. La vicenda di Cressida, l'amante infedele che, nel gioco di una sola notte, tradisce il giovane Troilo a cui aveva appena giurato fedeltà eterna, diviene il simbolo dell'instabilità e della vanità della condizione umana. I numerosi personaggi del dramma, che si svolge durante l'assedio di Troia, assorti nelle loro appassionate dichiarazioni d'amore o nei loro tronfi proclami di eroismo, non sembrano accorgersi di essere marionette grottesche di un fatuo teatrino. Fanno eccezione a questa regola almeno due figure, alle quali sembra affidato il compito di testimoniare e dichiarare la follia e le ipocrisie degli uomini. Sono due personaggi che, nella tradizione epica, a partire dall'*Iliade*, erano stati contrapposti ma qui si ritrovano a svolgere una funzione in fondo analoga. Uno è il rozzo Tersite, un vero *fool* scespiriano, il soldatuccio greco per il quale la gloriosa guerra di Troia si riduce solo alla storia di una puttana (Elena) e di un cornuto (Menelao): "All the argument is a whore and a cuckold" (Atto II, Scena III). L'altro, invece, è, a ben vedere, proprio Ulisse. Che è sempre, e ancora volta, un abile politico, un infaticabile tessitore di trame: ma è anche un uomo al cui sguardo sull'esistenza umana non fanno velo le finzioni della gloria e dell'amore. A Ulisse sono affidati due discorsi che sono altrettanti gioielli della retorica teatrale di Shakespeare: uno sulla gerarchia e l'altro sul tempo. O, meglio, uno sulla mancanza di gerarchia, sul disordine connaturato alla vicenda umana, e l'altro su come il tempo corroda dall'interno e dissolva ogni arrogante pretesa dell'uomo di costituire la sua vita come qualcosa di duraturo. Nel dramma di Shakespeare, Ulisse, con Tersite, è l'unico che conosce la verità sull'uomo. La verità nuda, al di là delle pose retoriche e dei gesti patetici, al di là delle ingannevoli promesse di un amore o di una gloria che si illudono di essere eterni. E forse questo sentimento dell'effimero, questa capacità di riconoscere la verità fragile e impura dell'umano, è, assai più del cinismo del politicante o della crudeltà del macellaio, il vero tratto distintivo dell'Odisseo teatrale fin dal tempo dei tragici greci.