

Thomas Kuhn-Treichel

**‘Si sciolgono le ginocchia e il cuore’:
emozioni e dissoluzione del corpo in Omero
(e oltre)***

ABSTRACT: The Homeric epics, but also some later texts contain numerous expressions that are based on the idea of loosening or dissolving the body or its parts. This paper focuses on the Homeric formula ‘the knees and the dear heart were loosened’ (λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ), which is mainly used for overwhelming emotions, and argues for two interrelated main points: first, the formula describes experiences in which a character loses control over his or her life; second, from a cognitivist perspective, the focus on the physiological symptoms can stimulate recipients to form an intense imagination of these experiences. Comparable expressions of dissolving can be also found in early Greek lyric, where the compound ‘limb-loosening’ (λυσιμελής) and the metaphor of melting are regularly applied love or desire, another experience of loss of control. To some degree even the Hebrew Bible provides similar cases, especially in the *Psalms* and the *Lamentations*.

KEYWORDS: Homer; ancient Greek lyric; Hebrew Bible; shock; narratology of emotions.

Nel romanzo *La montagna magica* (1924) di Thomas Mann, Joachim Ziemßen e Hans Castorp si sottopongono a un esame a raggi X, una pratica ancora rara all’epoca. Il medico, il consigliere aulico Behrens, commenta ironicamente: «Così potrà proiettare sulla parete i segreti del suo petto per la gioia dei figli e dei nipoti!». Quando Castorp osserva l’immagine a raggi X del petto di Ziemßen, il narratore riflette: «Dio santo, era il cuore, il cuore di Joachim che tanto amava l’onore, quello che Hans Castorp vedeva!»¹. Entrambe le affermazioni giocano con metafore legate al corpo: i «segreti del petto» sono di solito intesi come immateriali; ad «amare l’onore» non è il cuore in senso anatomico, ma il personaggio. Molte lingue moderne, tra cui l’italiano e il tedesco, abbondano di espressioni idiomatiche legate al cuore. Alcune sono chiaramente figurative, come ‘avere a cuore’, mentre altre sono più difficili da

* Questo articolo è nato nell’ambito del progetto di una monografia sull’espressione della (dis) soluzione corporea nella letteratura antica. Ho potuto discutere parti delle mie riflessioni a Freiburg, Heidelberg, Amburgo e Zurigo. Un grazie particolare a Sotera Fornaro per la traduzione in italiano.

¹ Mann, pp. 316 e 319.

classificare: dire che il cuore ‘si rivolta nel petto’ o ‘cade a terra’, ad esempio, non trova alcun fondamento nell’anatomia umana, eppure queste espressioni possono descrivere le sensazioni fisiche nella zona del petto, vicino al cuore, o dello stomaco, causate da emozioni come disgusto, paura, tristezza o spavento. Thomas Mann, con la sua ironica e radicale ri-fisiologizzazione delle espressioni corporee, mette in luce il vivace rapporto tra corporeità e metafora, che diventa particolarmente evidente quando si parla di emozioni, come suggeriscono le espressioni idiomatiche citate.

Questo contributo è incentrato sulla letteratura greca antica, in particolare su Omero: intendo indagare come le emozioni vengono descritte attraverso sensazioni corporee, spesso in forma metaforica. Esaminerò soprattutto le espressioni della (dis)soluzione corporea, che a mio parere offrono eccellenti esempi di questo fenomeno. Il perno del mio contributo sarà rappresentato dalle formule omeriche che, pur apparentemente stereotipate e facilmente sottovalutabili, offrono invece la possibilità di profonde riflessioni sul rapporto tra corpo, emozione e narrazione. Secondo la mia tesi, queste formule omeriche riescono a rappresentare le esperienze emotive di perdita di controllo nella loro corporeità. Espressioni simili si trovano anche nella letteratura greca post-omerica, in particolare nella lirica greca arcaica, dove si osserva una tendenza all’uso metaforico, come si vedrà negli esempi della seconda parte del mio articolo, mentre la terza parte aprirà una prospettiva comparatistica con la Bibbia ebraica. L’obiettivo del mio contributo è illuminare l’interazione tra corpo, emozione e narrazione in Omero, e suggerire come questo approccio possa essere applicato anche ad altri testi, non solo narrativi e non solo greci. Le pagine che seguono si propongono quindi come un contributo alla narratologia delle emozioni, una disciplina applicata all’antichità nella *Festschrift* per Irene de Jong² – o, più precisamente, a una narratologia storica delle emozioni, poiché le tecniche di rappresentazione delle emozioni sono, in parte, dipendenti dal contesto storico.

1. I poemi omerici

I poemi omerici contengono una serie di espressioni in cui ‘le membra’ o determinate parti del corpo, come le ginocchia, ‘si sciolgono’. Oltre all’epiteto «che scioglie le membra» (λυσιμελής), che nell’*Odissea* caratterizza il sonno in due occasioni³, si tratta principalmente di espressioni formulari. Alcune di queste

² De Bakker-van den Berg-Klooster 2022 (con riflessioni programmatiche nell’introduzione).

³ *Od.* 20, 57; 23, 343.

indicano la morte per ferita sul campo di battaglia, come le formule $\lambda\upsilon\sigma\epsilon\ \delta\epsilon\ \gamma\upsilon\alpha$ («sciolsse le membra») e $\gamma\acute{o}\upsilon\nu\alpha\tau'$ ἔλυσ- («sciolsi/e le ginocchia»)⁴. Tuttavia, altre formule di questo tipo si incontrano anche, o esclusivamente, in contesti in cui non avviene alcuna interazione fisica, come il sonno e la forte stanchezza, ma anche – ed è di questo che ci occuperemo nelle pagine che seguono – quando si verificano emozioni intense e travolgenti. La formula più importante in questo contesto è $\lambda\upsilon\tau\omicron\ \gamma\acute{o}\upsilon\nu\alpha\tau\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \phi\acute{\iota}\lambda\omicron\nu\ \eta\tau\omicron\rho$ («si sciolsero le ginocchia e il caro cuore»), spesso preceduta da $\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon$ («immediatamente»). Essa appare principalmente nell'*Odissea*, sette volte rispetto alle due volte in cui appare nell'*Iliade*, e ha un sorprendentemente ampio spettro di applicazioni, come mostra questa tabella⁵:

Causa	Attestazione	Personaggio coinvolto	Situazione
Violenza	<i>Il.</i> 21, 425	Afrodite	Atena la colpisce
Paura per la propria vita	<i>Il.</i> 21, 114	Licaone	Achille lo minaccia
	<i>Od.</i> 5, 297	Odisseo	si alza una tempesta
	<i>Od.</i> 5, 406	Odisseo	vede una costa pericolosa
	<i>Od.</i> 22, 68	Proci	Odisseo li minaccia
	<i>Od.</i> 22, 147	Odisseo	ha paura perché i Proci si armano
per la vita altrui	<i>Od.</i> 4, 703	Penelope	viene a sapere del piano di assassinare il figlio
Sorpresa	<i>Od.</i> 23, 205	Penelope	riconosce Odisseo
	<i>Od.</i> 24, 345	Laerte	riconosce Odisseo
Eros	<i>Od.</i> 18, 212 ($\lambda\upsilon\tau\omicron\ \gamma\acute{o}\upsilon\nu\alpha\tau'$)	Proci	desiderano Penelope

In uno dei passi dell'*Iliade*, il fattore scatenante è un colpo al petto che Atena infligge ad Afrodite nella *Teomachia*. In tutti gli altri casi, invece, si tratta di emozioni intense ma molto diverse: in sei casi, un personaggio prova una forte paura, di solito per la propria vita, come quando Odisseo sulla zattera si trova in mezzo alla tempesta, o una volta per la vita di un altro, ad esempio

⁴ Attestazioni per $\lambda\upsilon\sigma\epsilon\ \delta\epsilon\ \gamma\upsilon\alpha$: *Il.* 4, 469; 7, 12; 11, 240, 260; 16, 312, 400; 16, 465; 21, 406; per l'uso vedi: Coray-Krieter-Spiro-Visser 2017, p. 208; Horn 2018, p. 376. Attestazioni per $\gamma\acute{o}\upsilon\nu\alpha\tau'$ ἔλυσ-: *Il.* 5, 176; 11, 579; 13, 360, 412; 15, 291; 16, 425; 17, 349; 22, 335; 24, 498; *Od.* 14, 69, 236; 20, 118; 24, 381, e su questo Brügger 2009, p. 178.

⁵ Sull'uso della formula cfr. anche Coray-Krieter-Spiro 2021, 73 (con riferimenti bibliografici), inoltre Schmitz 1965, p. 430; Foley 1999, pp. 228-229.

quando Penelope viene a conoscenza dei piani di omicidio contro suo figlio. Ci sono anche emozioni positive, come la sorpresa, quando Penelope e poi Laerte riconoscono Odisseo, creduto fino ad allora morto. Inoltre, c'è una variante abbreviata della formula (λύτο γούνατ', «si sciolsero le ginocchia»), che descrive il desiderio sessuale improvviso che i Proci provano all'ingresso di Penelope nella sala della reggia. Prima di discutere più in dettaglio come vengono raccontate le emozioni, dobbiamo rispondere a due domande fondamentali e strettamente correlate: cosa significa che «si sciolgono le ginocchia e il cuore», e quale concetto di corpo sta alla base di questa espressione?

Il significato di base del verbo λύειν, secondo il *Lexikon des frühgriechischen Epos*, è 'sciogliere, slegare, sia che l'oggetto... legghi (tenga) o sia legato' (LfgrE s. v. λύω I.1a). Le ginocchia (γούνατα) sembrano, in questo senso, qualcosa che 'lega' le cosce e i polpacci, così come le membra (γῦα), in altre formule, sono 'legate' tramite muscoli e tendini. Questa idea che il corpo sia composto da singole parti legate insieme è stata messa in evidenza nella storia degli studi. Bruno Snell ha osservato nel suo libro *La scoperta dello spirito* (prima edizione 1946) – un libro per molti aspetti problematico, ma ancora stimolante – che i poemi omerici non conoscono un concetto unitario di corpo vivo, poiché la parola per dire 'corpo' (σῶμα) in Omero si riferisce solo al cadavere, e ne deduce che Omero non vedeva l'uomo come un'unità organica, ma come un complesso di singole membra. A tal proposito, Snell ricordava per analogia le figure sui vasi geometrici, che effettivamente sembrano composte principalmente da singole parti separate l'una dall'altra (cfr. Figura 1)⁶.

Da allora, alla tesi di Snell è stato spesso obiettato che non si può dedurre la mancanza di un concetto dalla mancanza di un termine e che i poemi omerici concettualizzano il corpo in modo molto diverso da come facciamo noi. Il filosofo Hermann Schmitz, fondatore della neo-fenomenologia e ingiustamente poco considerato nella grecistica, ha argomentato in esplicita opposizione a Snell che l'*Iliade* non mette al centro il corpo visibile e misurabile esternamente (*Körper*), ma il corpo vissuto dall'essere umano (*Leib*), i cui movimenti interni sono percepiti ma non visibili: è proprio questo 'corpo vissuto' che successivamente è stato oscurato dal dualismo corpo-anima⁷. Più vicina alle idee di Snell rimane Guillemette Bolens, secondo la quale l'*Iliade* si basa sulla logica del corpo articolato (*corps articulaire*), cioè pensato principalmente a partire dalle

⁶ Snell 1975, pp. 16-18. Hose 2017, p. 51 definisce quest'opera efficacemente «der traditionellen bashing-ground angelsächsischer Forschung»; al contrario Purves 2019, pp. 32-34, dimostra che i lavori di Snell, nonostante alcune semplificazioni e problemi, contengono ancora delle riflessioni importanti.

⁷ Schmitz 1965; su Snell, Schmitz und Bolens cfr. anche la sintesi di Alloa 2019.



Figura 1. Anfora del Pittore del Dipylon, VIII sec. a.C. Athens, National Archaeological Museum (commons.wikimedia.org/wiki/File:02 2020).

sue articolazioni⁸. Questo non è il luogo per entrare nel dettaglio di queste ipotesi, che possono sembrare tutte parziali, ma è evidente che lo scioglimento delle ginocchia, nel contesto di una concezione dell'uomo che enfatizza la connessione delle membra, tocca direttamente l'esistenza dell'essere umano in quanto corporalmente percepibile.

Questo è tanto più vero poiché proprio le ginocchia nei poemi omerici sono considerate il centro della vitalità. Per l'eroe omerico, spesso impegnato in battaglia, la capacità di muoversi è essenziale per la sopravvivenza, e infatti 'essere in vita' viene espresso nell'*Iliade* e nell'*Odissea* con la formula γούνατ' ὀρώρη («[finché] le ginocchia sono in movimento»)⁹. Allo stesso modo, le sculture arcaiche, le figure su vasi e gli schinieri mettono spesso in forte evidenza le ginocchia, mostrando come questa parte del corpo, di per sé universale, sia stata culturalmente enfatizzata anche oltre il periodo di composizione dei poemi omerici (cfr. Figure 2 e 3). L'espressione 'sciogliere le ginocchia' assume quindi un significato chiaro: indica un evento fisico reale, una caduta di tensione nei muscoli, che può andare da un ammorbidirsi a un crollare, ma rappresenta anche una perdita di controllo sul corpo e, in ultima analisi, sulla vita stessa. Ma cosa significa, allora, quando si dice che 'si scioglie il cuore', che non è né letteralmente 'legante' né 'legato'?

Innanzitutto, è da notare che ἥτορ nei poemi omerici viene utilizzato in modo piuttosto vago dal punto di vista anatomico e non deve essere identificato con esattezza medica con il 'cuore'. I lessici distinguono solitamente tra un uso

⁸ Bolens 2000 (cfr. Bolens 1999).

⁹ *Il.* 9, 610; 10, 90; 11, 477; 22, 388; *Od.* 18, 133 (già messo a confronto con le formule con λύειν da Böhme 1929, p. 13 n. 4). Per il significato delle ginocchia in Omero vedi Coray 2009, p. 82; Stenger 2014, pp. 173-176; Purves 2019, p. 49.

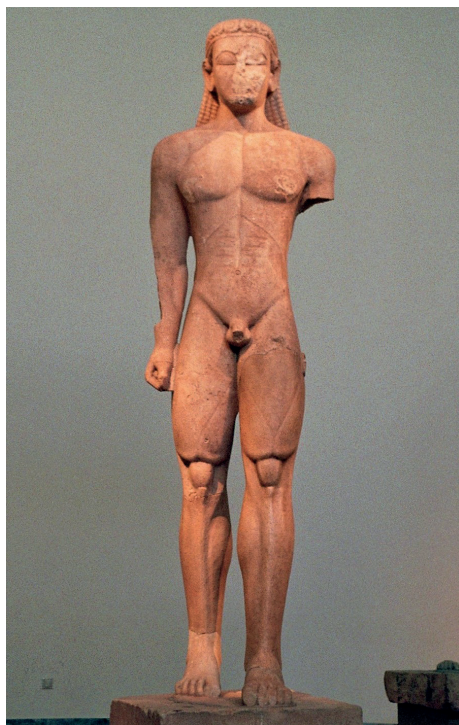


Figura 2. Kouros del Sunio, VI sec. a.C. Athens, National Archaeological Museum (commons.wikimedia.org). Gamba sinistra ricostruita.



Figura 3. Schiniere sinistro, VI sec. a.C. Baltimore, The Walters Art Gallery (commons.wikimedia.org).

del termine come ‘organo corporeo’ e come ‘organo dell’anima’; in quest’ultima accezione, ἦτορ dovrebbe indicare una sorta di centro psico-mentale (così ad esempio LfgrE s. v. ἦτορ)¹⁰. La locuzione λῦτο ... ἦτορ viene di solito riferita all’ ‘organo dell’anima’ (così LfgrE s. v. ἦτορ 2a), e quindi sarebbe una metafora per un processo psicologico. Ma con questa dicotomia anacronistica si semplifica troppo. Certamente, i destinatari sono liberi di comprendere l’espressione in modo astratto-metaforico, ma è altrettanto possibile pensare a un processo corporeo: ad esempio, una caduta improvvisa di tensione nel torace, probabilmente non nel cuore stesso, ma nei muscoli intercostali vicini che, come spesso accade nel parlare delle sensazioni interne, vengono approssimativamente equiparati a un organo prominente vicino. Nella terminologia di Schmitz, si tratterebbe quindi di un’esperienza del *Leib*, che la persona interessata sente in una *Leibesinsel*, una ‘isola corporea’, cioè in una regione del corpo vagamente delimitata e percepita soggettivamente.

¹⁰ Su questa distinzione vedi già Böhme 1929, pp. 2-11 («Worte mit seelischer und körperlicher Bedeutung»).

Cosa significa tutto ciò per il racconto delle emozioni? È evidente che la formula conferisce un’espressione fortemente corporea alle emozioni, certamente in base a degli elementi culturali specifici, ma ancora oggi, con uno sforzo ermeneutico, potenzialmente comprensibile. Di sicuro l’uso della formula corrisponde solo parzialmente alle aspettative moderne di narrazione. Innanzitutto, si nota che il narratore, nella maggior parte dei casi, non nomina l’emozione che la formula sembra rappresentare, e anche quando lo fa, avviene solo dopo la formula. I lettori devono quindi dedurre da soli che a Odisseo, quando vede i Proci armarsi, ‘si sciolgono le ginocchia e il cuore’ per la paura, mentre Penelope, un libro dopo, riconoscendo suo marito, prova, con la stessa sensazione fisica, una grande gioia. Ancora più sorprendente è che il narratore utilizzi le stesse parole per emozioni così diverse; questo indica forse una comprensione poco complessa dei sentimenti da parte del poeta o della sua cultura?

Le espressioni stereotipate dei sentimenti sono naturalmente giustificate dalla lingua formulare omerica, ma vi è comunque un significato più profondo nel raccontare emozioni attraverso le formule. Innanzitutto, le esperienze emotive hanno in comune il fatto che un personaggio perde il controllo della propria vita o della situazione, sia per eventi negativi che positivi, e ciò si manifesta in una perdita di controllo del corpo. Questo può essere spiegato anche fisiologicamente: decisivo per le reazioni corporee alle emozioni è il sistema nervoso autonomo, composto dal sistema simpatico, che è responsabile della tensione e dell’eccitazione, e dal sistema parasimpatico, che promuove il rilassamento e la calma. Il profilo tipico delle reazioni corporee agli stimoli di stress di qualsiasi tipo è stato riassunto da Hans Selye, il fondatore della ricerca sullo stress, nella *Sindrome Generale di Adattamento*¹¹. Secondo Selye, in presenza di stimoli di stress acuti, si verifica inizialmente una reazione di allarme, seguita, in caso di stress cronico, da una fase di resistenza e, in caso di gestione dello stress insufficiente, da una finale fase di esaurimento. La reazione di allarme si divide a sua volta in due fasi: una breve fase di shock, in cui il sistema parasimpatico provoca un rilassamento muscolare, che nell’evoluzione può essere servito a non attirare l’attenzione su di sé e a valutare tranquillamente la situazione, e una fase di lotta o fuga, in cui il sistema simpatico attiva il sistema cardiovascolare al massimo delle prestazioni.

Quando, a causa di emozioni travolgenti, ‘si sciolgono le ginocchia e il cuore’, ciò corrisponde evidentemente alla fase di shock parasimpatico, a cui non sem-

¹¹ Morschitzky 2009, pp. 239-244 per una presentazione dettagliata dello stato attuale degli studi, inoltre McCarty-Pacak 2007 per un breve compendio critico.

pre devono necessariamente seguire tutti gli stadi sopra menzionati (il passaggio alla fase di lotta o fuga può essere visto, ad esempio, quando Odisseo nella tempesta viene descritto successivamente alla formula come ‘agitato’, ὀχθήσας, *Od.* 5, 298 e 407). Questa spiegazione fisiologica è legata a un aspetto letterario. Secondo le conoscenze delle scienze cognitive, percezione e immaginazione sono fortemente legate al corpo (*embodied cognition*)¹². Questo approccio è stato applicato alla funzione del linguaggio soprattutto dallo psicologo cognitivo Rolf Zwaan. Secondo il suo *Immersed Experiencer Framework*, un’espressione linguistica attiva esperienze sensomotorie che sono immagazzinate nel cervello del destinatario, e anche se questa teoria non è stata originariamente concepita per opere letterarie, è stata successivamente applicata con successo alla letteratura moderna e antica¹³. Particolarmente illuminanti sono le conclusioni riguardanti la vividezza (o immersione): contrariamente a quanto comunemente si pensa, i testi non diventano vividi principalmente per la loro ricchezza di dettagli, ma ponendo al centro esperienze corporee basilari, stimolando così l’apparato cognitivo a una simulazione intensiva.

Se questo approccio è corretto, la formula che riguarda le ginocchia e il cuore può contribuire alla vividezza del racconto, proprio perché nomina esperienze corporee basilari, invece di spiegare in forma dettagliata e astratta la vita emotiva dei personaggi; proprio questa semplice descrizione, in cui il narratore non gioca alcun ruolo, favorisce l’empatia dei lettori con i personaggi. Il fatto che i processi descritti rimangano parzialmente vaghi dal punto di vista anatomico non rappresenta un problema, poiché qui si tratta dell’esperienza corporea in senso proprio. Schmitz esprime questo concetto con il termine filosofico di ‘corpo vissuto’ (*Leib*), ma i processi possono essere spiegati anche fisiologicamente, come una perdita temporanea del tono muscolare, che il cervello registra attraverso la proprioccezione, ovvero il senso della posizione, del movimento e della tensione delle articolazioni e dei muscoli. È importante sottolineare che la formula può essere associata a reazioni emotive fisiologiche reali e quindi contribuire alla vividezza del racconto delle esperienze di perdita del controllo del corpo.

Ma c’è ancora un’altra lezione da trarre dalle formule. Come accennato, l’equivalente attivo della formula delle ginocchia e del cuore, γούνατ’ ἔλυσ-

¹² Sono fondamentali Noë 2004 e Gallagher 2005; nel frattempo la *embodied cognition* è stata integrata in un sistema ‘4E cognition’ (embodied, embedded, extended, enactive), su cui vedi Newen-Bruin-Gallagher 2018. Attualmente si discute un ampliamento alla ‘5E cognition’ (aggiungendovi le emozioni).

¹³ Zwaan 2004. Sull’applicazione alla letteratura antica vedi Grethlein-Huitink 2017; Allan 2019.

(«sciolsi/e le ginocchia») indica l’uccisione. Se a un personaggio si ‘sciolgono le ginocchia e il cuore’ per la paura della morte, sembra che ciò anticipi la temuta esperienza in forma attenuata. È pertinente che una formula correlata venga utilizzata quando le schiave di Achille apprendono la morte di Patroclo (λύθεν δ’ ὑπὸ γυῖα ἑκάστης, «a ciascuna si sciolsero le membra», *Il.* 18, 31). Qui sembra che il dolore, in un senso inverso di empatia incarnata, rievochi in parte il destino di Patroclo. Si può discutere fino a che punto arrivi questo principio di analogia, ad esempio se quando ai Proci ‘si sciolgono le ginocchia’ per il desiderio di Penelope (*Od.* 18, 212), provino in anticipo quel senso di rilassamento che accompagna l’unione sessuale desiderata. In ogni caso, i poemi omerici suggeriscono una potenziale analogia tra reazioni emotive estreme e gli eventi estremi che il personaggio affronta, da cui si potrebbe forse derivare una sorta di teoria delle emozioni esistenziali.

2. Dalla lirica a Platone

Nella letteratura greca arcaica al di fuori dei poemi omerici, formule come ‘egli sciolse le ginocchia’ o ‘si sciolsero le ginocchia e il caro cuore’ sono quasi inesistenti. Unica eccezione è il romanziere Caritone, che utilizza queste espressioni per conferire un tocco poetico al suo racconto in prosa. Tuttavia, il composto λυσιμελής (‘che scioglie le membra’) è ben attestato¹⁴. Se nell’*Odissea* denota il sonno, Esiodo (*Teogonia* 121, 911) lo applica all’Eros, che priva l’uomo del controllo sulla propria vita, seguito poi dai poeti giambici e melici greci arcaici. Rispetto ai poemi omerici, è meno chiaro come questo processo venga percepito, mentre si osserva una graduale elaborazione metaforica. Ecco due esempi significativi da Archiloco e Saffo¹⁵:

ἀλλά μ’ ὁ λυσιμελής ὤταίρε δάμναται πόθος.

Ma il desiderio che scioglie le membra, amico mio, mi domina. (Archiloco fr. 196 West)

Ἔρος δηῦτέ μ’ ὁ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρετον.

¹⁴ Caritone usa la formula come Omero per reazioni emotive, così in 1, 1, 14 (su Calliroe: terrore, con paura e incertezza, quindi uno svenimento), 3, 6, 3 (su Cherea: paura e quindi svenimento); 4, 5, 9 (su Dioniso: terrore, paura, quindi blackout).

¹⁵ Carson 1986 prende il secondo frammento come spunto per un libro intero (*Eros the Bittersweet*, su cui vedi Archil. fr. 196 a p. 8).

Eros mi scuote ancora, colui che scioglie le membra, dolce-amara bestia contro cui non si può nulla. (Saffo fr. 130 Voigt = Neri)

Quando l'*Odissea* caratterizza il sonno come 'che scioglie le membra', il processo fisico descritto è chiaro. Anche quando le ginocchia si sciolgono per emozioni improvvise e travolgenti come la paura della morte, si capisce cosa accade fisiologicamente. Che il desiderio o il dio Eros scioglano le membra non è altrettanto evidente. Si può classificare il desiderio amoroso tra le emozioni travolgenti che nei poemi omerici sono associate alla formula delle ginocchia e del cuore. Infatti, come mostra la tabella sopra, una versione abbreviata della formula viene utilizzata una volta per descrivere un desiderio sessuale improvviso. In Archiloco e Saffo si descriverebbe un abbassamento della tensione nelle estremità, ma ciò è meno immediatamente perspicuo, anche perché nei frammenti non è chiaro se si tratti di impulsi improvvisi di desiderio o di stati più duraturi. In compenso, entrambi i poeti, ma soprattutto Saffo, sviluppano la concezione della soluzione erotica delle membra in modo metaforico.

Dal frammento di Archiloco sappiamo solo che l'io poetico è dominato dal desiderio (δάμνεται)¹⁶ e il verbo allude alla concezione del desiderio come un avversario da combattere. Il frammento di Saffo combina metafore da vari ambiti, incluso il gusto¹⁷. Tuttavia, per il tema in questione, è particolarmente interessante il concetto di violenza fisica: Eros è una bestia selvaggia che scuote l'io poetico. Entrambi i frammenti utilizzano espressioni che possono essere interpretate come metafore del campo della contesa fisica, proprio quel campo in cui i poemi omerici usano regolarmente formule di scioglimento delle membra per descrivere uccisioni e ferite. Con la teoria della metafora concettuale sviluppata da Lakoff e Johnson, applicata con successo ai testi antichi, si può dunque parlare della metafora concettuale: EROS È UN AVVERSARIO¹⁸. Questo non significa che λυσιμελής in Archiloco e Saffo non possa più essere riferito a esperienze corporee, ma i versi offrono anche una lettura metaforica, in cui lo scioglimento delle membra è il risultato di una figurata 'vittoria' in battaglia, che non è necessario percepire anche fisicamente.

La tendenza alla metafora diventa ancora più evidente in un'altra espressione concettualmente correlata: l'immagine di liquefarsi. Questa è già attestata nei poemi omerici, dove spesso indica il pianto, ma nella lirica si combina con l'idea

¹⁶ Hes. *Theog.* 122 ("Ερος λυσιμελής): δάμνεται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

¹⁷ Sulla metafora γλυκύπικρος nei dettagli: Horn 2016.

¹⁸ Fondamentale è Lakoff-Johnson 1980; sullo stato attuale della teoria: Kövecses 2020. Applicazioni ad Omero: Horn 2018 e Zanker 2019, a espressioni greche archeiche dell'amore: Hualde Pascual 2016. Sulle implicazioni di Sappho fr. 130 vedi: D'Angour 2013, p. 60.

di scioglimento delle membra e la sostituisce in una certa misura¹⁹. Un esempio tangibile è Alcmane, in cui il «desiderio che scioglie le membra» e gli «sguardi liquefatti (o che si liquefanno)» sono posti immediatamente l’uno accanto all’altro (λυσιμελεῖ τε πόσῳι, τακέρωτερα / δ’ ὕπνω καὶ σανάτῳ ποτιδέρεται ..., PMGF 3, 61-62). Entrambe le espressioni sono legate dall’idea di scioglimento di una struttura solida, ma mentre λυσιμελής può descrivere immediatamente un’esperienza corporea, ‘rendere molle, liquefare’ ha un chiaro carattere metaforico, poiché viene trasferito da un dominio diverso, cioè dalla natura inanimata, al desiderio amoroso. Con la teoria della metafora concettuale si potrebbe dire che dalla concezione concreta: EROS PORTA ALLO SCIOGLIMENTO DELLE MEMBRA si sviluppa una metafora concettuale: EROS È DISSOLUZIONE CORPOREA.

Un’applicazione si trova in Pindaro nell’inno per il giovane Teoxenos, dove si dice: «Io invece a causa [di Afrodite] mi liquefo come cera di api sacre colpita dal calore del sole, ogni volta che vedo la fresca giovinezza dei ragazzi...» (ἀλλ’ ἐγὼ τὰς ἑκατὶ κηρὸς ὥς δαχθεῖς ἔλα / ἱρᾶν μελίσσᾶν τάκομαι, εὖτ’ ἂν ἴδω / παίδων νεόγυιον ἐς ἦβαν..., fr. 123,10-12 Maehler)²⁰. Anche oltre la lirica greca arcaica, l’immagine dello scioglimento erotico ha una diffusione sorprendente; forse l’adattamento più complesso si trova nel contesto di un mito filosofico nel *Fedro* di Platone, per nel quale gli studiosi hanno spesso evidenziato stretti legami con la lirica²¹. In questo passo si dice che, quando un uomo con un’anima appena caduta dalla contemplazione delle idee vede un bel ragazzo, viene «preso da un calore insolito» (θερμότης ἀήθης), e «dopo essersi riscaldato, si liquefa l’area intorno alla crescita» (ἐτάκη τὰ περὶ τὴν ἔκφυσιν), cioè i punti sulla superficie dell’anima dove un tempo crescevano le ali; infine «l’anima ribolle completamente e schiuma» (ζεῖ οὖν ἐν τούτῳ ὅλη καὶ ἀνακηκίει, *Phdr.* 251a2-c1).

Proprio l’uso che ne fa Platone mostra che anche le metafore possono riferirsi a esperienze corporee. L’uomo innamorato sente calore corporeo, e lo scioglimento dell’anima può, nonostante il presunto dualismo corpo-anima, essere associato a questa sensazione. In Pindaro ciò non è così evidente, ma è comunque una possibile interpretazione, anche perché nel contesto intorno al verbo che significa ‘liquefarsi’ (τάκω) compaiono varie espressioni di freddo e caldo²². Tuttavia, la connessione con sintomi corporei concreti viene in qual-

¹⁹ So in *Il.* 3, 176; *Od.* 8, 522; 19, 204-209; senza esplicito riferimento al pianto: *Od.* 5, 396; 19, 136, 236-237.

²⁰ Sulla vicinanza di questo frammento all’idea di ἔρως λυσιμελής vedi Carson 1986, p. 115; sui singoli componenti dell’immagine: Hualde Pascual 2016, pp. 33-34. Sul fr. 123 in generale: Hubbard 2002.

²¹ Pender 2007, pp. 38-39; Yunis 2011, p. 152; Hubbard 2002, pp. 271-272.

²² Nella maniera più chiara nell’espressione ψυχρὰ φλογί (v. 6) così come nell’incerto (dal punto

che modo allentata da un'espressione fortemente figurativa come 'liquefarsi', poiché questa, rispetto alle espressioni con λύειν, apre uno spettro più ampio di interpretazioni, sia corporee che astratte.

3. Comparazione con la Bibbia Ebraica.

Raccontare le emozioni come esperienze corporee non è una peculiarità del greco, come già suggerito dalle espressioni moderne menzionate nel paragrafo introduttivo. L'ebraico offre un materiale comparativo notevole per le testimonianze greche. È ben noto che in ebraico alcune parti del corpo rappresentano emozioni, come il naso per la collera o l'utero per la misericordia²³. Ma esistono anche paralleli per l'idea della dissoluzione corporea come espressione di emozioni? In realtà, specialmente nei *Salmi* e nelle *Lamentazioni* si trovano espressioni che possono essere messe in parallelo con quelle greche. Entrambi i libri biblici esprimono, con variazioni sempre nuove, emozioni dolorose che spesso emergono in situazioni di perdita di controllo corporea, come accade nelle *Lamentazioni* a causa della caduta di Gerusalemme. Qui si trovano espressioni come le seguenti²⁴:

כמים נשפכתִי וְהִתְפָּרְדּוּ כְּלִעֲצָמוֹתַי הָהָא לִבִּי כְּדוֹגָג נִמְסָ בְּתוֹךְ מַעֲי:

Sono versato come acqua, e tutte le mie ossa si sono disgiunte; il mio cuore è diventato come cera, si è sciolto dentro di me. (*Sal.* 22, 15)

מִמָּרוֹם שָׁלַח אֵשׁ בְּעֲצָמוֹתַי וַיִּרְדָּנָה

Dall'alto ha mandato [Dio] fuoco nelle mie ossa e le ha infrante. (*Lam.* 1, 13)

רְאֵה יְהוָה כִּי־צָר־לִי מַעֲי חֲמָרָמוֹ נִהְפָּךְ לִבִּי בְּקֶרֶב־י

Guarda, SIGNORE, quanto sono angosciato! Le mie viscere ribollono, il mio cuore si rivolta dentro di me... (*Lam.* 1, 20)

חֲמָרָמוֹ מַעֲי נִשְׁפָּךְ לְאַרְצִי כִּבְדִּי עַל־שָׁבַר בַּת־עַמִּי

... le mie viscere ribollono, il mio fegato si è versato a terra per la rovina della figlia del mio popolo... (*Lam.* 2, 11)

Tutti i passaggi citati evocano l'idea della dissoluzione corporea. Gli ultimi

di vista testuale): ψυχρὰν ... ὀδόν (v. 9); i 'raggi' che vengono dagli occhi di Teosseno (ἀκτῖνας πρὸς ὄσσω, v. 1) si possono associare con il calore bruciante del sole.

²³ Müllner 2022, pp. 338-339.

²⁴ Le traduzioni si basano sulla traduzione tedesca Elberfelder.

due passaggi delle *Lamentazioni* usano un’immagine particolarmente drastica: «le mie viscere ribollono» potrebbe essere tradotto letteralmente come «le mie viscere fermentano»²⁵. L’idea è simile a quella del ‘bollore’ dell’anima nel *Fedro* di Platone, dove il verbo ζῆν si potrebbe anche tradurre ‘fermenta’. Tutte queste espressioni possono essere attribuite alla metafora concettuale: EMOZIONI DOLOROSE SONO DISSOLUZIONE CORPOREA, ma allo stesso tempo indicano un’esperienza corporea che la comunità può rivivere durante la recitazione, secondo il concetto di *embodied cognition*. Si tratta di notevoli parallelismi con i testi greci antichi, e questo va sottolineato poiché nella teologia dell’Antico Testamento – nonostante alcune recenti opinioni contrarie – è ancora comune l’opinione di Hans Walter Wolff secondo cui l’antropologia semitica è fondamentalmente opposta a quella greca²⁶.

Le espressioni finora citate mostrano notevoli parallelismi con i testi greci, in particolare con Omero. Ma si può andare oltre: nell’ultima citazione delle *Lamentazioni*, la reazione di dolore emotivo avviene chiaramente per empatia con la condizione del popolo e la sua perdita di controllo corporea, che ha conseguenze esistenziali. Il testo prosegue: «...perché i bambini e i lattanti languiscono per le strade della città. Dicono alle loro madri: ‘Dov’è il pane e il vino?’ ... mentre la loro anima si versa nel grembo delle loro madri» (*Lam.* 2, 11-12). Il verbo per ‘versare’ al versetto 12 è lo stesso del versetto 11 in relazione al fegato; potrebbe qui esserci un’analogia tra l’esperienza corporea delle emozioni e il processo percepito o immaginato, simile allo scioglimento delle ginocchia o delle membra in Omero.

Queste considerazioni non intendono negare le differenze specifiche delle culture; infatti, le ginocchia non giocano un ruolo così importante nell’ebraico come lo giocano nel greco. Tuttavia, nella Bibbia ebraica si trovano occasionalmente «ginocchia tremanti» (ad esempio Is. 35, 3; Giob. 4, 4). Almeno un caso è sorprendentemente vicino alla formula omerica e merita di essere citato. Il profeta Naum descrive così il panico: «Il cuore si scioglie, e le ginocchia vacillano» (Naum 2, 11); la seconda parte è tradotta nei Settanta con ὑπόλυσις γονάτων, espressione analoga all’omerico (ὑπο-)λύειν. Non si può approfondire ulteriormente in questa sede, ma dovrebbe essere chiaro che un confronto più dettagliato tra le espressioni emotive greche ed ebraiche o la loro interazione

²⁵ La forma verbale è attestata solo qui, la radice è imparentata con il lessema semitico del lievito: Köhler-Baumgartner s. v. חָמַר II.

²⁶ Wolff 2010 (prima edizione 1973). Sull’antropologia dell’Antico Testamento: Janowski 2023; Dietrich *et al.* 2024; un passo significativo verso una contestualizzazione con lingue affini contemporanee (tra cui il greco) è compiuto nel volume collettivo Müller-Wagner 2014.

a seguito della traduzione greca della Bibbia ebraica potrebbe rivelare molte cose²⁷.

4. Conclusioni

Il racconto delle emozioni in Omero acquisisce un carattere fortemente corporeo con formule come «si sciolsero le ginocchia e il caro cuore». Da una prospettiva moderna la rappresentazione stereotipata di alcune emozioni può sembrare strana, persino primitiva, ma da un punto di vista cognitivo si può vedere in essa una strategia narrativa efficace, poiché le espressioni incarnate contribuiscono a rendere percepibili le esperienze di perdita di controllo del corpo. In queste espressioni si riflettono concezioni storiche del corpo, in particolare quella di una struttura articolata, la cui vitalità si manifesta nella tensione, specialmente delle ginocchia. A un livello ancora più basilare emerge un concetto integrativo del corpo, nel quale sono incarnate anche funzioni mentali ed emotive. Nella lirica e in Platone, invece, si osserva una maggiore tendenza all'elaborazione metaforica, che rende più vaga la base corporea delle espressioni. Questo fenomeno può essere dovuto, in una certa misura, al cambiamento dell'idea di 'corpo', che Snell, Schmitz e altri hanno diversamente inteso; ma probabilmente la tendenza alla metafora è legata al genere lirico, che implica un particolare interesse per la riflessione sulla condizione dell'io poetico e per la costruzione di immagini linguistiche.

Omero è quindi solo una tappa nella tradizione letteraria della (dis)soluzione emotiva, un fenomeno che si può seguire per tutto il corso della letteratura successiva con risultati interessanti, proprio perché le costanti neurofisiologiche si mescolano in continuazione con le specificità culturali-letterarie. Vale la pena di menzionare brevemente almeno che l'immagine dello scioglimento si trova anche nella letteratura latina, specialmente in Ovidio: nelle *Metamorfosi* si dice di Narciso innamorato di sé stesso, analogamente a quanto avviene in Pindaro, che si dissolve «come cera suole liquefarsi» (*ut intabescere ... cerae ... solent, sic ... liquitur*, Ov. *Met.* 3, 487-490), mentre lo sfortunato io poetico delle *Epistulae ex Ponto*, in una situazione completamente diversa, lamenta che «a causa delle preoccupazioni costanti» il suo «cuore diventa liquido» (*sic mea perpetuis liquefiunt pectora curis*, *Ex ponto* 1, 2, 55).

²⁷ Un esempio di interazione grazie alla traduzione: sia i *Salmi* (Ps. 22, 15) che l'epos greco (*Od.* 19, 136) conoscono l'immagine del cuore che si scioglie; la *Metaphrasis Psalmorum* (118, 298) tardo antica, in greco e in esametri, prende letteralmente l'espressione omerica κατατίκομαι ἤτορ – proprio in un passo in cui non si parla dello sciogliersi del cuore e solo i *Settanta* introducono per la prima volta quest'immagine (Ps. 118, 158 LXX: ἐξερκόμην, in ebraico יִקְרִיטֵנִי, 'e mi disgusta').

Anche le letterature medievali e moderne sembrano offrire materiale per l’idea della (dis)soluzione nelle esperienze di perdita di controllo corporea: dai poeti medio-latini come Giovanni del Virgilio, la cui voce in prima persona, facendo riferimento a Ovidio, dichiara che il suo «midollo diventa liquido» e lui stesso «si scioglie» (*interno liquefiunt ure medulle; / liquor ..., Diaffonus* 117-118), o Iacopo da Benevento, in cui, anch’egli riferendosi a Ovidio, dice di un innamorato: «si liquefa d’amore, come ghiaccio all’improvviso sotto il sole» (*intabescit amans glacies ut sole repente, De uxore cerdonis* 21), fino al *Faust* di Goethe, dove la spaventata Margherita nel duomo dichiara: «Mi sembra che ... il canto sciolga il mio cuore / nel profondo» (*Faust I*, 3808-3812). La ricerca, dunque, è ancora tutta da fare; qui basti sottolineare come l’idea di dissoluzione di una struttura rigida e ordinata possa ‘incarnare’ in modo vivido le molteplici emozioni legate alla perdita di controllo del corpo, non solo nell’antichità.

Bibliografia

Lessici citati in forma abbreviata:

- Lfgre: Thesaurus Linguae Graecae (Hrsg.) 1955-2010, *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Göttingen.
- Köhler-Baumgartner: KÖHLER L., BAUMGARTNER W. 1967-1996³, *Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, Leiden.
- ALLAN R. 2019, *Construal and Immersion. A Cognitive Linguistic Approach to Homeric Immersivity*, in: P. MEINECK, W. SHORT, J. DEVEREAUX (eds.), *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*, London-New York, pp. 59-78.
- ALLOA E. 2019², *Archaische Leiblichkeit. Die griechische Antike und die Entdeckung des Körpers*, in: Id. et al. (Hrsgg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzeptes*, Tübingen, pp. 149-165.
- BÖHME J. 1929, *Die Seele und das Ich im homerischen Epos. Mit einem Anhang: Vergleich mit dem Glauben der Primitiven*, Leipzig-Berlin.
- BOLENS G. 1999, *Homeric Joints and the Marrow in Plato’s Timaeus: Two Logics of the Body*, «Multilingua» XVIII, pp. 149-157.
- BOLENS G. 2000, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes.
- BRÜGGER C. 2009, *Homers Ilias. Gesamtkommentar, Band 8: Vierundzwanzigster Gesang (Ω)*, Fasz. 2: Kommentar, Berlin-New York.
- CARSON A. 1986, *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton-Oxford.
- CORAY M. 2009, *Homers Ilias. Gesamtkommentar, Band 6: Neunzehnter Gesang (T)*, Fasz. 2: Kommentar, Berlin-New York.

- CORAY M., KRIETER-SPIRO M., VISSER E. 2017, *Homers Ilias. Gesamtkommentar, Band 13: Vierter Gesang (Δ), Fasz. 2: Kommentar*, Berlin-Boston.
- CORAY M., KRIETER-SPIRO, M. 2021, *Homers Ilias. Gesamtkommentar, Band 14: Einundzwanzigster Gesang (Φ), Fasz. 2: Kommentar*, Berlin-Boston.
- D'ANGOUR A. 2013, *Love's Battlefield: Rethinking Sappho Fragment 31*, in: E. SANDERS *et al.* (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford, pp. 59-72.
- DE BAKKER M., VAN DEN BERG B., KLOOSTER J. (eds.) 2022, *Emotions and Narrative in Ancient Literature and Beyond. Studies in Honour of Irene de Jong*, Leiden-Boston.
- DIETRICH J. *et al.* (Hrsgg.) 2024, *Handbuch Alttestamentliche Anthropologie*, Tübingen.
- FOLEY J. M. 1999, *Homer's Traditional Art*, University Park, Pennsylvania.
- GALLAGHER S. 2005, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford.
- GRETHLEIN J., HUITINK L. 2017, *Homer's Vividness. An Enactive Approach*, «Journal of Hellenic Studies» CXXXVII, pp. 67-91.
- HORN F. 2016, 'Sweet-Bitter Love': a Cognitive Linguistic View of Sappho's *Ἔπος γλυκύπικρος* (Frg. 130 Voigt), «Poetica» XLVIII, pp. 1-21.
- HORN F. 2018, *Dying is Hard to Describe: Metonymies and Metaphors of Death in the Iliad*, «Classical Quarterly» LXVIII, pp. 359-383.
- HOSE M. 2017, *Nekrophilie? Zur Literaturgeschichtsschreibung nach dem „Tod des Autors“*, in: J. GRETHLEIN, A. RENGAKOS (Hrsgg.), *Griechische Literaturgeschichtsschreibung. Traditionen, Probleme und Konzepte*, Berlin-Boston, pp. 46-59.
- HUALDE PASCUAL P. 2016, *Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (I): la épica y la lírica arcaicas*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos» XXVI, pp. 17-47.
- HUBBARD TH. K. 2002, *Pindar, Theoxenus, and the Homoerotic Eye*, «Arethusa» XXXV, pp. 255-296.
- JANOWSKI B. 2023², *Anthropologie des Alten Testaments. Grundfragen – Kontexte – Themenfelder*, Tübingen.
- KÖVECSES Z. 2020, *Extended Conceptual Metaphor Theory*, Cambridge.
- LAKOFF G., JOHNSON M. 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago.
- MANN TH. 2010, *La montagna magica*, con un saggio di L. CRESCENZI e un saggio di L. NEUMANN, traduzione di R. COLONI, Milano.
- MCCARTY R., KAREL P. 2007², *Alarm Phase and General Adaptation Syndrome*, in: G. FINK (ed.), *Encyclopedia of Stress 1*, Amsterdam *et al.*, pp. 119-123.
- NOË A. (2004), *Action in Perception*, Cambridge, MA.
- MORSCHITZKY H. 2009⁴, *Angststörungen. Diagnostik, Konzepte, Therapie, Selbsthilfe*, Wien-New York.
- MÜLLER K. 2013, *Knie (AT)*, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (<https://bibelwissenschaft.de/stichwort/80000/>, recuperato il 10/06/2024).

- MÜLLER K., WAGNER A. (Hrsg.) 2014, *Synthetische Körperauffassung im Hebräischen und den Sprachen der Nachbarkulturen*, Münster.
- MÜLLNER I. 2022, *Body and Speech as the Site of Emotions in Biblical Narrative*, in: de Bakker-van den Berg-Klooster 2022, pp. 337-350.
- NEWEN, A., DE BRUIN L., GALLAGHER S. 2018, *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford.
- NOË A. 2004, *Action in Perception*, Cambridge, MA.
- PENDER E. E. 2007, *Sappho and Anacreon in Plato's Phaedrus*, «Leeds International Classical Studies» VI.4.
- PURVES A. 2019, *Homer and the Poetics of Gesture*, New York.
- SCHMITZ H. 1965, *System der Philosophie*, Bd. 2.1: *Der Leib*, Bonn.
- SNELL B. 1975⁴, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg.
- STENGER J. 2014, *Körper, Kognition, Kultur. Körperteilbezeichnungen im Griechischen*, in: Müller-Wagner 2014, pp. 163-183.
- WOLFF, H. W. 2010, *Anthropologie des Alten Testaments*, Gütersloh.
- YUNIS H. 2011, *Plato. Phaedrus*, Cambridge.
- ZANKER, A. T. 2019, *Metaphor in Homer. Time, Speech, and Thought*, Cambridge.
- ZWAAN, R. 2004, *The Immersed Experienter: Toward an Embodied Theory of Language Comprehension*, «The Psychology of Learning and Motivation» XLIV, pp. 35-62.