

Annalisa Caputo

# Radici dell'Umano

Per un'antropologia ermeneutica  
del mondo antico



Annalisa Caputo

*Radici  
dell'Umano*

Per un'antropologia ermeneutica  
del mondo antico

ISBN 978-88-8407-230-6

*Per segnalazioni o suggerimenti sul presente volume scrivere a:*

Edizioni Centro Volontari della Sofferenza

Silenziosi Operai della Croce - Via di Monte del Gallo, 105/111 - 00165 Roma

Tel. 06.45.43.77.64 - 06.39.67.42.43 - Fax 06.39.63.78.28

Web: [www.luiginovarese.org](http://www.luiginovarese.org) - E-mail: [editoria@luiginovarese.org](mailto:editoria@luiginovarese.org)

Le foto e i fotomontaggi contenuti nel testo sono dell'Autrice, che resta comunque a disposizione con gli aventi diritto per il versamento di eventuali oneri di riproduzione delle immagini.

Tutti i diritti sono riservati.

È pertanto vietata la riproduzione, l'archiviazione o la trasmissione, in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo, comprese la fotocopia e la digitalizzazione, senza l'autorizzazione scritta delle Edizioni CVS

© 2015 Edizioni CVS Roma

# Indice

## **Prefazioni**

1) <b>“Una guida per i viaggiatori da leggere in cammino”</b> [premesse metodologica] .....	7
2) <b>“Stai per iniziare a leggere...”</b> [sulla struttura del testo] .....	10
3) <b>Perché non: ‘radici della gattità?’</b> [sul titolo del libro] .....	16
4) <b>“Chi domanda, rivela una finitezza”</b> [la questione-uomo] .....	20
5) <b>“Cos’è?”, “Chi è?”, “Che cosa fa sì che l’uomo sia uomo?”</b> [per un’antropologia ermeneutica] .....	24
<b>Bibliografia di riferimento</b> .....	37
1) <b>Homo: terrestre per condizione e prospettiva</b> .....	39
1.1) <b>Attraverso l’etimologia: homo ab humo?</b> .....	41
1.2) <b>Una prospettiva filosofica: la terresteità come condizione umana</b> .....	45
1.3) <b>La ‘finestra’ della condizione ‘umana’: tra pittura e letteratura</b> .....	52
1.3.a) <b>René Magritte e <i>La condition humaine</i></b> .....	52
1.3.b) <b>La finestra di Palomar. Come appendice e sguardo prospettico</b> ...	62
<b>Bibliografia di riferimento</b> .....	68
2) <b>Adam: polvere assetata d’anima</b> .....	71
2.1) <b>Etimologie e assonanze: Adam, il gleboso</b> .....	73
2.2) <b>In dialogo con l’arte: il dio-artista e l’uomo di fango</b> .....	80
2.3) <b>“Un desiderio che tira l’anima come un lenzuolo, all’infinito”:</b> <b>la nefesh e l’acqua di Nostalghia</b> .....	94
2.3.a) <b>L’anima nel mito adamitico: alcune immagini e questioni</b> .....	94
2.3.b) <b>Nostalghia di Tarkovskij: la terra, l’acqua, il fango, l’Origine</b> .....	102
<b>Bibliografia di riferimento</b> .....	114

<b>3) <i>Anthropos e aner</i>: lo sguardo, la forza, le ombre</b> .....	117
3.1) <i>L'anthropos</i> e lo sguardo stupìto .....	119
3.2) <i>L'aner</i> , la stereometria omerica e la paratassi geometrica .....	127
3.3) Il <i>kouros</i> e l'ideale della <i>kalokagathia</i> .....	132
3.4) Nei frammenti filosofici: l'uomo di Senofane ( <i>aner, thnetos, brotos</i> )....	138
Bibliografia di riferimento .....	140
<b>4) <i>Kouros e brotoi</i>: l'eroe del vero e i mortali a due teste</b> .....	145
4.1) Elea, città di fuggiaschi .....	147
4.2) Le cavalle luminose e <i>l'eidota phota</i> .....	150
4.3) Le <i>Korai</i> e la porta .....	156
4.4) La dea e il <i>Kouros</i> della verità .....	165
4.5) I mortali a due teste .....	172
Bibliografia di riferimento .....	183
<b>5) <i>Psyche e logos</i>: Platone e la nostalgia dell'armonia</b> .....	187
5.1) Le radici orfiche della <i>psyche</i> : tra terra e stelle .....	189
5.2) Da Orfeo ad Eros: il desiderio dell'anima, tra Poros e Penia .....	201
5.3) Frammenti di 'logos': tra filologia, arte e filosofia .....	208
5.3.a) Dal raccogliere al dire .....	208
5.3.b) L'uomo misura: tra scultura e pensiero .....	211
5.4) Il 'vivente mortale' nel <i>Fedro</i> platonico: un insieme di anima e corpo ..	215
5.5) I tre aspetti dell'anima platonica: <i>epithymetikón, thymoeidés, loghistikón</i> .....	220
5.6) Il 'canone' della classicità e il 'pathos' del tempo .....	227
5.7) ...Verso la forma individuale? .....	230
Bibliografia di riferimento .....	232

---

<b>6) <i>Zoon logon echon</i>: animale razionale e/o vivente che ha il linguaggio? .....</b>	<b>237</b>
<b>6.1) Una definizione da decostruire, a partire dalla 'vita' .....</b>	<b>239</b>
<b>6.2) Tra <i>zoon</i> e <i>psyche</i>: le facoltà dell'anima .....</b>	<b>241</b>
<b>6.3) <i>Politikon zoon</i>: animale sociale, politico .....</b>	<b>244</b>
<b>6.4) Il logos come espressione di valutazione .....</b>	<b>246</b>
<b>6.5) Quando l'individuo diviene sempre più 'razionale':         come lasciando degli appunti .....</b>	<b>249</b>
<b>Bibliografia di riferimento .....</b>	<b>252</b>
<b>Postille e prospettive .....</b>	<b>255</b>
<b>1) <i>Stessità versus alterità</i> (interiore homine) .....</b>	<b>256</b>
<b>2) <i>Volto/maschera versus unità/relazione</i> (persona) .....</b>	<b>260</b>
<b>3) <i>Unità versus dualismo</i> (il soggetto: ego cogito) .....</b>	<b>265</b>
<b>4) <i>Inizio versus Nuovo inizio</i> (il <i>Dasein</i> e l'<i>homo humanus</i>) .....</b>	<b>267</b>



# Prefazioni

## 1) “Una guida per i viaggiatori da leggere in cammino” [premessa metodologica]

“PS: per i lettori che soffrissero la lettura della prefazione: nulla impedisce loro di saltarla, e se prendessero sì slancio da saltare il libro intero, fa lo stesso”  
(S. Kierkegaard).

“Una prefazione è uno stato d’animo. Scrivere una prefazione è come affilar la falce, come accordare la chitarra, come bagolar con un bambino, (...) come il brivido dell’avventura, (...) come sostare nell’oscura rimessa col presentimento di ciò che apparirà, veder socchiudersi la porta e con essa il cielo, scorgere davanti a sé la strada maestra che non finisce mai, intravedere il mistero attraente della foresta, il perdersi ammaliante del sentiero. (...) Come un’infinità di cose da raccontarsi. Scrivere una prefazione è avvertire su di sé i primi segni dell’innamoramento”

[S. Kierkegaard, *Prefazioni*, pp. 52-53].



H. Matisse, *Donna e Anemoni*, 1920

L’innamoramento per la ricerca (*philo-sophia*), ma, prima ancora, **l’amore per la scrittura**. Scrivere una prefazione: per innamorarsi dell’idea di scrivere e per far innamorare il lettore dell’idea di leggere; sarebbe già tanto. Ma Sören Kierkegaard fa di più. E scrive un libro di sole prefazioni.

Con un’ironia doppia (che diventa auto-ironia), non solo si pone contro i Filosofi che pretendono di dire l’ultima parola su tutto, ma mette in guardia anche contro se stesso: nella consapevolezza dei limiti dello stesso scrivere.

Questo ricorda il tentativo di un altro pungente dissacratore dello spirito sistematico: Friedrich Nietzsche, a cui dobbiamo alcune pagine (pubblicate postume) con il titolo: *Cinque prefazioni a cinque libri non scritti*. E, in fondo, tutta la filosofia nietz-

Il testo *Prefazioni* (1844) come molti altri di Kierkegaard, è attribuito ad un pseudonimo, in questo caso Nicolaus Notabene: un pseudonimo/personaggio, caratterizzato così tanto dall’**amore per la scrittura**, da far persino ingelosire la moglie.

Per quanto riguarda invece Nietzsche: le prefazioni furono scritte, ma pubblicate solo postume [*Cinque prefazioni per cinque libri non scritti* (1872), in *Opere*, III, 2 pp. 207-56].



scheda non è altro che una lunga prefazione di se stessa: “una guida per i viaggiatori da leggere in cammino”: così suona il titolo di un *Frammento postumo 1876-1878* (IV, t. 2, af. 24 [1]), frammento in cui Nietzsche descrive lo scrittore ideale. Quello i cui



R. Magritte, *Il terapeuta*, 1937

“libri non si leggono da cima a fondo, ma si sfogliano di frequente: oggi la nostra attenzione cade su di una frase, domani su di un'altra e ci si ripensa dal profondo del cuore: pro e contro, dentro e fuori, come siamo spinti dallo spirito (...), in un riflettere autentico, perché non imposto”.

Sappiamo come Nietzsche spesso scrivesse camminando. Ce lo mostra l'onirico film di J. Bressane, *I giorni di Nietzsche a Torino* (2001), in una serie di sequenze che fanno girare la testa proprio come le pagine nietzscheane. Sappiamo come Nietzsche spesso paragonasse i propri pensieri a colombe, che non possono rimanere in gabbia senza per questo morire.

L'immagine della *guida per i viaggiatori* è chiara e affascinante al tempo stesso. Dice subito che non ha senso comprare una guida se non ci si vuole mettere in cammino. Dice che è il turista (e non l'autore della guida) a scrivere il vero viaggio, con la sua singolare esperienza.

Leggere significa viaggiare. Paul Ricoeur, serio professore di ermeneutica, affascinato dai maestri del sospetto e nutrito dalle provocazioni della letteratura e dell'arte, diceva – con più rigore e meno ironia – la ‘stessa’ cosa di Kierkegaard e di Nietzsche: non esiste ‘un’ opera, perché **ogni testo è un mondo**. E il lettore, attraversando il mondo dell'opera, in qualche maniera, (ri)scrive il libro, cioè (ri)scrive la propria vita, la propria esperienza.

“Il testo è la mediazione attraverso la quale noi comprendiamo noi stessi (...). È un dialogo, per così dire, creato, instaurato, istituito dall'opera stessa. Un'opera si conquista i suoi lettori, creandosi così il proprio soggettivo faccia a faccia. (...) **Il mondo dell'opera non è dietro al testo, ma davanti al testo**, come ciò che l'opera dispiega, scopre, rivela. Dunque comprendere è *comprendersi davanti al testo*. Non imporre al testo la mia limitata capacità di comprendere, ma esporsi al testo e ricevere dal testo un io più vasto”

[P. Ricoeur, *La funzione ermeneutica della distanziamento* (1975), in Id., *Dal testo all'azione*, pp. 111-112].

Così come dopo aver visto un villaggio nubiano in Africa o i mulini a vento di Zaanse Schans non sono più quella di prima, così, alla stessa maniera, se un libro mi seduce, se mi porta con sé, alla fine della lettura non sono più la stessa. Il libro della mia esistenza si arricchisce di quelle pagine. E con occhi nuovi, ora, posso vedere e pensare cose che prima mi erano nascoste.

In questo senso, Nietzsche concludeva il frammento citato prima, dicendo: “la prefazione è di diritto dell’autore; del lettore, invece, la postilla”.

Potremmo parafrasare: ogni testo è solo una prefazione; del lettore, invece, il vero libro. Perché un testo ‘vero’, un percorso ‘vero’... non può ‘fissare’ delle conclusioni; o ammaestrare dall’alto.

Anche questo lo avevano intuito Kierkegaard e Nietzsche, e avevano tentato di porlo in opera, con le loro critiche al Sistema professorale e accademico. Non concepivano, infatti, entrambi, l’ipotesi di scrivere un libro per ‘fissare’ delle conclusioni; o per indottrinare. Non concepivano l’ipotesi di scrivere un libro per ottenere fama, carriera, rientro economico.

L’inutilità preziosa della scrittura è sempre un eccesso, uno spreco: innamoramento. In cerca di uno sguardo in cui specchiarsi: sempre ‘singolare’.

Kierkegaard insegna che **ogni lettore è sempre ‘quel Singolo’**. E, in qualche maniera, i suoi testi sempre ‘a quel Singolo’ sono dedicati.

È così.

Almeno per questo libro, è così. E, quindi, il desiderio di queste pagine è solo quello di offrire un libro (al) ‘singolare’, una lunga premessa, un invito al lettore/viaggiatore: a diventare **“lettore di se stesso”**.



P. Picasso, *La lettura*, 1953

Anche questo libro è legato ad **alcuni singoli**: gli studenti che hanno seguito i Corsi da cui sono nate queste pagine. Perché i loro occhi sono stati specchi. Le loro postille sono state guide. E l’augurio di chi scrive è che il mondo condiviso con loro non smetta di trovare occhi e specchi, in cui riflettersi: e far riflettere.

“Invero questi, come ho dimostrato, non sarebbero stati ‘miei lettori’, ma i **lettori di se stessi**. L’opera dello scrittore è solo qualcosa di simile a quelle lenti di ingrandimento che l’ottico (...) porge al cliente; uno strumento offerto al lettore per discernere ciò che forse, senza quel libro, non avrebbe mai potuto intravedere di se stesso. (...) L’autore deve lasciare la massima libertà al lettore, dicendogli: “Guardi lei stesso se non si vede meglio con quella lente, con questa, con quest’altra...” [M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Vol. III, p. 1019].

## 2) “Stai per iniziare a leggere...” [sulla struttura del testo]

“Stai per iniziare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nel-

l'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: ‘No, non voglio vedere la televisione!’ Alza la voce, se no non ti sentono: ‘Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!’ Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte, grida: ‘Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!’ O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace. Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato”.



D. Appia, *Confidences d'une chef de gare*, copertina del libro di Calvino

“L’impresa di cercare di scrivere romanzi ‘apocri-fi’, cioè che immagino che siano scritti da un autore che non sono io e che non esiste, l’ho portato fino in fondo nel mio libro *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979). È un romanzo sul piacere di leggere romanzi; protagonista è il Lettore, che dieci volte comincia a leggere un libro che per vicissitudini estranee alla sua volontà non riesce a finire. Ho dovuto dunque scrivere **l’inizio di dieci romanzi** d’autori immaginari, tutti in qualche modo diversi da me e diversi tra loro: un romanzo tutto sospetti e sensazioni confuse; uno tutto sensazioni corpose e sanguigne; uno introspettivo e simbolico; uno rivoluzionario esistenziale; uno cinico-brutale; uno di manie ossessive; uno logico e geometrico; uno erotico-perverso; uno tellurico-primordiale; uno apocalittico-allegorico. Più che d’identificarmi con l’autore di ognuno dei dieci romanzi, ho cercato d’identificarmi col lettore: rappresentare il piacere della lettura d’un dato genere, più che il testo vero e proprio. Pure in qualche momento mi sono sentito come attraversato dall’energia creativa di questi dieci autori inesistenti. Ma soprattutto ho cercato di dare evidenza al fatto che ogni libro nasce in presenza d’altri libri, in rapporto e confronto ad altri libri”. Così Calvino stesso durante una conferenza tenuta presso l’Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires, nel 1984.

Il viaggiatore: il lettore. Quello che subito colpisce di questo ‘strano’ romanzo di Italo Calvino è che si rivolge a chi legge come ad un ‘tu’, alla ‘seconda persona’. Con la ‘leggerezza’ di un illusionista, Calvino ci offre un testo che parla della magia della scrittura; e ancor più della magia della lettura.

“M’è venuta l’idea di scrivere un romanzo fatto solo d’inizi di romanzo”, “solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell’inizio, l’attesa ancora senza oggetto. Ma come potrebbe essere costruito un libro simile? S’interromperebbe dopo il primo capoverso? Prolungherebbe indefinitamente i preliminari? Incastrerebbe un inizio di narrazione nell’altro, come le Mille e una notte?”. “Il protagonista potrebbe essere un Lettore che viene continuamente interrotto” - dice Silas Flannery, uno dei personaggi di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, alter-ego di Calvino [pp 176; 197].

Anche in questo caso (così come con Kierkegaard e con Nietzsche), potremmo dire di essere davanti ad una serie di premesse che non concludono, ad un gioco di matrische letterarie. **Dieci romanzi, di cui conosciamo l’inizio** e non la fine, sono infatti intrecciati al romanzo del Lettore (e della Lettrice).



Anche in questo caso, ogni incipit e ogni interruzione ci ricorda che la scrittura della vita (con le sue scelte) spetta al lettore. E non solo ciò che leggiamo ci costituisce, ma noi costituiamo ciò che leggiamo.

Ovviamente questo vale per la lettura e la letteratura, ma vale anche per le immagini. Infatti, un'altra incredibile e affascinante esemplificazione di questa teoria narrativa è il testo calviniano *Il castello dei destini incrociati*.

Qui gli elementi del puzzle non sono prefazioni senza testo (o incipit di testo senza conclusione), ma sono delle carte, dei tarocchi, delle figure. I personaggi di questo libro, imprigionati nel castello della narrazione e privati della 'parola', comunicano con solo con immagini e simboli. Mettono insieme delle carte, per raccontare ai loro compagni la propria storia (chi sono, come sono finiti in questo castello, che cosa desiderano e che cosa temono). Alla fine scoprono che ogni storia è legata alle altre. Ogni frammento di intreccio è *'inviluppato'* con quello degli altri. Nell'unico mazzo delle carte del racconto, non c'è identità narrativa che non sia intrecciata all'identità degli altri.

Ma la cosa che colpisce, nel racconto calviniano, è il modo in cui questa 'teoria' viene detta. Non tramite concetti, ma attraverso immagini e narrazioni. È il vantaggio della letteratura sulla filosofia.



“Ogni storia di vita, lungi dall'essere chiusa in se stessa, si ritrova *inviluppata* in tutte le storie di vita con le quali ognuno è mischiato. Si può dire che la storia della mia vita è un segmento della storia di altre vite umane, ad iniziare da quella dei miei genitori, proseguendo con quella dei miei amici e, perché no, dei miei avversari. (...) E noi riconosciamo noi stessi anche mediante le storie fittizie, (...) le leggende o i romanzi. (...) La finzione è un ampio campo di sperimentazione per il lavoro, interminabile, di identificazione che noi svolgiamo su noi stessi” [P. Ricoeur, *Della Persona*, p. 69].



I simboli, le immagini, la poesia, la letteratura, in generale l'arte... "donne à penser", "dà a pensare", "fa un dono al pensiero" [P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*].

"La filosofia è riflessiva. È sempre un lavoro di secondo grado; del resto, non soltanto sulla poesia,



ma anche sul linguaggio ordinario, su quello delle scienze, della psicanalisi".

"Il quadro di Rembrandt 'Aristotele che guarda un busto di Omero' è il simbolo dell'im-

presa filosofica, quale io la percepisco. Aristotele è il filosofo, ma il filosofo non comincia a partire dalla filosofia, inizia a partire dalla poesia. (...) Ma il poeta è immortalato nel marmo, mentre il filosofo è vivo, cioè continua sempre ad interpretare" [Id., *L'unico e il singolare*, pp. 51;47].

Su queste tematiche ci permettiamo di rinviare al nostro *L'arte nonostante tutto*.



R. Sgarra, *La partita di scacchi*, 2000

mentemente una battaglia. In realtà una reciproca fecondazione. Che sarà tanto più feconda quanto più i linguaggi rimarranno diversi e distanti: quanto più tenderanno e tenteran-

È il vantaggio delle immagini e in generale dell'arte sulla filosofia. Quella filosofia che, per dirla ancora con Ricoeur, "è sempre seconda"; viene "dopo"; 'vale' e 'cresce' se sa nutrirsi di ciò che è "prima" di lei. E questo "prima" è la vita; ma sono anche le storie vissute e scritte prima di noi. Le storie di chi ci ha preceduto; la storia della filosofia (per chi lavora dentro questa disciplina); ma anche le storie condensate nei simboli: nella pittura, nella religione, nella poesia, nella letteratura, nell'arte in generale.

"Lo sguardo dei filosofi attraversa l'opacità del mondo, ne cancella lo spessore carnoso, riduce la varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali, fissa le regole per cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse infinito di combinazioni. Arrivano gli scrittori e agli astratti pezzi degli scacchi sostituiscono re, regine, cavalli, torri con un nome, una forma determinata, un insieme d'attributi reali o equini, al posto della scacchiera distendono campi di battaglia polverosi o mari in burrasca; ecco le regole del gioco buttate all'aria, ecco un ordine diverso da quello dei filosofi che si lascia a mano a mano scoprire. Ossia: chi scopre queste nuove regole del gioco sono nuovamente i filosofi, tornati alla riscossa a dimostrare che l'operazione compiuta dagli scrittori è ridicibile a una operazione delle loro. (...) E così continua la disputa" [I. Calvino, *Filosofia e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, pp. 182-183].

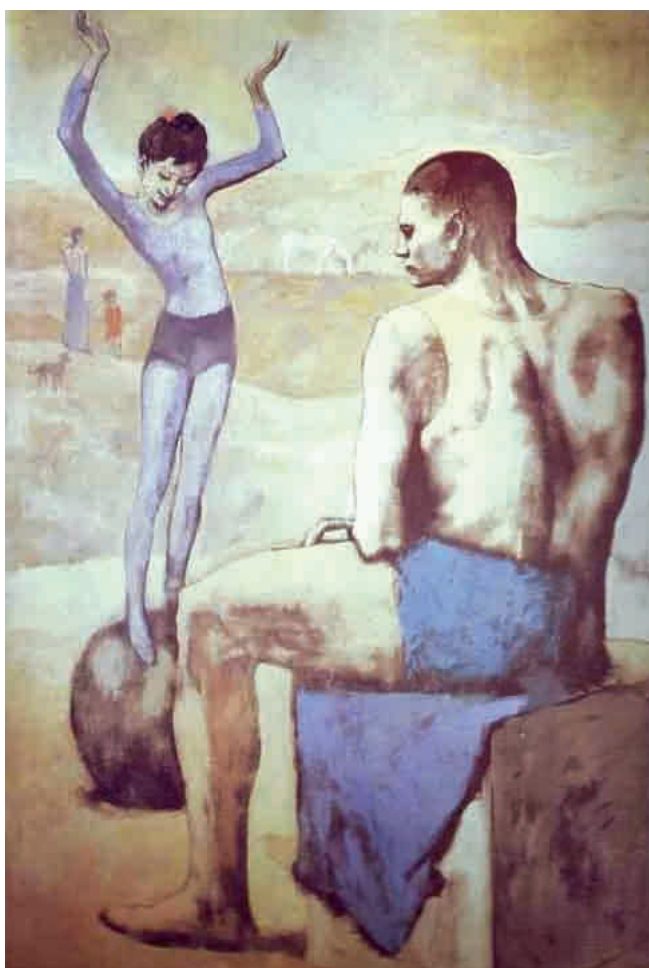
Un gioco, un reciproco scompaginamento dei fronti, un inseguimento 'vitale': così Calvino descrive il rapporto tra filosofia e letteratura (ma l'immagine potremmo estenderla, in generale, al rapporto tra le arti e la filosofia). Apparente-

no di darci ‘diverse’ visioni del mondo: lo stesso mondo, ma visto dal punto di vista di un linguaggio diverso. Molto efficace, da questo punto di vista, forse anche più efficace della metafora degli scacchi, è l’immagine che presenta lo stesso Calvino subito dopo, quella di un diamante, di un cristallo.

“I cristalli hanno facce e assi di rotazione con proprietà diverse, e la luce si rifrange diversamente a seconda di come questi cristalli (...) sono orientati, a seconda di come le lamine polarizzanti sono tagliate e sovrapposte. L’opposizione letteratura/filosofia...” – ma potremmo dire più in generale arte/filosofia – “non esige di essere risolta; al contrario solo se considerata permanente e sempre nuova ci dà la garanzia che la sclerosi delle parole non si schiude sopra di noi come una calotta di ghiaccio” [ibid.].

Ecco che, forse, adesso, può essere più chiaro il senso della particolare composizione di questo testo: corredato di immagini e ‘finestre’. Non è un libro d’arte o di letteratura, ma di filosofia. E della storia di questa disciplina porta tutto il peso, il rischio, l’audacia: la sfida della ricerca della verità (e non solo del senso), di rigore (e non solo di leggerezza), di volontà di sapere (e non solo di leggere).

Ma è un libro scritto dalla docente di una ‘strana’ disciplina: *Linguaggi della filosofia*. Una disciplina al confine tra ermeneutica ed estetica, che – a quelli ‘classici’ della filosofia – aggiunge il rischio, l’audacia, la sfida, la volontà di un dialogo: tra la ricerca della verità e il bisogno ‘singolare’ di ricerca di senso; tra il peso del rigore e la leggerezza della scrittura; tra la necessità di spiegare con e attraverso i concetti e il bisogno di dare concretezza al *logos*, attraverso linguaggi ‘altri’: extra-metodici, extra-concettuali, simbolici: artistici, letterari, poetici.



P. Picasso, *Acrobata su una palla*, 1905

È una delle sfide più difficili e affascinanti della filosofia contemporanea, quella della scrittura filosofica. Scrive M. Carboni, introducendo uno dei libri che maggiormente ha accolto e 'tentato' di rispondere a questa sfida [*Millepiani* di G. Deleuze e F. Guattari]: "si tratta di pensare, cioè di **scrivere altrimenti, con nuove regole: di uscire dalla filosofia restando nella filosofia**. Si tratta (...) di lavorare di spola *tra* le cose e i segni. (...) Nello *Sprechgesang* – né 'parlato' né 'cantato' – tra arte e filosofia. (...) Giacché la filosofia, l'arte e la scienza – secondo la bella formulazione con cui si chiude *Che cos'è la filosofia?* <sempre di Deleuze e Guattari>, 'diventano indiscernibili, quasi condividessero la stessa ombra, che si stende attraverso la loro diversa natura, e non cessa di accompagnarle'. Dunque il punto è che quello tra attività artistica e lavoro del pensiero si rivela un rapporto mutuo, che scorre in due sensi: vi è una dimensione fortemente critico-cognitiva dell'arte; v'è una potenza metaforico-immaginativa nella filosofia. (...) Un processo che Deleuze vede esprimersi per la prima volta ai massimi livelli artistici d'innovazione stilistica e concettuale nella 'filosofia dell'avvenire' di Kierkegaard e di Nietzsche" [pp. 14-15].

*Lo stile è il libro*, è il titolo di questo saggio/prefazione di Carboni; titolo che fa eco ad un'espressione di Millepiani: "non c'è differenza tra ciò di cui un libro parla e la maniera in cui è scritto" [p. 49]. In questo senso, il testo di Deleuze e Guattari è veramente un libro sperimentale, anche nella scrittura, nel suo non essere fatto di capitoli, ma di piani, di strati: che si possono leggere in connessione, ma anche solo in giustapposizione. Un libro illustrato da schemi e immagini. Che fa continuo riferimento a linguaggi 'altri' rispetto a quello classico-filosofico: un libro che si nutre del "movimento tra le soglie dei linguaggi" [Carboni, p. 19]. Un libro-rizoma, non un libro-radice, cioè "un libro classico, con una bella interiorità organizzata, significativa e soggettiva".

La sfida di questo nostro testo è la stessa. Il desiderio di sperimentazione è evidente. Ma, nel male e nel bene, questo sicuramente non è un libro-rizoma. La speranza è che non sia solo un libro-radice...

Come 'contenere' tutto questo in un testo, che non possa e non voglia essere un'enciclopedia?

Qui si è fatta strada un'idea. Costruire il testo-base in maniera il più possibile lineare, conducendo nel percorso il lettore: un percorso pensato, tracciato, de-limitato dall'autore (dall'autrice, in questo caso). Ma intagliare le pagine con altre "facce e assi di rotazione, con proprietà diverse". Sfaccettature – **immagini e intersezioni – che vanno ad arricchire, con la loro particolare luce, i concetti-base presentati**.

Ma anche spie, che individuano snodi, incroci e deviazioni. 'Tracce': segni e segnali di altri possibili percorsi e approfondimenti. Indicazioni di altri percorsi possibili, che il lettore, se vorrà, potrà seguire, inseguire, costruire, decostruire. Come carte di un castello con stratificazioni incrociate: carte concettuali (citazioni, riferimenti, indicazioni di ulteriori testi); e carte iconico-simboliche (immagini, riferimenti pittorici, musicali, filmici, letterati, poetici).

E non per caso queste carte vengono ad incrociarsi: sicché citazioni e/o immagini che compaiono qui nelle prefazioni (o nelle pagine seguenti) poi si ritrovano in altri capitoli. Come fili di un arazzo, che paiono scomparire, ma mai del tutto. Sempre lì: pronti a riemergere di nuovo. A rimescolarsi con gli infiniti altri fili e le infinite altre carte che il lettore porta (già) con sé.

Al lettore l'equilibrio del gioco: tra la via larga, tracciata dal percorso centrale



del libro, e i viottoli laterali e scoscesi, spalancati sui “margin-  
ni”, per dirla con Jacques Derrida.

E l’augurio: di poter percorrere la “**via lunga dell’inter-  
pretazione**”, senza rinunciare a spalancare lo sguardo, di tanto  
in tanto, sugli impervi sentieri (interrotti) dei margini.

“Via (*Weg*) e oscillazione (*Waage*),  
ponte (*Steg*) e Linguaggio (*Sage*)  
si incontrano in un unico cammino (*Pfad*).  
Va’ e sopporta  
lungo il tuo sentiero  
mancanza (*Fehl*) e domanda (*Frage*)”

[M. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denken*,  
in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 13, p. 75, tr. mia].

È P. Ricoeur che, in *Dal testo all’azione*, distingue tra *la via lunga dell’interpretazione* (che tende a tenere insieme la spiegazione concettuale e la comprensione esistenziale) e ‘la via corta della comprensione’, che, a suo avviso, sarebbe quella messa in opera da Heidegger, ‘contro’ il rigore della scienza e del concetto. *Et-et*, per Ricoeur: e non *aut-aut*.



P. Cézanne, *Ponte sullo stagno*, 1890



### 3) Perché non: 'radici della gattità'? [sul titolo del libro]

Non è evidentemente solo una battuta. Inizialmente il titolo scelto per questo libro era "Rispondenti al nome di uomini", espressione usata da Jacques Derrida nel suo testo *L'animale che dunque sono*. E qui il gatto è personaggio d'eccezione.



P. Klee, *Gatto e uccello*, 1928

Derrida resta volutamente fuori, a margine, appunto; come un grimaldello: che è servito per accendere il falò e poi è stato messo da parte. Una differenza troppo 'grande', la sua, per poter essere affrontata in un 'semplice' percorso.

Il margine, la cornice che prendiamo da Derrida, dunque, è solo una delle sue domande. Ovvero: "noi che ci chiamiamo uomini" [p. 62], noi "rispondenti al nome di uomini" [p. 71], chi siamo noi?

Lo scenario è evidentemente vasto. Dietro questa questione, infatti, Derrida annoda tutta un'altra serie di problemi:

- L'uomo è uomo perché parla? È uomo perché dà nomi alle cose (e a se stesso)?
- È uomo perché risponde, quando viene chiamato?
- L'uomo si differenzia da tutti gli altri esseri viventi e dagli animali, perché ha il *logos* (linguaggio, ragione, concetto, capacità di rispondere, responsabilità)?

"Le gatte (Alice lo aveva già notato) hanno una pessima abitudine: qualunque cosa si dica loro, per rispondervi fanno sempre le fusa. *Se solo facessero le fusa per dire 'sì' e miagolassero per dire 'no', o se seguissero una regola del genere, in modo tale che fosse possibile fare conversazione con esse! Ma come si può parlare con qualcuno che risponde sempre alla stessa maniera?* Questa volta la gatta nera si accontentò di fare le fusa; e fu impossibile indovinare se voleva dire 'sì' o 'no' " [L. Carrol, *Alice nel paese delle meraviglie*, citato da Derrida, *L'animale che dunque sono*, p. 44].

- L'animale, a differenza dell'uomo, non parla, non risponde?
- Dell'uomo possiamo ritrovare radici linguistico-ontologiche? E dell'animale?

Derrida ricorda Alice (nel paese delle meraviglie) e i suoi 'problemi' con la comprensione di una gatta, che fa le fusa sia per dire sì che per dire no.

I gatti 'non rispondono' al nome di gatti: semplicemente perché non rispon-

dono. Rispondere sempre alla stessa maniera vuole dire ‘non-rispondere’: semplicemente ‘reagire’.

A dire il vero, Derrida, nel suo testo, si propone di decostruire quest’ assunto, che non condivide. E che a suo avviso caratterizza tutta la storia dell’occidente, incapace di fare realmente i conti con la questione dell’animalità.

Ma a noi, in questo contesto, non interessa la questione dell’animalità. Le nostre non sono pagine sul problema dell’essere-animale, né sulla differenza tra uomo/animale, né sull’*animot*.

Non ci chiederemo, dunque, se i gatti (e gli animali in genere) rispondono o non rispondono; se parlano o no; se vivono in qualche maniera delle relazioni comunicative e/o espressive. E nemmeno se esista una radice dell’animalità (o della gattità).

Prenderemo come sfondo condiviso/condivisibile il dato storico-fenomenologico da cui parte anche Derrida, cioè: gli uomini “si sono trovati” storicamente a darsi un nome (e a dare nomi), cercando così di distinguersi dagli altri esseri viventi. La caratterizzazione della parola è stata, per gli uomini, fondamentale: per “identificarsi, riconoscersi, in vista di essere ciò che <essi> dicono di essere, degli uomini, capaci di rispondere e rispondenti al nome di uomini” [p. 71].

*Animot* è il termine scelto (e coniato) da Derrida per ripensare la questione della relazione uomo/animale. “Animale, che parola! L’animale è una parola che gli uomini si sono arrogati il diritto di dare. (...) Animale, dicono loro. E si sono dati questa parola, accordandosi nello stesso tempo tra loro per riservare a se stessi il diritto alla parola, al nome, al verbo, (...) al linguaggio. (...) Gli animali sono privi del diritto e della capacità di rispondere” [ivi, p. 71]. Nel tentativo di recuperare un’unità e differenza più originaria tra uomo e ciò che l’uomo (con distanza/ assoggettamento) ha chiamato animale, Derrida conia quindi la parola ‘*animot*’, parola che in francese è formata da *animaux* (animali, al plurale, nelle loro differenze) e *mots* (parole). “*Ecce animot*. Né una specie né un genere, né un individuo, ma un’irriducibile molteplicità vivente di esseri mortali” [ivi, p. 82].



E. Kirchner, *Autoritratto con gatto*, 1919-'20

L'uomo, insomma, ha riconosciuto e identificato se stesso, distinguendosi (in quanto capace di nominare-parlare-rispondere) dall'*an-umano*, da tutto ciò che non è umano: cosa, animale, demone, divinità ancestrale... Perché tutto ciò che non è umano non è capace di nominare/parlare/rispondere...

L'idea di fondo è chiara: l'uomo si è caratterizzato come uomo, distinguendosi dall'animale; ha dato a sé un nome e all'animale un altro nome: a sé ha legato la capacità di parola; all'animale l'ha negata. Nel termine '*an-umano*', che Derrida riprende da J. Lacan [cfr. *ivi*, pp. 188-189], si comprende sia l'essere-divino che l'essere-animale: in quanto distinti dall'uomo.

'Rispondenti al nome di uomini', allora, significa: *gli uomini come coloro i quali rispondono, parlano, nominano se stessi*. "Noi che ci chiamiamo uomini": là dove decisivo non è tanto il sostantivo (uomini), ma il verbo e la struttura oggettuale/riflessiva: *noi... chiamiamo noi stessi. Noi rispondiamo ad un nome che noi stessi ci diamo*.

Abbandonando Derrida, potremmo riformulare la nostra tesi in questi termini: da quando l'uomo è uomo, si è trovato ad interrogarsi sul proprio essere, su ciò che lo accomuna e ciò che lo distingue dagli altri esseri. Si è trovato a dare dei nomi non solo alle cose, ma anche (e forse prima di tutto) a se stesso. Si è riconosciuto in questi nomi, cercando in essi definizione, senso, identità.

Ribaltando l'affermazione relativa al gatto di Alice, allora, possiamo dire che con gli uomini si può parlare (e gli uomini parlano) perché non rispondono sempre alla stessa maniera. E non rispondono alla stessa maniera nemmeno quando parlano di se stessi.

Il percorso di questo libro parte da questa 'meraviglia'. La meraviglia davanti agli innumerevoli nomi con i quali l'uomo ha indicato e indica se stesso. E che il gatto parli o non parli, risponda o non risponda, questa meraviglia resta. Mi meraviglia il fatto che, per chiamare questo 'batuffolo' che in questo momento sta facendo le fusa, mi basta il nome 'gatto' (a parte i nomignoli con cui lo lego affettivamente a me); mentre, per chiamare l'essere che sono, non mi bastano tutti i nomi che la storia ha inventato: essere umano (uomo, donna), terrestre, mortale, vivente-animato-parlante, persona, individuo, soggetto, io, sé, esistenza, esserci, ecc.

Perché? Perché sebbene la necessità di dirmi e definirmi facciano parte di me (e non sarei ciò che sono se non sentissi questa necessità), d'altro canto io sono sempre "di più" rispetto al mio dirmi, definirmi. Per questo, da sempre, l'uomo tenta di rispondere alla domanda sul proprio nome (e sulla propria essenza); ma, da sempre, l'uomo non si è accontentato delle risposte. Diventando, così, paradossalmente, l'essere rispondente... mai pago delle sue stesse risposte. L'essere domandante sempre in cerca del suo stesso nome.

E, allora, la domanda di fondo di questo libro è: *ma io rispondo al nome di uomo?*

E, da qui, tutta una serie di questioni correlate: *se sì, perché dico di (cor)rispondere a questo nome? E, se no, perché?*

E, prima di tutto, ancor prima di tutto il resto, io (che rispondo o non rispondo, che dico o non dico, ma che in ogni caso ‘chiedo’)... *io, innanzitutto, chi sono io, perché sono io?*



G . De Chirico,  
*Il pensatore*, 1973

(particolare)



#### 4) “Chi domanda, rivela una finitezza” [la questione-uomo]



J.A. Ingres, *La sorgente*, 1820-56

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, *Primo canto di danza* [*Opere*, VI, t. 1, pp. 130-132].

Il canto prosegue costruendo un gioco di specchi tra la Vita e la Saggezza: “si ha sete di lei e non si diventa sazi, si guarda attraverso dei veli, si cerca di afferrarla con reti...”.

Agostino d’Ippona, *Confessioni* [IV, 4, 9]: *Factus eram ipse mihi magna quaestio*, ero diventato una grande domanda, questione a me stesso

[Ivi, X, 16, 25]: *Factus sum mihi terra difficultatis et sudoris nimii*, sono diventato per me stesso **terra di difficoltà** e di abbondante sudore.

“Nell’occhio tuo guardai, or non è molto, o vita! E mi parve di sprofondare nel senza-fondo (*Unergründliche*)!” – **canta Friedrich Nietzsche**, paradossalmente non lontano da un altro cercatore (quale fu Agostino d’Ippona), che, scavando nella “**difficoltosa terra**” della propria vita, si trovò ad ammettere che la “domanda” più grande e più grave era quella che lo costringeva a guardare dentro di sé e a scoprire il peso della propria esistenza.

Siamo un interrogativo a noi stessi: una *quaestio* la cui risposta eccede la nostra capacità di spiegazione.

Perciò la domanda sull’uomo, come ogni *Frage* davvero radicale, non può che essere ‘abissale’. Doppia abissale, perché ci porta alle soglie di un inestricabile paradosso: un occhio che vuol vedere se stesso, un’esistenza che è soggetto e oggetto d’indagine, un punto interrogativo girato su se stesso: che diventa uncino, che lacera. Scoperta che il nostro desiderio insaziabile di noi può raggiungere con certezza solo la propria insaziabilità.

Ecco allora il limite: che non è solo limite di questo testo, ma – ci sembra di poter dire – il limite della filosofia e, prima ancora, il limite dell’uomo: il non essere in grado di rispondere esaustivamente alla domanda *dell’esistenza*: alla domanda su *che cos’è un uomo*.

Inevitabile, inaggirabile, qui, il riferimento ad un famoso passo di Immanuel Kant; e il rimando alla altrettanto nota lettura che – di questo passo – fa Martin Heidegger in *Kant e il problema della metafisica* (1929).

“Il campo della filosofia (...) si può ricondurre alle seguenti domande:

- 1) Che cosa posso sapere?
- 2) Che cosa devo fare?
- 3) Che cosa mi è dato sperare?
- 4) Che cos’è l’uomo?

Alla prima domanda risponde la metafisica, alla seconda la morale, alla terza la religione e alla quarta l'antropologia. In fondo, però, si potrebbe ricondurre tutto all'antropologia, perché le prime tre domande fanno riferimento all'ultima" [I. Kant, *Logica*, pp.18-21].

Heidegger fa notare come, se si assume l'orizzonte kantiano, l'antropologia diventa 'fondativa' rispetto alle altre discipline filosofiche, tanto da non poter essere considerata nemmeno una 'disciplina' accanto alle altre, o un indirizzo di pensiero accanto ad altri, ma da dover essere assunta come 'compito', come "ricerca di fondazione" e di fondamento (*Grund*). Da qui anche il suo rischio: il rischio che essa possa pretendere di dire tutto su Tutto, e quindi nulla seriamente su nulla.

Una gran quantità di conoscenze sull'essere umano non equivalgono automaticamente ad una radicale comprensione del suo essere. L'antropo/centrismo, se chiude la questione-uomo invece di rilanciarla, non mette realmente l'essere umano al centro dell'interrogazione e al centro di se stesso.

Scriva Heidegger, in un passo sempre straordinariamente attuale:

"Nessuna epoca ha avuto, come l'attuale, nozioni così numerose e svariate sull'uomo. Nessuna epoca è riuscita, come la nostra, a presentare il suo sapere intorno all'uomo in modo così efficace e affascinante, né a comunicarlo in modo tanto rapido e facile. È anche vero, però, che nessun'epoca ha saputo meno della nostra che cosa sia l'uomo. **Mai l'uomo ha assunto un aspetto così problematico** come ai nostri giorni" [pp. 275-76].

Quale, allora, la strada per ricondurre l'uomo a se stesso e alla sua Domanda prima? Heidegger risponde: quella che Kant stesso ha "intravisto", ma davanti alla quale poi è "indietreggiato" (*zurückweichen*); quell'"ignoto inquietante" che gli è "venuto incontro e lo ha incalzato", ma che Kant ha "respinto nell'ombra e ha misconosciuto" a favore della luce dell'intelletto [pp. 212-213; 215]. Quell'"abisso sconcertante" (quella *Befremdlichkeit*) che si è aperto davanti ai suoi occhi (anche se "solo per un istante") e che Kant, forse per paura, ha rimosso e ri-chiuso [pp. 221-223].

Il terreno dell'umano è fragile e cede (*einbrechen*): il suo terreno è franoso (il *Grund* qui è *Abgrund*): non esiste strada

Un autore della scuola fenomenologica con cui Heidegger dialoga e che sicuramente più dello stesso Heidegger va considerato tra i padri dell'antropologia novecentesca è Max Scheler. Nella raccolta dal titolo, in italiano, *La posizione dell'uomo nel cosmo* leggiamo: "In un certo senso tutti i problemi fondamentali della filosofia si possono ricondurre alla domanda che cosa sia l'uomo quale posto e posizione metafisica egli occupi entro la totalità dell'essere, del mondo e di Dio". "Vi è forse chi trova siffatte domande già 'invecchiate' e incompatibili con la situazione intellettuale odierna. (...) Ma l'uomo è un ente così vasto, vario e poliforme che ogni definizione si mostra troppo limitata" (*Sull'idea di uomo*, 1915, pp. 95-96; 98). E, più tardi, in *La posizione dell'uomo nel cosmo* (1928): "**noi manchiamo di un'idea unitaria dell'uomo**. Nonostante il loro innegabile valore, le scienze sempre più specializzate che si occupano dell'uomo, anziché chiarirla, ci nascondono sempre più la sua vera essenza. (...) In nessuna epoca della storia come nella presente, l'uomo è apparso a se stesso così enigmatico" (pp. 157-58).



V. van Gogh, *Paesaggio a Auvers dopo la pioggia*, 1890

verso l'uomo che non sia strada verso e attraverso la fragilità. L'alternativa è la fuga e la maschera.

Ecco, allora, quello che Kant ha colto e che oggi tocca a noi ri-prendere, senza veli e senza impalcature: ogni potere e capacità dell'uomo è fondato su un'impotenza e un'incapacità.

“Un essere onnipotente non ha bisogno di chiedersi: che cosa posso? ossia: che cosa non posso? Non solo non ha bisogno di porsi questo interrogativo, ma non può in alcun caso porsi, per sua stessa natura. Questo suo non-potere non è però una deficienza, è anzi immunità da ogni deficienza o ‘negazione’. Chi invece chiede: che cosa posso? rivela con ciò una finitezza. L'essere che viene sollecitato radicalmente, nel proprio interesse più intimo, da questa domanda, manifesta una finitezza inerente alla sua più intima essenza” [Ivi, pp. 283-84].

Se mi chiedo ‘*Che cosa ‘posso’ sapere?*’, vuol dire che c'è qualcosa che posso e qualcosa che non posso. Vuol dire che il mio essere è un'oscillazione tra il potere e l'impotenza, vuol dire che non sono assoluto, onnipotente, ma che sono ‘finito’.

Le prime tre domande della filosofia, allora, si riassumono nella quarta, non perché l'antropologia 'risponda' ad esse, ma perché esse, mostrando i limiti dell'uomo (che non può conoscere, fare, sperare *tutto*), mostrano appunto l'uomo come limitato.

“La ragione umana non è finita perché pone le tre domande suddette, ma, viceversa, pone le tre domande suddette perché è finita, e lo è precisamente in modo tale che nel suo esser ragione ‘ne va’ di questa stessa finitezza” [p. 285].

Eppure questa finitezza noi continuamente la lasciamo cadere “nell'oblio”. Lo ha fatto e lo fa l'antropologia, la filosofia in genere, ma l'ha fatto e lo fa costantemente l'uomo. Lo facciamo sempre tutti noi, anche quando non ci pensiamo e non ce ne accorgiamo: anzi, allora, di più.

Perciò – dice Heidegger, concludendo così il suo commento alle quattro domande di Kant – il primo gesto fondamentale che siamo chiamati a compiere, gesto autenticamente e audacemente filosofico (e proprio per questo profondamente e radicalmente umano) è ‘rammemorare’, ricordare, non lasciar cadere nella rimozione [pp. 305-307].

Questo perché si può pensare (*Denken*) realmente l'uomo (e si può aiutare l'uomo a pensare) solo se lo si riconsegna a se stesso, liberandolo dall'oblio di fuga davanti a se stesso. E questo è pensiero-rammemorante, rammemorazione (*Andenken*). Un pensiero ‘finito’ e ‘limitato’ come l'uomo che pensa... e che ‘lo’ pensa.

Ma questo pensiero potrà essere detto ancora antropologia? Oppure la consapevolezza del limite e dell'incapacità deve costringerci a rinunciare ad un progetto unitario di lettura dell'umano?



M.C. Escher, *Pozzanghera*, 1952



## 5) “Cos'è?”, “Chi è?”, “Che cosa fa sì che l'uomo sia uomo?”

[per un'antropologia ermeneutica]

*Antropologia filosofica*. ‘Filosofica’ è in ogni caso, bisogna dirlo, un aggettivo ‘pesante’, che, mentre ‘esclude’, contemporaneamente impregna – con tutto il peso e con tutta la storia della ‘filosofia’ – il sostantivo ‘antropologia’. Se è vero che la Filosofia non è Una, ma esistono tante filosofie quante sono i filosofi (ognuno con la sua visione del mondo e dell'uomo, e con la sua visione del filosofare), allora esistono tante antropologie quante sono le filosofie. Parlare di ‘antropologia’ al singolare, allora, oggi più che mai, sembra inopportuno e fuorviante. Eppure, parlare di ‘antropologie’ solo al plurale ci condanna, inevitabilmente, a scartare il piano ‘teoretico’ e a spostarci su quello meramente ‘storiografico’. Sarebbe quasi che non sia possibile parlare-dell’-uomo e pensare-sull’-uomo (antropo-logia), ma che sia possibile solo studiare le diverse letture che dell’uomo hanno dato i singoli filosofi, da Talete (o Parmenide) ai nostri giorni. Da qui, due problemi. Innanzitutto questo non ‘limiterebbe’ il campo di ricerca, ma lo allargherebbe in maniera indefinita, tanto da rendere inutile la ricerca stessa (l’antropologia filosofica coinciderebbe con la storia della filosofia, riletta a partire dalla domanda sull’uomo). In secondo luogo (secondo problema), scegliere questa strada significherebbe ratificare l’impossibilità oggi di fare ‘antropologia filosofica’, anzi, più radicalmente, di fare filosofia, filosofia pensante, filosofia teoretica. Significherebbe rassegnarsi all’idea – di crociana memoria, malgrado Benedetto Croce – che “la filosofia coincide con la storia della filosofia”, e noi non possiamo che ripetere ciò che già è stato detto e pensato.



J.F. Millet, *Uomo con la zappa*, 1860-62

Se per ‘antropologia’ intendiamo “dare ragione (*logos*) dell’*anthropos*”, questo termine non può non suonare pretenzioso. Come spiegare l’umano, come fare un discorso (*logos*) sull’uomo? A partire da cosa? Come? Con che strumenti?

Se l’uomo è caratterizzato dai limiti della finitezza, diventa importante fare dei ‘limiti’ stessi uno strumento. E quindi de-limitare l’idea di una ricerca sull’uomo, di un’antropologia.

Un primo limite lo può segnare l’aggettivo ‘filosofica’. Ci stiamo impegnando in un cammino di ‘antropologia filosofica’: il che già esclude tutto ciò che di ‘altro’ (e ‘oltre’) l’antropologia può essere: antropologia culturale, sociale, economica, storica, fisica, politica, religiosa, ecc.

Un secondo limite lo può segnare un altro aggettivo: ‘teoretica’ (*un’antropologia filosofica teoretica*); un aggettivo che tenta di qualificare *non tanto l’oggetto* d’indagine, *ma il metodo* di approccio: un metodo non storiografico, ma teoretico, appunto. Questo non significa evitare di prendere in considerazione l’aspetto storico, non significa prescindere da ciò che è (già) stato detto e pensato:

anche perché ogni tentativo di ‘novità’ si misura su ciò che, di fatto, è già. Al contrario, significa: partire da quanto detto e pensato, e cercare in esso le zone d’ombra, i paradossi, le questioni sempre antiche e sempre nuove, che costringono a ri-dire e ri-pensare l’*anthropos*: perché il suo ‘fondo’, come ci ricordava Nietzsche, essendo inattingibile, è sempre di nuovo da ri-attingere.

Un’antropologia relativistica, dunque? Forse non necessariamente. Forse, contro questa deriva (apparentemente inevitabile), possiamo ‘rischiare’ un altro aggettivo, che è poi quello presente anche nel sottotitolo del nostro libro: *ermeneutica*.

Un’antropologia ermeneutica: in che senso, e, prima ancora, perché? Esattamente per le ragioni che abbiamo delineato fin qui: perché vogliamo prendere sul serio la domanda: *che cosa è l’uomo?*, e quindi cercare di evitare tanto la ‘Scilla’ dei fondamentalismi metafisiceggianti, quanto la ‘Cariddi’ degli scetticismi storicistici e/o rassegnatamente nichilistici.

### 5.1) *La Was-Frage e la Wer-Frage*

*Che cos’è l’uomo?* Si tratta di una domanda inevitabilmente intrecciata alla domanda sull’*essenza*, sul *ti esti*. Chiedersi *che “cosa è” l’uomo?* significa presupporre che l’uomo “sia”, e “sia un qualcosa” su cui possiamo interrogarci. Antropologia chiama ontologia e, in un certo senso, metafisica. Da qui i dubbi post-moderni. Un esistenzialismo radicale e consequenziale ci porta a ritenere e ricordare che la *Was-Frage* va trasformata in *Wer-Frage*: **l’uomo non è una ‘cosa’, un *quid*, un *Was*; ma è qualcuno, un chi, un *Wer***. Allora la domanda non sarà più: *che ‘cosa’ è l’uomo?* Ma sarà: *‘chi’ è l’uomo?*

Su questa linea ci sembra di poter porre il testo di Robert Spaemann, *Persone. Sulla differenza tra qualcosa (etwas) e qualcuno (Jemand)*. L’uomo è persona: e lo è perché si differenzia “dalle cose, dalle piante, dagli animali”,



F. Casorati, 1929

In *Essere e tempo* (1927) Heidegger aveva scritto: “l’essenza (*essentia*) di questo ente” (cioè l’uomo), “se mai si possa parlare di essa, deve essere intesa a partire dal suo essere (*existentia*)”. Da qui, per Heidegger, la differenza tra le realtà semplicemente presenti (le cose, gli strumenti, gli oggetti) e l’uomo. “L’ente può essere **un chi (*Wer*), un’esistenza o un che cosa (*Was*), una semplice presenza** nel significato più lato” (pp. 60-64). Ampliando la tesi in direzione esistenzialista, ancor più che esistenziale, J.P. Sartre scrive nel 1946, in *L’esistenzialismo è un umanismo*: “un essere in cui l’esistenza precede l’essenza, un essere che esiste prima di poter essere definito da alcun concetto: questo essere è l’uomo. (...) Ma che cosa vogliamo dire noi, con questo, se non che l’uomo ha una dignità più grande che non la pietra o il tavolo?” (pp. 27-29).

che “si danno” e basta. “Gli uomini sono uniti a tutto ciò che esiste in un modo più profondo di ogni altra cosa che esiste” e questo dipende appunto dal fatto che sono persone: “*chi*

Sarebbe da [riprendere il discorso di Spaemann](#), in relazione al concetto di persona, Interessante soprattutto la particolare posizione ‘controcorrente’: che mette ‘insieme’ il concetto di uomo e quello di persona (a differenza di quanto una lunga tradizione ha fatto). “Quando qualcosa è qualcuno, egli è persona” [p. 231]: e questa specificazione non è data tanto o solo da peculiari caratteristiche, ma dall’appartenenza alla ‘famiglia’ umana, “l’appartenenza biologica al genere umano” [p. 241]

noi siamo, non è evidentemente identico a *ciò che noi siamo*” [pp. 6; 13].

Lungi da queste pagine criticare [la posizione di Spaemann](#). E, però, una cosa bisogna sottolinearla.

Se portiamo alle estreme conseguenze la distinzione tra *Was-Frage* e *Wer-Frage*, siamo costretti ad ammettere che la differenza tra ‘qualcosa’ e ‘qualcuno’ è data proprio dalla singolarità, irriducibilità, assoluta unicità della persona, in quanto

‘esistente’.

La domanda, propriamente, allora, non dovrebbe nemmeno essere: *chi è l'uomo? ma chi sono io?*: questo perché non esiste ‘Lo’ uomo, ma esistono ‘gli’ uomini; non esiste *Qualcuno*, ma esisto *io*, con le mie caratteristiche individuali, quelle che mi distinguono non solo da tutti gli altri enti (cose, piante e animali), ma anche da tutti [gli altri uomini](#) (e le altre donne).

“Quadrupede all’aurora, ritto il giorno / ed errante a tre piedi per il vano / ambito della sera: così l’uomo, / suo incostante fratello, era veduto / dalla sfinge, e la sera giunse un uomo / che decifrò atterrito nello specchio / della mostruosa immagine il riflesso / della sua decadenza, il suo destino. Noi siamo Edipo” [J.L. Borges, *Edipo e l’enigma*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, p. 161. Poeticamente Borges mostra come l’enigma che la sfinge porge, nel mito, ad Edipo, non è risolvibile attraverso ‘una’ risposta, in grado di chiarire che ‘cosa’ sia l’uomo: perché l’unica ‘vera’ risposta è nell’enigmaticità dell’uomo stesso.

Acuta anche l’osservazione di Maria Zambrano: “sorgerà la sfinge mitologica dinanzi alla quale Edipo si trovò all’improvviso: dinanzi ad essa, dinanzi alla sua domanda, cui egli rispose tanto saggiamente ma senza rendersi conto che questa sua risposta a nulla gli serviva, che il suo sapere valeva soltanto per qualcosa di generale – *l’uomo*, rispose, com’è noto – quando il punto era di conoscersi lui, lui stesso, nel nascosto del suo essere”.

[Edipo ha saputo rispondere alla domanda che cosa è l'uomo](#) (l’animale che cammina la mattina con quattro gambe, a mezzogiorno con due e la sera con tre), [ma non a quella chi sono io](#) (non sa chi ‘egli’ sia: e da qui la sua tragedia (l’uccisione del padre, lo sposalizio con la madre, la rovina della sua città...))

“Una celebre pittura vascolare illustra Edipo di fronte alla Sfinge. (...) Egli non parla, indica col dito se stesso. (...) Che cos’è l’Uomo lo dice un sapere definitorio di filosofica assonanza, chi è Edipo lo dice invece la narrazione della sua storia”, scrive Adriana Cavarero [*Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, pp. 18; 22]. E, con una sfumatura tutta ‘femminile’ che qui possiamo solo annotare, citando la poetessa Muriel Rukeyser [“rispondesti l’uomo; delle donne non facesti menzione”], la Cavarero aggiunge: “Edipo sbaglia due volte (...), essendo l’Uomo contemporaneamente l’intera specie umana e uno dei suoi generi. È neutro e maschile. (...) [L’uomo e la donna, sarebbe la risposta all’indovinello](#)” (p. 67).



Un'impostazione di questo tipo è in-dubbiamente 'vera' (perché dice una verità su di 'me') e non può essere respinta; ma, essendo focalizzata sugli aspetti 'individuali', contiene in sé il rischio di sfociare non solo in 'individualismo', ma anche in scetticismo.

Se non possiamo chiederci *che cos'è un uomo?*, ma dobbiamo chiederci solo, di volta in volta, *chi è Annalisa?*, *chi è Giovanni?*, *chi è Francesco?*, ecc., allora non ha senso fare antropologia né tanto meno filosofia. Possiamo fare solo **autobiografia**.

Evidentemente, in questo caso, la narrazione, la lirica, la poesia, la letteratura, l'arte... saranno le vie che 'sole' potranno provare a dire qualcosa dell'individuo e della sua singolarità. Sempre che non decidiamo di lasciare l'io chiuso nel silenzio della sua *'ultima solitudo'*...

Ma anche in questo caso resterebbe una domanda: *'esiste'* il singolo, l'individuo? Non è proprio la narrativa, l'arte con-

temporanea ad averlo frantumato in un'ulteriore pluralità di sé? Basterebbe ricordare l'*uno-nessuno-centomila* pirandelliano, il nessuno/Ulisse di Joyce, gli eteronomi di Fernando Pessoa, le scomposizioni di Picasso, la musica post-tonale...

Una via di uscita sembrerebbe fornirla la prospettiva storica: al di là della disseminazione degli io, resta (resterebbe) la consapevolezza che ogni soggetto è storico; e legge e interpreta se stesso a partire dalle categorie del proprio tempo. La domanda allora diventa (diventerebbe): *quali sono le diverse visioni di uomo che si sono date nel corso della storia e che immagine di uomo ci rimanda la prospettiva storica attuale?*

Infatti il ciclo di conferenze organizzate da Derrida a Cerisy-la-Salle nel 1997, che sono poi diventate il testo *L'animale che dunque sono*, aveva come titolo *L'animale autobiografico*.

**L'auto-bio-grafia** è la scrittura (*grafia*) della vita (*bios*) di un io, di un sé singolare (*autos*). "L'io si pone sempre autobiograficamente. Si riferisce a se stesso, l'io si mostra, parla di sé e di sé come vivente, vivente nel presente, nel presente vivente, nel momento in cui 'io' si dice". "Io, cosa sono e chi sono? (...) Dicendo "io", il firmatario di un'autobiografia intende indicare se stesso, (...) nella sua più nuda verità" [*L'animale che dunque sono*, p. 97; 92]. "*Chi pensa? chi firma? che fare della singolarità in questa esperienza del pensiero? (...) È sempre la domanda più difficile, l'irriducibilità del chi al che o il luogo dove tra chi e che il limite trema*" [J. Derrida - M. Ferraris, *Il gusto del segreto*, pp. 33; 38]

E, d'altra parte, di decostruzione in decostruzione, lo stesso Derrida sosterrà paradossalmente che un'autentica autobiografia è impossibile, perché essa implicherebbe l'*esistenza* di un *autos*, di un'identità data e certa; implicherebbe che 'esista' un io. Là dove invece per Derrida non esiste che un 'fantasma' dell'identità dell'io; e dunque anche l'autobiografia non è che una sorta di 'spettrografia'. L'autobiografia non è che il desiderio del nostro incontro con il fantasma dell'identità di noi stessi.

**Ultima solitudo** è espressione di Duns Scoto [cfr., per esempio, *Opus oxonienses*, III d. 1, q. 1, n. 17 (ed Vivé, XIV, 45); *Reportata parisiensa*, III, d. 1, q. 1, n. 4 (ed Vivé, XXIII, 236)]. La adoperiamo nel senso della vulgata, che la lega all'idea dell'incomunicabilità-solitudine dell'individuo; ben consapevoli che gli studi contemporanei hanno mostrato quanto invece nella 'lettera' dell'impostazione scotiana le cose non stiano così. Un testo per tutti: C. Bianco, *Ultima solitudo*, pp. 120 e sgg.



Ma evidentemente questa impostazione non risolve il problema; se mai lo amplifica. Per dirla con Nietzsche: **una caverna più profonda** (quella storica) si mostra **dietro ogni caverna** (la caverna dell'io individuale); l'abisso delle interpretazioni storiche si fa strada dentro l'abisso stesso dell'io: non solo centomila io dentro di me, ma centomila interpretazioni per ognuno di questi io. Veramente, allora, "i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni", e interpretazioni di interpretazioni... (F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-87*, VIII, t. 1, af. 7 [60]).

“Negli scritti di un eremita si ode ancor sempre qualcosa come la eco del deserto, qualcosa dei bisbigli e del timido guardarsi attorno della solitudine; dalle sue più forti parole, dal suo stesso grido affiora ancora una nuova e più pericolosa specie di silenzio, di tacita segretezza, (...) posto che un filosofo non sia sempre stato, prima di tutto, un eremita (...). Non si scrivono forse libri al preciso scopo di nascondere quel che si custodisce dentro di sé? (...) Si dubiterà che un filosofo ‘possa’ avere in generale ‘estreme e intime’ opinioni, pensando invece che ci sia in lui, **dietro ogni caverna, una caverna ancor più profonda** – un mondo più vasto, più strano, più ricco al di sopra d'una superficie, un abisso sotto ogni fondo, sotto ogni ‘fondazione’. Ogni filosofia è filosofia di proscenio (...) Ogni filosofia ‘nasconde’ anche una filosofia; ogni opinione è anche un nascondiglio, ogni parola anche una maschera” (F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, in *Opere*, VI, t. 2, af. 289).

Non solo non esiste una cosa-uomo, non solo non esiste ‘un’ uomo, non solo non esistono i singoli individui, ma non ‘esistono’ nemmeno i-centomilache-io-sono: perché si danno, invece, solo delle visioni storico-interpretative relative a questi molteplici ‘io’...

Questo testo non ha certamente la pretesa di sminuire né rimuovere la verità presente in ognuna di queste prospettive e provocazioni. Sarebbe un voler evitare di guardare in faccia l'abisso che noi siamo. Perché è vero che non siamo cose, che non siamo Universali, che non siamo *Idem*, che non siamo sottratti e sottraibili alle interpretazioni storiche.

Quello che ci chiediamo, però, è: *la verità è ‘solo’ questa?* O la ‘vecchia’ domanda *che cos’è l’uomo?* nasconde in sé labirinti ancora da esplorare, non meno veri e affascinanti di quelli scoperti dalla post-modernità?

Indubbiamente la *Was-Frage* non può più, oggi, essere posta in termini ‘essenzialistici’, ‘cosificanti’, ‘massificanti’, ‘disincarnati’ e ‘destoricizzati’; in ogni caso, però, forse, oggi, può diversamente e nuovamente essere posta.

Chiedersi *che “cosa è” l’uomo?* – dicevamo all’inizio di questa *premessa cinque* – significa presupporre che l’uomo “sia”, e “sia un qualcosa” su cui io possa interrogarmi. L’antropologia è strettamente legata all’ontologia.



P. Picasso, *Arlecchino musicista*, 1924

Forse, allora, la chiave è qui. Heidegger, ancora una volta, ce lo ricorda: non si può ripensare la domanda sull'uomo senza ripensare quella sull'essere: la rifondazione dell'antropologia passa per il ripensamento delle fondamentali categorie ontologico-esistenziali.

Detto in termini più semplici: il problema non è tanto (o solo) formulare diversamente la domanda (*che cos'è l'uomo?*), ma evitare di pensare *l'essere* dell'uomo in termini di 'cosa', 'universale', 'essenza atemporale'. Se saremo in grado di fare questo, allora non ci spaventerà chiederci che cosa sia l'uomo? Perché l'accento cadrà sull'è, sul *che-cosa*, sul fatto 'che' l'uomo 'sia'; e non sulla 'cosa' a cui eventualmente rischieremo di paragonare l'uomo stesso. Proprio il vento dissacrante del post-moderno ci consente oggi di tornare in maniera diversa sulla questione dell'essere e dell'uomo. Per dirla con E. Coreth:

“L'uomo non è un oggetto al modo delle cose, ma un'esistenza personale, che si dà di volta in volta in modo irripetibile. È vero. Ma questa affermazione dà già una risposta alla domanda 'che cosa' è l'uomo. Alla domanda sul chi (*Wer-Frage*) precede la domanda-sul-che-cosa (*Was-Frage*). (...) La domanda sul chi presuppone già che egli sia un chi. (...) La domanda sul che cosa non lo presuppone ma neppure l'esclude” [*Antropologia filosofica*, p. 49].

Dire che l'uomo è qualcuno (un singolo, o tanti-in-uno, o un involuppo di interpretazioni storiche) significa implicitamente e prima di tutto dire che l'uomo 'è': **è qualcosa e non un nulla**; qualcosa che possiamo predicare, di cui possiamo dire che-è, e che-cosa-è. La *Wer-Frage* è, dunque, già una sotto-domanda rispetto alla *Was-Frage*.

Perché la parola 'cosa'... può significare 'cose diverse'. E, allora, se per 'cosa' intendiamo un '*Etwas*' (e con questa domanda vogliamo schiacciare l'uomo in una metafisica essenzialista e cosalista), allora non ha senso chiederci *che cosa è l'uomo?* Ma se con questa domanda ci ricollochiamo nel cuore da cui è nata la filosofia (...ricerca del '*ti esti*'; e dunque dell'*esti*), se con questa domanda riportiamo la ricerca dell'*es-*



E. Sommariva, *Uomo che tace*

Posso essere un 'chi', posso essere Annalisa (o magari mettere in dubbio di esserlo veramente, di esserlo fino in fondo), posso scavare dentro le infinite interpretazioni di me, solo perché **c'è (almeno) questo 'fatto' sotto le interpretazioni: qualcuno che si sta ponendo la domanda: chi sono? cosa sono?** Questo non significa negare che l'uomo sia diverso dalle cose (o che sia 'esistenza' prima e più che 'essenza'), ma significa – al contrario – riconoscere che, anche nelle ricerche più decostruttive, resta sottesa la domanda *che cosa è l'uomo?* E con questo torniamo a darle legittimità filosofica.

E. Coreth, p. 49: “Non vogliamo sapere 'chi' è il signor x, che ci incontra, bensì in generale 'che cosa' è l'uomo, che cosa lo rende tale, qual è la sua essenza, nella quale noi e il signor x ci incontriamo”.

Da Heidegger, ancora una volta, riprendiamo l'espressione: "ciò che fa sì che", come espressione che sostituisce quella classica 'es-senzialistica'.

In realtà, dunque, non siamo chiamati a scegliere la via del 'chi' piuttosto che la via del 'cosa', ma a riconoscere che sono strade diverse, per domande diverse. Chiedermi *chi è Annalisa?* non è la stessa cosa che chiedermi *che cosa fa sì che un uomo sia un essere-umano?* e dunque *cosa fa sì che anche Annalisa possa essere detta essere-umano?* ...oltre alle centomila cose che 'anche' Annalisa è. E fare filosofia dell'uomo (o antropologia filosofica) non è la stessa cosa che fare narrativa, arte, musica, poesia: anche se tutte queste strade (come stiamo dicendo dall'inizio di queste pagine) sono altrettanto fondamentali per la comprensione dell'umano.

Perciò l'ermeneutica e la sua via lunga dell'interpretazione: che non rifiuta il lavoro del *logos* e non esclude i linguaggi extra-metodici: ma li mette in dialogo: sotto la lente d'ingrandimento della domanda sul senso.

Chiunque faccia oggi antropologia filosofica sa che non si può evitare di ripartire da W. Dilthey e dalla sua **distinzione tra 'scienze della natura'** (la scienza che 'spiega' i fenomeni con nessi di causa-effetto, in maniera oggettiva) e '**scienze dello spirito**' (quelle che cercano di 'comprendere', consapevoli di non poter mai giungere ad un'assoluta chiarificazione). Oggi, per lo più, intendiamo con il termine 'scienze' solo le prime. Se questo è vero, allora l'antropologia filosofica (e in generale la filosofia) non è una scienza. Essa, come ricorda, per esempio Joseph Gevaert, nel suo testo significativamente intitolato '*Il problema dell'uomo*' (problema nel senso di domanda, *Frage*), si differenzia dalle scienze per lo meno per tre ragioni:

- a) perché il suo obiettivo non è conoscere un aspetto o un settore della vita umana, ma la totalità dell'essere umano;
- b) perché si interroga sull'uomo considerandolo 'soggetto' e dunque qualcosa di diverso da un mero oggetto natura, indagabile nei suoi fenomeni chimico-fisici;
- c) perché non mira ad una 'sintesi' dei fenomeni analizzati, ma ha la consapevolezza che all'inafferrabilità dell'essenza dell'uomo corrispondono una pluralità di approcci, metodi, modelli antropologici.

senza alla fondamentale ricerca su *ciò che fa sì che* un uomo sia un uomo, allora la *Sein-Frage* (domanda sull'essere) resta la 'prima' di tutte le domande. E non esclude la *Wer-Frage*.

La nostra domanda, dunque, si trasforma: è possibile indicare una via-oscillazione senza trasformarla in un pilastro indubitabile, lavorare sull'essere, lasciandolo aperto sull'abisso?

Come evitare di trasformare in certezza definitoria la fragilità del nostro limite?

### 5.2) *Come porsi ermeneuticamente la domanda su 'ciò che fa sì'?*

Parafrasando Aristotele che diceva: *to on leghetai pollachos* [*Metafisica*, IV, 1003a, 33], potremmo dire che l'essere umano "si dice in molti modi". È stato detto in molti modi. E ancora si dirà in diversi modi.

Dunque **non esiste una 'scienza pura' dell'uomo**; non esiste antropologia senza la storia dei termini in cui l'antropologia si è data.

Dire oggi 'uomo', 'persona', 'soggetto', 'esistenza' significa inevitabilmente passare per tutte le interpretazioni che sono state date di questi termini.

Questo non significa inevitabilmente relativismo, ma significa inevitabilmente ermeneutica. Significa che per l'uomo (prima ancora che per la filosofia) non è possibile non interpretare; che non esiste una visione 'neutra' della realtà; che ogni lettura dell'umano è caratterizzata da quelli che H.G. Gadamer chiama "pregiudizi": che sono, tra gli altri, proprio i limiti della nostra umanità (chi potrà mai 'veramente' sapere come vede le cose un gatto?), della nostra individualità (chi potrà mai 'veramente' sapere che cosa pensa chi gli vive accanto?), della nostra storicità (chi può mai 'veramente' da adulto vedere il mondo con gli occhi di un bambino, o da uomo del XXI secolo vedere la natura con gli occhi di un Greco del V secolo a.C.?).

Un'antropologia ermeneutica, dunque, non può essere trovata o scritta in un "libro ra-



M.C. Escher

Già l'ermeneutica classica (declinata come esegesi testuale) lavorava in maniera 'circolare': dal tutto alle parti e dalle parti al tutto: perché non posso comprendere un testo (il suo tutto) che partendo dalle singole sezioni che lo compongono (le sue parti), ma non posso comprendere veramente le sezioni, se non a partire dal senso globale del testo stesso. E ogni parte ci dice qualcosa del tutto; e ogni tutto può essere sempre di nuovo scomposto in parti, e sottoparti e rivelare ogni volta di nuovo un aspetto che prima era sfuggito. Così è la comprensione che l'uomo fa di sé. Ci piace pensarla come un paradossale sentiero... non lineare ma circolare! O, forse, sarebbe meglio dire: *a spirale discendente*. Perché ogni nuovo passaggio (dal tutto alle parti) si fa scavo; e ci fa scendere di più nelle nostre abissalità.

Da qui l'impossibilità di un punto oggettivo di partenza. Ne abbiamo conferma anche solo dando un'occhiata ai testi (e/o ai manuali) di antropologia. Se la materia non è logico/deduttiva, se non lavora a partire da "una prima evidenza", allora dobbiamo riconoscere il fatto che non esiste 'un' aspetto oggettivamente privilegiato o da privilegiare nell'uomo: non possiamo dire con 'certezza' quale sia il nodo dell'umano da cui è 'fondamentale' partire.

L'unica partenza 'certa' e ciò che siamo e che ci ha preceduto. C'è un'auto-comprensione che ci precede e che siamo sempre di nuovo chiamati a conquistare. Per dirla ancora con E. Coreth, qui il *circolo ermeneutico diventa circolo antropologico*. Siamo gli interroganti e gli interrogati. Non è una definizione. E nemmeno 'un' punto di inizio. È la consapevolezza che qui c'è un "involuppamento" [per dirla con W. Schiappe e P. Ricoeur]. E che *questo-involuppamento-qui...* è l'uomo.

L'antropologia dovrebbe sbrogliare 'tutta' questa matassa, per dire il 'tutto' che l'uomo è. Ma, ammesso che sia possibile, sarebbe comunque inutile. Infatti, l'uomo non è la messa-insieme di questi temi, come non è un insieme di fili che si sono intrecciati. Uno è il filo. E come in una matassa ingarbugliata tirare il filo in un punto significa tirare tutto il filo insieme, così nelle questioni 'radicali' dell'umano, scegliere di approfondire un aspetto dell'antropologia (o di partire da un aspetto dell'antropologia) significa inevitabilmente tirare tutto l'umano dentro quell'aspetto. O accade così, oppure la questione scelta non è radicale.

"In concreto bisognerà partire dallo studio di un aspetto rilevante ed essenziale dell'uomo. Non è però possibile stabilire con assoluta certezza da quale aspetto bisogna partire. La scelta è sempre in qualche modo soggettiva. Non è possibile ridurre i diversi aspetti e dimensioni dell'uomo ad una sola dimensione. (...) Ma, durante qualsiasi chiarimento critico di una dimensione, per esempio della conoscenza, o della libertà, o del rapporto con il mondo, tutte le altre dimensioni sono presenti e influiscono sul modo di leggere e interpretare" [J. Gevert, *Il problema dell'uomo*, p. 17].





A. Giacometti, *Uomo che cammina*, 1961

zionale, deduttivo, che esponga un problema a partire da una prima evidenza”. Questo perché

“l'uomo concreto non è un problema razionale né una macchina di cui si possono conoscere adeguatamente le diverse parti o i loro rapporti”. “Per stabilire il senso globale dell'esistenza umana è indispensabile la conoscenza delle diverse dimensioni. D'altra parte, la conoscenza delle diverse dimensioni si svolge continuamente alla luce di una concezione globale, che tuttavia è oggetto di ricerca e verifica. Questo movimento non è mai terminato” [J. Gaevert, *Il problema dell'uomo*. p. 17].

È quello che tecnicamente si chiama “circolo ermeneutico”, un circolo che, per dirla con Heidegger, non è “vizioso”, ma “virtuoso”.

Da esso non possiamo uscire (così come non possiamo tagliarci la testa senza cessare di vedere e pensare). Possiamo solo ‘esserci’: cercare di rimanervi dentro: nella giusta maniera: con trasparenza e coraggio. Con la consapevolezza, che – in una circonferenza – non esiste un punto di partenza (privilegiato) né tanto meno un (necessario) punto di arrivo. In gioco è la soggettività, e dunque ‘soggettiva’ sarà la posi-

zione di partenza. E l'obiettivo non potrà essere cercarne una ‘più’ oggettiva, ma rendere trasparente a se stessi e agli altri il senso della propria posizione.

E la nostra posizione (e precomprensione) è appunto quella ‘introdotta’ fino ad adesso: che non esiste un'antropologia ‘pura’: perché *l'uomo è sempre 'invischato', legato: al mondo, alla terra, agli altri, al tempo, alla storia, alle interpretazioni, alle parole, a ciò che si è vissuto prima di lui, a ciò che si pensa, si sente, si dice intorno a lui.*

Da qui la scelta di fondo di questo testo: seguire proprio queste parole: i termini in cui si è detto (pensato, sentito, interpretato) l'umano: i ‘nomi’ a cui storicamente l'uomo ha “risposto”.

### 5.3) *Antichi nomi dell'umano*

“Chi conosce il nome conosce le cose”, diceva Platone nel *Cratilo* [438b]. Il nostro percorso ha la pretesa, il desiderio di scavare dentro il linguaggio (in particolare quello in cui si è costituito il mondo dell'Antichità occidentale: greco, ebraico, latino)... per

cercarvi dentro delle ‘cose’, nella convinzione che le parole non sono solo delle scatole, in cui si nascondono gli oggetti, **cartocci che – dopo aver preso il contenuto – possono esser buttati via**. Perché invece nelle parole si sedimenta la storia, il mondo, il pensiero, l’esperienza, l’orizzonte di senso, le relazioni, l’interpretazione di ogni uomo e di ogni epoca storica.

Dunque: vogliamo scavare dentro i nomi più ‘antichi’, dentro alcune parole ed espressioni decisive, con le quali di volta in volta, agli albori dell’Occidente, è stata detta la cosa/uomo: *homo, adam, anthropos, aner, kouros e brotos*, e, ancora: *logos, zoon, thymos, epithymia, psyche*. Parole ed espressioni che hanno tentato di rispondere (e ancora tentano di rispondere) alla domanda: chi sono io, chi sei tu, chi siamo noi?

E qui, inevitabilmente, un altro limite di questo testo, segnato dall’aggettivo ‘antico’.

Sarebbe stato impossibile in un solo testo racchiudere l’analisi di ‘tutti’ i nomi che l’uomo occidentale ha dato a se stesso. Abbiamo fatto la scelta, allora, di limitarci alle parole (e al pensiero) più antiche, fermandoci alla soglia dell’esperienza del cristianesimo, e soffermandoci quindi in particolare sulle ‘radici’ di quei termini che, dal mondo greco-ebraico-romano, sono confluiti nell’italiano: ‘uomo’.

Indubbiamente una scelta soggettiva e criticabile. Ma, come già detto, nell’ambito dell’antropologia ermeneutica ogni percorso è (e sarebbe stato comunque) determinato da una scelta prospettica soggettiva.

Nelle conclusioni (aperte) cercheremo di indicare i percorsi che restano al di là di questo libro: percorsi che il libro inevitabilmente sot-tende, o, meglio, a cui è sot-teso:

“Per noi si tratta di cercare di riconquistare l’indistruttibile forza evocativa della lingua e delle parole: in quanto **parole e lingua non sono come dei cartocci** che servono unicamente



Magritte, *La speranza rapida*, 1928

ad involgere le cose per il commercio del parlare e dello scrivere. È solo nella parola e nella lingua che le cose divengono e sono” [M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, p. 25]. In *In cammino verso il linguaggio*, Heidegger tornerà su questo tema, a partire da una poesia di S. George, evocativa già dal titolo: *La parola*; poesia che si conclude con il verso: “nessuna cosa è (sia) dove la parola manca”.

“Il linguaggio è il recinto (*templum*), cioè la casa dell’essere. L’essenza del linguaggio non si esaurisce nel significare, né è qualcosa di connesso esclusivamente a segni e cifre. Essendo il linguaggio la casa dell’essere, possiamo accedere all’ente solo passando costantemente per questa casa.

Se andiamo alla fontana, se attraversiamo un bosco, attraversiamo già sempre la parola ‘fontana’, la parola ‘bosco’, anche se non pronunciamo queste parole e non ci riferiamo a nulla di linguistico” [Id., *Sentieri interrotti*, p. 287].

Anche per noi si tratterà di un cammino attraverso il linguaggio più che limitato al linguaggio. E, anzi, dato l’uso di linguaggi alternativi a quello concettuale, potremmo dire: un cammino attraverso i linguaggi...



V. van Gogh, *Radici e tronchi d'albero*, 1890

tanto che (quasi) potremmo dire che ne costituisca (nella sua interezza) una premessa.

Se fossimo nella logica di un'ideale scansione manualistico/cronologica, potremmo dire che questo lavoro è un primo volume (relativo all'epoca antica) a cui idealmente dovrebbe seguire un secondo (dall'età cristiana a quella moderna) ed un terzo (sulla contemporaneità). E non escludiamo che questo, in futuro, possa accadere: in ogni caso, non in direzione di una logica manualistico-

co/cronologica, ma sempre con lo stile delle guide per viaggiatori da leggere in cammino. E, allora, così, sì, potremmo dire che in una libreria ipotetica di ideali viaggiatori, accanto a questa guida potrebbe/dovrebbero essercene almeno un altro paio. Una che attraversa un altro nome fondamentale che l'uomo ha dato a se stesso: *'persona'* (con tutti i suoi labirinti: dal mondo antico, a quello cristiano, fino ai dibattiti contemporanei, di stampo teoretico e bioetico su questo termine). E infine una guida che attraversa i nomi che l'uomo moderno (e post-moderno) ha dato (e/o per contrapposizione negato) a se stesso: *soggetto, Io, Cogito, Anti-Cogito, Esistenza, Singolo, Esserci, Sé, Ipse...*

Ma queste guide per il momento sono solo appunti; e desideri.

Ci sembrava importante però chiarire il contesto ideale in cui si inseriscono le pagine che seguono: che così – pur rimanendo comunque inevitabilmente in/concludenti – forse possono acquistare un senso più compiuto.

Un senso che potremmo dire archeologico o di dissotterramento: nella convinzione che andare alle radici della nostra storia è fondamentale per capire il nostro presente; e che non è possibile capire *se, come e perché* 'oggi' rispondiamo al nome di uomini senza aver compreso il senso 'originario' di questo nome.

Là dove l'archeologico non è l'antiquario; e il disseppellimento non è ricerca di cadaveri. Perché l'Inizio, in quanto sorgente, inevitabilmente resta anche nel fiume del tempo-ora.

Il passato lo siamo. E dunque quelli che attraverseremo non sono solo scenari di epoche morte, ma tracce mnestiche, prospettive dell'umano, interpretazioni possibili (che sono state date e ancora possono darsi) di ciò che siamo.

Solo entrando in questa prospettiva il ‘labirinto’ dei percorsi che seguono potrà acquisire un suo significato. In ogni capitolo, infatti, non troveremo solo le interpretazioni principali che l’antichità ha dato di se stessa (attraverso i termini, le espressioni, le opere...), ma anche alcune delle riprese che queste interpretazioni hanno avuto nella contemporaneità. Perché – per fare qualche esempio – ‘terrestre’ (primo capitolo) non è solo il termine con cui i latini hanno pensato se stessi, ma anche il modo in cui nel Novecento diversi filosofi, pittori e scrittori hanno letto la ‘condizione umana’ (pensiamo, prima fra tutte, ad Hannah Arendt). E, allo stesso modo, ‘Adam’ (secondo capitolo) non è solo la parola con cui il libro sacro agli Ebrei ha nominato l’uomo, ma è anche un prisma di intuizioni e simboli che – tra polvere e nostalgia – si rifrange in una quantità impressionante di percorsi filosofici e artistici novecenteschi. E ‘*anthropos*’ e ‘*aner*’ (terzo capitolo) non sono solo i nomi con cui più diffusamente i greci hanno detto se stessi, ma anche l’autoconsapevolezza di una visione e di uno stupore originario, che è lo sguardo che tutt’oggi schiude ogni domanda e ogni cammino dell’uomo occidentale: nelle sue possibilità e nei suoi limiti, nelle sue presunzioni e nelle sue ombre. Ed ‘eroe’ o ‘mortale’ (*kouros* e *brotos*, quarto capitolo) non sono solo termini strani nascosti in frammenti di opere perdute: ma quasi archetipi dell’essere e del non-essere, non a caso ri-emergenti (nel bene e nel male) nei momenti più difficili del Secolo breve (basterebbe ricordare le mitologie superomistiche, tra Ottocento e Novecento; e basterebbe ricordare tutta la retorica della morte nella filosofia del secolo scorso: tanto che ‘mortali’ finisce per diventare il nome dato agli uomini dall’ultimo Heidegger). E



G. De Chirico, *Archeologo*, 1926-'27

lo stesso potremmo dire di alcune intuizioni radicali dell’orfismo, del platonismo, dell’aristotelismo: che ci abitano: non solo perché la loro ‘storia degli effetti’ in qualche maniera quasi coincide con la storia del pensiero occidentale, ma perché di fatto senza termini (ed esperienze) come *parola*, *ragione (logos)*, *anima (psyche)*, *desiderio (epithymia)* non saremmo in grado ‘oggi’ di immaginare noi stessi: anche indipendentemente da quello che poi ‘oggi’ intendiamo o possiamo intendere con queste parole.

E allora questi percorsi vanno attraversati. E dissepoliti. Per evitare che si perdano nella polvere.



Perché perdendo le parole perdiamo le cose. E perdendo le parole dell'umano perdiamo noi stessi.

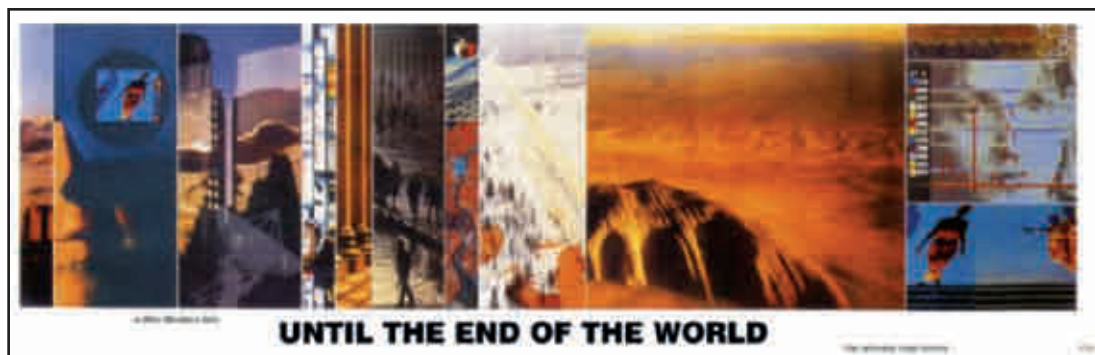
E, allora, forse, per quanto possa sembrare paradossale, salvare pezzi di storia e di esperienza sedimentati nelle 'nostre' parole, significa un po' anche provare a salvare noi stessi...

“C'è un film di W. Wenders che si intitola *Fino alla fine del mondo*. (...) La storia è quella di un'apocalisse nucleare che pende sul pianeta. (...) E la gente scappa. (...) Il protagonista del film, William Hurt, decide di fuggire, con la fidanzata: (...) scappano verso un covo sotterraneo, nel cuore del deserto australiano, e lo fanno con un camioncino (...) traballante, quindi c'è questa strada in mezzo al deserto, nel nulla totale, e questo camioncino che va. (...) Ogni intanto incontrano qualcuno (...), qualche umano in fuga, e lo caricano su e lo portano: piccoli brandelli di umanità in fuga da un'apocalisse che li inse-

Alessandro Baricco usa questa metafora per il teatro e per quanto in esso può essere detto, cantato, recitato. Ci piace dirlo e pensarlo anche per la filosofia; in particolare per questo testo: uno spazio per 'salvare' alcuni nomi dell'uomo: come pezzi di storia, pezzi di terra, pezzi di canto. Da salvare, perché la terra, la storia, le parole sono un "testo sacro"; e solo rammemorando, raccogliendo, cantando, scrivendo, possiamo provare a salvare quelle parole, quella storia, quella terra, che noi stessi siamo.

gue. (...) Uno di questi personaggi è un aborigeno, e sta lì seduto, appoggiato al camioncino, e quello che fa è cantare. Non è proprio che canta come intendiamo noi: ha una voce molto roca, anche molto fastidiosa, brutta. Però non la smette un attimo; continua a cantare. Allora la fidanzata chiede a William Hurt (...) che cosa sta facendo quell'uomo? E lui risponde: questa gente (gli aborigeni) non hanno un Testo sacro, come noi (...). La terra, la loro terra è il loro testo sacro. Invece che un Libro, la Terra. E loro pensano (...) che solo 'cantando' continuamente quella terra, ognuno un pezzetto, la possono salvare. Pensano che se continueranno a cantarla, nessuno potrà portargliela via. Così quello che noi tutti qui facciamo (...) è un po' una cosa di questo tipo: (...) 'cantare' dei pezzi della nostra terra (...): e la nostra terra è fatta di molte cose naturalmente, ma anche di storie, di libri, di suoni, di immagini. È una terra a cui noi teniamo molto e che ci piace difendere da ogni apocalisse che ci insegue” [A. Baricco, *Totem*]

E dalla terra cominciamo: *homo ex humo...*



## Bibliografia di riferimento

- AGOSTINO D'IPPONA, *Le Confessioni, vol. 1 - Opera Omnia*, tr. it. di A. Trapè, Città Nuova, Roma, 1965.
- BARICCO A. - VACIS G. - TARASCO R., *Totem*. Con videocassetta, Einaudi, Torino, 2003.
- BIANCO C., *Ultima solitudo. La nascita del concetto moderno di persona in Duns Scoto*, F. Angeli, Milano, 2012.
- BORGES J.L., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1985.
- BRESSANE J., *Dias de Nietzsche em Turim (I giorni di Nietzsche a Torino)*, Film, Brasile, 2001; soggetto e sceneggiatura di R. Dias - J. Bressane.
- CALVINO I., *Il castello dei destini incrociati* (1973) Mondadori, Milano, 1994.
- Id., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), Mondadori, Milano, 2002.
- Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995.
- CAPUTO A., *L'arte nonostante tutto*, Ed. CVS, Roma, 2012.
- Id., *Sull'avvenire delle nostre università. Considerazioni attuali*, in AA. VV., *Nietzsche e la poesia*, a cura di A. Caputo e M. Bracco, Stilo, Bari, 2012, pp. 13-22.
- CARBONI M., *Lo stile è il libro, Introduzione a Deleuze G. - F. Guattari (1980), Millepiani*, tr. it. di G. Passerone, Castelvechi, Roma, 2003.
- CARROLL L., *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865), tr. it. di M. D'Amico, Rizzoli, Milano, 2010.
- CAVARERO A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- CORETH E., *Antropologia filosofica*, Morcelliana, Brescia, 1983.
- DELEUZE G. - F. GUATTARI, *Millepiani* (1980), tr. it. di G. Passerone, Castelvechi, Roma, 2003.
- Id., *Che cos'è la filosofia* (1991) tr. it. di Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino, 1996.
- DERRIDA J., *Memorie per Paul De Man. Saggio sull'autobiografia* (1988), tr. it. a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1995.
- Id., *Margini della filosofia* (1972), tr. it. di M. Iofrida, Einaudi, Torino, 1997.
- Id., *L'animale che dunque sono* (2006), tr. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano, 2006.
- Id., *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio* (1984), tr. it. di R. Panattoni, Il Poligrafo, Padova, 1993.
- DERRIDA J. - FERRARIS M. - VATTIMO G., *Ho il gusto del segreto* (1993-1996), in Id., *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 3-108.
- DILTHEY W., *Introduzione alle scienze dello spirito* (1883), tr. it. con testo tedesco a fronte, G. A. De Toni, Bompiani, Milano, 2007.
- DUNS SCOTO J., *Opera Omnia*, a cura di L. Wadding, Lugduni, ristamp. L. Vivés, Paris, 1891-1895.
- GADAMER H. G., *Verità e metodo* (1960) tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983.
- HEIDEGGER M. *Kant e il problema della metafisica* (1929), tr. it. di M. E. Reina, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- Id., *Essere e tempo* (1927), tr. it. di P. Chiodi rivista da F. Volpi, Longanesi, Milano, 2001.
- Id., *Gesamtausgabe*, Klosterman, Frankfurt a. M., 1975 sgg.
- Id., *In cammino verso il linguaggio* (1959), tr. it. di A. Caracciolo, Mursia, Milano, 1999.

- ID., *Introduzione alla metafisica* (1935), tr. it. di G. Masi, Mursia, Milano, 1990.
- ID., *Sentieri interrotti* (1950), tr. it. di P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze, 1985.
- J. GAEVERT, *Il problema dell'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, ElleDiCi, Torino, 1991.
- KANT I., *Logica* (1800), tr. it. di L. Amoroso, Laterza, Roma-Bari, 1984.
- KIERKEGAARD S., *Prefazioni* (1844), tr. it. di D. Borso, Rizzoli, Milano, 1995.
- NIETZSCHE F., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964 sgg.
- PROUST M. (1987-1989), *Alla ricerca del tempo perduto*, tr. it. di P. Serini, Torino, 1961.
- RICOEUR P., *Dal testo all'azione* (1986), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1989.
- ID., *Della Persona* (1990), tr. it. di I. Bertolotti, Morcelliana, Brescia, 2002.
- ID., *Il simbolo dà a pensare* (1959), Morcelliana, Brescia, 2002.
- ID., *L'unico e il singolare* (1999), tr. it. di E. D'Agostini, Servitium ed., Sotto il monte BG 2000.
- SARTRE J.P., *L'esistenzialismo è un umanismo* (1946), tr. it. di G. Mursia Re, ed. Mursia, Milano, 1990.
- SCHELER M., *La posizione dell'uomo nel cosmo* (antologia di saggi), tr. it. di R. Padellaro, Fabbri, Milano, 1970.
- SCHIAPPE W., *In Geschichten verstrikt*, B. Heymann, Wiesbaden, 1976.
- SPAEMANN R., *Persone. Sulla differenza tra qualcosa e qualcuno* (1996), tr. it. di L. Allodi, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- WENDERS W., *Bis ans Ende der Welt (Fino alla fine del mondo)*, Film, 1991; soggetto e sceneggiatura di P. Carey, W. Wenders, S. Dommartin.

**1) *Homo*:  
terrestre per condizione  
e prospettiva**





## 1.1) Attraverso l'etimologia: *homo ab humo?*

Un uomo che coltiva il suo giardino, come voleva Voltaire.  
Chi è contento che sulla terra esista la musica.  
Chi scopre con piacere una etimologia.  
Due impiegati che in un caffè del Sud giocano in silenzio agli scacchi.  
Il ceramista che intuisce un colore e una forma.  
Il tipografo che compone bene questa pagina che forse non gli piace.  
Una donna e un uomo che leggono le terzine finali di un certo canto.  
Chi accarezza un animale addormentato.  
Chi giustifica o vuole giustificare un male che gli hanno fatto.  
Chi è contento che sulla terra ci sia Stevenson.  
Chi preferisce che abbiano ragione gli altri.  
Tali persone, che si ignorano, stanno salvando il mondo.  
L. Borges (*I giusti*)



F. Eybl, *Fanciulla che legge*, 1850

Iniziamo il nostro cammino sfogliando le pagine ingiallite di alcuni 'classici' dizionari etimologici.

Che 'uomo' derivi dal latino '*homo*' è cosa abbastanza evidente (così come il francese *homme*, lo spagnolo *hombre*, il portoghese *homem*). Ma se, scavando e risalendo da una lingua all'altra, ci accostiamo all'etimologia latina, ecco che le evidenze sfumano e si impastano con il mistero delle immagini e della creatività del linguaggio.

L'interpretazione più diffusa lega *homo* ad *humus* e dunque alla terra: l'uomo – il terrestre. Ma il dissepelimento etimologico difficilmente raggiunge con certezza la propria origine.

Come spesso accade per le voci latine, il collegamento *homo/humus* viene attribuito a Marco Terenzio Varrone, incantato ricercatore... *De lingua latina*.

Ma, del mare di questi 25 libri, ne sono giunti a noi solo 6 (e nemmeno del tutto integri). Quindi bisogna muoversi ricostruendo frammenti.

Non è difficile intuire perché il frammento relativo a questa ipotesi etimologica piacque molto ai **pensatori della Patristica, che ce l'hanno tramandato.**

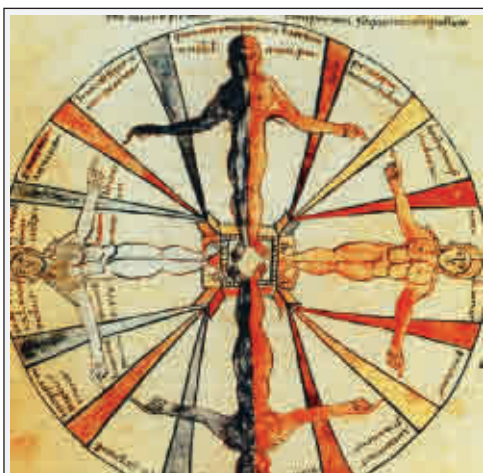
M.T.Varrone [116-27 a.C.], non a caso definito '*polygraphótatos*' dall'amico/rivale Cicerone, uno dei più produttivi scrittori latini, di cui pochissimo ci è giunto. Il suo *De lingua latina*, tr. it. in *Opere*, a cura di A. Traglia, ci restano i libri dal V al X (quest'ultimo nemmeno per intero), fondamentali per la storia dell'etimologia (latina, e non solo).

Q.S.F. Tertulliano, *Apologetico*, 18, 2: (Deus)... hominem de humo struxerit.

L.C.F. Lattanzio, *Divinae institutiones*, 2, 10, 3: (Deus) ...homo figuravit ex limo terrae; unde homo nuncupatus est, quod sit fictus ex humo

[cfr. anche Id., *De ira dei*, X: corpus hominis ex humo factum, unde homo nomen accepit]

Ambrogio, *De officiis ministrorum*, 3, 3, 16: Considera, o homo, unde nomen sumpseris: ab humo...



Qui a lato un'immagine presente in un manoscritto del IX secolo, del *De natura rerum* di Isidoro.

**Isidoro di Siviglia** [560-636 d.C.], *Etymologiarum sive originum*: “*De homine et partibus eius*. Natura dicta ab eo quod nasci aliquid faciat. Gignendi enim et faciendi potens est. Hanc quidam Deum esse dixerunt, a quo omnia creata sunt et existunt. 2 Genus a gignendo dictum, cui derivatum nomen a terra, ex qua omnia gignuntur; γῆ enim Graece terra dicitur. 3 Vita dicta propter vigorem, vel quod vim teneat nascendi atque crescendi. Unde et arbores vitam habere dicuntur, quia gignuntur et crescunt. 4 Homo dictus, quia ex humo est factus, sicut et in Genesi dicitur (2,7): ‘Et creavit Deus hominem de humo terrae’. Abusive autem pronuntiatu ex utraque substantia totus homo, id est ex societate animae et corporis. Nam proprie homo ab humo”.

E, ancora, il termine ‘vita’ è legato a questa idea di forza, vigore (*vis*), che consente ad ogni cosa (ad ogni essere vivente) di nascere e crescere (pensiamo al ‘generarsi’ vitale degli alberi, dice Isidoro).

E, infine, ecco che arriviamo a noi: “l’uomo (*homo*) si chiama così, perché è stato fatto di terra (*ex humo*), come si dice nella Genesi: ‘e Dio creò l’uomo dal fango della terra (*de humo terrae*)’. (...) Propriamente ‘uomo’ deriva da ‘terra’ (*homo ab humo*)”.

Dubitava, invece, di questa ‘etimologia varroniana’ già **Quintiliano** [ca. 35-96 d.C.],

**M.F. Quintiliano** [35-96 d.C.]

*Institutio oratoria*, I.6.34: “etiamne ‘hominem appellari, quia sit ‘humo’ natus? (quasi vero non omnibus animalibus eadem origo, aut illi primi mortale ante nomen imposuerint terrae, quam sibi)”.

Potremmo aggiungere il nome di Maurus Honoratus Servius (IV-V d.C.). Servio, nel suo *Commentarii in Vergilii Georgica*, II, 340, scrive: “quia creditum est, primo homines e terra natos, a qua humo nomine existimabant dictos”.

Torneremo sui termini ebraici (*Adam/adamà*).

In ogni caso, al termine di una lunga catena, **Isidoro di Siviglia**, nelle sue *Etymologiae*, nella sezione dedicata all’uomo, scrive:

“La natura prende il nome dal fatto che fa nascere qualcosa: essa infatti è in grado di generare e creare. Alcuni dicono che (la natura) è Dio, da cui ogni cosa è creata e riceve esistenza”.

E, prosegue Isidoro, anche il termine ‘*genus*’ è legato a questa idea di genesi, di nascita, di natura, di terra: quella terra “da cui tutte le cose vengono generate” (etimologia e affinità linguistica tra terra e generazione, che Isidoro ascolta ancora nel termine greco γῆ - terra).

che, nel suo *Institutio oratoria*, ironicamente scriveva: “...l’uomo è chiamato così perché nato dalla terra (come se tutti gli esseri animati non avessero la stessa origine o come se i primi mortali avessero dato un nome alla terra prima che a se stes-

si)?”. Là dove non sfugga la sottile centralità antropocentrica dell’impostazione: per Quintiliano non solo è scontato che il nome ‘uomo’ debba segnare una differenza tra l’essere umano e gli altri esseri viventi (mentre la terra, l’*humus*, la realtà naturale è origine accomunante e non diversificante), ma è scontato anche che gli uomini abbiano dato prima un nome a se stessi e poi alle cose, alla terra. Non sfugga, infine, il sostantivo con cui Quintiliano chiama gli inventori dei nomi, i primi uomini, ovvero: “mortalì” (lo ritroveremo nel mondo greco in cui gli uomini sono i *brotoi*, i mortali appunto).

Lo stesso **Varrone** aveva colto e suggerito un ulteriore legame etimologico tra *humus* e *humare*: chi muore è inumato, proprio perché sepolto nella terra. *Humanitas* da *humando*?

Un’ipotesi che avrà il suo percorso e la sua fortuna, arrivando in qualche maniera fino a **Giambattista Vico**.

Immagine non scientifica, costruite su palafitte, ma che, metaforicamente, nel mistero dei percorsi linguistici, uniscono nella terra e nel nome ‘*homo*’ l’origine e la fine: la nascita e la morte, ciò da cui veniamo e ciò verso cui andiamo.

E anche quando Franz Bopp, nei primi anni del XIX secolo, inaugura la linguistica moderna (e, ipotizzando un’unità originaria delle lingue indoeuropee, inizia a studiare le ‘radici’ dei termini in maniera comparata), il mistero dell’*homo* non si dirada, anzi, se mai, diviene più denso.

Bopp, infatti, giudica “altamente probabile” che *homo* (che, a suo avviso, originariamente era *hemo/hemonis*) derivi dalla radice *h(e)*, aspirata legata a *f-*, *bhu* (essere, vivere).

Da qui lo stretto legame di ‘*homo*’ con la radice del termine ‘essere’.

*Uomo*, allora significherebbe semplicemente: “colui il quale è, esiste”, colui il quale viene all’esistenza, così come in sanscrito (*jana*): colui il quale è nato.

M.T. Varrone, *De lingua latina*, V, 4: “et quod terra sit humus, ideo is humatus mortuus, qui terra obrutus”



Dipintura de  
La scienza nuova  
di G. Vico [1744]

*Scienza nuova (spiegazione della Dipintura):*  
“La seconda delle cose umane, per la quale a’ latini, da ‘humando’, seppellire, prima e propriamente vien detta ‘humanitas’, sono le sepolture, le quali sono rappresentate da un’urna cineraria, riposta in disparte dentro le selve, la qual addita le sepolture essersi ritrovate fin dal tempo che l’umana generazione mangiava poma l’estate, ghiande l’inverno”.

#### Bhu – Homo.

Bopp considera un legame anche con l’antico alto tedesco *gomo*, la radice anglosassone *guma*, *como*; il gotico *guman*, il lituano *zmu*. Cfr. *Comparative Grammar of the Sanskrit...*, vol. III, pp. 1076 sgg.

Scrivono M. Heidegger nell'*Introduzione alla metafisica* (1935), analizzando una delle radici del termine **essere**: “essa suona *bhu, bheu*. Ad essa si riattacca il greco *phyo*, schiudersi. (...) Questo *bhu* è stato finora inteso, secondo la concezione comune e superficiale di *physis* e di *phyein*, come **natura** e come ‘crescere’. In base all’interpretazione più originaria, che ci proviene dagli inizi della filosofia greca, il ‘crescere’ si rivela come uno schiudersi, il quale a sua volta rimane determinato dall’essere-presente e dall’apparire. (...) Anche il perfetto latino *fui, fuo*, il tedesco *bin* (sono), *bist* (sei), (...) usufruiscono della medesima radice” [p. 81].

**Anassimandro** (fr. B 1) “Dalle cose da cui gli esseri hanno origine [si generano: *ghenesis*], in esse hanno anche la loro fine [distruzione, dissoluzione: *phthora*], secondo necessità...”



Odisseo acceca Polifermo, particolare di un'anfora proto-attica, 650 a.C.

Interessante! Interessante soprattutto perché questa ipotesi linguistica non elimina ma ispessisce il legame dell'uomo con la Terra, con l'Essere, con la Natura (in greco *Physis: bhu-/phy-*, essere/natura). Legame che resta anche nella radice sanscrita *bhuman* (creatura) e *bhumi* (terra).

Abbiamo, allora, *la Terra, la Natura, l'Essere* come Ciò che crea, genera, fa nascere, pone in essere l'uomo. E l'uomo come colui il quale è creato, generato, fatto nascere, posto in 'essere' da questo Principio originario.

Uno dei primi filosofi greci, **Anassimandro**, direbbe: lì dove ogni cosa trae la sua origine, lì trova anche la sua fine... e il suo fine. Parfrasando, possiamo dire che l'origine misteriosa dell'*homo* è il mistero dell'Origine stessa.

E, per questo, il suo nome, la sua essenza, non può che continuare a dare da pensare: un figlio della Terra, che – morendo – torna nel grembo della terra; una creatura della Natura, che viene generata e distrutta nel seno stesso del tempo; un esistente nell'Essere, che dall'Essere trae vita e – per il suo stesso essere mortale – trae morte.

Non a caso, il 'vecchio' *Lexicon totius latinitas* di E. Forcellini, ipotizzava un legame tra l'antica forma *hemo/hemonis* (da cui *homo*) e la radice di 'nemo': nessuno. L'uomo: essere e nulla, uno e nessuno (intuizione – d'altra parte – già condensata nella sapiente simbolica del nome di Ulisse).

Chi è, allora, l'*homo*? Che cosa, di questa stratificazione linguistica, continua a risuonare nel nostro presente? In qualche maniera rispondiamo ancora al nome di *uomini*? E, se sì, perché?



## 1.2) Una prospettiva filosofica: la terrestrità come condizione umana

Nel 1957 un oggetto fabbricato dall'uomo fu lanciato nell'universo, e per qualche settimana girò intorno alla terra seguendo le stesse leggi di gravitazione che determinano il movimento dei corpi celesti - del sole, della luna e delle stelle. (...) Questo avvenimento, che non era inferiore per importanza a nessun altro, nemmeno alla scissione dell'atomo, sarebbe stato salutato con assoluta gioia se non si fosse verificato in circostanze militari e politiche particolarmente spiacevoli. Ma, per un fenomeno piuttosto curioso, la gioia non fu il sentimento dominante, né fu l'orgoglio o la consapevolezza della tremenda dimensione della potenza e della sovranità umana a colmare il cuore degli uomini che ormai, sollevando lo sguardo dalla terra verso i cieli, potevano scorgervi una loro creatura. La reazione immediata, espressa sotto l'impulso del momento, fu di sollievo per "il primo passo verso la liberazione degli uomini dalla prigione terrestre". E questa strana affermazione, lungi dall'essere la trovata accidentale di qualche reporter americano, involontariamente riecheggia la straordinaria epigrafe che, più di vent'anni prima, era stata scolpita sul monumento funebre di un grande scienziato russo: "L'umanità non rimarrà per sempre legata alla terra".



(...) La banalità dell'affermazione non dovrebbe farci trascurare il suo carattere straordinario; infatti benché i cristiani abbiano parlato della terra come di una valle di lacrime e i filosofi abbiano considerato il corpo come prigione della mente o dell'anima, nessuno nella storia dell'umanità ha mai concepito la terra come una prigione per i corpi degli uomini, o manifestato realmente la brama di andare letteralmente fin sulla luna. Sarebbe questo l'esito dell'emancipazione e della secolarizzazione dell'età moderna, iniziate con l'abbandono, non necessariamente di Dio, ma di un dio che era il Padre celeste: il ripudio sempre più fatidico di una Terra che era la Madre di tutte le creature viventi sotto il cielo?

La terra è la vera quintessenza della condizione umana, e la natura terrestre, per quanto ne sappiamo, è l'unica nell'universo che possa provvedere gli esseri umani di un "habitat" in cui muoversi e respirare senza sforzo e senza artificio. L'artificio del mondo umano separa l'esistenza umana dall'ambiente meramente animale, ma la vita è estranea a questo mondo artificiale, e attraverso di essa l'uomo rimane in relazione con gli altri organismi viventi. Molti sforzi scientifici sono stati diretti in tempi recenti a cercare di rendere "artificiale" anche la vita, a recidere l'ultimo legame per cui l'uomo rientra ancora tra i figli della natura. È lo stesso desiderio di evadere dalla prigione della terra che si rivela nel tentativo di creare la vita in una provetta, nel desiderio di mescolare "sotto il microscopio il plasma germinale congelato di persone di comprovato valore per produrre esseri umani superiori" e "modificarne la grandezza, forma e funzione"; io credo anche che un desiderio di sfuggire alla condizione umana si nasconda nella speranza di protrarre la durata della vita umana al di là del limite dei cento anni.

Quest'uomo del futuro, che gli scienziati pensano di produrre nel giro di un secolo, sembra posseduto da una sorta di ribellione contro l'esistenza umana come gli è stata data, un dono gratuito proveniente da non so dove (parlando in termini profani), che desidera scambiare, se possibile, con qualcosa che lui stesso abbia fatto. Non c'è motivo di dubitare della nostra capacità di effettuare uno scambio del genere, come non c'è ragione di dubitare del nostro potere attuale di distruggere tutta la vita organica sulla terra. La questione consiste solo nel vedere se vogliamo servirci delle nostre nuove conoscenze scientifiche e tecniche in questa direzione (...), noi, che siamo creature legate alla terra

[H. Arendt, *Human Condition* (1958), tr. it. *Vita Activa*, pp. 1-3].



Diversi pensatori nel Novecento hanno ripreso le suggestioni etimologiche *homo/humus*, per indicare come 'proprio' dell'uomo la terra, la terrestrità. Seguendo una strada di concatenazioni 'metaforiche' più che di connessioni logiche, vogliamo,

In *Vita activa*, che nell'edizione originale porta il titolo di *Human Condition*, la Arendt individua tre condizioni fondamentali dell'esistenza umana: 1) la terra, l'ambiente naturale (e quindi l'uomo come *animal laborans*); 2) l'insieme degli artefatti, il mondo umano (e quindi l'*homo* come *faber*); 3) la polis, lo spazio pubblico (e dunque l'esperienza umana dell'agire). Questi sono gli aspetti fondamentali della *vita activa*, a cui va aggiunto l'aspetto della *vita contemplativa*, l'esperienza del pensare.

però, provare a seguire (e reinterpretare) solo uno di questi pensatori (una pensatrice); e solo le pagine iniziali del testo arendtiano *Human Condition*.

La Arendt risponderebbe alla nostra domanda (rispondiamo al nome di uomini?) in senso affermativo, perché, sebbene non solo

tendiamo a dimenticarlo, ma spesso tendiamo anche a negarlo o rifiutarlo, "siamo creature legate alla terra". La filosofa fa notare come la tecno-scienza, distanziando l'uomo da se stesso, rendendolo possibile oggetto (e non solo soggetto) di modificazione (ambientale, culturale, genetica), paradossalmente oggi ci renda capaci di capire meglio perché la condizione umana sia impregnata di 'terrestrità': e perché non sia possibile separare l'uomo dalla terra senza separarlo da se stesso. Ma che cosa significa essere terrestri, in che cosa consiste questa condizione umana, secondo Hannah Arendt? Una risposta esaustiva sarebbe impossibile in questo contesto. E, d'altra parte non è il nostro obiettivo. Ci limitiamo a qualche sottolineatura, a partire dalle pagine citate.



S. Dalí, *Coppia con le teste piene di nuvole*, 1936

1) *Essere terrestri significa essere-dati*. Significa accettare qualcosa che non abbiamo scelto, ma ricevuto. L'essere-uomo è una *condizione* e non una *decisione*, l'esistenza è un "dono gratuito proveniente da non si sa dove" e non qualcosa che gli esistenti stessi "abbiano fatto". Dire che siamo uomini, significa, dunque, innanzitutto dire che siamo "gettati" sulla terra, nella terra, fatti di terra, intessuti di terra. Ma questo 'dato' non è una prigione: è il dono di una madre. La

sensibilità femminile della Arendt le consente di fare eco con accenti del tutto particolari all'intuizione che il suo maestro, Heidegger, aveva avuto.

2) *Essere terrestri significa, infatti, per la Arendt, essere-figli*. La Terra è la “Madre di tutte le creature viventi sotto il cielo”. La nostra libertà ci consente, certo, di rifiutare questo “legame”. La nostra maturità, però, dovrebbe consentirci di coglierlo non come un cordone ombelicale che soffoca, ma come il legame/abbraccio di un respiro invisibile, che sostiene e dà vita. Come un figlio assume DNA, corpo, materia e non solo vita ed esistenza dalla madre, così l'uomo assume la sua “**natura terrestre**” dalla Natura, dalla Terra.

Terra, Natura, Vita, Madre sono sinonimi nel passo della Arendt che stiamo rileggendo.

“Esiste una sorta di gratitudine di fondo per tutto ciò che è così com'è; per ciò che è dato e non è né potrebbe essere fatto; per le cose che sono *physei* e non *nomoi*” (Id., *Uno scambio di lettere con Scholem*, tr.it. in *Ebraismo e modernità*, p. 222).

Viene in mente una lunga sequenza del film di Terrence Malick, *L'albero della vita* (2011): là dove l'Origine si fa mondo: e aria, acqua, fuoco, terra, vegetazione, vita marina e animale, sangue, vene, cuore: nascita. Tutto converge verso un vagito. E la terra tutta viene al mondo in un piede, in un piccolo essere. Tutta. Tutto.

3) *Essere terrestri, infatti, significa essere-relazione*. Se “la terra è la vera quintessenza della condizione umana”, allora la condizione umana è relazione: con la natura, “con gli altri organismi viventi”, con il mondo, con gli altri uomini. Su questo tema si svilupperà poi il cuore del discorso della Arendt. Infatti, specificatamente umano, per lei, è proprio l'agire: là dove ‘azione’ significa ‘inter-azione’, interrelazione. La condizione umana, dunque, non è mai solitaria o singolare, ma è sempre plurale: “Non l'uomo, ma gli uomini abitano questo pianeta. La pluralità è la legge della terra” [Id., *La vita della mente*, p. 45]. Essere terrestri significa essere plurali: per necessità e per scelta, per condizione e per azione.

4) *Essere-terrestri significa essere unici nella pluralità*. Perché ogni azione è un inizio. Ogni inizio è una nascita. Ogni nasci-



Del 1967 è *The Conquest of Space and the Stature of Man* (tr.it. in Id., *Verità e politica*), che si pone in perfetta sintonia con l'avvio di *Vita Activa*, di cui ci sembra interessante ricordare la conclusione: “questa intera sfera, nonostante [la sua grandezza è limitata](#), (...) da quelle cose che gli uomini non possono cambiare a loro piacimento. Ed è solo rispettando i suoi confini che questo ambito, dove siamo liberi di agire e trasformare, può rimanere intatto, preservando la sua integrità e mantenendo le sue promesse. Concettualmente, possiamo chiamare verità ciò che non possiamo cambiare; metaforicamente, essa è la terra sulla quale stiamo e il cielo che si stende sopra di noi” (p. 76).



matati ad essere uomini: terra, natura che crea: che crea mondo, che crea storia, che crea relazione. Chiamati: perché è vero che la *condizione* è data e non scelta; ma essere uomini significa anche avere la *condizione di poter scegliere*. La libertà del sì e del no. La triste possibilità di rifiutare la propria terrestrità.

6) *Essere-terrestri significa avere la possibilità di 'farsi' uomini*. Potere. Alle volte accade (e nella modernità e ancor di più nella post-modernità è accaduto) che questo potere diventi stra-potere. E, allora, ecco che ci si illude di avere [una libertà ab-soluta](#),

In quest'ottica andrebbe riletta la contrapposizione che in maniera forse troppo accentuata è stata fatta tra la '[mortalità](#)' tipica dell'esserci heideggeriano e la natalità tipica dell'uomo arendtiano. Basterebbe, su questo, leggere le prime pagine di H. Arendt, *Il concetto di storia: nell'antichità ed oggi* (tr. it. in Id., *Tra passato e futuro*, Garzanti, Milano, 1991), che ci offrono una bellissima descrizione del senso della finitezza e della mortalità che avevano i primi greci.

ta iscrive nel mondo la possibilità di un “inatteso”. “E ciò è possibile solo perché ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità” [*Vita activa*, p. 185].

5) *Essere-terrestri significa, perciò, non solo essere-nati, ma poter ogni volta nascere e rinascere*. Così come, sempre nuova, nasce e rinasce la terra, nel suo ciclo di vita. Paradossale condizione di ‘generati’ chiamati a ‘generare’. Frutto di cre-azione, chiamato a rinnovarsi ogni volta nell’azione. Potremmo dire, contaminando la Arendt con l’etimologia varroniana, *humus* non solo come *ciò da cui* (causa efficiente) non solo come *ciò di cui* (causa materiale) ma anche come *ciò verso cui* (causa finale e formale). Chia-

matati ad essere uomini: terra, natura che crea: che crea mondo, che crea storia, che crea relazione. Chiamati: perché è vero che la *condizione* è data e non scelta; ma essere uomini significa anche avere la *condizione di poter scegliere*. La libertà del sì e del no. La triste possibilità di rifiutare la propria terrestrità.

6) *Essere-terrestri significa avere la possibilità di 'farsi' uomini*. Potere. Alle volte accade (e nella modernità e ancor di più nella post-modernità è accaduto) che questo potere diventi stra-potere. E, allora, ecco che ci si illude di avere [una libertà ab-soluta](#), di potersi liberare non solo da ogni prigione e ma anche da ogni condizione: persino dell’aria che si respira, dell’habitat che si abita, della vita che si vive. Ma questa illusione di auto-creazione, questo desiderio di “protrarre la vita umana al di là del limite (...)” in realtà è

Interessante in quest'ottica rileggere l'antica favola attribuita (con il beneficio del dubbio) a Igino l'Astronomo (scrittore latino del primo secolo d.C.): C.J.Hygini, *Fabularum liber*; n. 220. La favola è diventata famosa nel Novecento grazie a M. Heidegger (che l'aveva letta in K. Burdach, *Faust und die Sorge*; il quale a sua volta aveva mostrato come Goethe, nel *Faust* [pp. 1001-03] l'avesse assunta dalla poesia di Herder, *Das Kind der Sorge*): Heidegger la scelse come simbolo delle strutture esistenziali e la riportò in *Essere e tempo*. Torna qui l'idea dell'origine etimologica di *homo da humus*, ma anche tutta la fragilità, la precarietà, dell'essere umano: immerso nel tempo e condizionato dalla cura. "La Cura, mentre stava attraversando un fiume, scorse del fango cretoso; pensierosa ne raccolse un po' e cominciò a dargli forma. Mentre è intenta a stabilire che cosa abbia fatto, interviene Giove. La Cura lo prega di infondere spirito a ciò che essa aveva fatto. Giove acconsente volentieri. Ma quando la Cura pretese di imporre il suo nome a ciò che aveva fatto, Giove glielo impedì e volle che fosse imposto il proprio. Mentre Giove e la Cura disputavano sul nome, intervenne anche la Terra, reclamando che a ciò che era stato fatto fosse imposto il proprio nome, perché aveva dato ad esso una parte del proprio corpo. I disputanti elessero Saturno a giudice. Il quale comunicò ai contendenti la seguente giusta decisione: 'Tu, Giove, che hai dato lo spirito, al momento della morte riceverai lo spirito; tu, Terra, che hai dato il corpo, al momento della morte riceverai il corpo. Ma poiché fu la Cura che per prima diede forma a questo essere, fin che esso viva lo possieda la Cura. Per quanto concerne la controversia sul nome, si chiami *homo* poiché è fatto di *humus* (Terra)" [M. Heidegger, *Essere e Tempo* (1927), tr. it. p. 239 sgg.]. Per un approfondimento rimandiamo al nostro *Pensiero e affettività. Heidegger e le Stimmungen*, pp. 265 sgg.

una "ribellione" contro noi stessi, contro la nostra "creaturalità", contro il nostro stesso limite.

7) *Essere terrestri, infatti, significa essere limitati, finiti*. E questa indicazione, in qualche maniera, è quella decisiva: l'uomo è colui il quale ha dei limiti e ha la consapevolezza di questa *finitezza*. Tanto da poterne anche avere paura. *Siamo terra*. Fragili. Friabili. Polvere. Acqua e vento: e il terreno si solidifica, facendosi uomo. Acqua e vento: e l'uomo si dissolve, tornando alla terra. Tra le mani, il niente che siamo: ma che per noi è tutto.

Non è un caso se, nella versione tedesca, la Arendt abbia apposto, come motto del testo, alcuni versi di Bertolt Brecht:

*Quando crebbe nel materno bianco ventre Baal  
già era il cielo così grande e quieto e scialbo  
giovane e nudo e immensamente strano  
come piacque allora a Baal, quando Baal nacque.  
[...]*

*Quando dentro il ventre buio della terra marcì  
era ancora il cielo grande e quieto e scialbo  
giovane e nudo e immensamente splendido  
come piacque allora a Baal, quando Baal fu.*

*Als im weissen Muterschosse aufwuchs Baal  
War der Himmel schon so gross und still und fahl  
Jung und nackt und ungeheuer wundersam  
Wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.*

*[...]  
Als im dunkeln Erdenschosse faulte Baal  
War der Himmel noch so gross und still und fahl  
Jung und nackt und ungeheuer wunderbar  
Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.*





Si tratta dell'esordio e del finale del *Choral vom grossen Baal I* (*Corale del grande Baal I*), premesso al dramma omonimo (*Baal*, 1918).

Per certi versi possiamo dire che ci viene offerto un tratteggio cinico dell'esistenza, una descrizione violenta della natura: un uomo rappresentato in maniera solipsistica e quasi fuori della dimensione della speranza. Ma, per un altro verso, possiamo dire che qui ne va anche e soprattutto dell'incarnazione del piacere della vita, della vita come piacere.

*Era molto bello, (...) tutto:* sono le ultime parole di Baal.

*Amor fati.* La terra come eterna bellezza del presente. Questa la chiave di lettura del 'corale' di Brecht, nella logica della Arendt.

Chi è *Baal*, nel dramma di Brecht? Un po' superuomo, un po' don Giovanni: poeta, cantante di cabaret, s-regolato, al di là del bene e del male, Baal vive un'esistenza errante: da un luogo ad un altro, da una donna all'altra, da un'esperienza ad un'altra. Alla fine, lasciando dietro di sé sia il suicidio di una ragazza (da lui sedotta e abbandonata), sia il cadavere del suo migliore amico (che ha tradito, rubandogli la fidanzata, e poi ha ucciso), l'uomo-Baal prende la strada del bosco e va a morire in un luogo desolato, lontano da ogni essere umano, bandito dalla società, ricercato dalle forze dell'ordine. Al di là dello scenario indubbiamente espressionista (la tragedia dell'esistenza, che tenta, senza successo, una conciliazione con la natura), come è stato fatto notare, è possibile anche una lettura tipologica: Baal è incarnazione dell'esperienza del presente. La sua non è mancanza di speranza, è mancanza di futuro. Perché il piacere, come sapeva già Epicuro, è sempre nell'Oggi: oppure non è. Baal ama la sua vita e perciò la afferra, istante per istante, così com'è: fonte immediata di 'bene'. Si adegua alla sua natura, si adegua alla natura. Dalla natura è nato e nella natura ritorna: non solo all'inizio e alla fine della sua esistenza, ma, in qualche maniera, in ogni momento della sua esistenza. Emblematico nella sua crudezza il dialogo finale. Moribondo, steso nella capanna di un taglialegna, su un letto sudicio, così si rivolge ad un uomo che gli ha appena sputato in faccia: "BAAL: Asciugami lo sputo! PRIMO UOMO: (a Baal) Dove? BAAL: Sulla fronte. PRIMO UOMO: Ecco. Perché ridi? BAAL: Ci trovo gusto. BAAL: Ehi tu! Avvicinati! (L'uomo si china) Era molto bello... PRIMO UOMO: Che cosa, pollo idiota, anzi cappone. BAAL: Tutto. PRIMO UOMO: Buongustaio! (Ride forte, esce)"

## 1) *Homo*: terrestre per condizione e prospettiva

Infatti, se torniamo ai versi della poesia che abbiamo letto, notiamo come il testo non dica: “come piacque allora a Baal”, ma alla lettera: “come l’amò Baal”: è amore per la vita, per questo essere “immensamente strano”, “prodigiosamente immenso” (*ungeheuer wundersam*): nudo fatto di esistere ed esser nato: dal ventre materno. Come amò Baal quella nascita; e come amò tutte le sue nascite – pathos della novità –, fino all’ultima nascita: ritorno nel ventre della madre-terra, sotto un tempo/cielo eternamente uguale, grande e silenzioso (*gross und still*): amore per la terrestrità, nella sua eternità...



F. Hudertwasser, *Homo, Humus, Humanitas*, 1986



### 1.3) La 'finestra' della condizione 'umana': tra pittura e letteratura

#### 1.3.a) René Magritte e *La condition humaine*

Prima di abbandonare il termine 'homo', vogliamo rivolgerci ad un artista e ad uno scrittore; e chiedere loro in che cosa consista la 'condizione umana'.

L'artista è René Magritte. In questo noto quadro, che porta lo stesso titolo del libro della Arendt (*La condition humaine*, 1933, olio su tela, cm 100 x 81, National Gallery of Art, Washington), viene rappresentata in maniera efficace e paradossale la terrestrità dell'uomo: nelle sue possibilità e nei suoi limiti.



Facciamo un esercizio 'fenomenologico': che cosa vediamo? Innanzitutto vediamo una finestra, che si apre su una parete. Le tende sono tirate e ci consentono di guardare, oltre il vetro, un paesaggio campestre: terra, erba, cespugli, colline, un albero; e nuvole e cielo. Da subito, però, tre gambe di legno attirano il nostro sguardo. Con un po' attenzione notiamo una linea verticale, bianca, sulla finestra; e comprendiamo che è il bordo di una tela. Le tre gambe sono quelle di un cavalletto. Dunque, davanti alla finestra, c'è un quadro, tant'è che anche la tenda di sinistra è un po' coperta dal disegno della tela. Non è certo una novità per la pittura,

che da sempre ha rappresentato se stessa e ha mescolato – grazie anche alle costruzioni architettoniche – realtà e finzione (false finestre nelle pareti; falsi scenari negli interni; grotte nelle grotte; giochi di illusionismo; immagini nelle immagini).

Ma quello che colpisce nel quadro di Magritte è il voluto 'realismo' illusionista: appunto 'surrealismo'. E, soprattutto, per il filo che stiamo seguendo, quello che ci colpisce è il titolo della tela. Perché 'condizione umana'? L'immagine risponde ad una domanda. Alla nostra stessa domanda: chi siamo? Che cosa significa essere uomini?

In *Le linee della vita*, testo scritto da Magritte per una conferenza da lui tenuta il 20 novembre 1938, ad Anversa (ora presente nella raccolta *Scritti*, vol. I, p. 102), leggiamo:



“Quanto al mistero, all'enigma rappresentato dai miei quadri, dirò che era questa la prova più convincente della mia rottura con l'insieme delle assurde abitudini mentali che generalmente sostituiscono il sentimento autentico dell'esistenza. Anche i quadri che dipinsi negli anni dal 1925 al 1936 [a cui appartiene anche *La condizione umana* n.d.A.], furono il risultato della ricerca sistematica di un effetto poetico sconvolgente, che, ottenuto mettendo in scena oggetti tratti dalla realtà, desse al mondo reale da cui tali oggetti erano presi un senso poetico nuovo, in virtù di uno scambio del tutto naturale”



R. Magritte, *La Condition humaine II*, 1935

In questo contesto si pone *La condizione umana*, rappresentata nuovamente nel 1935, in una visione ‘marina’ invece che ‘terrestre’, ma con un’analogha posizione di domanda: evidentemente una domanda sul rapporto tra continuità e distanza, somiglianza e differenza, realtà e rappresentazione, visione e verità, svelamento e nascondimento.

“Il problema della finestra diede origine a ‘La condizione umana’. Collocai davanti a una finestra vista dall’interno di una camera un quadro che rappresentava esattamente la parte di paesaggio ricoperta dal quadro. L’albero dipinto sul quadro nascondeva dunque esattamente l’albero situato dietro di esso, fuori dalla camera. Per lo spettatore l’albero si trovava a un tempo all’interno della camera sul quadro e fuori nel paesaggio reale. Quest’esistenza a un tempo in due spazi diversi è simile all’esistenza, a un tempo, nel passato e nel presente, di un momento identico (...)” [*Le linee della vita*, p. 111]

E, di nuovo, in un saggio di poco successivo, in cui torna sullo stesso argomento quasi con le stesse parole, Magritte aggiunge, dopo aver ripetuto che l’albero della prima versione di *La condizione umana* è nel quadro e fuori (nel pensiero e nel paesaggio reale):

“è così che noi vediamo il mondo. Lo vediamo all’esterno di noi stessi e nondimeno ne abbiamo solo una rappresentazione in noi. Allo stesso modo, noi situiamo talvolta nel passato una cosa che avviene nel presente. Il tempo e lo spazio perdono allora quel senso grossolano di cui l’esperienza quotidiana è la sola a tenere conto” [p. 147].

## 1) Homo: terrestre per condizione e prospettiva

Dunque: *La condizione umana* si interroga su come noi vediamo il mondo. Alla domanda ‘chi siamo?’ Magritte risponde con l’enigma di una finestra che si illude di vedere il mondo ‘esterno’, ma in realtà possiede solo un’immagine di quel mondo. Siamo sicuri che dietro l’albero dipinto sul quadro, fuori, ci sia ‘veramente’ un albero? Il pittore l’ha visto ‘realmente’ e l’ha dipinto, o è solo frutto della sua fantasia? E, anche se l’avesse visto, se l’avesse percepito, questa visione/percezione corrisponderebbe perciò ad un’oggettività esterna? Non è forse vero, come insegnava già Kant (evidentemente sotteso a questa rappresentazione magrittiana), che delle cose noi possediamo solo i fenomeni (l’albero dipinto sul quadro; **ciò che ci appare**) e mai i noumeni (l’albero fuori dalla finestra), quell’in sé che solo un *Nous* divino potrebbe cogliere per come è?

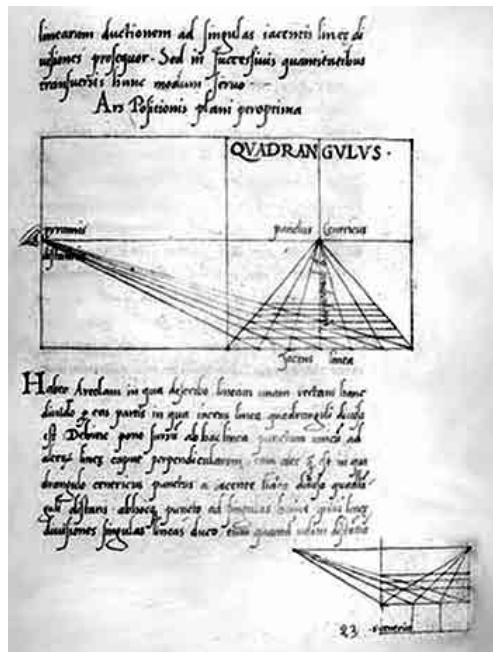
Ma noi non siamo, non abbiamo questo *Nous*: siamo terrestri, mortali, chiusi nella nostra stanza, nel nostro spazio/tempo: e del mondo possiamo cogliere solo ciò che noi stessi vediamo.

La condizione umana, allora, è la nostra ‘prospettiva’ umana. La nostra ‘finestra’ umana.

L’idea non è ‘inventata’ da Magritte, ma affonda le sue radici per lo meno – se non vogliamo tornare al mito platonico della caverna – nelle intuizioni di Leon Battista Alberti e nell’intreccio teorico e pratico da lui creato tra ‘prospettiva’ e ‘finestra’, appunto.

Nel *Libro primo* del *De Pictura* (1435) di Alberti, § 19, leggiamo: “dove io debbo dipingere, scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, il quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto”.

M. Foucault, in *Questo non è una pipa*, fa notare come Magritte mescoli “perfidamente il quadro con **ciò che deve rappresentare**”. E in questo modo sostituisce alla relazione d’identità (tra copia e originale) una relazione di continuità: alla logica dell’identità o della somiglianza si sostituisce la logica della similitudine, alla logica della gerarchia (originale/padrone; rappresentazione/servo/copia) si sostituisce la logica della differenza (serie/ripetizione/circolazione dell’immagine).



Leon Battista Alberti, *De Pictura*, manoscritto del 1518

È evidentemente l’ideale umanistico che consente all’Alberti un’intuizione di questo tipo (sebbene egli non usi ancora il termine ‘prospettiva’): la visione dell’uomo si fa ‘centro’ del mondo e ‘canone’ della pittura. Come è noto, nel *De pictura*, l’immagine diventa “intersegiatione” della piramide visiva (dall’oggetto all’occhio e viceversa). Tecnicamente questo diventa possibile grazie alla costruzione di un’intelaiatura (una finestra visiva, appunto), che raccoglie e fa convergere le linee del dipinto e il suo piano verso un unico punto di fuga.





*L'arte della misura o Institutiones geometricae (1525)* [Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt: in Linien Ebenen vo gantzen Corporen] di **Albrecht Dürer** riprende e sviluppa l'idea di Alberti, corredandola con delle incisioni.

modella (sdraiata a sinistra, vicino ad un'altra finestra), guardandola attraverso una griglia, che è **la finestra** dello sguardo pittorico. La griglia (e il suo schematismo trascendentale) viene riprodotta dalle mani dell'artista, in tutti i suoi quadrati. Precisi strumenti di misurazione – posti tra l'occhio e la realtà da rappresentare – consentono di cogliere quest'ultima nella sua perfezione e nella sua profondità: quasi 'pixel' ante-

Il tema del rapporto prospettiva/finestra/sguardo, tra filosofia e arte meriterebbe certo ben altro spazio. Ulteriori indicazioni si possono trovare nella bibliografia relativa a questo cap., in ogni caso ci piace richiamare qui alcuni lavori a cui siamo particolarmente debitori. In maniera più specifica su Alberti, A. Nicolosi, *La finestra svelata. Leon Battista Alberti e l'anima delle immagini*, 2011. Per uno squarcio che arriva alla contemporaneità digitale, M. Carbone, *Da Alberti a microsoft: sempre alla finestra?*, 2011. Per un approfondimento su questa metafora, anche in relazione al teatro e al cinema, a A.M. Iacono, *L'illusione e il sostituto*, 2010; in relazione alla fisiologia e alla psicologia visiva, M. Piccolino e N.J. Wade, *Insegne ambigue. Percorsi obliqui tra storia, scienza e arte da Galileo a Magritte*, 2007, pp. 14 sgg. in relazione alle neuroscienze pp. 275 sgg. AA. VV., a cura di M. Cappuccio, *Neurofenomenologia*, pp. 275 sgg.

litteram, come è stato fatto notare, che quasi anticipano il gioco contemporaneo della fotografia e del mondo digitale.

Nell'incisione di Dürer, la prorompente sensualità della donna/modella sembra ancora sfidare i margini della ragione, eccedendoli. A breve, Galileo Galilei potrà dire che "il gran libro della natura" è scritto "in cerchi e quadrati". E la prospettiva rinascimentale diventerà l'oggettività moderna, l'illusione moderna. E così non avremo più solo uno sguardo umano che prospettivizza il mondo, ma un sog/getto che rappresenta un og/getto e pone il mondo di fronte a sé. Gioco linguistico, consentito dal termine 'prospettiva', nelle sue due varianti:



– Prospettiva come *per-spectiva* (radice che risuona ancora nel termine così come è ‘detto’ in tedesco, in francese ed in inglese): guardare attraverso. E qui la finestra è ciò attraverso cui si guarda;

– *Pro-spettiva* (radice che risuona nell’italiano) come guardare davanti, vedere di fronte. E qui la finestra siamo noi ed è la finestra che guarda, cioè si apre.

Nella modernità il soggetto/finestra si pone di contro all’oggetto/realtà. È l’imprigionamento del ‘cogito’ in se stesso; il corpo sottomesso allo sguardo/pensiero. Un’esistenza che non può comunicare con l’esterno, né con gli altri [l’immagine di Murillo, *Donne presso una finestra con grata*, può esserne simbolo, al di là

dell’intenzione del pittore]: non tanto perché questa monade non ha porte né finestre, quanto piuttosto perché non ha più un esterno e

non ha più altri soggetti con cui comunicare. Le ante non si aprono più sul fuori, ma sul dentro.

Torneremo su questo, nel capitolo dedicato al soggetto. Ma, sulla scia delle immagini (solo alcune tra le tante che la storia dell’arte potrebbe offrirci, in relazione alla ‘finestra’ della condizione umana), è facile intuire come gradualmente (inevitabilmente) anche questo ‘dentro’ perda le sue griglie di riferimento, la sua compattezza, la sua rocciosa certezza. Notiamo come non solo l’esterno ma anche lo sguardo ‘interno’ dell’uomo su se stesso si sfalda: sfumando nelle impressioni dei sentimenti (Manet); mescolando le linee di contorno e di fuga (Cézanne).

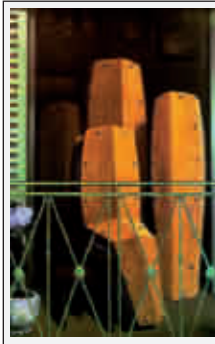
Il problema della rappresentazione come problema



B.E. Murillo,  
*Donne presso una finestra con grata*, 1645



É. Manet, *Il balcone*, 1868-69



Come non ricordare il ‘gioco’ creato da Magritte, sull’originale (!?) di Manet?

Stiamo parlando di ‘Prospectiva. Il balcone di Manet’ (1950), oggetto, tra l’altro, di discussione anche nell’epistolario Magritte / Foucault.



P. Cézanne, *Autoritratto*, 1879-'82



R. Magritte,  
*Il falso specchio*,  
1928



R. Magritte,  
*Questa non è una pipa*,  
1948

del rapporto soggetto/oggetto. Forse mai ultimamente divisibili. Perché forse non conosciamo solo pro-spetticamente. Perché forse il mondo non è solo un 'objectum' che ci sta di fronte. Ma è ciò 'in' cui siamo.

Ed eccoci di nuovo a Magritte. Lo sguardo come 'falso specchio'. Falso perché non 'specchio' fedele della realtà. Falso come specchio, ma non falso del tutto. Perché, anzi, questo sguardo (che noi 'siamo') è il nostro 'tutto'. E, allora, è 'vero'. È vero lo sguardo, così come è 'reale' il mondo. Non nel senso di un rispecchiamento; non nel senso di una copia/riproduzione. Ma nel senso della fragilità della nostra visione. Perché effettivamente è l'azzurro del cielo con le nuvole che il nostro occhio vede quando solleva lo sguardo. Eppure quello che vediamo non è un cielo fedele all'originale; perché non abbiamo un Originale in nostro possesso, ma abbiamo solo un mistero che ci

F. Nietzsche, *Umano troppo umano I*, in *Opere*, vol. IV, t. 2, af. 9: "noi vediamo tutte le cose con **la testa dell'uomo**, né questa possiamo tagliarla"

possiede: il mistero della nostra finitezza, e della finitezza della nostra rappresentazione.

E, allora, sì, certo 'questo non è un cielo visto da un occhio', così come quella rappresentata sul quadro forse più noto di Magritte 'non è una pipa'. Perché è una rappresentazione della pipa; è una rappresentazione del cielo. È la rappresentazione della nostra condizione umana: che paradossalmente cerca di rappresentare se stessa... nelle sue possibilità, ma si ritrova rappresentata, invece, soprattutto nei suoi limiti.

Come direbbe Nietzsche: i limiti che 'siamo'. Perché non possiamo nemmeno immaginare che cosa sarebbe il mondo senza di noi. Così come non possiamo immaginare che cosa penseremmo se non avessimo **la nostra testa**, umano troppo umana.

Possiamo, allora, dire ancora che la 'condizione umana' è quella di essere una finestra? O, così come siamo un falso specchio, siamo anche una falsa fine-



V. van Gogh, *I tessitori*, 1883-84

stra? In realtà non siamo una finestra, se con questo termine intendiamo la possibilità di essere realmente trasparenti. Siamo terrestri, sporchi di terra. Opachi. Non translucidi.

Anche l'ultimo sognatore del trascendentale, Edmund Husserl, dovrà arrendersi all'evidenza della nostra inadeguatezza. Le sue *Ricerche logiche* (1900-1901) avevano ancora tentato di mostrare che, sebbene *non possiamo rappresentare 'evidentemente' il mondo* (perché ci si dà sempre e solo **per ombre e scorci prospettici**), *possiamo per lo meno avere una "percezione interna adeguata di noi stessi"*. Ma al termine del suo percorso anche Husserl, come ha mostrato **J. Derrida**, in qualche maniera, dovrà accettare che non esiste un Io assolutamente puro. Siamo una *condizione impura*.

Affacciandoci in noi stessi, ci hanno insegnato i maestri del sospetto, anche in noi stessi troviamo solo adombramenti e scorci prospettici.

Non siamo **una vetrina illuminata**; **non abbiamo la chiave** per entrare nel nostro appartamento.

Ce lo mostra un altro famoso quadro di Magritte, intitolato appunto: *La chiave dei campi*.

Il soggetto sembra essere comunque 'la condizione umana'. Ma la prospettiva, è il caso di dire, è rovesciata.

Sempre una finestra, sempre le tende aperte, sempre uno scenario di prato, terra, alberi, cielo.

Ma qui con dolore avvertiamo che l'incanto è rotto. *Der Traum ist ausgetraumt*, per dirla ancora con

“L'intenzione (*Intention*) (...) per lo più, ed ad esempio in tutti i casi della percezione 'esterna' (...) non va al di là della pretensione (*Prätension*). <Perché> l'oggetto non è effettivamente dato, cioè non è dato nella sua totalità ed interezza. Esso appare soltanto (...) secondo **adombramenti e scorci prospettici** (*perspektivisch verkürzt und abgeschattet*)” [*Ricerche Logiche*, vol. 2, p. 355].

Sul tema del coglimento dell'oggetto/coscienza in Husserl, nella sua illusoria trasparenza, è imprescindibile il riferimento a **J. Derrida**, *La voce ed il fenomeno*.



E. Hopper, *Night Windows*, 1928

F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere*, vol. III, t. 2, pp. 356-57: “Che cosa sa propriamente l'uomo di sé? Davvero sarebbe capace, anche solo una volta, di avere di sé una percezione completa, come se si trovasse in **una vetrina illuminata**? Non gli tace la natura quasi tutto, anche riguardo al suo stesso corpo, per confinarlo e imprigionarlo in una orgogliosa e illusoria coscienza, lontano dal viluppo delle interiora, dal rapido flusso del sangue, dai nascosti brividi delle fibre? Essa ha **gettato via la chiave**: e guai all'infausta curiosità di guardare dalla camera della coscienza attraverso una fessura all'esterno e nel basso (...)”.



R. Magritte, *La chiave dei campi*

Husserl [“il sogno ha finito di essere sognato”]: *La crisi delle scienze europee*, p. 535].

Il quadro (che ne *La condizione umana*, posto davanti alla finestra, ci dava ancora l'illusione di poter essere copia/rappresentazione, fedele al reale) ne *La chiave dei campi* torna ad essere solo ciò che è: vetro; fragile e infranto. Sui frammenti restano i segni dell'immagine. Ma i pezzi sono dentro. Come ferite, schegge nella carne. Ma chi ha rotto l'incantesimo, chi ha infranto l'unità, chi ha buttato via la chiave dei campi, il segreto dell'interpretazione del reale, della comprensione del mondo e di noi stessi? Interessante notare che i frammenti del vetro/quadro sono all'interno. Non è quindi il soggetto-prigioniero che ha rotto il vetro (magari per uscire). Il vetro si è rotto. Dall'esterno. Il disincantamento è accaduto. Il passivo/impersonale è d'obbligo. Il quadro non ci dice come, quando e perché. La decostruzione si è data. È il post-moderno; con i suoi frammenti. Dissoluzione dell'unità.

Perdita del 'Tutto'? Per Magritte, come anticipato, non è 'solo' così. Forse perché, per lui, quella umana resta una 'condizione'; e quello del mondo resta un 'mistero': che resiste alle risposte precostituite, ma che non rifiuta, allo sguardo interrogante, la possibilità di *risposte impreviste*.

Anche questo è Magritte; anche questo fa parte della condizione umana: porte e finestre che si schiudono nel nero della notte del nichilismo. Che si 'possono' schiudere: dall'interno stesso del buio: squarci più che serrature. Fessure.

Sonagli che si aprono, nel cuore della terra o del cielo: noduli di carne, noduli del mondo, dal collo del cavallo al collo dell'abisso: l'abisso del possibile. Noi.



R. Magritte, *La risposta imprevista*



Mi piace concludere il percorso con Magritte con un ennesimo quadro/finestra, dal titolo: *Il telescopio*.

Come in *La chiave dei campi*, il vetro è dipinto. Ma qui non è infranto. Forse perché ha saputo cogliere e accogliere la sfida dell'Oltre: lasciarsi aprire sul nero del mistero, senza sfidarlo, senza rifiutarlo, senza imprigionarlo.

Anche questa è condizione umana. Pre-condizione per essere umani: "lasciar essere", direbbe Heidegger. Lasciar essere l'incanto (l'incanto dell'arte sul vetro, l'incanto della rappresentazione nella vita, l'incanto del ni-ente nella storia). Nella consapevolezza della sua fragilità, però.

Finestre o quadri? Visioni o enigmi? Trasparenza o cecità? Tra il tutto e il nulla: piccole percezioni. Piccoli dettagli. Piccoli segnali. Piccole intuizioni. Come guardando l'anta a destra de *Il telescopio*. E scoprire che... è vetro e non quadro. O quadro e non vetro?

*"La mia pittura è un'immagine visibile del niente. Evoca il mistero e, perciò, quando qualcuno vede uno dei miei quadri, si pone questa domanda, semplice: 'Ma che significa?'. In realtà non significa nulla, perché il mistero non significa nulla, se non il fatto che è appunto inconoscibile"* (R. Magritte)



R. Magritte, *Il telescopio*



### 1.3.b) La finestra di Palomar. Come appendice e sguardo prospettico

Come un'appendice a questo viaggio attraverso la finestra della condizione umana, appuntiamo questo ultimo 'link', giustificato dalla connessione per analogia tra il telescopio di Magritte e *Palomar* di Italo Calvino.

Un'appendice, come 'postilla conclusiva non scientifica', che, senza pretese accademiche, da un lato vuole indicare un ulteriore possibile percorso di approfondimento; dall'altro lato vuole aprire un possibile squarcio su quello che sarà l'approdo del nostro testo: dentro e oltre la soggettività moderna.

*"Le meditazioni di Palomar. Il mondo guarda il mondo."*

In seguito a una serie di disavventure intellettuali che non meritano d'essere ricordate, il signor Palomar ha deciso che la sua principale attività sarà guardare le cose dal di fuori. Un po' miope, distratto introverso, egli non sembra rientrare per temperamento in quel tipo umano che viene di solito definito un osservatore. Eppure gli è sempre successo che certe cose – un muro di pietre, un guscio di conchiglia, una foglia, una teiera – gli si presentino, come chiedendo un'attenzione”...



Subito attrae la nostra attenzione l'immagine che Calvino stesso ha scelto per la copertina del suo *Palomar* (1983). La conosciamo: è la finestra/quadro di Dürer che abbiamo già incontrato.

L'allusione è più che un richiamo. Il problema anche qui è quello dello sguardo e della prospettiva. E, quindi, del rapporto soggetto/oggetto. Il linguaggio, però, è quello della letteratura e non della pittura.

La storia di Palomar è conosciuta. Il suo nome tiene insieme lo sguardo/telescopio (Palomar è il nome di un noto osservatorio astronomico americano) e il palombaro/microscopio che si inabissa sotto la superficie del dato. Palomar è un osservatore miope, abbiamo letto (il che già è un paradosso programmatico); uno che decide di vedere: ma che non decide che cosa vedere; infatti non è tanto lui che va verso le cose, ma sono le cose si muovono verso di lui, quasi chiedendo di essere viste.

Il libro è costruito in tre sezioni, in cui Calvino sperimenta linguaggi diversi, per esperienze diverse, per ambiti d'osservazione diversi. Comune è il 'soggetto' dello sguardo, Palomar appunto; che prima guarda la natura e si tuffa nell'esperienza visiva, portandola in superficie con il linguaggio della descrizione (prima parte); poi guarda gli uomini e si sofferma sugli elementi simbolici del mondo antropologico, narrandoli attraverso racconti (seconda parte); infine giunge alla 'teoria', allo sguardo speculativo e si perde nelle sue riflessioni, esprimendole nel linguaggio della meditazione (terza parte).

Le pagine che abbiamo citato sono appunto collocate in questo contesto: in una ‘meditazione’ di Palomar, dal titolo significativo: ‘Il mondo guarda il mondo’; ed ecco che subito riaffiora la domanda sull’io/finestra:

“Come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l’io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l’io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d’una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque c’è una finestra che s’affaccia sul mondo. Di là c’è il mondo: e di qua?”

Ecco il primo esercizio: possiamo dire, al di là di Calvino, sfruttando le sue metafore, che questo sia l’esercizio della modernità. Come guardare il mondo in maniera oggettiva, astraendo dal soggetto? La modernità risponde: considerando il soggetto appunto solo come sguardo, pensiero: finestra trasparente, aperta sul reale. Di chi sono gli occhi che guardano? Quelli del Trascendentale, di un Io ‘puro’.

Ma... continua la meditazione di Palomar, se c’è una finestra... che cosa ‘è’ questa finestra? Heidegger, farà un’obiezione simile a Cartesio: non posso partire dal pensiero per arrivare all’essere: la domanda fondamentale è quella ontologica: che cosa fa sì che questa sia una finestra? È necessario, dirà Heidegger, ribaltare l’espressione cartesiana *cogito ergo sum*, in: *sum ergo cogito* (sono, dunque penso). La vera domanda, quindi, è: chi ‘sono’ io che cogito?

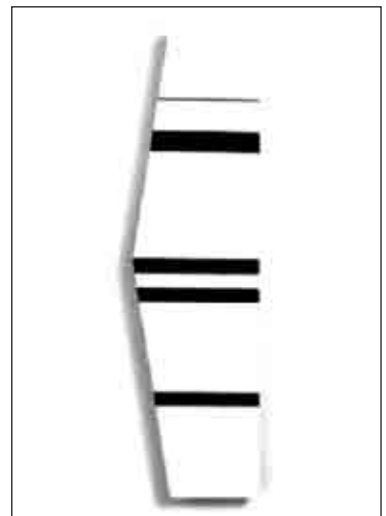
Da qui parte il secondo esercizio, la seconda serie di osservazioni di Palomar.

“Di là c’è il mondo: e di qua? Sempre il mondo: cos’altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori dalla finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l’occasione s’è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche ‘io’, cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo?”

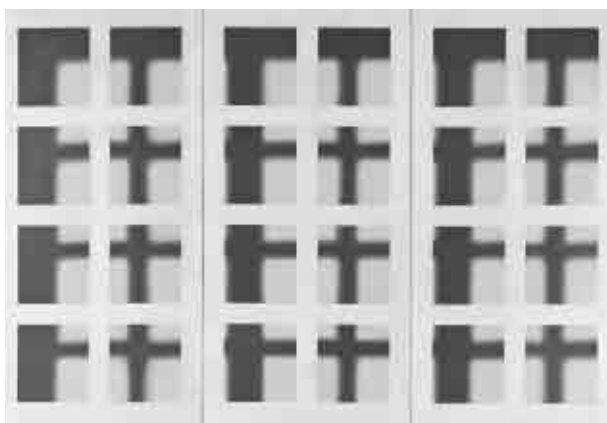
Il secondo esercizio, possiamo dire, è l’esercizio della contestazione della modernità, è l’esperienza dei maestri del sospetto, Nietzsche *in primis*. Anche ‘io’ sono mondo. Quindi non c’è un soggetto che guarda in



C. Monet, 1875



E. Kelly, Finestra V, 1950



G. Richter, *Fenstergitter*, 1968

Scrive M. Blanchot a proposito dell'esperienza del 'neutro' ("l'ignoto nella sua infinita distanza"): "Uno dei tratti caratteristici di questa esperienza consiste nel non poter essere assunta come soggetto in prima persona da colui che la subisce, e nel suo compiersi solo introducendo nel campo della sua realizzazione l'impossibilità del compimento. Una simile esperienza sfugge ad ogni possibilità dialettica e nello stesso tempo rifiuta qualsiasi evidenza e comprensione immediata, ignora ogni partecipazione mistica. In essa pertanto è non già superato ma lasciato da parte il contrasto tra mediato e immediato, tra soggetto e oggetto, tra conoscenza intuitiva e conoscenza discorsiva" [*L'infinito intrattenimento*, pp. 102; 10]. È noto come per Blanchot la letteratura ha la possibilità di questa 'neutralizzazione': "l'atto letterario che non è né di affermazione né di negazione (...) libera il senso come fantasma, ossessione, simulacro di senso" [ivi, p. 406].

"Un rizoma non comincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, inter-essere, intermezzo. L'albero è filiazione, ma il rizoma è alleanza (...). L'albero impone il verbo 'essere', ma il rizoma ha per tessuto la congiunzione 'e...e...e'. (...) Dove andate? Da dove partite? Dove volete arrivare? Sono domande davvero inutili. (...) Muoversi tra le cose, instaurare una logica dell'E, rovesciare l'ontologia, destituire il fondamento, annullare l'inizio e la fine. (...) Tra le cose non designa una relazione localizzabile che va da una cosa all'altra e viceversa, ma una direzione perpendicolare, un movimento trasversale che le trascina, l'una e l'altra, ruscello senza inizio né fine che erode le due rive e prende velocità nel mezzo" [G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani*, pp. 69-70].

maniera 'neutra' un oggetto, ma l'io stesso è questo 'neutro'. La finestra è il mondo. Cade la differenza tra soggetto e oggetto. Tutto è sguardo. Tutto è 'nietzscheanamente' prospettiva: mondo che guarda se stesso. L'io, chi è? Solo un pezzo di mondo. Con la differenza soggetto/oggetto, cade anche la differenza antropologica. Se tutto guarda tutto, nessuno guarda nessuno. Io sono nessuno e centomila. Argo dai mille occhi.

"Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar. Dunque non basta che Palomar guardi le cose dal di fuori e non dal di dentro: d'ora in avanti le guarderà con uno sguardo che viene dal di fuori, non da dentro di lui. Cerca di far subito l'esperimento: ora non è lui a guardare, ma è il mondo di fuori che guarda fuori".

Terzo esercizio: per assumere 'realmente' la posizione del mondo, la 'neutralità' dell'essere, allora anche lo sguardo umano deve diventare 'mondano', 'neutro'. Solo così il mondo potrà guardare il mondo per mezzo dell'uomo. Con uno sguardo non più antropocentrico, ma *rizomatico*.

È l'esercizio di M. Blanchot, da un lato; di G. Deleuze e F. Guattari, dall'altro.

Tutto qui è solo esteriorità: un fuori che guarda un fuori (e non un dentro che guarda un dentro).

È la morte della soggettività, dell'individualità, della personalità.

Nell'esperienza di Palomar, questo 'naufregio' nel tutto, pare la soluzione: dolce in questo mare...

"Stabilito questo, egli gira lo sguardo intorno in attesa di una trasfigurazione generale. Macché. È il solito grigiore quotidiano che lo circonda. Bisogna ristudiare tutto da capo.

Che sia il fuori a guardare fuori non basta: è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda. Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa... che cosa? se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro".



M. Duchamp, *Finestra chiusa*, 1920

Quarto passaggio: anche la scelta della neutralità, dell'annientamento della soggettività resta atto dell'io: che si illude, in questa maniera, di ottenere qualcosa; per lo meno un rientro, una 'trasfigurazione', un mutamento della sua posizione rispetto al mondo. Invece resta il grigiore. Resta il quotidiano. Resta il peso del Sé. Allora?

Allora, appunto, ecco il passaggio al finale: che ci sembra accostabile, per certi versi, all'esperienza **heideggeriana**: tra **identità e differenza**: mantenere l'unità tra il soggetto e l'oggetto (che sono entrambi 'del' mondo), ma insieme mantenere la differenza: **tra lo sguardo (umano) e ciò che è guardato (dall'uomo)**.

M. Heidegger, *Identità e differenza*, pp. 12-13: "Lo *Zusammengehören* (il coappartenersi) di uomo ed essere, nel modo della loro vicendevole provocazione, ci rende noto che e come l'uomo sia traspropriato [*vereignet*] all'essere, mentre l'essere sia appropriato [*zugeeignet*] all'essenza umana. (...) Si tratta di cogliere genuinamente questo fare-proprio [*Eignen*] in cui uomo ed essere sono fatti proprii [*ge-eignet*] l'uno dell'altro, di tornare cioè a quello che noi chiamiamo *Ereignis*, l'evento. La parola *Ereignis* proviene dal tardo sviluppo della lingua. Il verbo *er-eignen* significa originariamente: adocchiare [*er-äugen*], ossia gettare lo sguardo [*er-blicken*], guardando chiamato a sé, fare proprio [*an-eignen*]. La parola *Ereignis* deve ora, a partire da quanto la cosa indica, parlare come parola-guida al servizio del pensiero. (...) La parola *Ereignis* non indica più qui quello che noi chiamiamo altrimenti un accadimento, un avvenimento. Essa è usata qui come *singolare tantum*. Ciò che essa nomina si fa evento [*ereignet sich*] soltanto come qualcosa di unico, anzi come qualcosa che non concerne più il numero, come qualcosa di singolare. (...) L'*Er-eignis* è l'ambito – ambito dotato di oscillazioni sue proprie – attraverso il quale uomo ed essere si raggiungono a vicenda nella loro essenza, ottengono ciò che per loro è essenziale e perdono, intanto, quelle determinazioni che la metafisica ha loro conferito (...)"

Id., *La svolta*, pp. 25-33: "Pareva finora che 'sguardo dentro ciò che è' (*Ein-blick*) significasse soltanto uno sguardo che noi uomini gettiamo in ciò che è. (...) Ora però tutto si è capovolto. 'Sguardo dentro a' non designa il nostro sguardo dentro l'ente, ma, come folgore, è l'*Ereignis*, (...) il lampo (*Bliz*) della verità dell'essere. (...) Ma questo *Einblick* avviene (*ereignet sich*)? **Corrispondiamo allo sguardo dentro ciò che è, con uno sguardo che riesca (...) a riguardare l'essere?'**"



H. Matisse, *Finestra a Collioure*, 1905

Il suo essere. Il suo apparire allo sguardo. E quindi anche la possibilità di apparire allo sguardo dell'uomo. E toccarlo. Coinvolgerlo.

“Le occasioni di questo genere non sono certo frequenti, ma prima o poi dovranno pur presentarsi: basta aspettare che si verifichi una di quelle fortunate coincidenze in cui il mondo vuole guardare ed essere guardato nel medesimo istante e il signor Palomar si trovi a passare lì in mezzo. Ossia, il signor Palomar non deve nemmeno aspettare, perché queste cose accadono soltanto quando meno ci si aspetta”.



R. Magritte, *L'occhio aperto*, 1932-'35

Si tratta di un semplice ritorno all'inizio? No: perché dopo tutto il viaggio 'nello' sguardo, ora Palomar comprende che la prospettiva va ribaltata: non va dall'io al mondo, ma dal mondo all'io.

Quasi come un'icona, il sacro, l'Essere investe lo sguardo e lo chiama. La traiettoria non va dal sé alle cose, ma dalle cose al sé.

Questo è un 'vero' segno: non i segni inventati dall'uomo, con cui il soggetto segna le cose; ma i Segni, i Richiami, gli Ammiccamenti, gli Sguardi delle cose che chiamano l'uomo.

Questo è un 'vero' intenzionare: non husserlianamente dal soggetto all'oggetto, ma dalla cosa alla cosa. Ogni cosa essendo ciò che è; e solo e proprio ciò che è. Da qui la sua bellezza.

L'ultimo esercizio, allora, è l'attesa. Perché l'incontro tra lo sguardo delle cose/mondo e lo sguardo della cosa/uomo è un attimo, un *Augenblick*, un battito di ciglia, raro come lo schiudersi di uno stupore improvviso.

E la vita si offre così: come il possibile dono di attimi di senso, in cui si dà (unico e perciò prezioso) l'incontro tra il darsi del senso del mondo e il darsi del senso dell'uomo. Atteso. Da attendere. Nell'impossibilità dell'attesa stessa: perché un incontro di sguardi si dà – nel suo stupore – solo quando non lo si aspetta: imprevisto e imprevedibile...



## 1) Homo: terrestre per condizione e prospettiva

“*Erudito*: (...) Non appena ci rappresentiamo o ci facciamo un’idea di qualcosa, già non siamo più in attesa. *Maestro*: Nell’attesa lasciamo aperto ciò di cui siamo in attesa. E: Per qual motivo? M: Perché l’attesa si lascia ricondurre all’Aperto stesso (...). E: È l’*Anchibasie*. *Scienziato* - Che cosa significa? E. - Si traduce il termine greco con il tedesco *Herangehen* (avvicinare). S. - Mi sembra che questa parola sia un termine eccellente per indicare l’essenza del conoscere: infatti quel muoversi alla volta degli oggetti, quell’avvicinarsi ad essi che caratterizza il conoscere giungono qui ad espressione in maniera convincente. (...) M. - Ma è proprio deciso che *Anchibasie* significhi avvicinare? E. - Tradotto letteralmente vuol dire: approssimarsi (*Nahegehen*). M. - Forse potremmo dire anche pensare: andare-nella-prossimità (*In-die-Nahe-Gehen*). S. - Lei pensa questo alla lettera, nel senso di ‘lasciarsi ricondurre nella prossimità’? M. - All’incirca. E. - *Anchibasie*: andare-nella-prossimità. Ora mi sembra che questo potrebbe essere il nome che meglio si adatta al nostro cammino di oggi, lungo un sentiero tra i campi. M. - Che ci ha guidati nella notte profonda... S. - che sempre più magnifica espande in alto il proprio splendore... E. - e fa traboccare la sua meraviglia sopra le stelle... M. - e in cielo approssima le loro lontananze l’una all’altra... S. - agli occhi dell’osservatore ingenuo non meno che a quelli dello scienziato esperto. M. - Per il bambino che è racchiuso nell’uomo la notte resta sempre Colei che approssima e cuce le stelle. E. - Colei che le tiene insieme senza fare vere cuciture, senza mettere orli e usare fili. S. - Diciamo colei che approssima, perché essa lavora soltanto con la prossimità. E. - Ammesso che lavori e non piuttosto riposi... M. - Riempiendo di meraviglia le profondità dell’immenso. E. - La meraviglia potrebbe allora dischiuderci ciò che è chiuso? S. - Solo se restiamo in attesa... M. - e se l’attesa ci è affidata nell’abbandono (*gelassen*)... E. - e se l’essenza dell’uomo rimane appropriata in quel Luogo... M. - da cui siamo chiamati” [M. Heidegger, *Per indicare il luogo dell’abbandono*, pp.76-77, legg. mod.].



R. Magritte, *La page blanche*, 1967

## Bibliografia di riferimento

- AA. VV., *Neurofenomenologia: le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, a cura di M. Cappuccio, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- ALBERTI L.B., *Della pittura*, a cura di L. Mallè, Sansoni, Firenze, 1950.
- AMBROGIO, *Dei doveri degli ecclesiastici*, a cura di A. Cavasin, Socierà ed. internazionale, Torino, 1938.
- ARENDT H., *Ebraismo e Modernità*, tr.it. di G. Bettini, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Id., *La vita della mente* (1978), tr. it. a cura di A. Dal Lago, Il mulino, Bologna, 1987.
- Id., *Tra passato e futuro* (1961), tr. it. di T. Gargiulo, Garzanti, Milano, 1991.
- Id., *Verità e politica*, seguito da *La conquista dello spazio e la statura dell'uomo*, tr. it. e cura di V. Sorrentino Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Id., *Vita activa. La condizione umana* (1954), tr. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano, 1994.
- BLANCHOT M., *L'infinito intrattenimento* (1969), tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, 1977.
- BOPP F., *A Comparative Grammar of the Sanskrit, Zend, Greek, Latin, Lithuanian, Gothic, German, and Slavonic Languages*, tr. ingl. di E. Backhause Eastwick, Madden and Malcolm, 1862.
- BRANDT R., *Filosofia nella pittura: da Giorgione a Magritte*, tr. it. di M.G.Franch e D.Forreta, Mondadori, Milano, 2003.
- BRECHT B., *Teatro*, Einaudi, Torino, 1963.
- BURDACH K., *Faust und die Sorge*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", I, 1923.
- CALVINO I., *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.
- CAPUTO A., *Pensiero e affettività. Heidegger e le Stimmungen*, Franco Angeli, Milano, 2001.
- CARBONE M., *Da Alberti a microsoft: sempre alla finestra? Lectio magistralis*, Mantova, Liceo Scientifico "Martiri di Belfiore", 23 maggio 2011: <http://www.maurocarbone.org/index.php>
- CORTELLAZZO M. - ZOLLI P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 2004.
- CRIFÒ G., *A proposito di humanitas*, Ars Boni et Aequi, Festschrift Waldstein, Stuttgart, 1993.
- DELEUZE G. - F. Guattari, *Millepiani* (1980), tr. it. di G. Passerone, Castelvecchi, Roma, 2003.
- DERRIDA J., *La voce e il fenomeno* (1967), tr. it. a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1968.
- DÜRER A., *Institutiones geometricae*, a cura di G.M. Fara, Aragno ed., 2008.
- ERNOUT A. - Meillet A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 1951.
- ERNOUT A., *Homo - Ner - Vir* in "Hommages à A.Grenier", Coll. Latomus, LXVIII, Bruxelles-Berchem, 1962, n. 2, pp. 567-570.
- FORCELLINI E., *Lexicon totius latinitatis*, Gregoriana, Patavii, 1864.
- FOUCAULT M., *Questa non è una pipa* (1968), tr. it. a cura di Roberto Rossi, SE, Milano 1988.
- GASTI F., *L'antropologia di Isidoro. Le fonti del libro XI delle etimologie*, Ed. New Press, Como, 1998.
- GOETHE J. W., *Faust*, trad. it. di Franco Fortini, Mondadori, Milano, 1970.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, nuova versione italiana a cura di Franco Volpi sulla versione di Pietro Chiodi, con le Longanesi, Milano, 2005.
- Id., *Identità e differenza* (1957), tr. it. di U. Ugazio, in "Aut-Aut", 1982, n. 187-188, pp. 2-38.
- Id., *Introduzione alla metafisica* (1935), tr. it. di G. Masi, Mursia, Milano, 1990.

- ID., *L'abbandono* (1945), tr. it. di Fabris, Il Melangolo, Genova, 1983.
- ID., *La svolta* (1962), tr. it. di M. Ferraris, Il Melangolo, Genova, 1990.
- HERDER J. G., *Das Kind der Sorge (Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen)*, pp. 743-744), in *Werke*, a cura di U. Gaier, Vol. 3, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1990.
- HERESCU N. I., *Homo-Humus-Humanitatis. Preface a un humanisme contemporain*, in "Bulletin de l'Assoc. G. Bride", 1948, 5, pp. 64-76.
- HUSSERL E., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale: introduzione alla filosofia fenomenologica*, a cura di Walter Biemel, traduzione di Enrico Filippini, Milano: Il Saggiatore 1997.
- ID., *Ricerche logiche*, a cura di G. Piana, 2 volumi, Il Saggiatore, Milano, 1968.
- IACONO A.M., *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano, 2010.
- ID., *Prospettiva pittorica, riproducibilità delle immagini, rappresentazione*, in AA. VV. (a cura di E. Moriconi e S. Perfetti), *Pensiero, parola, scrittura. Filosofie e forme della rappresentazione*, ETS, Pisa, 2007.
- IGINIO C.J., *Fabularum liber*, Hervagina, Basilea, 1570.
- ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, 2 voll. Unione Tipografico-Editrice, Torino, 2006.
- LATTANZIO L.C.F., *Divinae institutiones, De opificio dei, De ira dei*, a cura di U. Boella, Sansoni, Firenze, 1973.
- MAGRITTE R., *Scritti*, a cura di A. Blavier, tr. it. di L. Sosio, Abscondita, Milano, 2003, 2 voll.
- MALICK T., *Tree of Life (L'albero della vita)*, film; 2001; Soggetto e sceneggiatura di T. Malick.
- NICOLOSI A., *La finestra svelata. Leon Battista Alberti e l'anima delle immagini*, Mimesis, Milano, 2011.
- NIETZSCHE F., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964 sgg.
- PANSERA M.T., *H. Arendt e l'antropologia filosofica*, in "Etica & Politica", 2008, X, 1, pp. 58-74.
- PIANIGIANI O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana* (1907<sup>1</sup>, ed. Albrighi e Segati); con Aggiunte, correzioni e variazioni, Polaris ed., Vicchio di Mugello, 1993.
- PICCOLINO M. - WADE N.J., *Insegne ambigue. Percorsi obliqui tra storia, scienza e arte da Galileo a Magritte*, ETS, Pisa, 2007.
- QUINTILIANO M.F., *Institutio oratoria*, ed. con testo a fronte a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino, 2001.
- RENDLICH F., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee: indoeuropeo, sanscrito, greco, latino*, Palombi, Roma, 2010.
- RIEKS R., *Homo - humanus - humanitas. Zur Humanität in der lateinischen Literatur des ersten nachchristlichen Jahrhunderts*, Fink, München, 1967.
- SERVIO M. H., *Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, Vol. 3, Part 1, In Bucolica Et Georgica Commentarii, Cambridge University Press (Virtual Publishing), Cambridge, 2012.
- TERTULLIANO Q.S.F., *Apologetico*, a cura di A. Resta Barile, Mondadori, Milano, 2000.
- TORRESETTI G., *Plurality. La legge della terra in Hannah Arendt*, Giappichelli, 2012.
- VARRONE M.T., *Opere*, a cura di A. Traglia, Utet, Torino, 1996.
- VICO G., *Scienza nuova* (1744), BUR, Milano, 1977.
- ZERI F., *Magritte: La condizione umana*, Rizzoli, Milano, 1998.



**2) *Adam:***  
**polvere assetata d'anima**





## 2.1) Etimologie e assonanze: *Adam, il gleboso*

“Come Adamo presto al mattino,  
che cammina uscito dalla capanna di fronde  
rinfrancato dal sonno,  
guardami mentre passo,  
odi la mia voce,  
avvicinami,  
toccami, accosta la palma della tua mano al mio corpo  
mentre passo,  
non avere paura del mio corpo”.  
(W. Whitman)

Prima di approdare al mondo greco e dunque all’antropologia ‘filosofica’ antica, è interessante affacciarsi in un’altra lingua (quale quella ebraica) e in un altro universo, quale quello del *Bereshit* (*Genesi*) del *Pentateuco*.

Nel primo dei *‘Biblia’* abbiamo, infatti, non solo il racconto intrecciato di due cosmogonie ebraiche, ma anche un gioco etimologico sul termine ‘uomo’ molto assonante con quello latino.

La prima descrizione della creazione (Gn 1,1 - 2,3) è generalmente attribuita alla *tradizione sacerdotale*. La seconda (Gn 2, 4-25) alla *tradizione jahwista*. La cosmogonia sacerdotale è quella più nota: il racconto genesiaco viene scandito in sei giorni; la creazione dell’uomo è collocata nel sesto giorno, alla fine.

Il passo che ci interessa è il versetto 1, 26:

Ed *Elohim* disse: ‘facciamo **Adam** a nostra immagine e nostra somiglianza’

וַיֵּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצַלְמֵנוּ כְּדְמוּתֵנוּ



G. Klimt,  
*Adamo ed Eva*, 1917

**Pentateuco** è il termine che indica i primi cinque libri della *Bibbia* (*Biblia* / i Libri). Come è noto, ogni libro, in ebraico, è chiamato a partire dal primo termine del libro stesso. Il primo – che nella traduzione greca (detta della Settanta) e poi nella Patristica è detto *Genesi* – in ebraico è chiamato ‘*Bereshit*’, cioè In principio (Gn 1,1: “in principio Dio creò il cielo e la terra”). Non è questo il contesto per ricostruire la complessa questione delle ‘fonti’ del Libro sacro degli Ebrei (e poi dei Cristiani). Per semplicità rimandiamo alla sin troppo classica *Ipotesi documentaria* delle *Quattro fonti* e delle quattro tradizioni (Jahwista; Elohist; Sacerdotale, Deuteronomistica), composte poi in ‘redazione’ unitaria. La teoria cerca di spiegare, tra l’altro, numerose incongruenze del testo, tra le quali (per quello che ci interessa) la ‘stranezza’ della presenza di due ‘creazioni’ (Dio crea il mondo e l’uomo nel primo capitolo in sei giorni; poi nel secondo capitolo abbiamo una seconda descrizione della genesi e della creazione dell’uomo). La *tradizione letteraria sacerdotale* (più tarda: nella forma finale è post-esilica) è attribuita generalmente al gruppo dei sacerdoti e dei sapienti legati al Tempio di Gerusalemme (elementi e simboli importanti ed evidenti sono, per esempio, quelli di natura culturale, sacrificale). La *tradizione jahwista* (così chiamata per l’uso del famoso impronunciabile tetragramma di *Adonai elohim: JHWH*), generalmente considerata più antica (intorno al X-XI a.C.), è vivace, narrativa, concreta; presenta, come è noto, JHWH con caratteristici tratti antropomorfici: il Dio dei Patriarchi e dell’Alleanza, dell’Alleanza e della salvezza.

Che si accetti o no la teoria delle fonti, in ogni caso è fonda-

mentale considerare che, essendo la Bibbia (come dice il nome stesso) una 'biblioteca' che raccoglie materiale vastissimo (di diverse tradizioni e di diversi periodi storici), non è nostra intenzione qui proporre nessuna visione antropologica unitaria dell'Antico Testamento, ma solo seguire lo stratificarsi di un 'nome' e una traccia testuale (con le sue immagini).

semplicemente 'uomo' o 'umanità'. Adam è nome comune prima e più che nome proprio. Comune, tanto da poter indicare non solo l'uomo singolo, ma anche il collettivo: nel senso 'inglese' di *people* [cfr. Gn 11, 5; Ger 47,2; 1Sam 25,1; Dt 8, 3].

Adam è **ogni membro della famiglia umana**. Non è un maschile o un femminile [termini invece resi con *Ish* e *Ishah*: cfr. Gn 1, 27]; non indica l'appartenenza ad una specie, ma rappresenta l'essere umano come gruppale, una rete di legami; tanto che ogni singolo membro di questo gruppo/famiglia/umanità potrà essere chiamato figlio/figlia dell'uomo (figlio/figlia di *adam*).

Per la ricerca è utilissimo *Bibleworks. Software for Biblical Exegesis and Research* (noi abbiamo usato la versione n. 7), che offre strumenti di ricerca testuale in lingua originale e un archivio immenso di dati, con riferimenti lessicali, grammaticali, morfologici, apparati critici, ecc.

Sull'esegesi del termine 'Adam', cfr. *Grande lessico del Nuovo Testamento*, F. Maas, *Adam*, pp. 159-186; J.P. Ploeger, *Adamah*, pp. 187-210. L. Caza, *Antropologia biblica*, pp. 540 sgg. mostra come il termine indichi **ogni membro della famiglia umana** (in collegamento con la sua 'origine' l'*adamah*). Così anche J.M. McKenzie, *Aspetti del pensiero dell'Antico Testamento*, in *Nuovo grande commentario biblico*, p. 1702: "Adam non designa una specie, ma un gruppo, per cui un singolo membro del gruppo viene distinto chiamandolo 'figlio' o 'figlia' dell'uomo".

Molti esegeti, inoltre, sottolineano l'uso della terza persona plurale in 1, 26 (*dòminino*): conferma che *Adam* qui è un collettivo. E. Bianchi, *Adamo dove sei?*, pp. 139-40, sottolinea anche il passaggio da *adam* (senza articolo) a *ha adam* (Gn 1, 27) con l'articolo. "Nell'annuncio si tratta di un uomo, un umano; nella realizzazione è l'uomo, con un'identità precisa data dall'essere maschio e femmina".

Cfr. Id., p. 158: "Gen 1 è teocentrico, **Gen 2 è antropocentrico**. In Gen 1 la creazione dell'uomo rappresenta certamente un punto culminante, ma il vero vertice narrativo-teologico è il sabato, destinazione dell'uomo e di tutta la creazione. In Gen 2 l'uomo è al centro del racconto ed è un uomo visto nella sua debolezza e fragilità, un uomo che nella quotidianità della sua esistenza conosce problemi concreti e specifici ed è posto in una serie di rapporti che sono conflittuali".

La parola ebraica ADAM (אָדָם), che normalmente rendiamo con: Adamo) si trova circa 540 volte nel cosiddetto *Antico Testamento* e, nella maggioranza dei casi, significa

Ma passiamo alla cosmogonia jahwista, che, **per il discorso linguistico/antropologico** che stiamo facendo, è più interessante.

Qui il percorso della creazione non va dal caos all'ordine (come nel primo capitolo), ma dalla dimensione desertica a quella fiorente del giardino: e l'uomo non è creato alla fine ma all'inizio dei tempi.

Riprendiamo e rileggiamo. C'è prima il versetto 4 (a cornice: di sintesi e/o apertura): "queste le origini, le generazioni [תּוֹלְדוֹת *toledot*; in greco *ghenèses*; potremmo rendere: "queste le genesi"] dei cieli e della terra quando furono create nel giorno in cui יְהוָה (*Adonai*, il Signore) fece i cieli e la terra" (Gn 2,4).

Poi il versetto che ci interessa (Gn 2,5)

וְכָל־שִׂחַ הַשָּׂדֶה טָרֵם יְהִיָּה בְּאֶרֶץ וְכָל־עֵשֶׂב  
הַשָּׂדֶה טָרֵם יִצְמַח כִּי לֹא הִמְשִׁיר יְהוָה אֱלֹהִים עַל־הָאָרֶץ  
וְאָדָם אֵין לַעֲבֹד אֶת־הָאֲדָמָה:

“E ogni pianta del campo non era ancora sulla terra (**aretz**) [op- pure: prima che ogni pianta del campo fosse sulla terra] e ogni er- ba del campo non era ancora cresciuta, perché non aveva fatto pio- vere (*Adonai*) *Elohim* sulla terra (**aretz**) e nessun **Adam** [c'era] a coltivare [a lavorare, a servire] il suolo, il terreno [**adamah**]”

Ecco il preludio, che poi diventerà esplicito. Trovia- mo già qui il gioco etimologico che ci ricorda quello di *homo/humus* (e che, anche per questo, piacque ai Padri della Chiesa, come abbiamo visto nel primo capitolo): si tratta del collegamento tra il termine *Adam* e il ter- mine *adamah*.

L'*adamah* non è la terra (*aretz*), ma è il suolo, il fondo, il terreno (da cui nascono le piante). L'*adamah* richiama l'*adom* (rosso). Sebbene non sia una teoria del tutto accredi- tata è interessante pensare a questa terra ros- sastra, come l'argilla, come il colore della pelle. Nel contesto del passo che stiamo leg- gendo, al di là di tutto, infatti, è evidente che siamo davanti ad un terreno secco, arido.

Tanto che il brano prosegue dicendo che “un'acqua” (*ed*: è un nome ricercato, raro, di complessa traduzione; indica che non sia- mo davanti ad un'acqua comune, ma ad una sorgente sacra) “saliva dalla terra (*aretz*) per irrigare tutta la superficie del suolo (*ada- mah*)”.

Dovremo ricordarci di quest'acqua ‘mi- steriosa’ nel prosieguo del capitolo: quando ‘vedremo’ i Mosaici di Monreale e parleremo di *Nostalgia* di Tarkovskij.



Frontespizio del Genesi (con scritta ebraica BERESHIT al centro) della Bibbia Schocken (XIV secolo)

G. J. Wenham, *Genesis*, 1-15, p. 59, mostra perché non sia condivisibile l'idea che *adamah* derivi da 'adom, rosso (come la pelle dell'uomo e la terra). L'idea ha un suo percorso suggestivo. Da Giuseppe Flavio, *Antichità*, I, 1, 2 [“egli fu chiamato Adamo, che significa il rosso (*adom*), perché fu fatto di terra rossa, (...) di quella che è suolo vergine e terra vera”], fino all'interpretazione cristologica che mette in parallelo il primo adamo (nato dalla terra vergine) e il secondo Adamo (nato da Maria Vergine).

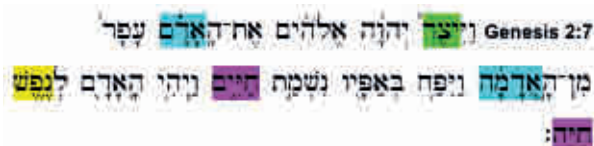
Gli esegeti sottolineano, tra l'altro, come nel primo racconto della creazione l'acqua sia elemento 'negativo', da contenere e organizzare (probabilmente il racconto è nato in un ambiente teatro di alluvioni); nel secondo, invece, è elemento fondamentale per la nascita della vita (racconto proveniente forse da un ambiente maggiormente desertico). Secondo l'interpretazione rabbinica di Rashi Di Troyes, *Commento alla Genesi*, si mostra qui un collegamento essenziale tra l'acqua e l'uomo; è la necessità – nella creazione – dell'uno che implica la necessità dell'altra (e viceversa).



Affresco, Creazione di Adamo, XII sec.

Il testo del *Bereshit* è chiaro: l'*adamah* sarebbe in sé riarsa, se non venisse raggiunta da questo flusso sorgivo: un fluido che pare venire dalle viscere della terra: dal profondo alla superficie: e dall'acqua la vita.

Infatti il versetto seguente recita così:



“E (*Adonai*) *Elohim* formò (*wajjitzer*) l'*Adam* dalla polvere [oppure “della polvere”]; oppure “che è polvere” del terreno (*adamah*) e soffiò nelle sue narici un respiro di vita (*hajjim*) e Adam divenne anima (*nefesh*) vivente (*hajjah*)”

S. J. Báez, *L'uomo nel progetto di Dio: Gen 1-3*, pp. 184 sgg., fa notare come il verbo *jatzar* è tratto dal mondo dell'artigianato e veicola l'idea di un Dio ceramista. Così anche F. Brambilla, *Antropologia teologica*, pp. 317 sgg, che rimanda a Gb 4, 19; 10, 9; Sal 119, 73; Is. 29, 16).

Ecco il passaggio centrale per il nostro discorso. *Adonai Elohim*, il Signore dio ‘forma’ l'uomo. Non lo crea semplicemente; il verbo *jatzar* è molto particolare: indica il modellare, sagomare, il ritagliare, il formare, il dare forma: come un vasaio modella l'argilla.

Viene in mente l'immagine di Isaia 64, 7:

“ma, Signore, tu sei nostro padre; noi siamo argilla e tu colui che ci plasma (verbo *jatzar*); noi tutti siamo opera delle tue mani”.

Dalla polvere Adam nasce e polvere torna ad essere alla fine. Cfr. Gn 3, 19: “finché non ritornerai alla *adamah*, perché da essa sei stato tratto: polvere (*afar*) tu sei e in polvere (*afar*) ritornerai!”.

Cfr. anche Gb 10, 8-9: “Le tue mani mi hanno plasmato e mi hanno fatto integro in ogni parte. (...) Ricordati che come argilla mi hai plasmato; alla polvere vorresti farmi tornare?”

Sir 33, 13: “come argilla nelle mani del vasaio che la modella a suo piacimento, così gli uomini nelle mani di colui che li ha creati”; Sal 103, 14: “perché egli sa di che siamo plasmati, ricorda che noi siamo polvere”.

L'*Adam* è dunque formato da *Adonai Elohim* con la polvere (*afar*).

Il testo del libro della Genesi è preciso: si tratta proprio del terreno secco e polveroso; della polvere secca del terreno. Non solo terra, ma briciole di terra: un soffio... ed è nulla.

La terrestrità è indubbiamente qui sinonimo di fragilità, ma anche condizione ontologica, statuto d'essere: e quindi assoluta positività. Il testo letterario lo sottolinea, usando il termine terra (e affini) ben 10 volte in soli 4 versetti.

*Adam*, come dirà Basilio di Cesarea nelle

*Omellie sull'Esamerone* [6,1]: è il terrestre per natura.

È, come traduce E. Dhormes, in francese (con una traduzione ripresa da J. Derrida in *Rispondenti al nome di uomini*): *Adamo-il-Gleboso*.



È, come traduce A. Deissler (in *L'uomo secondo la Bibbia*, p. 13): Adamo - "*il-terraiolo*".

Che cosa significhi questo, lo spiega molto bene S. J. Báez, con espressioni che ricordano da vicino quelle di H. Arendt, che - d'altra parte, non dobbiamo dimenticare - è di origini ebraiche:

"appena il deserto o la steppa è irrigato, con il terriccio bagnato dell'*adamah*, ossia col suolo, è stato modellato l'*adam*. (...) **Il suo orizzonte concreto è la terra**, dalla quale non può, né deve mai fuggire. (...) L'uomo è stato creato dalla terra (Gn 2, 7); il suo compito sarà coltivarla e custodirla (Gn 2, 5.15); e, al termine della sua esistenza, dovrà tornare ad essa (Gn 3, 19)" [S. J. Báez, *L'uomo nel progetto di Dio: Gen 1-3*, pp. 184-85].

Terrestre/terroso: dalla terra nasce, in lei vive e cresce, di lei lavora, a lei torna. Anche qui troviamo la **madre terra, il ventre/terra** di Baal.

E. Bianchi (*Adamo dove sei?*, p. 160) traduce: "**il terrestre**, il terrigno, perché tratto dalla terra, dalla terra rossastra della steppa". E aggiunge: "Gen 2, 7 letteralmente dice non che Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo, ma che plasmò Adam, che è 'polvere dal suolo' [2, 7: plasmò il terrestre polvere del terreno]. Questa espressione è l'attributo proprio dell'uomo".

F. Raurell, *Lineamenti di antropologia biblica*, p. 19: "l'unica vita possibile è **la vita terrestre**, legata al corpo". Così un noto Midrash: "Dio disse a Gabriele: 'Va' a prendermi un poco di **polvere ai quattro angoli della terra**: con essa io creerò l'uomo'. Gabriele partì per eseguire l'ordine del Signore, ma la terra lo respinse e non gli permise di raccogliere la sua polvere. Gabriele la rimproverò: 'Perché, o terra, non ascolti la voce del Signore che ti ha stabilito sopra le acque?' (...) e la terra rispose dicendo: '(...) Se Dio stesso non verrà a trarre la polvere da me, nessuno lo farà'. Quando Dio udì queste parole protese la mano, raccolse la polvere del suolo e con essa creò il primo uomo. La polvere fu raccolta ai quattro angoli della terra, affinché se a un uomo dell'oriente fosse accaduto di morire in occidente o ad un uomo dell'occidente di morire ad oriente, la terra non potesse rifiutarsi di accogliere il morto. (...) Ovunque un uomo muoia e ovunque sia sepolto, egli tornerà alla terra dalla quale ha avuto origine. Inoltre la polvere era di diversi colori - rossa, nera, bianca e verde: rossa per il sangue, nera per le viscere, bianca per le ossa e verde per il lividore della pelle" [L. Ginzberg, *Le leggende degli ebrei*, pp. 66-67].

Midrash interessante sia per il richiamo all'universalità della terra (legata all'umanità 'generica' e generale di adam), sia per la plasticità del richiamo alla terra e alla polvere. Ginzberg [p. 250] fa notare come non sia da escludere un rimando alle antiche mitologie della **madre-terra**, e dell'uomo generato dal **ventre della terra**.

Decisamente interessante in questo senso l'interpretazione presente nella volta della Cripta della Cattedrale di Anagni (XIII sec.), in cui il macrocosmo (cerchi esterni: arancione, rosso e verde), indicato dagli elementi e dalle stagioni, tiene al suo interno il microcosmo, tagliato in quattro; in ogni sezione c'è una lettera della parola HOMO, ad indicare i punti cardinali, come vuole anche un antico acrostico di Adam (*A = anatolè-oriente*); *D = dysis-occidente*; *A = arctos-settentrione*; *M = mesembria-meridione*). Era stato Innocenzo III [cfr. *Sermo in festo martyrum*] a leggere così l'acrostico di *homo*: *H, septentrio* (essendo la h al posto della s); *Orien*; *Meridiens*; *Occidens*. Cfr. su questo M. L. Mazzello - M. F. Tricarico, *La creazione*, p. 67].



La riflessione sapienziale lo esprime con chiarezza.

Sir 40, 1: "Grandi pene sono destinate  
a ogni uomo  
e un giogo pesante sta sui figli di Adamo,  
dal giorno della loro uscita dal grembo materno  
fino al giorno del ritorno alla madre di tutti".  
Gb 1, 21: "Nudo uscii dal seno di mia madre,  
e nudo vi ritornerò".

E, certo, Giobbe non è Baal; e Adam non è il terrestre secolarizzato della filosofia nel Novecento. Nel testo biblico c'è il soffio divino, il respiro di vita che fa diventare l'uomo un'anima vivente. Ma prima di tutto questo (su cui torneremo), fermiamoci ancora su questa immagine di terra..., con l'aiuto delle immagini...



Wiligelmo, *Genesi* (part.),  
1099-1106



H. Schedel, *Genesi* (part.), Norimberga 1493

A. Rodin, *Adamo*, 1910



Non possiamo ampliare la ricerca al di là del contesto ebraico ma non possiamo non ricordare come questa idea dell'uomo 'formato' con l'argilla, nella varietà dei contesti cosmogonici, ritorni.

Nel mito mesopotamico di *Atrahsis*, forse indirettamente richiamato dall'autore del Genesi, gli uomini vengono creati per lavorare la terra e quindi sollevare da questa fatica gli dei. Il consiglio degli dei decreta: "la signora degli dei plasmi l'uomo e l'uomo porti la cesta degli dei". La dea Ninti "plasmerà l'umanità". La dea risponde: "Non è bene che operi io soltanto; l'opera deve essere fatta con Enki: è lui che tutto purifica; mi dia egli dell'argilla e io mi metterò all'opera. Enki aprì la bocca e disse agli dei grandi: Il primo giorno del mese, il sette e il quindici voglio organizzare una purificazione, un bagno. Si abbatta un dio stabilito e gli dei si purifichino per immersione. Alla sua carne e al suo sangue Ninti mescoli dell'argilla; il dio stesso e l'uomo siano mescolati insieme nell'argilla!. (...) Gli Igigi, i grandi dei, sputarono sull'argilla. La Signora della costola aprì la bocca e disse agli dei grandi: Mi avete ordinato un'opera e io l'ho compiuta" [cfr. J. Bottéro - S. N. Kramer, *Uomini e dei della mesopotamia*, pp. 560-600]. Ma anche nell'*Epopoea di Ghilgamesh* (tav. I, 2, lin. 34) è la dea Aruru che crea Enkidu "nella steppa". "Che si convochi Aruru, la grande, fu lei a creare l'umanità così numerosa (...). La dea Aruru lavò le sue mani, prese un grumo di argilla, lo gettò nella piana. Nella piana lei creò Enkidu, l'eroe" [Ivi, pp. 640-722]. E. Bianchi, *Adamo dove sei?*, p. 30 ricorda anche il testo di un rituale accadico (Anet, 341), in cui il dio Ea prende nell'abisso un pugno di argilla e crea Kulla. E richiama altri passi della Genesi in cui la creazione è letta come un'opera artigianale [Is 29, 16; 45, 9; Ger 18, 1-12 (ripreso in Rm 9, 20-21)].

Ma al di là del mondo ebraico e mesopotamico, potremmo notare come anche in Egitto ci siano tracce di una mitologia affine.

Il dio Khnum, protettore delle sorgenti del Nilo, venerato a Hypselis e Isna, importato ad Elefantina, è immaginato come un dio vasai che al tornio crea il mondo e gli uomini [così un'antica formula in suo onore: "o dio del tornio, che crei l'uovo sul tuo tornio..."]]. Nell'iconografia troviamo spesso il dio (con testa di ariete) che modella "il bambino regale", probabilmente con il limo tratto dal Nun, come l'artigiano prende il limo del Nilo.



In un antico inno in suo onore troviamo: "Egli ha modellato al tornio gli dèi e gli uomini; Egli ha formato gli animali, i piccoli e i grandi; Egli ha fatto gli uccelli così come i pesci; Egli ha fatto i maschi riproduttori e ha posto sulla terra la stirpe femminile. Egli ha organizzato la corsa del sangue nelle ossa formando all'interno del suo laboratorio a forza di braccia. Ed ecco che il soffio della vita impregnava ogni cosa mentre il sangue formava ... con il germe nelle ossa per costruire la materia prima di (nuove) ossa" [cfr. F. Dunand - C. Zivie Coche, *Dei e uomini nell'Egitto antico*, pp. 83 sgg.; 317 sgg.]



## 2.2) In dialogo con l'arte: il dio-artista e l'uomo di fango



Iniziamo da questa xilografia del 1971, di Trude Waehner. Cosa vediamo? Con tratti quasi primordiali, esaltati dal nero delle immagini, in una semi-cornice 'naturale' [data dal tronco di un albero (a destra) e dai suoi rami e foglie (in alto)], seduta per terra, una figura sgraziata, disarmonica, tiene tra le mani una figura più piccola, apparentemente più longilinea. Sullo sfondo alcuni animali (si distingue con certezza un elefante). In basso, a destra e sinistra, due vasi. Interessante! Piccoli particolari che ci immettono, quasi come un sipario, nello spazio simbolico dell'immagine: la bottega di un vasaio, che – ora capiamo – sta modellando con l'argilla la figura umana che ha tra le mani. Il titolo della xilografia, infatti, è *Creazione dell'uomo o Dio scultore*. Affascinante rilettura del mito adamitico, da parte di un'artista austriaca, formata con Paul Klee, fortemente anti-fascista e costretta per questo ad emigrare in America, che per un certo periodo vivrà anche in Italia.

L'opera fa parte di un ciclo di 70 xilografie dal titolo *La resistenza della creazione*. L'esperienza autobiografica dell'artista, dilaniata tra il bisogno di bellezza e la necessità della lotta politica, diventa una meditazione sull'inscindibile relazione tra luce e buio, bene e male, giustizia e sofferenza. Religione, mito, politica, arte si fondono in un intreccio cosmico, come mostrano le altre xilografie del percorso dei 'sei giorni'. La resistenza, qui, più che 'della' creazione sembra 'nella' creazione: come contrapposizione e lotta, unità dei contrari, *polemos* 'interno' all'universo: unica resistenza possibile.

*Il primo giorno o La luce:* enigmatica, quasi in maniera manichea, stagliandosi sull'abisso del buio, la luce/dio (per dirla con Gn 1, 1-3), aleggia sulle acque/caos di una terra informe e deserta, nera.



*Il secondo giorno o Hyperion, Gaia e Pontos:* la luce informe è diventata sole (Hyperion, per Omero); mentre in basso iniziano a rapprendersi le acque dei mari (Pontos) e appare la terra (Gaia). Ma quello che salta agli occhi e si impone è ancora il nero.



*Il terzo giorno o Piante e alberi:* il bianco sembra farsi largo e iniziare a diradare il nero, ma resta intrecciato, angosciante, impenetrabile il caos delle foglie, dei rami, del Vegetale: più un labirinto che uno spazio di vita.



*Il quarto giorno o Le stelle:* un notturno con polvere stellare, in cui un luminosissimo chiaro di luna fa da sfondo al ramo di un albero, finalmente liberato, in uno slargo che inizia a prendere i contorni di un mondo: sebbene solitario; a tratti nostalgico, in quella scia di puntini luminosi, che paiono quasi foglie/stelle, strappate all'albero, dal vento della notte.



*Il quinto giorno o Gli animali:* e il bianco dello sfondo ci dice che finalmente è un giorno, un giorno di 'naturale' violenza: il leone che sbrana la sua preda; animali aggrovigliati alla ricerca di cibo o accoppiamento. Non è più caos, ma non è nemmeno un 'Eden'.



Al termine dell'esamerone, ancora più enigmatico ci appare ora il dio-scultore e la creazione dell'uomo. Lo sfondo bianco ci appare più bianco, alla





Nel ciclo *I primitivi (Creazione e annientamento)* appare molto più 'scultore' il Dio della Melanesia, che **scolpisce** un uccello su un ramo d'albero

fine del percorso; e notiamo con più facilità la luce che illumina i tratti di questo 'arcaico' dio antropomorfo. Forse anche lui sognante più luce e più armonia, con le sue grandi mani quasi stringe (più che **scolpisce**, più che forma...) quell'uomogiocattolo.

E la creazione si ferma, anch'essa diradandosi (l'albero che si apre a scenario; gli animali li a guardare...), stupita e attonita: in attesa non si capisce bene di che, o di chi...

**Il ciclo** completo, dal titolo *Creazione e annientamento*, fa comprendere come l'attesa non porti armonia ma accentui il contrasto, la lotta tra bene e male: insita nell'uomo di ogni tempo e di ogni cultura. L'ultima parola, però, non pare quella dell'annientamento, ma quella, appunto, della resistenza. Che resta affidata alla luce: anche questo un simbolo in qualche maniera 'universale' nell'interpretazione della Waehner. Pensiamo a Prometeo, che – disobbedendo al de-

**Il ciclo** prevede altre xilografie dalla *Genesi* (Abramo, Mose), in cui gli elementi del mito ebraico si fondono con la contemporaneità.

Oltre al ciclo *Genesi*, c'è quello *Primitivi* (che riguarda le 'origini' di altre civiltà), e quello *Ricreazione* (in cui sono presentati in forma attualizzante gli dei dell'antica Grecia).

Interessante in questa logica del passato/presente la sezione *Il vitello d'oro o I signor sì e i signor no*: in cui elementi dell'Antico Testamento di fondono in maniera paradossale con la critica al nazionalsocialismo (i signor sì che si adeguano all'orrore e i signor no che si contrappongono); scene di lotta, donne che piangono, soldati che combattono, vittime con iconologia cristiforme, fascismo e antifascismo.

Qui di seguito il peccato originale diventa la scena originaria del nazismo, anti-paradiso:



*Adamo ed Eva nel paradiso nazista o Siete tutti e due ariani?*



*La strage degli innocenti o Il comando: quelli che l'eseguivano e quelli che non l'hanno mai visto e saputo.*



*E, ancora, la lotta fratricida di Caino e Abele, o Libertà e diritto, senza tempo.*



*Daniele nella fossa dei leoni o Sogno di una notte di mezza estate sul Reno.*

Ma non fa bella figura nemmeno l'America, nel ciclo *Una storia americana*, con denuncia del razzismo, della violenza, delle guerre (vedi Vietnam). Così come ebbrezza e violenza segnano le sezioni *Feste e Padri e figli* (di nuovo in dialogo con la Bibbia, finanche alla dissacrazione).

Insomma, pare dire la Waehner: in ogni civiltà un mito dell'origine, simboli arcaici e una lotta originaria: questo è l'uomo...

stino – si sforza di portare fuoco (portare “sole e le stelle”, sembra dire l'immagine...) nella notte dell'uomo



Ciclo  
*Ricreazione:  
Pro e contro  
su questa  
terra o  
Prometheos  
liberato*

Pensiamo anche, infine, all'enigmatica xilografia dal titolo *Gesù bambino*: di nuovo il dio/luce? L'unità dei contrari (uomo/donna, luce/ buio, sole/luna, uomo/dio)? Lo stupore della natalità (per dirla con la Arendt)?



Ciclo:  
*Padri e figli:  
Gesù  
Bambino*

In ogni caso, una lunga storia, dal primo al secondo Adam, per ogni adam/terroso, terrestre... sulla terra....

Ma, abbandonando la Waehler, torniamo al mito adamitico ebraico. E proviamo a vedere alcuni 'antecedenti' (decisamente più 'classici') dell'immagine del dio/scultore (dio plasmatore).

Da *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* di Giorgio Vasari apprendiamo i dati fondamentali della vita del [fiorentino Albertinelli](#), in particolare i suoi legami con Baccio di Paolo, il futuro fra' Bartolommeo. Per un approfondimento, cfr. S. Padovani, *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*.

Andando a ritroso, dal Novecento al Rinascimento (e saltando la sin troppo nota immagine della Cappella Sistina

di Michelangelo, in cui la 'terra' non è elemento centrale, pur essendo – certo! – presente 'sotto' Adamo, quasi a mo' di letto/sedile), scegliamo di soffermarci su questa (poco nota) immagine di [Mariotto Albertinelli, pittore fiorentino](#) (1474-1515), domenicano. Non è la più nota né la migliore opera del pittore (più conosciuto per la *Visitatione*, esposta agli Uffizi di Firenze); forse il valore artistico dell'opera è anche discutibile, ma il quadro ci interessa per alcuni elementi simbolici molto interessanti rispetto al nostro percorso.



Olio su tavola (1514 ca.), cm 56,4 x 165,4 (Courtauld Institute Galleries, collezione H. Parry, London)

Anticipiamo quali sono alcuni degli [elementi attinti dalla tradizione](#) iconografica cristiana (che vedremo nelle altre immagini della creazione).

In particolare è da notare l'immagine cristiforme del Creatore (è il Cristo/Logos, la Parola che crea, nella sua 'identità' col Padre: il Figlio 'immagine' visibile del Dio invisibile; è l'idea, di stampo alessandrino, divenuta poi canonica nell'Occidente medievale).

Notiamo poi il gesto della mano, con il pollice e l'anulare piegati (mano benedicente/parlante, come attesta già il vescovo Fulgenzio del V-VI; su questo è da leggere Dionigi da Furnà (XVIII secolo), *Ermeneutica della pittura*, Parte VI, n. 16, che ritiene che la forma delle dita così posta indichi X e Σ ovvero il nome Christos). infine segnaliamo la presenza della corte celeste a cui Dio si rivolge. Sono figure angeliche, ma, forse, più probabilmente i due angeli richiamano (insieme al Padre) la Trinità intera, all'opera nella creazione ("facciamo l'uomo a nostra immagine": il plurale è stato tradizionalmente interpretato dall'esegesi cristiana come un coinvolgimento della Trinità).

*Creazione, Tentazione e peccato originale*, mette per immagini, come in sequenza narrativa da sinistra a destra, i primi tre capitoli del Genesi. Diversi [elementi](#) sono [attinti](#) – come vedremo – [dalla tradizione](#), ma quello che salta agli occhi e che ci piace sottolineare è come la terra diventi qui una sorta di palcoscenico ideale. In

alto a sinistra, dall'alto di un colle, Dio (Dio Padre con la corte celeste; e/o Dio-Trinità) 'dice' (con il braccio levato in alto) e crea: siamo al sesto giorno, evidentemente: infatti sotto il colle c'è l'ammasso degli animali che hanno appena ricevuto la vita; ma ecco che in primo piano (con un effetto di 'contemporaneo' tipico della pittura sacra antica) Dio crea Adamo. In alto i due angeli si scambiano sguardi e parole stupite. In basso, la sinistra del creatore afferra la sinistra dell'uomo e lo tira verso l'Alto, verso di sé. Plastico, il gesto di Adamo che piega la gamba destra e fa leva sul braccio davanti, per sollevarsi. E, sulla terra, lascia un vuoto. Così pare dirci l'immagine. Sembra quasi che la cavea, l'incavo di questo palcoscenico ideale derivi da terra strappata, tirata via. Ricordiamo i termini biblici: *Adonai Elohim* plasma l'uomo, ma anche lo 'ritaglia' (il verbo *jatzar*: sagomare, modellare, ritagliare). L'immagine sembra suggerire questo: il creatore ha ritagliato Adamo dalla terra. Questi emerge. Dietro di lui resta il vuoto dell'*adamah* utilizzata per la creazione del suo corpo. E, dietro, la conca della terra resta lì, intagliata: muta testimone dell'evento; materia ferita e modellata in forma: resa Adamo.

Sarebbe interessante notare altri dettagli del prosieguo della narrazione iconica di Albertinelli (come il plasticissimo emergere di Eva dalla costola di Adamo: quasi come un ramo da un altro 'vuoto', un altro buco nella terra/uomo; e infine l'ascolto della voce del Maligno e dunque il frutto: colto da Eva e passato ad Adamo). Ma dobbiamo abbandonare Albertinelli per proseguire il nostro cammino a ritroso. E ripartiamo da Firenze...

Mettiamo insieme le due immagini successive, che, in qualche maniera, sono 'connesse' con Giotto. La prima è di Andrea Pisano (anche se – seguendo la tradizione – non si può escludere una partecipazione giottesca al progetto iconografico): si tratta di una delle formelle che decorano il Campanile di Giotto a Firenze. La seconda (forse anche fonte d'ispirazione della prima) è sicuramente di Giotto e si trova nella Cappella degli Scrovegni a Padova.

Nel rilievo di Pisano colpisce ancora una volta lo scenario naturale (cornice e palcoscenico). La piastrella è un esagono e in qualche maniera già con la sua for-





Come è noto, il Campanile fu avviato da Giotto nel 1334; alla sua morte (1337), tra gli altri, subentrò Andrea Pisano. In particolare, le sculture (i cui originali sono nel Museo dell'Opera del Duomo), una sorta di enciclopedia per immagini, rappresentano, come è stato detto, il "destino dell'uomo" e/o il mondo del "lavoro": l'uomo, creato dalla terra, con la tecnica, l'arte e il sapere, diventa il ri-creazione della terra. Nel primo registro del campanile, infatti (nelle formelle esagonali), dopo la creazione dell'uomo (e della donna) abbiamo le arti meccaniche e quelle legate all'organizzazione sociale (pastorizia, metallurgia, ecc.); più su (formelle romboidali) le arti liberali, speculative; infine, nell'ultimo ordine, le sculture delle virtù. Non dimentichiamo il contesto: una città in espansione come quella di Firenze, che, in qualche maniera, va a celebrare l'attività umana come partecipazione/proseguimento dell'opera della creazione stessa; e d'altra parte i cosiddetti "cicli sul lavoro" sono caratteristici della cultura e dell'arte medievale; la novità fiorentina è la sottolineatura meno agricola e più cittadina di questa 'creatività' umana. Cfr. a riguardo in particolare i testi citati in bibliografia di A. Paolucci; e quelli di AA.VV. a cura di Gurrieri F. - C. Acidini e a cura di T. Verdon.

no sovrapposta all'albero ha fatto pensare a qualche interprete che Dio stia donando un frutto ad Adam: il frutto della vita). E l'uomo a sua volta solleva la destra e si solleva all'esistenza: ed è pronto per diventare a sua volta creatore, *lavoratore* della terra, *homo faber*, come mostra il resto del ciclo delle formelle e delle sculture del campanile...



ma fa venire in mente l'esamerone, i sei giorni della creazione. Siamo al sesto giorno (esagono per eccellenza): la nascita dell'uomo.

Richiama la nostra attenzione lo spigolo in basso, la profondità della terra, 'dentro' cui sembrano quasi 'sprofondare' i piedi del Dio-creatore (quasi un Dio 'terroso...'). E dai suoi piedi, da quella profondità terrestre, sbucano i piedi e le gambe di Adamo: terra da terra, carne da carne (vedremo come i mosaici di Monreale rendano questa 'derivazione').

Geniale la postura del primo Uomo, steso quasi parallelamente al lato (in basso a destra) dell'esagono. La terra si mostra come culla. Da lì 'intagliato', Adam si sveglia alla vita. Il creatore si abbassa verso di lui (la ma-

Ancora più forte, per certi versi, l'immagine della Cappella degli Scrovegni. Qui la sproporzione teologica tra il Creatore e la creatura, diventa sproporzione artistica: ed effettivamente sproporzionato si mostra Adam, bambino/ adulto (adulto/bambino): un essere s-graziato, che appare ancora più tale rispetto al volto luminoso e ai tratti delicatissimi del suo creatore: lui, Adam, ancora tutto steso nel marrone della terra (come abbia-



mo visto nel rilievo del Pisano); l'Altro, il Dio, nello splendore dei colori della divinità, incorniciato dall'azzurro del cielo (pigmento di blu oltre mare, che rende l'azzurro – tonalità predominante in tutta la Cappella degli Scrovegni – intenso e luminissimo).

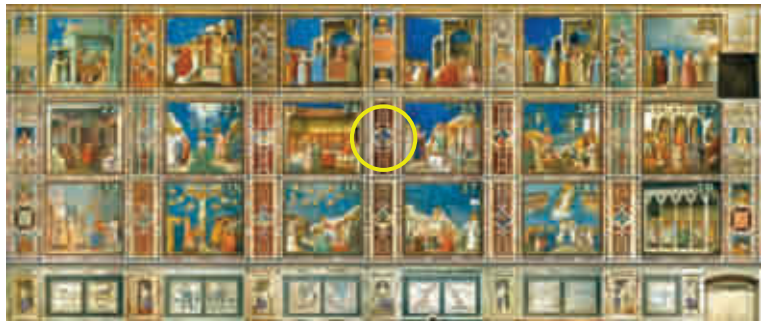
Eppure Giotto riesce, con i tratti e con i colori, a disegnare una complicità di occhi e di dita che ogni commento non potrebbe che inquinare. L'infinita distanza, in questo spazio di sguardi e di mani, appare superata nel mentre stesso che viene posta.

Chiaramente qui Giotto diventa il modello non solo di Pisano, ma anche del celeberrimo spazio 'michelangiolesco' tra il dito di Adamo e quello di Dio.

Siamo pronti, quindi, per un ultimo salto indietro, verso due mosaici molto noti e molto antichi: San Marco a Venezia (XIII secolo ca.) e il Duomo di Monreale (XII-XIII secolo).

Iniziamo da Venezia, perché il mosaico, pur di fatto successivo, ha co-

La creazione di Adamo è inserita nel ciclo della Cappella degli Scrovegni (Padova), affrescata da Giotto tra il 1303 e il 1305. Immensa epopea della storia della salvezza, sviluppata in base agli episodi principali della vita di Gioacchino e Anna, della vita di Maria (preludio alla venuta del Salvatore), e della vita del Cristo. Geniale il registro in basso, in cui, come è stato detto [cfr. G. Pisani, *I volti segreti di Giotto*, p. 147] “la storia sacra diventa storia umana”: allegorie in bianco e nero conducono verso la controfacciata del Giudizio universale, rappresentando specularmente i vizi (la cui sequela conduce alla sezione infernale del Giudizio) e le virtù (la cui sequela conduce alla sezione del Paradiso in contro-facciata). Nella parete a sinistra (priva di finestre) Giotto inserisce delle fasce ornamentali, in cui si trovano anche alcune immagini tratte dall'Antico Testamento (prefigurazioni del Nuovo); per es. Giona nella balena (prefigurazione della morte di Cristo); l'Arcangelo Michele che combatte Satana (in parallelo alla Cacciata dei mercanti dal tempio); e la Creazione d'Adamo (proprio al centro della parete), vicina alla Resurrezione di Lazzaro, a sua volta prefigurazione della Resurrezione del Cristo: nuovo Adamo, nato dal cielo e non più dalla terra. Per un commento del ciclo pittorico, cfr. anche i testi di C. Bellinati, C. Frugoni, e L. Cappellini/R. Recht citati in bibliografia.



Diciamo “un ultimo salto indietro”, ma in realtà l'iconografia della Genesi e di Adam (in particolare in relazione al peccato originale); è molto più antica. Già presente nelle catacombe (e su alcuni antichi sarcofagi romani). Diffusa nell'età medievale (affreschi, manoscritti miniati, sculture), a partire dal rinascimento conosce un'impennata realistica, e poi decade come soggetto di rappresentazione con la modernità e l'illuminismo e avere una ripresa, soprattutto simbolica nel Novecento. Su questo cfr. in bibliografia i testi di A. Grabar, L. Manfred.



Le **miniature** di riferimento sono quelle di uno dei manoscritti illustrati **più antichi**: la Bibbia di Cotton, manoscritto di Alessandria d'Egitto (la città di Clemente e Origene, che evidentemente influenzano anche l'interpretazione figurativa), del V-VI ca. Di essa si sono salvati solo pochi frammenti e alcuni acquerelli (copie delle miniature) conservati rispettivamente nel British Museum di Londra e nella Bibliothèque Nationale di Parigi. Per un approfondimento sui mosaici rimandiamo ai testi citati in bibliografia, a cura di B. Bertoli e di D'Agostino-Pancierà.



me modello delle **miniature più antiche**. Tutto il ciclo dei mosaici di San Marco (pregno d'influenze bizantine) ci immette nella storia della salvezza.

E quindi l'atrio esterno, il narcece, non può che partire dalle Origini: è la cosiddetta cupola della Genesi, di recente restaurata e tornata al suo splendore.

I mosaici (1210-1235 ca.) raccontano la storia degli Inizi (dalla creazione alla cacciata dal paradiso terrestre) in fasce concentriche (come caratteristico della visione cosmologica antica e medievale); ogni fascia è divisa in ulteriori sezioni, per un totale di 26 riquadri.

Si parte dal cerchio più interno. Intorno al medaglione centrale (il cielo dei cieli, la perfezione della sfera celeste: Dio stesso?), la scritta latina che semplifica il testo del Genesi relativo alle immagini del primo cerchio:

*in p(rin)cipio creavit d(eu)s celum e(t) tera(m) sp(iritu)s d(e)i ferebat(ur) sup(er) aquas luce(m) die(m) e(t) tenebras nocte(m) fiat fì(r)mam(en)tu(m) in medio aquaru(m)*

*In principio Dio creò il cielo e la terra. Lo Spirito del Signore aleggiava sulle acque e chiamò la luce giorno e le tenebre notte. Sia il firmamento in mezzo alle acque.*

E, infatti, la prima immagine è quella dello spirito (rappresentato come colomba, secondo una delle antiche simbologie), che volteggia sul caos delle acque primordiali; segue, girando in senso antiorario, la separazione della luce dalle tenebre), il firmamento, la separazione della terra dalle acque e la nascita delle piante. Si passa quindi alla fascia intermedia, con il testo latino (ancora una volta una sintesi/rielaborazione/interpretazione dell'originale biblico):

*fia(n)t luminaria i(n) fir(ma)me(n)to celi dixit ecia(m) d(eu)s p(ro)duca(n)t aq(u)e reptile a(n)i(m)e vive(n)tis et volatile sup(er) t(e)ra(m) ium(en)ta et o(mn)ia reptilia t(e)re i(n) g(e)n(er)e suo faciam(us) ho(m)i(n)em ad imagine(m) et similitudine(m) n(os)tra(m) et b(e)n(e)dix(it) diei sept(im)o (et) i(n)spiravit i(n) facie(m) ei(us) spiraculu(m) vite ecia(m) vite i(n) medio p(ar)adis lignu(m)que) siencie boni (ci siano luci nel firmamento del cielo.*

*Dio poi disse: 'Le acque brulichino di esseri viventi e uccelli volino sopra la terra'. E Dio creò il bestiame e tutti i rettili della terra secondo la loro specie. Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza. E benedisse il settimo giorno. E soffiò sul suo volto l'alito della vita. E pose l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male''*

Abbiamo quindi il cielo stellato con il sole e la luna; i pesci, gli uccelli, gli animali (a coppie) e infine la creazione dell'uomo. Da notare sono le figure angeliche che accompagnano la scansione delle scene, che aumentano seguendo la progressione dei giorni (una nel primo giorno, sei nel sesto giorno). Originale la scena in cui il Dio-Re, nella sua corte celeste, benedice l'angelo del settimo giorno, la benedizione del giorno del riposo. Segue la fascia esterna, che resta fuori del nostro percorso (con la creazione di Eva, la tentazione, la cacciata dal Paradiso terrestre e l'inizio del lavoro della terra).

Torniamo quindi alla creazione di Adam. Mentre nelle prime scene, nei primi atti di creazione, Dio parla e la distanza della parola è segnata dalla distanza del gesto della sua mano (che non 'tocca' mai il cielo, la terra, le piante, gli animali...) qui abbiamo il dio plasmatore, che modella con le sue mani il corpo dell'uomo, sporcandosi del fango





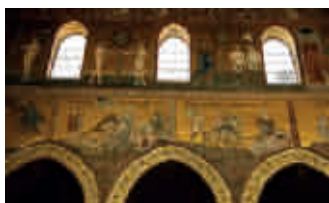


che tocca. Colpisce l'immagine di un Adam assolutamente terroso: marrone scuro, quasi nero, in grande contrasto con il dorato e i colori pastello del Re e della corte celeste.

E, infine, merita di essere mostrata la rappresentazione del passo che dice: “soffiò sul suo volto l'alito della vita”; questa ‘anima’/bambina, alata, nuda, una vita (quasi un'altra vita, una vita ‘altra’ che entra in Adamo). L'influsso del dualismo (neo)platonico-alessandrino è evidente. Il bianco dell'alito della vita, che ‘entra’ in Adamo, lo trasforma – da pupazzo di creta – in anima vivente: e anche lui assume il bianco del colore della carne, diventa uomo.



Terra e anima: due elementi importanti che tornano nell'immagine della creazione di Adamo a Monreale. Il duomo, costruito a partire dal 1174, è arricchito lungo le pareti da mosaici giustamente famosi, di scuola bizantina e veneziana, messi in opera tra il XII e la metà del XIII secolo. L'oro immediatamente immette, chi varca la soglia, nel mistero della luce. Il percorso (dalla creazione, alla caduta, al peccato, alla storia dell'Antico e del Nuovo Testamento) trascina verso l'abside dell'immenso Cristo Pantocrator.



Il ‘ciclo della creazione’ ha quello che è stato chiamato un ‘preludio creativo’: in un duplice senso, direi. Creativo perché preludio della creazione; ma creativo anche perché preludio molto ‘originale’.



Il creatore, nelle fattezze di Cristo/Logos (e infatti sotto la figura del Creatore c'è la ‘Parola’, lo scritto di riferimento) alita lo spirito (*ruah*) sul caos (“la terra era informe e deserta e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque”, Gn 1,2): mescolarsi di vento, acqua e luce: il torrente/*ruah*, nelle fattezze di colomba, entra nel volto informe dell'abisso e inizia a portarvi chiarezza e ordine. Importante ‘vedere’ qui questo fiume dello spirito: perché ci servirà anche per capire l'immagine della creazione di Adam. Importante sottolineare la presenza dell'acqua, perché, in questo ciclo, l'acqua sembra veramente rappresentare l'essenza del ‘divino’, origine delle origini: arché primordiale (come nella filosofia taletiana), ma qui anche simbolo della Vita di chi

ha vissuto il *baptisma* (immersione nell'Acqua della morte/resurrezione).

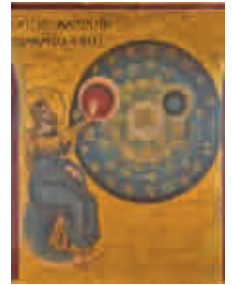
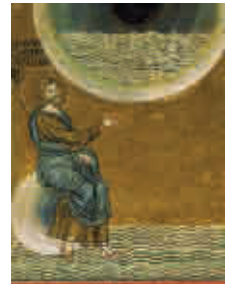
Quindi, anche a Monreale, abbiamo un esamerone figurativo. In tutti i riquadri (notiamo), il Creatore è seduto su un globo (il cosmo? la divinità? il mistero divino?) e ha in mano un rotolo, il 'volumen', il suo progetto (*logos* della creazione). Il 'performativo' della sua Parola dice e fa, come mostrano – nel linguaggio delle immagini – sia il braccio destro steso in avanti, sia le dita in posa bizantina (ad indicare l'atto 'locutorio'). E questo disegno/parola crea prima i raggi fulminei (degli angeli) della luce; poi divide le acque superiori da quelle inferiori; poi, mentre l'acqua del caos primordiale si è ormai ritirata, facendo posto all'ordine del *kosmos*, Dio mette i confini al mare e lascia emergere la terra ferma (*tera*), con le rocce, le erbe, gli alberi di varia natura.

Quindi (quarta immagine) ecco il sole e la luna. Molto bella questa figura, in cui il Creatore/artista, deliziandosi e giocando, nella sua sapienza, con forme e colori (cfr. Pr. 8, 30), sembra quasi stare terminando di dipingere il cerchio rosso del sole.

Segue il mosaico della creazione degli esseri viventi, sette pesci e sette volatili (sette come la totalità), tutti rivolti verso il loro creatore (e qui vediamo ancora la presenza dell'acqua).

E, infine, ecco la creazione degli animali e dell'uomo. Grandiosa sintesi di arte, antropologia e teologia. Sin/tesi: nel senso che realmente l'immagine tiene tutto 'syn', nell'unità iconica. È il sesto giorno e 'insieme' vengono creati gli animali e l'uomo. Paradossale figurazione in cui gli animali sembrano sovrastare l'uomo e non sottostare ad esso. Rivolti (come i pesci e i volatili) al loro Dio, sia gli animali (selvaggi e domestici) che l'uomo partecipano dello stesso giorno, della stessa luce e della stessa terra.

La terra è meravigliosamente rappresentata da un monte, una collina dai colori variegati (tra il verde e il marrone). Gli animali sono all'apice di questa terra creata. L'uomo qui non appare, nella sua terrestrità, come il vertice della creazione, ma come l'infimo degli animali, e, forse, proprio per questo, il più bisognoso di cure. *Si licet componere inimicos*: "la più infelice, la più fragile, la più transitoria delle creature (...); gli individui più deboli, meno robusti, visto che a loro è negato di condurre la battaglia per l'esistenza con le corna o







Per un'approfondimento sui mosaici rimandiamo ai testi citati in bibliografia di D. Abulafia - M. Naro - G. Chiaramonte; D. Gulizia; M.L.Mazzarello - M.F. Tricarico; E. Kitzinger; G. Millunzi.

con i morsi laceranti degli animali feroci” [F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. III, t. 2, p. 356].

Ed è così che (ci dice l'immagine di Monreale) il Dio-artefice 'scende' ad aiutare Adam.

Con una *kenosis* proiettata nell'origine dei tempi (*kenosis* del Padre e non del Figlio), il mosaico mostra il Dio-creatore che scende nel fango. Nel fango (acqua sporca di terra) ha i piedi Adam (appena uscito da quella terra che ha dato vita al suo corpo). Nel fango ha i piedi il creatore: nudi. Ha dismesso i sandali presenti nelle scene dei 'giorni' precedenti. Svuotato, spogliato. Il suo Sé è diventato altro: Adam, appunto. Adamo come l'altro di Dio; Dio come il Sé di Adam.

Evidente qui il richiamo figurativo a Gn 1, 26: l'Uomo creato ad immagine e somiglianza di Adonay. Specularità d'essere (prima che di spirito). Somigliantissimi, nel mosaico di Monreale, il volto di Adam e quello del Dio-creatore. E, ancora una volta, gli elementi del cosmo (acqua e terra) concorrono a unire i Distanti. Se il creatore è seduto sul globo divino e Adam è seduto su un monticello di terra, è pur vero che le linee della terra/sedile di Adam sono le stesse linee dell'onda di acqua/terra in cui bagna

i piedi il creatore. Quasi come se Dio non avesse bisogno di prendere fuori di sé terra e acqua per creare l'uomo; ma la traesse da sé.

Non può non 'impressionare' la virilità, l'accentuazione della corporeità di Adamo. L'incavo del ventre, che è il segno della creaturalità, ma anche della forza della vita.

Siamo terra, corpo: inevitabilmente, meravigliosamente.

Ed ecco che Adam, plasmato dalla *adamah*, apre gli occhi e muove la mano in segno di accoglienza. Si riconosce riconosciuto. Nasce alla vita. Una vita terrena che non è disgiungibile da quella divina.

E anche questo ha pensato e rappresentato il genio artistico che ha creato il mosaico di Monreale. Perché la vita è insieme corpo e animo, terra/acqua e luce/aria. Se quindi i piedi del creatore e di Adamo sono uniti dalla terra e dall'acqua, le bocche dei due sono uniti dal soffio (blu e bianco) della luce/aria (spirito). Legame potente almeno quanto il primo: sebbene invisibile. O forse proprio perché invisibile.

Impossibile in questo mosaico (a differenza di quella di Venezia) distinguere un prima e un dopo: la creazione del corpo e l'infusione dell'anima, il nero/pupazzo e il bianco/animato/umano. Uno il divino. Uno l'umano. Terrestre animato, immagine vivente del creatore, legato all'Uno da questa stessa relazione di unicità.

...Siamo pronti adesso a 'tornare' alla '*nefesh hajjah*'...

La mano creatrice di Dio nella scena della Creazione di Adamo (IX-X sec., Matera, Cripta della Chiesa rupestre del 'Peccato originale'). Qui la mano 'scende' dall'alto. Mentre Adam sembra tutto immerso nella 'terra' (tra foglie e fiori).



### 2.3) “Un desiderio che tira l'anima come un lenzuolo, all'infinito”: la *nefesh* e l'acqua di *Nostalghia*

#### 2.3.a) L'anima nel mito adamitico: alcune immagini e questioni

L'espressione *nefesh hajjah* è solitamente resa con 'anima vivente'. Avevamo letto:

“E (Adonai) Elohim formò l'Adam, polvere del terreno, e soffiò nelle sue narici un respiro di vita (*hajjim*) e Adam divenne anima (*nefesh*) vivente (*hajjah*)”.



Bibbia del Pantheon, XII sec.

Tra i testi segnalati nella [bibliografia](#) a fine capitolo, ci siamo avvalsi in particolare di M. Nicolaci, *Percorsi biblici dell'anima* e G. Ravasi, *Breve storia dell'anima* [a loro volta debitori di D. Lys, autore di tre monografie fondamentali sull'antropologia della Scrittura (di cui una proprio sulla *nefesh*, un'altra sulla *ruah* e una sul *basar*); cfr. in particolare *Nephesh. Histoire de l'âme dans la révelation d'Israël au sein des religions proche-orientales*]. Per un approfondimento cfr. anche J.Y. Lacoste, *Dizionario critico di teologia (voce: Anima/cuore)*; H.W. Wolff, *Antropologia dell'Antico Testamento*; C. Frevel - O. Wishmeyer, *Che cos'è l'uomo. Prospettive dell'Antico e del Nuovo Testamento*; C. Westermann, *Nefesh/anima*, in E. Jenni - C. Westermann, *Dizionario teologico dell'Antico testamento (II)*; E. Jacob, *Psyche*, in *Grande lessico del Nuovo Testamento*; H. Seebass, *Nefesh*, in *Grande lessico dell'Antico Testamento*.

Impossibile e inadatto a queste pagine un trattato sul concetto di anima nel mondo ebraico. Ci limitiamo a qualche sottolineatura, potendo facilmente rimandare ad una [bibliografia](#) recente e accurata.

Abbiamo visto come il mosaico di Monreale renda in immagine questa *adoratio*, questo bocca-a-bocca, infusione del respiro, respiro nel respiro: (ri)animazione.

Ascoltiamo ora il senso nascosto nei termini ebraici. Torna due volte l'espressione 'vivente', il termine vita, חַיִּים, *hajj*. Un termine denso, come la maggior parte dei sostantivi ebraici, che ha innanzitutto un significato, potremmo dire, insieme di esclamazione e impegno, offerta e giuramento. Compare infatti in espressioni del tipo: 'per la mia vita!' 'com'è vero che vivo!', 'com'è vero che Dio vive', ecc. La vita, dunque, come prezioso dono/promessa di se stessi.

Poi, *hajj* ha il significato di albero della vita, insieme delle relazioni e dei legami di parentela; esistenza come intreccio di rapporti. E, infine, significa l'essere in vita, il vivere; e dunque anche la lunghezza, la durata, l'estensione della vita.



Nel passo che stiamo analizzando, questa vita è prima il respiro (*nishmat*) di *Adonai Elohim*, là dove questo termine molto ‘corporeo’ rimanda non solo al respirare o al soffiare, ma persino all’ansimare. In seconda battuta, poi, questo ‘ansimare della Vita’ anima Adam, rendendolo *nefesh hajjah: anima vivente*. Difficile per noi, figli del dualismo platonico e poi del dualismo cartesiano, comprendere questa espressione. Il linguaggio ‘ sintetico ’ ebraico pare divertirsi, condensando nel termine *nefesh* (נֶפֶשׁ) un prisma, “un arcobaleno” di significati [M. Nicolaci pp. 173 sgg.; G. Ravasi pp. 77 sgg. ], non tutti percepibili nel greco *psyche* e nel latino *anima*.

1) *Un significato quasi fisico: la gola*. Torna in mente di nuovo la ‘bocca’ dell’Adam di Monreale; perché l’uomo/terroso è innanzitutto un uomo fragile e bisognoso. In Geremia 31, 25 leggiamo: “poiché ristorerò chi è stanco (l’anima/bocca stanca) e sazierò coloro che languono (ogni anima/bocca languente)”. I nostri primi bisogni, i bisogni del bambino sono quelli che passano per *la bocca/gola*: la fame, la sete, il seno di una madre. E, prima ancora, il respirare: non a caso un solo organo per tutte le necessità primordiali.

Nell’esperienza originariamente poetica (*stereometrica*, *prismatica*) del linguaggio semitico, qui *nefesh* è



Per pensiero o linguaggio *stereometrico* (da ‘*stereos*’ = solido; *metron* = misura) si intende l’idea di fondo di un’unità ‘solida’, geometrico-sintetica del tutto e della parte. H.W. Wolff, *Antropologia dell’Antico Testamento*, pp. 16 sgg. ha diffuso l’espressione “pensiero sintetico-stereometrico” per indicare il pensiero ebraico, contrapponendolo al modo di ragionare analitico, tipico dell’occidente. Si tratta di una caratteristica generale del pensiero dei popoli “cosiddetti primitivi”, che consiste nel percepire e pensare le cose come un ‘tutto’, un insieme relazionale inscindibile: visione concreta ma non necessariamente fisiologico/materialistica, anzi, paradossalmente decisamente simbolica (da *sym-ballo*: tenere insieme).

Così “nella descrizione di una cosa o di una fattispecie, il giudeo ama accostare parole affini, non del tutto identiche nel loro significato” [A. Deissler, *L’uomo secondo la Bibbia*, p. 17]. Ma così può accadere anche che una parte del corpo vada a significare immediatamente tutto l’uomo.

Da qui quella che per noi è una visione ‘strana’ della composizione del corpo, una visione che, in parte, ritroveremo anche quando parleremo dell’uomo omerico. Come fa notare H.W. Wolff, cuore, anima, carne, spirito, orecchio, bocca, mano e braccio, spesso sono elementi interscambiabili tra loro. L’uomo è un tutto e questa stereometria considera come spazio di vita unitario il suo corpo e le sue azioni. Quindi l’uomo è il cuore che pensa; è l’orecchio che ascolta; è il piede che cammina. Pensiamo a Pr 18,15: “Un cuore ragionevole acquista conoscenza e l’orecchio dei saggi cerca conoscenza” e, ancora più chiaramente a Is 52,7: “Come sono belli sui monti i piedi del messaggero di gioia!”. Evidentemente non sono belli i piedi, ma il messaggero, e anzi il messaggio...

Ora: questo vale in generale per la visione dell’uomo ebraico e per il linguaggio della Bibbia. Come vedremo, riguarda quindi anche la *nefesh*.



(ci sia concesso il paragone con la poesia) una sineddoche, parte per il tutto. Ma, facilmente, in metonimia, 'gola' va a significare *anche* 'collo': interno/ esterno senza dualità.

E qui l'esperienza dei bisogni diventa anche esperienza di paura, possibilità di perdere la vita. Pensiamo a Giona 2, 6: "l'acqua mi saliva fino al collo"; ma pensiamo facilmente a chi taglia la gola, per tagliare la vita.

2) Dunque questa *nefesh* dai/dei bisogni vitali, oltre che un luogo fisico/biologico, va ad indicare il *luogo del desiderio*: desiderare acqua e cibo, abbiamo visto. Cercare soddisfazione dei bisogni. Aspirare al possesso. Bramare. Un desiderare mai pago: per l'insaziabilità del desiderante, ma anche per l'eccedenza del desiderato. Il titolo di questo paragrafo è non a caso: "un desiderio che tira l'anima come un lenzuolo, all'infinito". È una citazione dal film *Nostalghia* di Tarkovskij su cui torneremo. Notiamo sin da ora come questa espressione possa esprimere molto bene la *nefesh*. Non è un caso se la Sacra Scrittura ebraica collega la *nefesh* al desiderio/sete di Dio: il divino come acqua che sazia la *nefesh* (Sal 42). E, ancora, nell'esplicazione delle Dieci Parole (Dt, 6, 5): "amerai il Signore, tuo Dio, (...) con tutta la tua *nefesh*". E il desiderare/sentire, qui, ha già i contorni dell'amare, la sfumatura della brama d'amore. Ecco allora l'allargarsi del cerchio.

3) La *nefesh* come 'animo', come *mood* (direbbero gli inglesi), come *Stimmung* (direbbero i tedeschi). Come il *luogo del sentire* e insieme tutte le sfumature di questi sentimenti. La *nefesh* può provare amore (cfr. anche Ct 1,7; 3,1-4), ma anche odio (1Sam 5, 8); può provare sofferenza (Gb 19, 2; Ger 13,17) e gioia (Sal 35,9). Prova, perché sente

e conosce. Sperimenta: nel senso dell'*experior*, del passare attraverso. Il sentire non è altro dalla vita ma è l'esperienza 'vissuta'. Molto chiaro, questo, in Es 23, 9: "non opprimerai il forestiero: anche voi conoscete la *nefesh* del forestiero, perché siete stati forestieri in terra d'Egitto". Com'è noto, conoscere/sentire/amare sono un unico evento nel linguaggio semitico. Decisivo, in questo senso, ricordare che anche *Adonai Elohim* è/ha *nefesh* (amante).

4) In qualche maniera, dunque, anche il termine *nefesh* indica la 'vita', con una serie di sfumature di significato stereometrico, ancora in sineddoche. Innanzitutto (in collegamento con il primo elemento 'fisico' già visto) *nefesh* è il 'fiato'. E qui di nuovo ci torna in mente il mosaico di Monreale (ma anche M. Chagall). Perché in questo li-



M. Chagall, *La creazione*, 1960

vello fisico/vitale non c'è alcuna differenza tra uomo e animale: entrambi sono 'essere viventi', hanno un'anima/*nefesh* che li rende vivi; hanno dei bisogni vitali che devono soddisfare, altrimenti muoiono. Su questo potremmo trovare una certa somiglianza anche con il *De anima* di Aristotele; ci torneremo. Ma c'è anche altro che accomuna i viventi, oltre la terra, il fiato, i bisogni biologici: è il sangue. Dunque *nefesh come sangue* [Dt 12, 23]; e sangue come vita (versare sangue, versare l'anima, versare la vita). Da qui il divieto di mangiare la carne con il sangue [Gn 9, 4], perché "la *nefesh* della carne è nel sangue" [Lv 17, 11].

5) Ma in numerosi contesti *nefesh* non è accomunante (uomo/animale), bensì individualizzante. Va ad essere sinonimo di 'uomo', 'uomini', *persone* in diversi stati, schiavitù, bisogno, ecc. [per es. Gn 12,5; 36,6; 46,15; Lv, 22, 11; 24,17-18; Nu 31,19]; oppure è sinonimo di singolarità, *individualità*, anche con *valore pronominale e/o riflessivo* [per es. Gn 27,4; Es 12,16; Lv, 7, 18; 20; 27; Nu 30,14]. In questi e altri casi diventa evidente che l'uomo non solo ha *nefesh*, ma è *nefesh*; e, nell'uso plurale, che gli uomini non solo hanno *nefeshot*, ma sono *nefeshot* [Gn 12,5; Lv 18, 29; Ger 43,6;]; questo, come fanno notare molti esegeti, rende comprensibili contesti in cui *nefesh* significa 'cadavere', 'corpo morto': non vita, dunque, ma uomo (morto) [cfr. Nm 5,2; 6,6; 6,11]. Perciò è importante che la *nefesh* di Adam sia e diventi 'vivente' (*hajjah*).

Che cos'è, allora la *nefesh* e, soprattutto, per quello che ci interessa in questo contesto, che rapporto ha con *Adam* e con l'*adamah*?

Come anticipato, il pensiero semitico è sintetico, stereometrico e non dualistico. Possiamo rendere *nefesh* con 'anima' se vogliamo; ma sempre avendo la consapevolezza che non stiamo parlando di un secondo elemento (essere, principio), che si aggiunge all'Adam/terroso, alla corporeità. Come era stato fatto notare già da D. Lys, è una caratteristica non solo dell'antropologia (e della lingua) ebraica, ma anche degli altri popoli del vicino oriente, avere una concezione unitaria, monistica, psico-fisica dell'uomo. Tutto il corpo (e ogni suo organo) è ciò che fa: quindi le funzioni vitali, desiderative, volitive, cognitive, spirituali non sono separabili, perché partono dall'unità che è 'adam': un'unità di forze vitali. Per dirla con W. Mork [*Linee di antropologia biblica*, pp. 28 sgg.]: l'anima/*nefesh* non è in una singola parte del corpo (organo deputato alla conservazione della vita); né si serve delle varie parti del corpo umano (mani, occhi, bocca, ecc.) per saziarsi, difendersi, desiderare, provare sentimenti, ...per vivere. Ma la *nefesh* è 'in quel momento' la mano, l'occhio, la bocca; è il prendere, il vedere, il mangiare, il desiderare, l'amare. È istante per istante il vivere. È esperienza vissuta (*Erlebnis*), direbbe la fenomenologia. È l'intera natura umana, spiega E. Jacob [*Psyche*, p. 1223]; non ciò che l'uomo ha, ma ciò che l'uomo è. Perché, quando parlo, la mia bocca è atto di tutto l'essere. Quando mangio, è tutto il mio essere che mangia.

Quando soffro, quando gioisco, quando amo, quando penso: è tutto il mio essere che agisce e vive. E perciò l'uomo, in ogni sua parte e arte, è *nefesh*. Come un "lenzuolo"

Cfr. M. Nicolaci, pp. 171 sgg.: si tratta di una 'potenza vitale' che è presente in tutto l'essere; e proprio per questo può trovarsi, di volta in volta, nella gola, nella bocca, nel collo, ecc.: ma in realtà è sempre, tutta, ovunque. Le differenze e le antitesi, nella stereometria, non si scompongono, ma si tengono in unità, pur rimanendo distinte. Cfr. D. Lys, p. 122: "al punto di partenza, la radice e l'etimologia orientano *nefesh* in una direzione che è l'opposto di ogni dualismo: si tratta della vita del corpo".

unico, di cui, di volta in volta mi trovo a 'tirare' un lembo, tirando per ciò stesso, anche senza accorgermene, il tutto della mia vita.

E perciò... Adam è un corpo animato. Non si dà *nefesh* che nella terrestrità del corpo. La *nefesh* è la **potenza vitale** del corpo. E il corpo è il luogo della realizzazione concreta della *nefesh*.

Il che non significa, come è stato fatto acutamente notare, che tra il corpo (*basar*) e la *nefesh* non si dia dualità (dualità e non dualismo).

La terra non è anima e viceversa. Esse sono due fuochi di un'ellisse, che si 'dicono' "non in funzione antitetica, ma sintetica: per dire la totalità e, insieme, una forma di dualità antropologica" [M. Nicolaci, p. 177].

Sottolineare questo è importante per lo meno per due ragioni:

- 1) perché consente di ricordare contemporaneamente la vicinanza del pensiero antropologico ebraico alle culture coeve pre-filosofiche, pre-dualistiche, pre-concettuali;
- 2) ma contemporaneamente consente di indicare la distanza del mito adamitico rispetto a quelli delle altre culture orientali, una distanza data dalla 'differenza' radicale

che l'unità psico-fisica chiamata 'uomo' assume sia rispetto alla dimensione orizzontale (rapporto con gli altri esseri viventi e con il mondo) sia rispetto alla dimensione verticale (rapporto con il Principio creatore).

Se ci fermassimo all'espressione *nefesh hajjah* in sé, la conclusione sarebbe che non vi è alcuna differenza tra Adam e gli animali. E, infatti, dal punto di vista della mera vita, la differenza non c'è. Anche gli animali sono *nefesh hajjah* [cfr. Gn 1, 20]. La differenza non è nell'anima (come voleva una certa interpretazione e tradizione platonico/patristica), ma è nel modo di darsi e porsi di questa *nefesh*.

Qui la teologia del mosaico di Monreale ci viene in aiuto, facendoci incrociare la tradizione sacerdotale con quella jahvista e costringendoci a



M. Chagall, Creazione dell'uomo, 1956-'58

mettere insieme Gn 2, 7 [“allora Adonai Elohim plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente”] con Gn 1, 26-27 [“Elohim disse: ‘Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza’ (...). Ed Elohim creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Elohim lo creò: maschio e femmina li creò”].

Già il mosaico di San Marco a Venezia ci aveva offerto (attraverso le immagini) un'indicazione: tutti gli altri esseri sono creati a distanza da Dio, solo per l'uomo il Creatore si sporca le mani: e crea il pupazzo di fango con le proprie dita. E poi gli regala la vita/anima offrendogliela, Lui, in persona.

Nel mosaico di Monreale, poi, notavamo come solo per Adamo Dio scenda nel fango, si tolga i sandali, si sporchi i piedi, si spogli dell'altezza regale, per donare a questa creatura il suo volto (immagine e somiglianza), il suo essere.

E donandogli il 'suo' volto, gli dona l'essere persona (*prosopon/volto*). Ma è chiaro che qui non si tratta del dono di un elemento in più rispetto agli animali, di una *psyché* disincarnata che si aggiunge alla *basar/adamah* (corpo/terra) come un corpo estraneo, come una 'funzione in più', che differenzia l'uomo dagli altri esseri viventi. La *nefesh* non è la *psyche* né tanto meno il *logos* greco. E non è per questa 'vita' che l'uomo è uomo. Adam assume la sua posizione di 'altro' rispetto alla terra da cui pur è stato tratto e di 'altro' rispetto agli animali con cui pur è stato creato (e con cui pur condivide terrestrità, sangue e *nefesh*), solo perché viene creato come l'altro-di-Elohim. Come



I. Rupnik, *Adamo e Gesù*

Un midrash riprende l'essere-terra di Adam collegandolo all'idea di un altare di terra: se Adam 'resta' terra/altare vivrà. “L'uomo fu creato dal luogo della sua espiazione, come sta scritto: “Mi farai un altare di terra” (Es 20,24). Disse il Santo, benedetto egli sia: ‘Ecco, io lo creo dal luogo della sua espiazione, così forse sussisterà’” (*Gen. Rabbah* XIV,8), cit. in E. Bianchi, *Adamo, dove sei?*, p. 163. Un'altra interpretazione rabbinica (cfr. *ivi*, pp. 164-65) si base invece sulle due versioni di *jatzar* in Gn 2, 7 (in cui il verbo *jatzar* è scritto con due *jod*: *wajjitser*) e Gn 2, 19 (con una sola *jod*). “Questo ha dato origine presso i rabbini alla teoria della duplice inclinazione (in ebr. *jetser*) presente nell'uomo: inclinazione al bene e al male; ma soprattutto è stato interpretato nel senso di una maggiore intimità fra Dio e l'uomo, intimità espressa dal gesto di comunicazione vitale, letto come un bacio. Dio trasmette il soffio vitale che è in lui baciando l'uomo e ormai ogni giusto muore, ridà il proprio soffio vitale a Dio, con un bacio, come sta scritto di Mosè che morì ‘sulla bocca del Signore’ (Dt 34,5)”





Tappezzeria della creazione,  
Cattedrale di Gérone

specchio del suo volto. Come relazione della Relazione. Come possibilità di libertà e creazione: immagine della Libertà del Creatore. Come vita (*nefesh*) della Vita (*Nefesh*).

Qui, la differenza antropologica (che caratterizza Adam nell'universo ebraico) è incomprendibile senza la differenza teologica; ed è vero, allora, come sottolineano gli esegeti, che non esiste nel mondo biblico un'antropologia filosofica, ma solo un'antropologia teologica. Questo perché per gli Ebrei, come abbiamo

già detto, lo stesso *Adonai Elohim* è *nefesh*.

La Patristica e la Scolastica, poi, diranno: l'uomo/persona è immagine di Dio/persona. L'Antico Testamento diceva: Dio è *nefesh* che si prende cura di ogni *nefesh adam*. Elohim, ogni volta, si toglie i sandali, scende nel fango e pone il suo "respiro di vita" (Gn 2, 7) nella bocca di ogni Adam (*adamah/nefesh*). È un dato di fatto biologico che senza respiro si muore, ma ciò che caratterizza la vita dell'uomo è il soffio di una Vita altra. Perciò Giobbe (27, 3) potrà dire: non verrò meno "finché ci sarà in me un soffio-*nishmat* di vita e l'alito di Dio nelle mie narici"; e ancora: "lo spirito di Dio mi ha creato e il soffio dell'Onnipotente mi fa vivere" (33,4); "se egli (Dio) richiamasse il suo spirito a sé e a sé ritraesse il suo soffio, ogni carne morirebbe all'istante e l'uomo ritornerebbe in polvere" (34,14-15).

Interessante, perché ci ricorda come, nell'antropologia ebraica, l'uomo non sia mai primo, ma sempre secondo. La vita gli viene data e (come mostra il gesto di Adamo, in tutte le raffigurazioni che abbiamo visto) a lui spetta innanzitutto (ac)coglierla. [Rispondere](#) al dono.

In quest'ottica si possono considerare i Salmi in cui l'orante dialoga con la propria *nefesh*: cfr., per es., Sal 116 (114-115), 7: "Ritorna, anima mia, al tuo riposo (alla tua quiete), perché il Signore ti ha beneficiato".

In questo caso è evidente che *Adamo risponde al nome di uomo* (rispondenti al nome di uomini): risponde al suo essere. Risponde innanzitutto perché 'può' rispondervi. Non è un caso che due dei più

grandi filosofi che hanno tematizzato la 'responsabilità' nel Novecento siano di origini ebraiche (E. Levinas, H. Jonas).

Adam è il rispondente per eccellenza. Il suo volto è immagine per eccellenza. Immagine terrosa, però, mai del tutto preservata dalla distruzione, dalla lacerazione, dal dissolvimento. "Se nascondi il tuo volto, vengono meno; togli loro il respiro, muoiono e ritornano nella polvere. Mandi il tuo spirito, sono creati e rinnovano la faccia della terra", recita il Salmo 104 (103), vv. 29-30. Anche in questo caso è facile interpretare questi versetti attraverso l'Adamo di Monreale. Lì è evidente che il "respiro" del Volto

originario trasporta (su un filo di fiato colorato: blu e bianco) l'impronta del *Prosopon* di Elohim su Adam: e gli dà i suoi caratteri. Se venisse meno quel filo, quel respiro, quel Volto, non esisterebbe Adam come uomo. Quando scende quel filo, quel respiro, quel Volto, ogni *nefesh adam* è creata e rinnovata: rinnovato il volto della terra: rinnovato il volto dell'uomo.

Molto bella e chiara l'immagine di *Proverbi 20, 27*: "il respiro, lo spirito dell'uomo è una fiaccola, una lampada del Signore".

Parafrasando il Simbolo niceno-costantinopolitano: luce da Luce, respiro da Respiro. Come una fiaccola, una candela, accesa dalla Sorgente della luce. Dovremo ricordarci di questa immagine della candela, quando arriveremo al finale del film *Nostalghia*.

L'uomo è Adam perché nasce dalla terra, ma non è figlio della terra: è figlio della luce. E quindi non è solo *adamah* (o *basar*) né solo *nefesh*, né solo il loro composto. È relazione e tensione verso l'altro/Altro: **prossimità**.

Ecco, dunque, l'immagine del lenzuolo, che viene tirato da questa tensione, da questa *Sehnsucht* (brama/nostalghia) della *nefesh*: un "desiderio profondo di vita" che sia Vita; che io non finisca, che io non torni polvere.

"L'anima sta alla carne/corpo come la vita dell'uomo alla sua fisicità che la limita, la minaccia nella sua fragilità ma non per questo ne esaurisce la domanda" [M. Nicolaci, pp. 176 sgg.]. Una sorta di "*vital power*" che oltrepassa i confini del corpo, un "*quantum*" di vita, che aspira alla pienezza; una individuazione della *Nefesh* di Elohim che desidera sempre e sempre più *nefesh*, "vita protesa verso il Dio della Vita (...): uomo indigente, fame di vita in un corpo continuamente esposto alla morte" [ivi, p. 199].



I. Rupnik

Possiamo qui ricordare l'interpretazione della *Genesi* data da P. Ricoeur, *Come pensa la Bibbia*, pp. 56 sgg., in particolare, là dove sottolinea, con l'uso del termine '**prossimità**', contemporaneamente la distanza e l'intimità tra Adam e Jhwh: una relazione sconosciuta al resto del creato.

Salmo 63: Di Davide, quando era nel deserto di Giuda.

(...) Dall'aurora io ti cerco,  
ha sete di te la mia *nefesh*,  
desidera te la mia carne (*basar*),  
in terra arida, assetata, senz'acqua.

(...) A te si stringe la mia *nefesh*:  
la tua destra mi sostiene (...).

Il deserto, la terra, l'aridità, la carne, la sete, la *nefesh*, l'acqua. Il desiderio di unità e ritorno all'Origine. *Adam e Adonay Elohim*.

### 2.3.b) *Nostalghia* di Tarkovskij: la terra, l'acqua, il fango, l'Origine

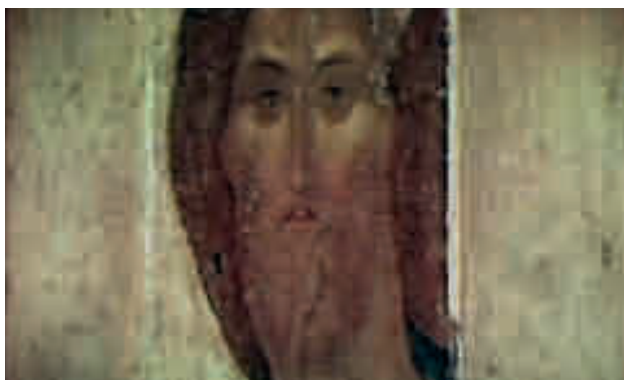


Traiamo la cit. di Tarkovskij da M. Di Cesare, *Uno di quattro: l'acqua in quanto elemento cardine della poetica di Andrej Tarkovskij*.

In qualche maniera l'acqua si fa simbolo del tempo stesso e dell'esperienza umana nel tempo. "Io ritengo che il mio compito sia quello di creare il mio personale fluire del tempo, trasmettere nell'inquadratura la mia percezione del suo movimento, della sua corsa. (...) Una scultura del tempo, ecco che cos'è l'immagine cinematografica!": A. Tarkovskij, *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, p. 160. Cfr. anche i saggi di A. Simona e F.M. Cataluccio in AA. VV., *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia*, pp. 25-37

pone come elemento altamente simbolico: madre e materia; casa e patria (Russia); arte e utopia; in generale luogo d'Origine. L'unione acqua/ terra, forse, possiamo dire, è il Sacro stesso, nella logica della 'materiale' spiritualità russa di Tarkovskij.

Pensiamo al film *Andrej Rublëv* (altra faccia della medaglia della ricerca del Sacro messa in opera in *Nostalghia*).



Davanti ad uno specchio, Gortčakov (lo scrittore/poeta protagonista di *Nostalghia*) apre un testo che, nello scorrere dei fotogrammi, capiamo essere una Bibbia.

Con la mediazione delle immagini che abbiamo acquisito, vogliamo provare, in queste pagine conclusive del capitolo, una rilettura a specchio: mettendo in gioco la creazione di Adam e *Nostalghia* di Tarkovskij.

Anche nella rappresentazione cinematografica abbiamo un'ellisse a due fuochi: l'acqua e la terra, due elementi centrali nella filmografia poetica del regista russo. "Ho scelto l'acqua perché è una sostanza molto viva, che cambia forma continuamente, che si muove. È un elemento molto cinematografico", sostiene Tarkovskij.

D'altro lato, anche la Terra si pone come elemento altamente simbolico: madre e materia; casa e patria (Russia); arte e utopia; in generale luogo d'Origine. L'unione acqua/ terra, forse, possiamo dire, è il Sacro stesso, nella logica della 'materiale' spiritualità russa di Tarkovskij. Anche qui, come nei mosaici di Monreale (e come in genere nella filmografia di Tarkovskij) scorre un'acqua primordiale. Nel finale di *Andrej Rublëv* – quando finalmente si interrompe il bianco e nero del film e si interrompe la crisi artistica dell'iconografo –, la stessa icona del Salvatore sembra ba-

gnata dalla pioggia (come se solo dall'acqua potessero emergere finalmente i colori della terra, e solo da questi due elementi insieme potesse emergere la luce del Dio). E, nell'ultima scena, dall'interno dell'icona sembra emergere un prato/Eden, in cui pascolano cavalli (lungo il fiume, sotto la pioggia): acqua e terra, creazione e vita. Sarebbe interessante in quest'ottica notare come anche il 'creatore' di campane (Boriska, coprotagonista nel film) è sotto l'acqua/pioggia che trova la creta per realizzare la sua opera. Ma arriviamo a *Nostalghia*.



Qui tutto è acqua e terra. Dalle nuvole e dalle colline/onde (simbolo della vita) parte il film. Nel racconto [preparatorio](#) di *Nostalghia*, Tarkovskij scriveva: "Il cielo è pieno di nuvole bianche, leggere, simili ai disegni di un fuoco d'artificio. (...) Questa alternanza di luce e di ombra sulla superficie liscia delle colline, che come onde del mare che si spingono l'una dopo l'altra fino all'orizzonte, sembra il respiro della vita stessa, il ritmo solenne della natura, pieno del frinire delle cicale e della luce abbagliante del sole nei momenti in cui spunta dalle nuvole. Questa terra arata di Toscana (...), bella quasi come sono i miei boschi, le mie colline (...), lontani, russi, antichi, irraggiungibili ed eterni".

Un'acqua che cade sempre dall'alto, ma mai astrattamente tra-

In quest'ottica è da vedere anche il film/documentario/Diario: Tempo di viaggio, in cui si ripercorre il viaggio in Italia di Tarkovskij, [preludio](#) di *Nostalghia*. Nonché diverse interviste legate al film, reperibili nel sito [nostalghia.com](http://nostalghia.com)







tagonista (lo scrittore e poeta Gortčakov) e/o lo stato d'animo del musicista russo Sosnovskij di cui Gortčakov sta scrivendo la biografia; anch'essi lontani dalla patria e ad

Cfr. A. Tarkovsky, *Diari. Martirologio, Nota 15 luglio 1981*: "L'unica funzione della nostra coscienza è quella di creare finzioni, mentre la conoscenza è data dal cuore, dall'anima".

"Il tempo è uno stato: la fiamma in cui vive la salamandra dell'anima umana. È ovvio che senza tempo non c'è memoria. Ma la memoria è qualcosa di così complesso che (...) l'elenco delle sue qualità non può definire la totalità delle impressioni che ci affetta. La memoria è un concetto spiritual" [A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*]. "Il colore deve corrispondere alla condizione del tempo sullo schermo, esprimerlo e completarlo" [Id., *La forma dell'anima*, p. 136].

essa irresistibilmente legati. Questo nostos-algos, è il dolore che segna il percorso del ritorno verso l'origine, un percorso contemporaneamente verso la verità (dell'uomo, della fede, dell'arte) e dentro se stessi (verso la propria origine, la propria infanzia). Nel suo cammino di scavo, contemporaneamente Gortčakov è chiamato a scoprire il mistero della sua nascita (e il rapporto con sua madre), il mistero della vita (e il rapporto tra



esistenza e poesia), il mistero dell'uomo (e il rapporto tra salute e malattia, sanità mentale e follia), il mistero della religiosità (e il rapporto con il divino). Con un procedimento sintetico (che, come abbiamo visto e torneremo a vedere, è tipico del pensiero semitico prima, e ortodosso-orientale poi) questi livelli di ricerca non sono separati ma giustapposti, sia nell'animo di Gortčakov sia nella costruzione filmica. Continui passaggi dal bianco e nero (o meglio dal color seppia antico) al colore, ci aiutano a vivere questa unità di ricerca, sottolineando da un lato la dimensione del presente (colore), dall'altra la dimensione del sogno, o della memoria, o della fede, o della meditazione.

La nostalgia non è solo lo stato d'animo di Tarkovskij ('costretto' lontano dalla 'sua' Russia), non è solo lo stato d'animo del pro-

tagonista (lo scrittore e poeta Gortčakov) e/o lo stato d'animo del musicista russo Sosnovskij di cui Gortčakov sta scrivendo la biografia; anch'essi lontani dalla patria e ad essa irresistibilmente legati. Questo nostos-algos, è il dolore che segna il percorso del ritorno verso l'origine, un percorso contemporaneamente verso la verità (dell'uomo, della fede, dell'arte) e dentro se stessi (verso la propria origine, la propria infanzia). Nel suo cammino di scavo, contemporaneamente Gortčakov è chiamato a scoprire il mistero della sua nascita (e il rapporto con sua madre), il mistero della vita (e il rapporto tra

esistenza e poesia), il mistero dell'uomo (e il rapporto tra salute e malattia, sanità mentale e follia), il mistero della religiosità (e il rapporto con il divino). Con un procedimento sintetico (che, come abbiamo visto e torneremo a vedere, è tipico del pensiero semitico prima, e ortodosso-orientale poi) questi livelli di ricerca non sono separati ma giustapposti, sia nell'animo di Gortčakov sia nella costruzione filmica. Continui passaggi dal bianco e nero (o meglio dal color seppia antico) al colore, ci aiutano a vivere questa unità di ricerca, sottolineando da un lato la dimensione del presente (colore), dall'altra la dimensione del sogno, o della memoria, o della fede, o della meditazione.

una delle prime scene in cui compare in primo piano il protagonista. Bianco e nero: dall'alto cade una piuma, che va a finire in una pozzanghera; anche Gortčakov ha i piedi in questo fango primordiale, che è quello della sua dacia, della presenza/assenza di un angelo e una giovane (che compare ad intervalli costanti nelle sequenze in bianco e nero del film, e che capiamo essere la moglie del protagonista; ma in generale la donna, la **madre**).



Dalla '**Madre**' parte il film. Eugenia, l'interprete italiana che accompagna il protagonista, entra in una Cappella (a Monterchi) per visitare il luogo in cui è custodita l'immagine della Madonna del parto di Piero della Francesca; e assiste ad una serie di riti (da parte delle donne) nei quali non riesce ad 'entrare'. Con la madre termina il film: nell'ultimo fotogramma compare infatti la dedica di Tarkovskij: alla madre.

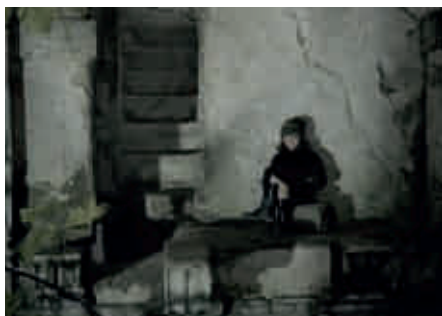
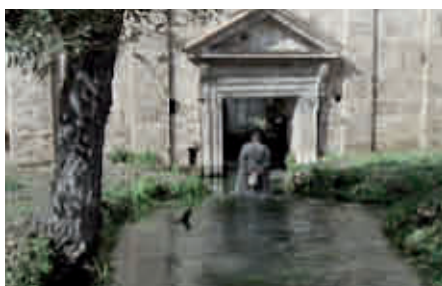
Un **cane** si pone spesso a cerniera tra le sequenze oniriche del 'ritorno' e le scene del presente. Il principio è insieme filogenesi e ontogenesi, utero e genesi, madre e Sacro.

T. Guerra, con cui Tarkovskij ha lavorato per *Nostalghia*, ricorda queste parole del regista: "Una volta ero nella dacia, con la finestra aperta. L'aria e l'acqua entravano sul pavimento di legno, e io ho permesso che entrasse perché si stava formando una pozzanghera dentro casa, ma che sembrava uno specchio e che rispecchiava le cose dentro e fuori. Mi piaceva la nascita di questo fatto. Senonché passa il **cane** e naturalmente, non sapendo che c'era l'acqua, si bagna le zampe. Si ferma subito per scrollarsi le gocce che aveva sulle zampe posteriori". Dopodiché, continua Guerra "il cane va in un'altra stanza, Andrej resta a guardare la pozzanghera. Viene il sole, e in pochi momenti la pozzanghera scompare. Riappare il cane, si ferma, perché sospetta che ancora ci sia l'acqua. Restano lì tutti e due, a guardare questo punto, per chiedersi come sia bello il mondo che vede nascere le cose e queste cose scompaiono anche se sono meravigliose" [*Frammenti di memoria*, in AA. VV., *Il fuoco, l'acqua, l'ombra*, p. 65]

Interessanti anche le osservazioni – relative al cane e alla Madre – di T. Špidlik, *Lo sfondo religioso del cinema di Tarkovskij*, in AA. VV., *Il fuoco, l'acqua, l'ombra*, pp. 20; 17: "nevica dolcemente, anche se è primavera. I tempi e gli spazi si avvicinano. Il cane fedele li custodisce. Il tempo non li distrugge, ma si trasforma in eternità: eterno ricordo, *večnaja pamjat*".

"La tradizione 'sofianica' russa chiama questo senso primordiale di tutte le creature sofia, sapienza del mondo e lo rappresenta come un angelo divino di forme femminee, *das ewig Weibliche*". Cfr. anche A. Scarlato, *L'estetica cinematografica di A. Tarkovskij*.





Dove si colloca questo bianco e nero? Dov'è questa casa? Dove sono la madre e la sposa? Dov'è il tempo del ricordo e qual è il suo rapporto con il tempo del presente? Che cos'è l'origine, che cosa c'è all'origine?

“Tramite l'acqua ho cercato di esprimere l'idea del passare del tempo” [Tarkovskij]. Gortčakov risale il fiume del tempo e insieme il fiume delle domande che lo conducono alla sorgente. La ricerca che viene a fare in Italia, relativa al musicista russo di cui vuole scrivere la biografia, diventa ricerca del Sé.

Quasi al centro del film, Gortčakov entra in un luogo sorgivo irreali, che possiamo immaginare rappresenti il luogo delle “basi principali della vita” (questa l'espressione che userà Domenico, il ‘folle’ coprotagonista del film, alter-ego di Gortčakov).

È la chiesa di Santa Maria, in San Vittorino a Cittaducale; nel film visibilmente sommersa. Architetture in rovina tra le acque e uno specchio lacustre tra mura fatiscanti, coperte di muschio e vegetazione fluviale, accolgono uno dei più lunghi monologhi di Gortčakov, monologo che lo scrittore fa con le gambe totalmente immerse nell'acqua. Qui incontra una bambina, forse simbolo stesso dell'infanzia originaria, e le pone la domanda delle domande: sei contenta della vita? (e la bambina: “della vita? Sì!”).

Ed ecco che, subito, una voce fuori campo recita dei versi (sono di Sosnovskij? di Gortčakov? O, invece, in realtà di Domenico? Alla fine si capirà che sono proprio del folle), mentre il libro in cui presumibilmente è scritta questa poesia brucia, come un presagio.

Torna il bianco e nero.

Gortčakov cammina per una strada sporca e deserta di paese.

Dopo aver visto per la prima volta Domenico, Gortčakov dirà: “non è pazzo, ha fede”. E prosegue in una sorta di ‘elogio della follia’, incompresa dai ‘sani’, perché “disturba, è scomoda”; i folli sono “soli, ma più vicini alla verità”. Non sfugga che la casa di Domenico è ricca d’acqua e colonne come la chiesa sommersa. Richiami importanti sono il pane e il vino, in mano a Domenico. E la bellezza di numerosi bicchieri e ‘morandiane’ bottiglie che, incapaci di contenere l’acqua che piove dall’alto, mostrano, per contrasto la sua immensità. Anime? Dante docet. Cfr. A.Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, p. 210: “questo mondo è pieno di prodigi incomprensibili, essi [i beati e i folli] si muovono in un mondo immaginario, non in quello reale. Essi non assomigliano nè agli empirici nè ai pragmatici e non credono a ciò che possono toccare, ma è vero ciò che vedono nella loro immaginazione”.

Si identifica con il pazzo (che aveva chiuso per sette anni la sua famiglia in casa, pensando che stesse arrivando l’Apocalisse) e si chiede perché l’ha fatto.

I ricordi di Domenico diventano i ricordi di Gortčakov, che... apre una porta a specchio (e nello specchio l’io/altro è Domenico)... e si ritrova nella Chiesa di san Galgano, che diventerà “simbolo dei simboli” nel finale del film.

Passando, quindi, attraverso il confronto con l’infanzia, il sogno, la poesia e la follia, finalmente Gortčakov approda nel luogo del Divino. Cammina: la sua mente è in ricerca. Udiamo spezzoni di dialogo con voci fuori campo (“Signore, lo vedi come chiede, perché non gli dici qualcosa?” “Te lo immagini che cosa succederebbe se sentisse la mia voce?” “Fagli sentire la tua presenza”. “Io la faccio sentire sempre, è lui che non se ne accorge”).







La vasca tradizionalmente è legata all'esperienza di Santa Caterina, alla quale (ricorda Domenico) è stato rivelato: "tu sei colei che non è; Io invece colui che sono". In qualche maniera questa **piscina** diventa insieme il simbolo della vita del mondo e il simbolo della vita della fede.

termine del film, in maniera paradossalmente speculare, Domenico e Gortčakov realizzano il loro destino vocazionale. Quasi reincarnando il folle uomo dell'aforisma 125 della *Gaia scienza* di Nietzsche [*Opere*, vol. 5, t. 2] – che si reca al mercato con una

Dal 'monologo' di Domenico, **lode della follia**: "ci dobbiamo mescolare, i cosiddetti sani e i cosiddetti ammalati. Ehi, voi sani! Cosa significa la vostra salute? (...) Dove sono, quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione? Faccio un nuovo patto con il mondo...". Inevitabile il rimando a questa idea tutta 'russa' di follia/saggezza: pensiamo all'**Idiota** di Dostoevskij.

Cambio scena: torniamo (con il film a colori) con Gortčakov nel luogo delle rovine/sorgive (il luogo dell'origine della vita, delle domande e forse anche delle risposte). Dall'alto cade di nuovo una piuma, nell'acqua. Il libro di poesie è ormai bruciato. Una lacrima. Forse Gortčakov finalmente ha capito.

In una scena precedente, Domenico lo aveva supplicato di portare a termine una missione: immergersi nella **piscina** di Bagno Vigoni, accendere una candela (simbolo dell'anima; della luce della casa e del divino; del ritorno all'Uno/Luce) e attraversare la vasca. Il folle desiderava farlo ma non ci riusciva perché, appena ci tentava, temendo che volesse suicidarsi, i presenti lo tiravano fuori dall'acqua. Ma ecco che, al

lanterna accesa, cercando Dio e rivelando la sua morte) – Domenico si reca a Roma e, in Piazza del Campidoglio, davanti ad una pseudo-folla di volti anonimi, teatranti solitari, disposti come le monadi della *Golconda* di Magritte, recita il suo poema di **lode alla follia**, all'alterità, alla diversità.



E si dà fuoco, diventando lui stesso lanterna, diventando lui stesso candela, segno per gli altri (la poesia recitata dalla voce fuori campo nel luogo sorgivo/acquoso della vita, si concludeva proprio così: “*nella festa, candela mi sono consumato. ...Accendersi postumi, come una parola*”).



Contemporaneamente Gortčakov decide di portare a termine il ‘ritorno’ (“mi dà noia tutto: voglio tornare a casa”): la missione dell’attraversamento della vasca/ vita con la candela/ anima. Da sottolineare che, con una processione di candele verso la Madonna del parto di Piero Della Francesca, si era aperto il film e il viaggio di Gortčakov. Il ritorno circolare all’Origine non è però un ritorno all’uguale, perché in mezzo c’è tutto l’*attraversamento nostalgico dell’esistenza*.

“Si oscura la vista. / La mia forza sono due occulti dardi adamantini. / Si confonde l’udito per il tuono lontano della casa paterna che respira. / Dei duri muscoli i gangli si infiacchiscono, / come bovi canuti all’aratura e non più quando è notte. / Alle mie spalle splendono due ali. / *Nella festa, candela mi sono consumato.* / All’alba raccogliete la mia disciolta cera / e li leggete chi piangere, / di cosa andar superbi, / come donando l’ultima porzione di letizia. / Morire in levità / e al riparo d’un tetto di fortuna. / *Accendersi postumi / come una parola*”.

“C’è un solo *viaggio* possibile: quello che facciamo nel nostro mondo interiore. Non credo che si possa viaggiare di più nel nostro pianeta. Così come non credo che si viaggi per tornare. L’uomo non può tornare mai allo stesso punto da cui è partito, perché, nel frattempo, lui stesso è cambiato. Da se stessi non si può fuggire. Tutto quello che siamo lo portiamo con noi nel viaggio. Portiamo con *noi la casa della nostra anima* [corsivo mio] come fa una tartaruga con la sua corazza. In verità, il viaggio attraverso i paesi del mondo è per l’uomo un viaggio simbolico. Ovunque vada è la propria anima che sta cercando. Per questo l’uomo deve poter viaggiare”. Perciò “il cinema è *nostalgico* per sua propria natura” [Tarkovskij, *Scolpire il tempo*]

Arrivando alla piscina (ormai quasi svuotata), in un fondo di acqua e fango, Gortčakov tenta più volte l’attraversamento con la candela accesa, difendendola dalle insidie delle correnti.



Un gesto irrazionale, ma Domenico ha insegnato a Gortčakov che la fede è pazzia, e viceversa.

“Che possano credere in se stessi, e che diventino indifesi come bambini, perché la debolezza è potenza e la forza è niente. Quando l'uomo nasce è debole e duttile, quando muore è forte e rigido. Così come l'albero: mentre cresce è tenero e flessibile, quando è duro e secco, muore. Rigidità e forza sono compagne della morte, debolezza e flessibilità esprimono la freschezza dell'esistenza. Ciò che si è irrigidito non vincerà [A. Tarkovskij, Preghiera dello Stalker, nel film *Stalker*]



giorno di ritorno (*nostos-algos*) verso l'origine/ patria/verità, si ritrova infatti in questa Abbazia scoperciata. Dal suo soffitto in rovina sbucano il cielo e l'acqua (piovana); dal suo pavimento sconnesso emergono la terra e il fango. Nell'*Haimat* si sovrappongono l'immagine della madre e quella della Chiesa. L'acqua è quella del ventre materno e della (ri)nascita/(ri)creazione: perché in Russia il Divino è madre oltre (e forse affettivamente 'prima') che padre.

Possiamo ora riprendere le fila del discorso e interrogarci meglio sul senso della scelta simbolica dell'acqua.

La risposta la troviamo nel cuore del film, quando il 'folle' Domenico (che, non a

Follia, fede, ricordo, sogno e poesia sono l'unica forza (debole come la fiamma di una candela) capace di riportare l'uomo alla Sorgente.

Torna il bianco e nero.

Nel fango/specchio della terra/acqua termina il film, in una scena simbolica di rara bellezza. Gortčakov, il cane, la dacia della famiglia e una pozzanghera, in cui si rispecchiano archi e colonne.

L'inquadratura si allarga e scopriamo che Gortčakov e la casa/terra sono dentro la Casa/Cielo di San Galgano, che si riflette nel fango. Piove. Acqua dal basso e dall'alto.

Nietzsche scriveva: “solo quando il cielo puro sbucherà dai soffitti squarciati e giungerà fin sull'erba e sul rosso papavero, voglio tornare a rivolgere il cuore alle sedi di questo Dio!” [*Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, vol. 6, t.1, p. 109]. E proprio così appare il divino di Tarkovskij, che non è quello del dualismo occidentale; ma è quello (per certi aspetti ancora genesiaco) dell'Unità originaria di spirito/corpo, materia/anima.

Gortčakov, al termine del suo viag-

caso, vive in una casa in rovina, piena d'acqua), dice: “*una goccia più un'altra goccia fanno una goccia più grande, non due*” ( $1 + 1 = 1$ ).

È la mistica russa; il superamento del dualismo occidentale. È la Trinità di Rublëv riletta da Florenskij prima che da Tarkovskij [non è un caso che alla bellezza chiara e corposa, rinascimentale/prospettico/soggettiva di Eugenia e di Piero della Francesca, Gortčakov preferisca la ‘follia’ dell’assenza iconica di prospettiva].

Ma al di là di tutto questo, che necessiterebbe altro spazio d’analisi, soffermiamoci sulla goccia: e limitiamoci a sovrapporre l’immagine della “goccia più una goccia” (che fa una goccia più grande) all’immagine del libro della Genesi relativa alla creazione di Adam. Anche lì  $1 + 1 = 1$ . Anima e corpo non fanno due realtà ma una realtà più grande; così come divino e umano insieme; così come spirito e materia, acqua e terra: questa è la creazione.

“Amo la terra, non vedo il fango, vedo la terra mescolata all’acqua, *il limo da cui nascono le cose*” [Tarkovskij]. L’uomo non nasce dal fango, ma dal limo. Limo/limite. Ma questo limite non è prigioniero; è condizione di vita, come svela lo stesso Gortčakov, quando racconta: “una piccola storia: *un uomo salva un altro da una*

“Ogni immagine è un mondo intero che si riflette in *una goccia d’acqua*, in una goccia d’acqua soltanto” [Tarkovskij, *La forma dell’anima*, p. 184].

Sull’interpretazione che Florenskij dà della Trinità di Rublëv, cfr. *Le porte regali*, pp. 85 e sgg. Ci permettiamo di rimandare su questo al nostro: *L’arte nonostante tutto*.



“Quello che mi ha sempre interessato è, innanzitutto e giustamente, la terra. Sono affascinato dal processo di crescita di quanto viene dalla terra, di ciò che spunta dalla profondità, gli alberi, l’erba...e tutto tende verso il cielo che, per me, non ha alcun valore simbolico. Secondo me il cielo è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere (...). In genere amo la terra, non vedo il fango, vedo la terra mescolata all’acqua, *il limo da cui nascono le cose*” [Tarkovskij, cit. in T. Masoni - P. Vecchi, *A. Tarkovskij*, p. 15]. “Secondo me il cielo è vuoto e non ci sono che i suoi riflessi sulla terra, nel fiume, nelle pozzanghere che sono importanti e mi interessano” (Tarkovskij, cit. in F. Borin, *L’arte allo specchio: il cinema di Tarkovskij*, p. 39). Borin stesso commenta [p. 24]: “le acque di Tarkovskij rispecchiano una potente aspirazione all’Assoluto a partire dai mutevoli riflessi emanati dai composti mondi della Terra”. Sul ‘limo salvifico di Andrej Tarkovskij cfr. anche P. Mottana, *L’opera dello sguardo*.



Tarkovskij, *Euridice*:

“L'uomo ha un corpo solo,  
solo come la solitudine.  
L'anima è stanca di questo involucro  
senza connessioni  
fatta d'orecchi e d'occhi,  
quattro soldi di grandezza,  
e di pelle –cicatrice su cicatrice,  
tirata sulle ossa.

Dalla cornea vola dunque via  
Nel pozzo spalancato del cielo,  
sulla rotta di ghiaccio,  
sulle ali di un uccello,  
e sente delle inferriate  
della sua vivente prigione  
il sussurrar dei boschi e dei campi,  
il rombo dei sette mari.

Senza corpo l'anima si vergogna,  
come un corpo svestito,  
nè pensiero, nè azione,  
nè progetti, nè scritti.

Un enigma senza soluzione:  
che ritorna sui suoi passi,  
dopo aver ballato sul palco,  
dove nessuno balla?

E sogno io un'anima  
diversa, in una nuova veste:  
che arde, passando  
dal timore alla speranza.

Come fiamma che si alimenta nell'alcool,  
priva d'ombra che vaghi per la terra,  
lasciando a suo ricordo sul tavolo  
un tralcio di lillà.

Corri, bambino, non piangere  
Sulla misera Euridice

E con la tua piccola asta per le vie del mondo  
Sospingi ancora il tuo cerchio di rame;  
anche se udibile solo per un piccolo quarto,  
in risposta ad ogni tuo passo,  
allegria ed asciutta,

la terra ti mormora negli orecchi”

[cit. in F.Borin, pp. 109-110]



*grande pozzanghera. (...) L'uomo che è stato salvato chiede: che cosa ha fatto? Ti ho salvato la vita. Stupido, io là ci vivo!”.*

Solo vivendo l'unità (cielo/mondo, acqua/terra, divino/umano) l'uomo può essere se stesso e realizzare la propria missione. La candela con cui Gortčakov, alla fine, attraversa la piscina è lo spirito di Adam (immagine e somiglianza di Dio). La vasca di Bagno Vignoni (e della mistica Caterina), attraversata finalmente dallo scrittore/poeta, con la sua candela accesa, allora, solo apparentemente è vuota: l'acqua e la terra sono ora unite, insieme, in quella luce: perché lo spirito non è altro e oltre la materia, ma dentro la materia. Unità.

Così sembra redenta anche la morte di Domenico (che nella sua casa, nell'acqua, raccoglieva oggetti poetici, mura piangenti, piante palustri, sorgenti misteriose): redenta nel sogno dell'arte, unica possibilità 'nostalgica' di un'armonia (uomo/natura, uomo/dio, uomo/uomo): *Euridice* da sempre perduta, ma, sempre, profondamente, mai persa: perché siamo lei.

“Il nostro cuore è coperto d'ombra, bisogna ascoltare le voci che sembrano inutili. (...) Bisogna alimentare

il desiderio, dobbiamo tirare l'anima da tutte le parti come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito. Se volete che il mondo vada avanti, dobbiamo tenerci per mano (...). Uomo, ascolta! In te acqua, fuoco e poi la cenere: e le ossa dentro la cenere; le ossa e la cenere...”.

Adam, ascolta: in te terra, acqua, fango e poi polvere e cenere. Ma anche l'immagine e la somiglianza del Creatore: un frammento di fuoco e anima che ti dà la possibilità di essere, a tua volta, creatore, *poietes*, artista, poeta.

“Faccio un nuovo patto con il mondo, che ci sia il sole di notte e nevicchi d'agosto. Le cose grandi, finiscono! Sono quelle piccole che durano! La società deve tornare unita e **non così frammentata**; basterebbe osservare la natura per capire che la vita è semplice e che bisogna tornare al punto di prima, in quel punto, dove voi avete imboccato la strada sbagliata. Bisogna tornare alle basi iniziali della vita, senza sporcare l'acqua” [Domenico, in *Nostalghia*].

E alle basi iniziali della vita abbiamo la **creazione**: l'*adamah* e il soffio (*nishmat*) di vita di Elohim; e l'acqua che le tiene insieme: che è la *nefesh*: “desiderio che tira l'anima come un lenzuolo dilatabile all'infinito”...

“Quello che mi interessa è l'uomo, nel quale è racchiuso l'Universo. (...) Tutti i miei film, in un modo o nell'altro, parlano del fatto che gli uomini non sono soli e abbandonati in un universo vuoto: essi sono **legati da un'infinità di fili** al passato e al futuro. (...) E la speranza che ogni singola vita e ogni singolo atto abbia un senso e un valore accresce infinitamente la responsabilità dell'individuo nei confronti del generale movimento della vita” [Tarkovskij, *La forma dell'anima*, pp. 186-187].



**Dal dio-creatore, all'uomo creatore**, alla creazione artistica. Il cerchio si chiude.

“È inesatto affermare che l'artista ricerca il proprio tema. Il tema matura dentro di lui come un frutto e comincia a richiedere di essere espresso. È come un parto (...). Perciò non c'è di che inorgogliersi – egli non è padrone della situazione, egli è un servo” [Id., *Scolpire il tempo*, p. 42].

“Un monaco, passo dopo passo, secchio dopo secchio portava l'acqua sulla montagna e innaffiava l'albero inaridito, credendo senza ombra di dubbio nella necessità di ciò che faceva, senza abbandonare neppure per un istante la fiducia nella forza miracolosa della sua fede nel Creatore e perciò si assistette al Miracolo: una mattina i rami dell'albero si rianimarono e si coprono di foglioline. Ma questo è forse un miracolo? È soltanto la verità»” [ivi, p. 212].

“Per quanto a lungo l'uomo esisterà, ci sarà sempre una tendenza istintiva alla creazione. Per quanto a lungo l'uomo continuerà a sentirsi uomo, tenderà di creare qualche cosa. C'è in questo un legame con il suo Creatore. Che cos'è la creazione? A che serve l'arte? La risposta a questa domanda si ritrova dentro una formula: *L'arte è una preghiera*. Vuol dire tutto. Attraverso l'arte, l'uomo esprime la sua speranza” [Id., intervista a cura di L. Cossé, *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrei Tarkovski*, in A. De Baecque, *Andrei Tarkovski*, Parigi, 1989, pp. 107-08].

## Bibliografia di riferimento

- AA.VV., a cura di BERTOLI B., *Arte, Bibbia, Preghiera. La basilica di San Marco e i suoi mosaici*, Marcianum Press S.r.l., Venezia, 2009.
- AA.VV., a cura di CASSANELLI R., GUERRIERO E., *Iconografia e arte cristiana*, Ed. Paoline, Milano, 2004: in particolare le voci: Adamo; Creazione.
- AA.VV., a cura di D'AGOSTINO M. - PANCIERA N., *Il mistero della Salvezza nei mosaici di San Marco*, Itaca, Castel Bolognese, 2005.
- AA.VV., a cura di GURRIERI F. - ACIDINI LUCHINAT C., *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, Cassa di risparmio di Firenze, Firenze, 1994-'95.
- AA.VV., a cura di SCHREINER J., *Introduzione letteraria e teologica all'Antico Testamento*, ed. Paoline, Milano, 1982.
- AA.VV., a cura di ZAPERINI P., *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema fra poesia e profezia*, Firenze, La Casa Usher, 1989 [in particolare i saggi di T. Guerra; A. Simona; F. M. Cataluccio; T. Špidlik].
- AA.VV., a cura di T. VERDON, *Alla scoperta di piazza del duomo in Firenze. il Campanile di Giotto*, Centro Di, Firenze, 1994.
- ABULAFIA D., NARO M., CHIARAMONTE G., *Il duomo di Monreale. Lo splendore dei mosaici*, Ed. Itaca, Milano, 2009.
- BÁEZ S. J., *L'uomo nel progetto di Dio: Gen 1-3*, in AA. VV., a cura di B. Moriconi, *Antropologia cristiana: Bibbia, teologia, cultura*, Città Nuova, Roma, 2001.
- BASILIO DI CESAREA, *Sulla Genesi. Omelie sull'Esamerone*, a cura di M. Naldini, Mondadori, Milano, 1990.
- BELLINATI C., *Giotto. Padua Felix. Atlante iconografico della Cappella Scrovegni (1300-1305)*, Vianello Libri, 2003.
- BERTOLI B. - DORIGO W. - NIERO A., *I Mosaici di San Marco: iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Electa Mondadori, Milano, 1986.
- BIANCHI E., *Adamo dove sei? Commento esegetico-spirituale ai capitoli 1-11 del libro della Genesi*, Qiqajon, Magnano, 1994.
- BORIN F., *L'arte allo specchio: il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma, 1989.
- BOTTÉRO J. - KRAMER S.N., *Uomini e dei della Mesopotamia*, Einaudi, Torino, 1992.
- CAPELLINI L. - RECHT R., *Giotto vis à vis. Volti e mani dalla Cappella degli Scrovegni*, Allemandi, Torino, 2003.
- CAPUTO A., *L'arte nonostante tutto*, Ed. CVS, Roma, 2012.
- CAZA L., *Antropologia biblica*, in AA. VV., a cura di B. Lauret - F. Refoulé, *Iniziazione alla pratica della teologia*, Queriniana, Brescia, vol. III, 1986, pp. 535-598.
- CLIFFORD R. J. - MURPHY R. E., *Genesi*, in *Nuovo grande commentario biblico*, a cura di R. E. Brown e altri, Queriniana, Brescia, 1997, pp. 9-56.
- COSSÉ L., *Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrei Tarkovski*, in A. De Baecque, *Andrei Tarkovski*, Parigi, 1989.
- DEISSLER A., *L'uomo secondo la Bibbia. Per un'antropologia esegetica* (1985), tr. it. Città Nuova, Roma, 1989.
- DHORMES E., *L'Ancient Testament*, 2 tom., Bibliothèque De La Pléiade, 1961.

- DI CESARE M., *Uno di quattro: l'acqua in quanto elemento cardine della poetica di Andrej Tarkovskij*: <http://www.close-up.it/uno-di-quattro-l-acqua-in-quanto-elemento-cardine-della-poetica-di-andrej-tarkovskij>.
- DUNAND F. - ZIVIE COCHE C., *Dei e uomini nell'antico Egitto (3000 a.C. – 395 d.C.)*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2003.
- FLORENSKI P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano, 2006<sup>10</sup>.
- FREVEL C. - Wishmeyer O., *Che cos'è l'uomo. Prospettive dell'Antico e del Nuovo Testamento*, EDB, Bologna, 2006.
- FRUGONI C., *La Cappella degli Scrovegni di Giotto. Ediz. italiana e inglese. Con DVD*, Einaudi, Torino, 2005.
- GIBERT P., *Bibbia, miti e racconti dell'inizio*, Queriniana, Brescia, 1993.
- GINZBERG L., *Le leggende degli ebrei (1925)*, tr. it. di A. Allisio e E. Loewenthal, Adelphi, Milano, 1995.
- GIUSEPPE FLAVIO, *Antichità giudaiche*, a cura di Luigi Moraldi, Utet, Torino, 2006.
- GRABAR A., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e medioevo*, Jaca Book, Milano, 1983.
- GULIZIA D., *Il ciclo musivo dei mosaici di Monreale*: [http://www.diegogulizia.it/manifestazioni%20e%20mostre/Monreale-mosaici/index\\_mosaici\\_monreale.html](http://www.diegogulizia.it/manifestazioni%20e%20mostre/Monreale-mosaici/index_mosaici_monreale.html)
- JACOB E., *Psyche*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento [GLNT]*, 16 vols., Paideia, Brescia 1965-1992 (ed. it. a cura di F. Montagnini, orig. ted. Stuttgart 1933-1979).
- JENNI E. - WESTERMANN C. (a cura di), *Dizionario teologico dell'Antico Testamento*, voll. I-II, Marietti, Torino 1978-1982, alle voci: 'adam - 'adamah, 'apar, nepesh, neshamah, basar.
- KITZINGER E., *I mosaici di Monreale*, Ed. Flaccovio, Palermo, 1991.
- LACOSTE J.Y., *Dizionario critico di teologia (voce: Anima/cuore)*, Città Nuova, Roma, 2005.
- Lombardia - Beni culturali, *Il mondo di Trude [Waehner]*: <http://www.lombardiabeniculturali.it/blog/articoli/1165/>
- LYS D., *Nephesh. Histoire de l'âme dans la révélation d'Israël au sein des religions proche-orientales*, PUF, Paris, 1959.
- MAAS F., *Adam*, in GLNT, pp. 159-186.
- MANFRED L., *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Ed. Paoline, Milano, 1990.
- MASONI T. - VECCHI P., *A. Tarkovskij*, Editrice Il Castoro, Milano, 1997.
- MAZZARELLO M.L., TRICARICO M.F., *La creazione. Orientamenti per l'azione didattica*, ElleDiCi, Torino, 2005.
- MCKENZIE J.M., *Aspetti del pensiero dell'Antico Testamento*, in *Nuovo grande commentario biblico*, pp. 1688-1729.
- MILLUNZI G., *Il Duomo di Monreale*, Vivere In, Roma, 1986.
- MORK W., *Linee di antropologia biblica*, Esperienze, Fossano (CN), 1971.
- MOTTANA P., *L'opera dello sguardo*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002.
- MURPHY R.E., *Introduzione al Pentateuco*, in *Nuovo grande commentario biblico*, pp. 1-8.
- NARDIN M., *Evocare l'inatteso. Lo sguardo trasfigurante nel cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma, 2004.
- NICOLACI M., *Percorsi biblici dell'anima*, in AA.VV., a cura di J. Lieggi, *Per una scienza dell'anima*, Glossa, Milano, 2009, pp. 163-212.



- NIETZSCHE F., *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964 sgg.
- PADOVANI S., *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, Marsilio Ed., Padova, 1996.
- PAOLUCCI A., *I rilievi del Campanile: una teologia del Lavoro*, Firenze, 1993.
- PISANI G., *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*, Rizzoli, Milano, 2008.
- PLOEGER J.P., *Adamah*, in GLNT, pp. 187-210.
- RASHI DI TROYES, *Commento alla Genesi*, tr. it. a cura di L. Cattani, Marietti, Genova, 1985.
- RAURELL F., *Lineamenti di antropologia biblica*, Piemme, Casale Monferrato, 1986.
- RAVASI G., *Breve storia dell'anima*, Mondadori, Milano, 2003.
- SCARLATO A., *L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij. La Zona del Sacro*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2005.
- SEEBASS H., *Nefesh*, in *Grande lessico dell'Antico Testamento*, Paideia, Brescia, 2005, pp. 955-983.
- STRUS A., *Nomen - Omen. La stylistique sonore des noms propres dans le Pentateuque*, in "Analecta Biblica", 1978, 80, pp. 114-120; anche in GLAT, I, 159-186.
- TARKOVSKIJ A., antologia di testi di letteratura primaria e secondaria: *nostalghia.com*
- ID., *Andrej Rublëv*, film, 1966; sceneggiatura di A. M. Končalovskij.
- ID., *Diari. Martirologio 1970-1986*, tr. it. di N. Mozzato, Firenze, 2002.
- ID., *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, Rizzoli, Milano, 2012.
- ID., *Nostalghia*, Film, 1983; sceneggiatura di A. Tarkovskij e T. Guerra.
- ID., *Scolpire il tempo* (1986), tr.it. a cura di V. Nadai, Ubulibri, Milano 1988.
- ID., *Stalker*, film, 1979; sceneggiatura di A. Tarkovskij e B. Strugackij.
- ID., *Tempo di viaggio*, film, 1983; sceneggiatura di A. Tarkovskij e T. Guerra.
- VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, IV, Firenze, 1880.
- WAEHNER T., *Creazione e annientamento*, <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/autori/7607/>
- WAEHNER T., *La resistenza della creazione*, a cura di F. Patruno, Book Ed., Castel Maggiore (Bo), 2000.
- WENHAM G.J., *Genesis 1-15. Word Biblical Commentary*, Thomas Nelson, Nashville, 1987.
- WESTERMANN C., *Nefesh/anima*, in E. Jenni - C. Westermann, *Dizionario teologico dell'Antico testamento (II)*, Marietti, Genova, 1982.
- WOLFF H. W., *Antropologia dell'Antico Testamento*, Queriniana, Brescia, 2002.

**3) *Anthropos e aner:*  
lo sguardo, la forza, le ombre**



### 3.1) L'*anthropos* e lo sguardo stupito

Poniti qui, davanti a me, amico,  
e raggia fuori  
le grazie dello sguardo  
[Saffo]

In principio era lo sguardo. E lo sguardo era presso il logos.  
E lo sguardo era logos.

Derrida ci ha abituati a collegare l'origine della filosofia (razionalistica) ad una preminenza congiunta di voce (*phone*) e *logos* (parola/ragione): **fono-logo-centrismo**.

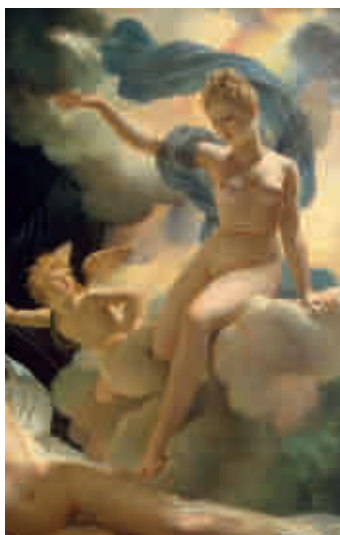
Ma forse ancor più propriamente dovremmo parlare di un *om-mato-logo-centrismo*. Sono gli *ommata*, gli occhi, lo sguardo ad aver creato in Grecia quel 'novum' che diede origine al pensiero occidentale.

È lo **sguardo** stupefatto del *thaumazein* il padre della filosofia, ma prima ancora la culla della civiltà della meraviglia: occhi spalancati nella luce dell'apparire: **Iride**.



Canova, *Venere e Adone*

Derrida parla di 'logocentrismo' o '**fonologocentrismo**' per indicare il pensiero metafisico occidentale e la preminenza del valore del logos e della *phone*: perché la voce garantisce l'immediatezza del senso alla coscienza e dunque la presenza (dell'essere) è garantita nella sua prossimità, diventando una forma di difesa dal nulla, dal non senso (e dalla scrittura, intesa come rinvio indefinito del senso). "Il logocentrismo è una metafisica etnocentrica, in un senso originale e non relativistico. Esso è legato alla storia dell'Occidente" [J. Derrida, *Della grammatologia*, p. 92]. In ogni caso anche Derrida evidentemente sottolinea la particolare connessione tra visione e ragione; e dunque – nel suo decostruzionismo – tra cecità e anti-teoresi [cfr. in particolare: M. Ghilardi, *Derrida e la questione dello sguardo*].



Guerin, *Morfeo e Iride (part.)*, 1881

"Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia (*thaumazein*)" (Aristotele, *Metafisica*, A2, 982 b). E Platone, dopo aver detto che Socrate con le sue domande iniziava a far provare 'vertigini' al suo discepolo Teeteto, commenta: "è proprio del filosofo questo che tu provi: il *thaumazein*; e la filosofia non ha altro inizio che questo. E chi disse che **Iride** fu generata da *Thaumante*, non sbagliò, mi sembra, nella genealogia" (Platone, *Teeteto*, 155d). È il circolo ermeneutico dell'interrogazione filosofica, che Platone presenta con un'immagine mitica, presa dalla "genealogia" (cioè dalla *Teogonia*) di Esiodo. Thaumante, figlio del mare (Ponto) e della Terra (Ghea), sposo di una ninfa del mare (Elettra), genera Iris. Dalla meraviglia di questo incrocio mare/terra (*Thaumante/thaumazein*) nasce Iris, l'arcobaleno, la dea-simbolo dell'intreccio dei colori, dell'iride della bellezza, di tutto ciò che stupisce per le sfumature e le combinazioni di colore. *Thaumante* : *Iris* = *thaumazein* : *filosofia*. Ma Iris/filosofia, non è solo figlia di stupore, ma anche ciò che stupisce. Figlia di stupore, genera a sua volta stupore. Figlia dell'incalzare della domanda, genera a sua volta domanda.





Pare sia stato Tertulliano il primo a porre questa contrapposizione [“Quid ergo Athenis et Hierosolymis?”: che cos’ hanno in comune **Atene e Gerusalemme?**]. Eppure, come è noto, certo Tertulliano non pensava ad una fede senza ‘pensiero’, né ad una filosofia incapace di entrare in contatto con la fede. La ripresa della contrapposizione è forte nei testi, cit. in bibliografia, di L. Sestov (*Atene e Gerusalemme*) e L. Strauss (*Gerusalemme e Atene*)

Come cercheremo di mostrare, l’uomo greco non legge se stesso in termini meramente e astrattamente **razionalistici**. E persino l’espressione-apice che ci ha consegnato la grecità, ovvero l’uomo come ‘animale razionale’, per quanto vera, non rende compiutamente l’idea di *zoon logon echon* aristotelica. Lo mostreremo nel capitolo su Aristotele.

Sul tema dello **sguardo**, cfr. in particolare i testi di U. Curi, *La forza dello sguardo* [che sottolinea il collegamento non solo tra vedere e sapere (lo spettacolo della verità), ma anche capacità di possedere il conosciuto ed esercizio del potere, mostrando questo sviluppo dai Greci al Novecento]; E. Villari, *Per una storia dello sguardo. Antropologia dell’immagine del mondo greco* [che si muove maggiormente su una prospettiva estetico-antropologica, soffermandosi sul valore dell’immagine in relazione all’arte e all’iconografia greca].

Ancora oggi, in quella terra sfigurata che è la Grecia odierna, resta – a colpire il visitatore (quello curioso non meno di quello pensoso) – la luminosità: dell’aria, dei colori, del mare, della terra, del cielo.

Se una traccia di senso può avere ancora la distinzione tra **Atene e Gerusalemme**, forse questa traccia non va cercata tanto nella separazione tra ‘ragione’ e ‘fede’, ma nella diversa accentuazione di alcuni caratteri dell’esperienza: una strada (*meth-odos*) che – nel mondo ebraico – passa principalmente attraverso l’ascolto (*shema Israel*) e – nel mondo greco – maggiormente attraverso la vista.

E questa centralità dell’esperienza del **vedere**, attraversa non solo la filosofia (*theoria*, da *theoros*, spettatore, osservatore; e da *theaomai*, vedere), non solo l’arte (pensiamo al teatro, *theatron*, anch’esso da *theaomai*); ma – per quello che attiene al nostro percorso – attraversa anche molti dei ‘termini’ con cui l’uomo greco ha designato se stesso. In particolare: sia ‘*anthropos*’ (uomo), sia ‘*pro-sopon*’ (che sarà un termine fondamentale per la costruzione del sostantivo ‘persona’) sono legati alla dimensione della ‘vista’ e dell’apparire.

E partiamo da (*anthropos*), che – in prima istanza, possiamo dire – indica l’uomo comune, nella sua genericità e universalità, l’essere umano.

Iniziamo da un’etimologia fantasiosa e non accreditata (né accreditabile), che ha però il pregio di provenire dal quello che non è solo stato un grande creatore di miti, ma anche un grande amante delle parole:

parole da ‘assaporare’ nel loro suono e nella loro radice, anche quando, magari, come nel caso della parola ‘anthropos’, la radice ‘ascoltata’ poi non corrisponda a quella filologicamente corretta. Stiamo parlando di Platone e del suo dialogo giovanile, *Cratilo* (XVII, 399c).

“Questo significa il nome ‘uomo’ (*anthropos*), che mentre gli altri animali non esaminano, né si rendono conto, né considerano (*anathrei*) ciò che vedono, invece l’uomo (*anthropos*), quando vede – e questo vuol dire l’*opope* – anche considera (*anathrei*) e si rende conto di ciò che ha visto (*opope*). Da questo deriva il fatto che l’uomo è l’unico animale ad essere stato chiamato giustamente ‘uomo’ (*anthropos*), poiché considera ciò che ha visto (*anathron o opope*)”.



Artemide, Pittura vascolare ca 700 a.C.

Dunque l’uomo, platonicamente, è, di nome e di fatto, colui il quale si differenzia dagli altri esseri viventi, e in particolare dagli altri animali, perché non solo vede e osserva, ma pensa mentre vede: considera, si rende conto. Il suo è uno sguardo ‘teoretico’.

La differenza antropologica, riflessa nel nome *anthropos*, è dunque data, secondo Platone, non tanto dal guardare in sé, ma dalla possibilità di usare **lo sguardo in vista del conoscere**.

Al di là di Platone, il rimando ad uno sguardo ‘umano’ particolare ritorna in altre

Platone scompone dunque il termine ‘*anthropos*’ in questa maniera:

- *anathron*: *colui che considera (ciò che)*

- *opope*: *ha visto*

‘*Anathròn*’, dal verbo ‘*anathreo*’, che significa ‘guardare, considerare attentamente’; ‘*òpope*’, che è il perfetto del verbo ‘*orao*’, che significa ‘vedere’.

Scrive J.P.Vernant, nell’*Introduzione* al testo AA. VV., *L’uomo greco*, pp. 14-15: “Nella cultura greca il ‘vedere’ ha uno statuto privilegiato. (...) In un certo modo, nella sua stessa natura, l’uomo è sguardo. E questo per due motivi. (...) Vedere e sapere sono tutt’uno: se *idèin* (vedere) e *eidènai* (sapere) sono due forme di uno stesso verbo, se *eidòs*, apparenza, aspetto visibile, significa anche carattere specifico e forma intellegibile. (...) In secondo luogo, vedere e vivere è, a sua volta, un tutt’uno. Per essere vivi bisogna vedere la luce del sole e insieme essere visibili agli occhi di tutti. Morire significa perdere la vista e nello stesso tempo la visibilità, abbandonare la luce del giorno per penetrare in un altro mondo, quello della Notte, nel quale (...) si è spogliati della propria immagine come del proprio guardo”. A differenza nostra, figli della modernità, per i Greci però “la visione non è possibile se non nel caso in cui esista tra ciò che è visto e colui che vede una completa reciprocità. (...) Il sole che illumina tutte le cose è anche nel cielo un occhio che tutto vede, e se il nostro occhio vede è in quanto irradia una sorta di luce paragonabile a quella del sole. (...) La luce è visione, la visione luminosa”, come ha mostrato C. Mugler in *La lumière et la vision dans la poésie grecque*. “Lo sguardo – continua Vernant – opera nel mondo dove trova il proprio posto come frammento di quel mondo”.

Così ancora l'ipotesi del 'vecchio' O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*.



Rappresentazione di un sacrificio, Corinto 540 - 530 a.C.

teorie legate all'origine del termine *anthropos*.

Simbolicamente evocativa l'ipotesi che considera ἄνθρωπος come analogo del latino 'suspi-ciens' (guardante in alto). In questo caso la radice sarebbe: *anò* (su) + *athrèò* (guardare). Il senso di questo *nomen omen*, lo esplicita Ovidio

(*Metamorfosi*, I, 1): "Dio diede all'uomo una fronte [in latino: 'os', letteralmente bocca, ma anche: volto, fronte] altera [lett. 'sublime'] e gli comandò di fissare il cielo".

Giambattista Vico, ne *La Scienza nuova*, riprenderà l'immagine, spiegando che i primi esseri umani diventarono realmente uomini quando "alzarono gli occhi e avvertirono il cielo" [p. 264].

E qui il 'dato' fisico – il fatto che l'uomo sia uno dei pochi animali capace di sollevare gli occhi verso il cielo, non essendo costretto a camminare sulle quattro zampe, guardando la terra – si collega all'interpretazione metafisica: l'uomo è tale perché è capace di guardare il Cielo ed entrare in relazione con il divino.

C'è invece chi, dello sguardo, sottolinea la sua capacità di porsi di fronte all'orizzonte; e scompone *anthropos* in *anti + ro + op*. L'uomo: colui il quale "cammina guardando contro/frontalmente/di fronte a sé". Anche in questo caso, un dato 'fisico' (legato al fatto che l'uomo, a differenza di altri animali, non ha gli occhi sui 'lati' del capo), dato ben messo in evidenza dalla statuaria greca.

Ma anche un dato antropologico: l'uomo, colui che cammina guardando; e che guarda mentre cammina: un cammino di sguardo che è anche già un cammino di esperienza e conoscenza.

E, certo, l'etimo di



Non accreditata ma immaginativamente interessante l'ipotesi dello sguardo in avanti, di R. Vieni: *anti + ro* (dalla radice del verbo 'reo' = muoversi in avanti, camminare) + *op* (dalla radice del verbo *oraò* = vedere)

I più accreditati vocabolari etimologici della lingua greca [R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*; H. Frisk, *Griechische Etymologisches Woerterbuch*; P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*; E. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*] si limitano a sottolineare l'**oscurità dell'etimo** e a riportare le numerose ipotesi e a sottolineare un legame con la radice 'orao', che però potrebbe, più probabilmente, essere legata all'idea di 'aspetto': con l'aspetto (*ops*) di uomo (*aner*): *aner + ops = anthropos* [anche se numerosi linguisti non mancano di sottolineare la difficoltà, così di spiegare la presenza del theta. Sulla scia del guardare (rivolgersi) verso l'alto anche l'ipotesi: *ano + tropao + ops*. Mentre non mancano ipotesi totalmente diverse, che collegano il termine alla barba (e dunque all'uomo adulto). O, più di recente, alla terra (il che collegherebbe di nuovo il greco al latino e all'ebraico). Così, per es., R. Garnier, *Nouvelles réflexions étymologiques autour du grec ἄνθρωπος*, per il quale l'etimo si collegherebbe ad una radice indeuropea che significa: l'inferiore, ciò che si trova sulla terra (di contro al cielo), terreno, umano.

*anthropos* non è nessuno di questi tre. E rimane **oscuro**. Ma difficile negare che alla radice ci sia una connessione con la 'visione'.

E difficile negare che in questa direzione si muova l'interpretazione della cultura greca.

Sintesi sublime di questa autocomprensione può essere considerato il famoso **Coro del primo Stasimo dell'Antigone di Sofocle**.

L'uomo non è solo *deinos* (prodigioso e inquietante, grande e tremendo); ma '*deinotatos*', il più sconvolgente tra le cose sconvolgenti.

Tutto esperisce per via (*panto-poros*), eppure rimane sempre senza via (*a-poros*); domina dall'alto ogni luogo e ogni città (*ypsi-polis*), eppure è sempre straniero, senza luogo (*a-polis*), ovunque si trovi.



Antigone, Creonte, Eracle (Ruvo di Puglia)

**Dal Coro del primo Stasimo dell'Antigone di Sofocle:**

“Tante sono le cose sconvolgenti (*ta deina*); / nulla tuttavia più sconvolgente dell'uomo (*to deinotaton*) si aderge. / Balza sul flutto schiumante per il vento del sud invernale e incrocia / sulle creste delle onde furiosamente / spalancantisi. / Anche la più sublime delle divinità, / la terra, l'indistruttibile infaticabile, / egli la estenua, rivoltandola di anno in anno. / Anche il leggero, volitante stormo di uccelli, / la frotta degli animali di località selvagge / e ciò che si muove e risiede nel mare... / irretisce e caccia, l'uomo sagace! (...) / Anche nel risuonar della parola / e nel tutto comprendere, / leggero come il vento, si ritrova; / e altresì nell'animo di dominar città. / E anche come sfuggire – egli ha pensato – / l'esposizione ai dardi dell'intemperie / e agli spiacevoli geli. / Dappertutto aggirandosi, / tutto sperando per via (*panto-poros*) / senza scampo, inesperto (*a-poros*) / perviene al nulla. / Dell'incombere solo della morte / con nessuna fuga può giammai difendersi, / pur se ad un male tenace / gli sia riuscito abilmente di sfuggire. / Ottimamente esperto – / il saper fare possedendo al di là / della speranza – / Cade talvolta in condizione vile del tutto / altra ad eccelsa riesce. / Tra lo statuto fisso della terra / e il diritto giurato agli dei / prosegue la sua via. / Dall'alto il luogo dominando... (*ypsi-polis*) / eppure dal luogo escluso (*a-polis*) / tale egli è: / a cui sempre è essente il non-essente, / per amore del rischio”.

La traduzione è nostra e risente dell'interpretazione che di questo Coro dà M. Heidegger in *Introduzione alla metafisica*, pp. 154 sgg.



La caratteristica dello sguardo/conoscente è ciò che contemporaneamente lo rende il più forte e il più tragicamente inquieto degli esseri viventi: incapace di accontentarsi, sempre spinto verso un “più in là”.

Agostino collegherà l'inquieta curiosità umana a quello che, tra i cinque sensi, è il più legato alla dimensione conoscitiva: la vista.



O. Redon, 1882

Agli occhi, infatti, compete propriamente di vedere, ma spesso noi adoperiamo questo termine anche per gli altri sensi, quando li usiamo per conoscere. Non diciamo ‘ascolta come risplende’, oppure ‘odora come brilla’, oppure ‘assaggia come rifulge’, oppure ‘tocca come luccica’; per tutto si usa dire ‘vedi’. Non solo diciamo: ‘vedi quanto risplende’, che è una sensazione che solo gli occhi possono percepire, ma anche: ‘vedi come risuona, come profuma, com’è saporito, com’è duro’. (...) Il compito di vedere, peculiare per gli occhi, se lo assumono anche gli altri sensi, per analogia, quando esaminano qualcosa che vogliono conoscere” (*Confessioni*, X, 35).

Il termine *anthropos*, insomma, ci dice in maniera affascinante e potente la connessione che si dà in noi tra lo sguardo e il desiderio di conoscenza.

E non è un caso se una delle prime ‘sentenze’ filosofiche del mondo greco (sentenza che **la tradizione** vuole fosse scritta sul frontone del tempio di Delfi) inviti l'uomo non solo a conoscere, ma a *conoscere se stesso*.



Ricostruzione di Delfi  
(all'interno del Museo)

La **tradizione** non dà alla sentenza un'attribuzione univoca: alle volte ad Apollo, o alla Pizia Femònoe o Fanotèa o più spesso ai Sette saggi, o a uno di loro [Chilone, o Talete o Solone o Biantè], o anche ad Omero e all'eunuco Labys [cfr. P. Courcelle, *Conosci te stesso. Da Socrate San Bernardo*, pp. 17 sgg.].

J.P. Vernant, nell'*Introduzione* già citata al testo *L'uomo greco*, continuando il suo discorso sulla centralità della vista, scrive [p. 18] “l'individuo greco è spontaneamente cosmico. (...) La massima di Delfi ‘conosci te stesso’ non invita, come noi tenderemmo a supporre, un ripiegamento su se stessi, per rintracciare, mediante l'introspezione e l'autoanalisi, un io nascosto. (...) Il cogito cartesiano è estraneo alla conoscenza che l'uomo greco ha di se stesso. (...) Per l'oracolo, ‘conosci te stesso’ significa imparare a conoscere i tuoi limiti, sappi che sei un uomo mortale, non cercare di metterti sullo stesso piano degli dei. (...) Se esiste un'inconfutabile evidenza questa è appunto che l'occhio non può vedere se stesso: gli è sempre necessario appuntare i suoi raggi su un oggetto situato all'esterno”.

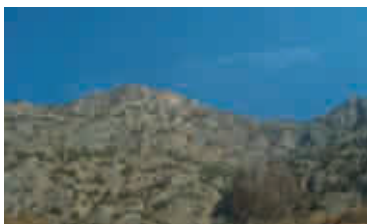
L'antropologia come un'esperienza di doppia visione: di uno sguardo rivolto non solo in alto (*ano + athreo*), non solo intorno e in avanti (*anti + ro + op*), ma anche su se stessi: io, il guardante che ha la possibilità di guardarsi: Γνωθι σεαυτόν (*gnothi sauton*). Ma come può un occhio guardare se stesso? L'uomo contemporaneo risponderà che la cosa è impossibile; e distruggerà gli specchi creati dalla filosofia antica e (soprattutto) moderna. Invece, l'uomo greco, sulla soglia di questo cammino di stupore (*thaumazein*), non si pone neanche questo problema. Perché il problema dell'uomo greco non è guardare il proprio occhio, ma guardare/conoscere 'se stesso'. Difficile, per noi figli del mondo moderno, comprendere fino in fondo questa esperienza 'antica'. Delfi, in qualche misura, però, ancora oggi, può aiutarci, se proviamo ad immetterci nel cammino che essa indica, un cammino che, ancora oggi "non dice, non nasconde, ma accenna" [Eraclito, fr. B 93].



Pittore di Kodros, 440-430 a.C.

In questo luogo mitico (eppure ancora oggi così reale e suggestivo), all'interno del tempio sacro, la leggenda voleva ci fosse l'ombelico (*omphalos*) della terra (*Gea*). Gea: è lei la prima profetessa, come ci ricorda Eschilo (*Eumenidi*, vv.1-2: "la terra, anzitutto, Gea, che fu la prima profetessa, con questa preghiera io adoro..."). E questa profetessa/madre (madre terra) partorisce dal suo ventre, primo fra tutti, il mondo della Grecità. Ma il paradosso è proprio qui: l'ombelico del mondo non è l'uomo ma la *physis*.

“Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lì, l'opera tien testa alla bufera che la investe rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immobile calma. L'albero e l'erba, l'aquila e il toro, il serpente e il grillo assumono così la loro figura evidente e si rivelano in ciò che sono. Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, è ciò che i Greci chiamarono originariamente *Physis*. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare. Noi la chiamiamo la Terra. Da ciò che intendiamo con questo termine occorre tener ben lontano ogni idea di massa materiale stratificata o di pianeta in senso astronomico. La Terra è ciò in cui il sorgere riconduce, come tale, tutto ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo. In ciò che sorge è presente la Terra come la nascondente-protettiva. Eretto sulla roccia, il tempio apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra, che solo allora si rivela come suolo natale. Non accade mai che uomini e animali, piante e cose, siano dapprima semplicemente-presenti e conosciuti come semplici oggetti, per divenire poi casualmente, il contorno adeguato del tempio, che, a sua volta, si sarebbe un giorno aggiunto alla restante realtà. (...) Stando lì eretto, il tempio conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi. Questa visione resta attuale fin che l'opera è tale, fin che Dio non fugge via da essa [M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36) in *Sentieri interrotti*, pp. 27-28; su questo rimandiamo al nostro *Heidegger e le tonalità emotive fondamentali*, pp. 227 sgg.



“Come mai la filosofia può e poté nascere soltanto presso i Greci? (...) Qual è l’inizio della filosofia? (...) È la sovrabbondanza, l’eccedenza di ciò che è presente. Si può pensare qui all’aneddoto su Talete: egli è quell’uomo tanto colpito dalla sovrabbondanza dell’universo stellare che questo lo costringe a dirigere lo sguardo unicamente verso il cielo. Nel clima greco l’uomo è sopraffatto dal venire alla presenza di ciò che è presente (...): i greci lo chiamano *thaumazein*. (...) Talete è a tal punto colpito dalle cose che guarda, da non vedere più le cose comuni che ha davanti a sé e cade nel pozzo” [M. Heidegger, *Seminari*, pp.95-96]

Conoscere se stessi non significa guardare il ‘proprio’ *omphalos*. Piuttosto significa riconoscersi parte di questo sacro mistero: il mistero della nascita del mondo, della genesi della terra, dello schiudersi della *physis*.

Delfi, tutt’oggi, ci dice questo. Una salita nel ventre delle montagne.

Una strada che porta sulla soglia dei resti di un tempio antico (sacro alla religione e al pensiero). In uno spazio mozzafiato, che si spalanca sull’Aperto.

Impossibile, a Delfi, davanti all’invito ‘conosci te stesso!’, guardare se stessi.

Impossibile non capire l’invito dei ‘saggi’ (che è l’invito della profetessa/Terra): *questo Sacro, questa Natura è tua madre. Figlio della terra, se vuoi conoscerti, riconosci innanzitutto come legato alla Physis: tua origine, tua sorgente, tua arché.*

L’origine della filosofia presocratica è già tutto in questo sguardo di stupore sul mondo, che si fa sosta, arresto, attesa, domanda.



### 3.2) *L'aner*, la stereometria omerica e la paratassi geometrica

Ma, in greco, uomo si dice in molti modi. Accanto ad *'anthropos'*, un altro termine fondamentale è ἀνήρ (a cui dovremo poi aggiungere βροτός, *brotos*, che letteralmente significa 'mortale').

La radice di *aner* (-*ner*; in sanscrito *na/nar*), qui, in maniera abbastanza chiara, richiama l'idea 'mascolina' della *forza* e della *virtù*. Se l'*anthropos* è l'essere umano nella sua genericità, l'*aner* è l'uomo virile, maschio (*man* in inglese; *Mann* in tedesco).

L'*andron* (o *andronitis*) era la zona abitativa riservata ai soli maschi (mentre il gineceo, come è noto, era la zona riservata alle donne). L'*aner* è dunque uomo di genere maschile, adulto, forte, virtuoso. La radice è la stessa del termine *andreia*, coraggio. Così come il '*vir*' latino, la cui radice ritroviamo in 'virile' e in 'virtù'.

Uno dei poemi più famosi della letteratura universale comincia con l'accusativo di questo termine: *andra*.

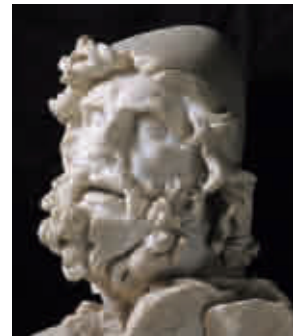
ἀνδρα μοι ἔννεπε, μουῖσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:  
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,  
πολλὰ δ' ὅ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄντα κατὰ θυμόν,  
ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.

L'uomo ricco d'astuzie raccontami, o Musa,  
che a lungo  
errò dopo ch'ebbe distrutto la rocca sacra  
di Troia;  
di molti uomini le città **vide e conobbe**  
la mente,  
molti dolori patì in cuore sul mare,  
lottando per la sua vita e per il ritorno dei suoi.

Odisseo è l'*aner*, "l'eroe multiforme", metafora per antonomasia del viaggio, del cammino dell'esperienza e della conoscenza, che "molti uomini"

Cfr. oltre a R. Beekes, *Etymological Dictionary of Greek* e P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, A. Ernout, *Homo – ner – vir*; che mette in chiaro la *vis* (forza) come qualità che oppone il maschio alla femmina. Cfr. Cicerone, *Tuscolane* 2.18.43: "Perché è da *vir* che è stata detta la *virtus*; ma propria del *vir* è sopra tutto la fortezza, che ha due massimi doveri: disprezzare la morte e il dolore".

Per il mondo Greco si può richiamare *Iliade*, 5, 529: "siate uomini (*anères*), o amici!". F. Rendlich, nel *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee Sanscrito – Greco – Latino*, collega la radice indoeuropa *nr/nara* (acqua) all'idea di 'giungere dalle acque'; sanscrito *nr/nara* e greco *aner*: uomo, marito, maschio.



Ulisse, particolare del gruppo di Polifemo (Sperlonga)

Nel già citato testo di AA. VV., *L'uomo greco*, il saggio di C. Segal, *L'uditore e lo spettatore*, concretizza l'introduzione di J.P. Vernant [pp. 187-88]: "i greci sono un popolo di spettatori. Curiosi per natura (...), buoni osservatori e abili narratori. Entrambe le qualità spiccano in (...) Omero ed Esiodo. (...) Tutti e due sono affascinati dalle immagini che fluttuano sulla superficie del mondo e piace fissare nelle parole l'infinita varietà dei comportamenti umani. (...) Ad entrambi è anche noto il potere di seduzione della curiosità, il desiderio di **vedere e conoscere**", così si apre l'*Odissea*.

"Il guerriero omerico sta dinanzi a noi 'splendido a vedersi', *thàuma idèsthai*, secondo la ricorrente formula epica. La sua forza è immaginata visivamente".





Attribuito al Pittore di Hirschfeld, VIII a.C.



Pittore del Dupillon, particolare di anfora funeraria, VIII a.C.



Pittore del Dypilon, VIII a.C.

“Il modo di immaginare **paratattico** che coglie l'elemento singolo solo nella sua natura propria (...) provoca anche un modo di intendere e costruire la corporeità. (...) Le parti sono dotate di vita propria in senso autonomo. (...) Si tratta di strutture stereometriche testimoni di un modo d'intendere cubista” [Krahmer G., *Figur und Raum...*, pp. 8 sgg.]

(*anthropoi*, non '*androi*') vide e conobbe: sguardo e sapienza; una sapienza che non nasce dai libri, ma dai dolori, dal sentire del cuore (*thymos*), dalla lotta dell'anima e della vita (*psyche*) per la vita.

Indubbiamente le prime rappresentazioni (e in qualche maniera le prime interpretazioni filosofiche) **dell'uomo greco** ci vengono fornite dai testi **omerici**. Ma chi è l'uomo, nella greca arcaica? Che immagine del sé aveva?

Per un verso dobbiamo sottolineare una certa analogia con il mondo ebraico, dovuta al modo con cui le civiltà arcaiche vivono le esperienze. L'uomo 'omerico', infatti, percepisce se stesso in maniera stereometrica. Non possiamo parlare nemmeno di un'unità tra corpo (*soma*) e anima (*psyche*), perché persino questi 'concetti' non esistono in Omero e i termini '*soma*' e '*psyche*' non rimandano alla 'vita' umana, ma, se mai, paradossalmente, alla morte. Noi non siamo un 'corpo' (nel senso del *Körper* tedesco) se non in quanto cadaveri. Noi non siamo 'anime' (nel senso disincarnato del termine) se non in quanto fantasmi vaganti nell'Ade. Quando la vita fugge dal nostro essere, quando il *rigor mortis* rende rigidamente unitaria la complessità del nostro essere, allora diventiamo un corpo o un anima.

Nella vita, nell'esperienza vivente, invece, siamo un intreccio di *gyia* (membra), un'articolazione complessa di parti e azioni. La pittura di tipo geometrico, **paratattica**, nella sua arcaicità quasi cubista, ci aiuta bene a comprendere quest'i-

Il compito della ricostruzione dell'**antropologia omerica** ci è facilitato da alcuni recenti lavori interdisciplinari, ai quali possiamo facilmente rimandare per evitare di dilungarci in questa sede.

Da un lato ci siamo avvalsi lungamente del testo di G. Reale, *Corpo, anima, salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone* (1999), che possiamo considerare un punto di arrivo e sintesi di una lunga tradizione, in particolare tedesca, in cui possiamo inserire Rohde E., *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, 1890-1894; Böhme J., *Die Seele und das Ich im homerischen Epos*, 1929; Kraemer G., *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, 1931; Jaeger W., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, 1936-'47; Pohlenz M., *L'uomo Greco*, 1947; Fränkel H., *Poesia e filosofia nella Grecia arcaica*, 1997; ma anche, al di fuori della Germania, Onians R.B., *Le origini del pensiero europeo. Intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, 1954; Havelock E.A., *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, 1963; Galimberti U., *Il corpo*, 1983. Dall'altro lato, per il confronto con lo 'spirito' dell'arte geometrica, ci è stato molto utile Lo Schiavo A., *Omero filosofo: l'enciclopedia omerica e le origini del razionalismo greco*, 1983, che ricostruisce il razionalismo dello stile geometrico (pp. 25-44), "in parallelo con il configurarsi di un nuovo mondo di valori individuali e collettivi". "Sotto tale profilo l'*Iliade* e l'*Odissea*, accanto ai prodotti dell'arte geometrica, costituiscono l'altra fondamentale testimonianza dei caratteri di quest'età che in complesso pensiamo di poter chiamare geometrica per sottolineare aspetti non estranei anche alla struttura dei due poemi" [p. 29], posizione che, sebbene condividiamo nell'ipostazione generale, va storicamente 'purificata' con l'aiuto delle recenti acquisizioni di Snodgrass A.M., *Homer and the Artists* (1998), il quale mostra come non sia possibile stabilire 'oggettivamente' un collegamento di dipendenza tra le pitture geometriche e i testi omerici nell'ottavo secolo, ponendosi in mezzo tra chi stabilisce una 'sicura' dipendenza dello stile geometrico da Omero e chi nega un intento narrativo nelle pitture vascolari geometriche.

Infine dobbiamo ricordare tutta una serie di studi che, ancor più del primo filone ricordato, hanno lavorato sulla contestualizzazione dei termini relativi al corpo, alla mente, all'anima nei testi omerici, lavori preziosi per confermare la distanza assoluta dell'autopercezione dell'uomo greco omerico rispetto ad oggi. Cfr. in particolare Adkins A.W.Hope, *From the Many to the One: a Study of Personality and Views of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values, and Beliefs*, 1970 (che, nel sottolineare la discontinuità delle visioni dell'uomo della Grecità, ricorda come la pluralità delle esperienze, più che l'unità sia il segno attraverso il quale l'uomo omerico comprende se stesso); Caswell C., *A Study of Thymos in Early Greek Epic*, 1990 (che mostra il triplice livello: emozionale, cognitivo e fisico del termine *Thymos* in Omero); Jahn T., *Zum Wortfeld 'Seele-Geist' in der Sprache Homers*, 1987 (che contestualizza i numerosi termini – *noos*, *thymos*, *psyche*, *etor*, *phrenas*, ecc. – che indicano l'ambito 'spirituale' in Omero, mostrando come possano essere tradotti diversamente a seconda dei contesti e come sia decisiva, qui la scelta metrica); Spatafora G., *I moti dell'animo in Omero*, 1999 (che sottolinea la valenza psicosomatica in Omero di quelli che oggi chiamiamo fenomeni psichici); e, infine, l'originale e prezioso lavoro di Jeremiah E. T., *The emergence of Reflexivity in Greek Language and Thought: from Homer to Plato and beyond*, 2012, che facendo un'analisi del pronome e della struttura riflessiva (se stesso), mostra come esso acquisti valenza, da Omero a Platone, in corrispondenza dell'autoconsapevolezza critica che acquisisce storicamente e filosoficamente l'uomo greco.

Come già detto, è la tesi di A. Lo Schiavo, *Omero filosofo*, per il quale, se la civiltà micenea vedeva un prevalere di sensibilità e immaginazione, il **razionalismo** dello stile geometrico, mostra l'affiorare di una "mentalità logica, chiaramente orientata all'individuazione di strutture razionali definite", in uno sforzo di "riduzione e semplificazione" che corrisponde "forse all'esigenza di ricercare una stabilità e un ordine di cui si avverte ora la mancanza, e non solo nella sfera artistica" [pp. 30-31]. Persino nella forma dei vasi proto geometrici, che "hanno una struttura tettonica quasi antropoide in cui viene privilegiato l'asse verticale e ricercata una proporzione (tra piede, ventre, spalle e collo del vaso), si può scorgere l'unità di misura della nuova concezione. Così che in essa trovano già anticipazione i valori plastico-organici che rimarranno alla base dell'arte greca. (...) Comincia qui a palesarsi quell'orrore del vuoto che condurrà, in pieno stile geometrico, a riempire di elementi decorativi tutto lo spazio disponibile" [pp. 33-34], ma comincia anche la "possibilità di una razionalità feconda. In quest'arte spoglia, ridotta all'essenziale, affiora per la prima volta una tipica disposizione dello spirito ellenico [p. 35]. "Il grande salto consiste nel fatto che l'unità della creazione artistica non è più data o miticamente sentita, (...) ma si cerca di costruirla intenzionalmente. (...) In tal quadro, misura, proporzione, correlazione, simmetria significano già logos. (...) Era il loro quasi un modo di far filosofia senza filosofare *ex professo*" [p. 43]. Così anche per il mondo omerico. La ripetizione di formule, per Lo Schiavo, lungi da indicare solo l'arcaicità del mondo dell'oralità, rivela già la forma mentis della riduzione del molteplice all'uno. Sulla simmetria come misura e proporzione cfr. anche H. von Dechend, *Il concetto di simmetria nelle culture arcaiche*; M. Pohlenz, *L'uomo greco*, pp. 466-68; J.P. Vernant, *Le origini del pensiero greco*, pp. 32-33.

dea omerica. Più che uomini tutti di un pezzo, vediamo quadrati, triangoli, cerchi, linee. Armonie geometriche in movimento. Azioni. Articolazioni.

E, certo, questo ordine, questa **razionalità** questa visione esprimono per certi versi un 'logos' estraneo alla stereometria del mondo ebraico.

Ma in ogni caso, come sottolineava già H. Fränkel, resta questa visione anti-ipotattica e monista dell'uomo, tanto che nel lessico omerico mancano addirittura i nomi per indicare alcune membra del corpo; e spesso (come già sottolineato a proposito del linguaggio ebraico), in



maniera poetico/esperienziale, si usa la parte per il tutto: e viceversa.

Paradigmatico, in questo, secondo J. Böhme [pp. 11 sgg.] e secondo G. Reale [pp. 94 sgg.], il passaggio del XIII libro dell'*Iliade*, in cui Poseidone (nelle vesti di Calcante) dona '*menos*' ai due Aiace.

“Disse, e toccandoli entrambi con lo scettro il dio / che avvolge e scuote la terra, infuse in loro strenuo coraggio [*menos*], rese leggere le membra [*gyia*], le gambe e, sopra, le braccia”.

Così, Aiace l'Oileo dice all'altro Aiace: “Ecco l'animo [*thymos*] anche a me, dentro il mio petto, / con più slancio desidera far guerra e combattere, / in basso mi smaniano i piedi, in alto le braccia”. E Aiace Telamonio: “proprio così anche a me le mani invincibili smaniano intorno / alla lancia, mi s'è scatenata la furia, e dai piedi, giù in basso / mi sento portare all'assalto”.

La forza/coraggio (*menos*) passa dallo scettro divino ai due eroi: “nelle membra (*gyia*), nelle gambe e, sopra, le braccia”.

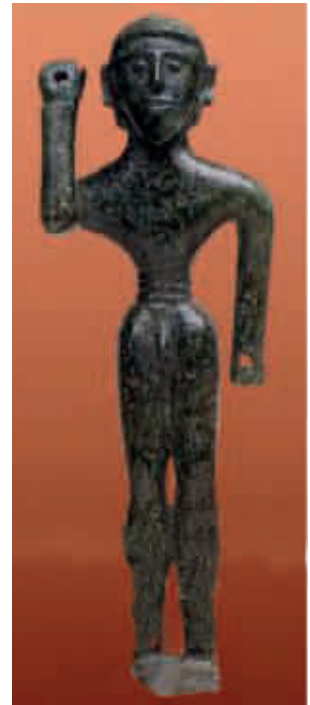
Notiamo che, dopo aver detto 'membra', il poeta sente la necessità di specificare ulteriormente di quali parti del corpo si tratti: come se le membra non necessariamente fossero l'**intero corpo**; come se non necessariamente l'infusione della forza in una parte dell'essere implichi il passaggio del *menos* a tutto l'essere.

Notiamo la paratassi. Notiamo come il testo (proprio come nell'arte) parli di braccia 'sopra' le gambe: come se le membra fossero giustapposte: come se non si trattasse di un unico corpo. Notiamo la ripetizione: il cuore, il petto, i piedi, le braccia che vogliono combattere. E di risposta, anche Aiace Telamonio, sente le sue mani e i suoi piedi pieni di '*menos*'. E forse è proprio questo '*menos*' il proprio (l'essenza?) dell'uomo omerico. Questo desiderio (che per certi versi ricorda la *nefesh* ebraica). Questa forza vitale e virile, questa energia d'azione, questa volontà, questo coraggio: che è cuore ma anche pensiero ('mens'...). È il *vir*: l'*aner*.

Il caleidoscopio dell'antropologia omerica non ci consente una risposta univoca. In ogni caso è chiaro perché l'*aner* è *vir*, anche e proprio per questa forza.

“La costruzione della figura umana, è tutt'altro che semplificata e schematica; essa osserva al contrario una disciplina stretta e serrata. I pittori scelgono di enfatizzare opportunamente alcuni elementi del **corpo umano**. (...)

Le spalle sono ampie, la vita stretta, le cosce forti, evidenziate le articolazioni del gomito e del ginocchio” [G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte greca*, p. 23]



Bronzetto d'auriga  
Olimpia, VIII a.C.



### 3.3) Il *kouros* e l'ideale della *kalokagathia*



Se ci spostiamo di poco in avanti, segnando il passo verso quello che è stata chiamata l'età arcaica (VI secolo a.C.), ecco che la statuaria ci offre un altro squarcio interessantissimo sull'immagine che l'uomo greco aveva di se stesso. E ci offre anche un altro termine, che ritroveremo nel lessico filosofico: κòρος (*koros*), in ionico κοῦρος (*kouros*).

Le immagini qui a fianco ci mostrano i famosi '*kouroi*' di Delfi [ca 580 a.C.], ritrovati nel santuario di Apollo, che la tradizione attribuisce a Polimede di Argo: quasi due metri d'altezza.

L'etimologia anche in questo caso è incerta. Probabilmente *kouros* deriva dalla radice indoeuropea *ker* (da cui anche *creo*, *cresco*) ed è legato all'idea della 'crescita'. Quindi il *kouros* è il fanciullo, il giovane; e, in secondo passaggio, il guerriero: il giovane fiero, gagliardo, lottatore e vincitore.

Corpo nudo (come quello degli atleti); statico, compatto, massiccio, ieratico. Viso geometrizzante, squadrato. Testa levata (e un po' sovradimensionata), postura frontale, trecce sulle spalle.

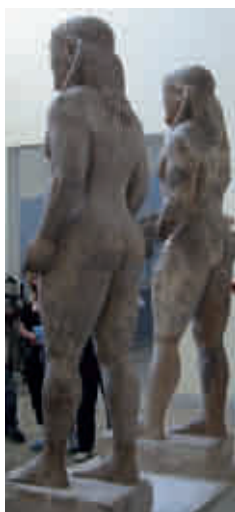
Anche il corpo si squadra in maniera trapezoidale, mostrando muscoli forti, masse potenti, ma tozze nella resa.

Le braccia scendono lungo il corpo, mostrando pugni chiusi. La gamba sinistra,

leggermente in avanti, tenta di rendere l'idea di un movimento che, di fatto, però, le statue non pongono in essere.

Occhi un po' allungati (con chiaro influsso egizio). Evidenti arcate sopraccigliari. "Sorriso arcaico". Oggi sappiamo che questa espressione non indica tanto (o solo) l'idea di una serenità irenica (quasi legata ad un'età dell'oro; un sorriso che si perderebbe poi nelle statue dell'età successiva, indicata come 'severa'); ma indica una tecnica precisa di creazione di tridimensionalità.

In ogni caso è non solo legittimo, ma importante collegare l'espressione statuaria alla rappresentazione dell'uomo che essa ci offre: un uomo 'simmetrico' (ancor più che geometrico), che si pone in tensione verso l'armonia. Un uomo non 'reale' ma ideale: che pone il suo telos nella *kalokagathia*: bello, virtuoso, forte: l'e-



roe. Colto nel fiore della giovinezza. Prima che questo germoglio sfiorisca: al culmine delle possibilità fisiche e mentali.

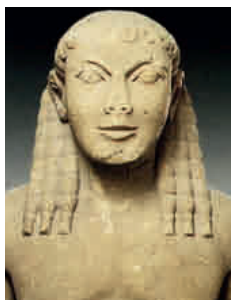
Il commento migliore a questa rappresentazione statuaria dell'uomo, a nostro avviso, è il finale del fr. 6-7 di Tirteo: “ognuno stia saldo, a gambe larghe, con ambo i piedi, piantato a terra, il labbro con i denti mordendo”: è proprio il ‘tipo’ del *kouros*.

È ‘*kalos*’ (bello e buono) quell'*aner* valoroso (con il valore del bene: *agathon*) che non risparmia la vita; ma la offre nella lotta: per la sua terra. Sono belli quei giovani – scrive Tirteo, e sembra di vedere i due *kouroi* – “saldi uno accanto all'altro” che non hanno paura di perdere la propria giovinezza (splendido fiore). E che, anzi, proprio perdendo la vita nel fulgore dell'essere, diventano “mirabili”, “amabili”, “belli”.

Ecco, allora, il significato di queste statue colossali, il motivo per cui i Greci le erigevano e moltiplicavano. Sebbene la *funzione originaria* dei *kouroi* resti ancora discu-

“È bello (*kalon*) invero che fra i primi cadendo muoia / l'uomo valoroso (*andr'agathon*), per la sua patria pugnando. (...) / Con cuore per questa terra combattiamo e per i figli / moriamo, non più risparmiando la vita. / O giovani, combattete dunque, **saldi l'uno accanto all'altro**. / E non cominciate la turpe fuga né la paura, ma grande e prode fate nel petto il cuore / e non amate la vita combattendo contro i nemici. / (...) Al giovane ogni cosa si addice, fin quando di amabile giovinezza abbia splendido fiore: / per gli uomini mirabile a vedersi, amabile per le donne / finché vive, e bello quando sia caduto fra i primi. / **Ognuno dunque stia saldo, a gambe larghe con ambo i piedi / piantato a terra, il labbro con i denti mordendo**”. [Tirteo, poeta elegiaco del VII secolo, fr. 6-7; tr. it. di R. Cantarella]. In realtà Tirteo non usa il termine *kouros* ma *neos*, per dire ‘giovane’.

A lungo si è ritenuto che, nella loro *funzione originaria*, i *kouroi* fossero statue legate ad Apollo (anche perché numerosi rinvenuti nei santuari dedicati a questo Dio), ma oggi l'ipotesi è per lo più esclusa. Sicuramente c'è un legame con l'esperienza egizia, in ogni caso non in chiave imitativa, ma ricreativa [cfr. J.M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece: 1100-480 b.C.*]. G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte greca*, pp. 54 sgg. mostrano un collegamento con l'arte cicladica dell'età orientalizzante [VII a.C.] e suoi colossi, indubbiamente legati alla statuaria egiziana e ipotizzano una contrapposizione tra gli xoana e gli sphyrelata (che potevano essere anche spostati) e i colossi/*kouroi* che avrebbero, nella loro immobilità, funzione di custodia. Certo è che, però, nel VI secolo i *kouroi* si diffondono, “la figura umana diventa protagonista in ambito pubblico” e “la bellezza del *kouros* diventa il dono più gradito agli dei”; si “offre agli dei la perfezione del corpo e dello spirito secondo il principio del *kalos kai agathos*” [pp. 97-98]. “Il gigantismo è espressione della potenza delle famiglie aristocratiche” greche [p. 101]. Già G. Richter, *Kouroi. Archaic Greek Youths*, aveva mostrato la differente tipologia, legata ai diversi luoghi di ritrovamento dei *kouroi* [pp. 59-50 su Cleobi e Bitone] e in ogni caso ha sottolineato [p. 3] come in essi si riveli la “mente greca con il suo desiderio di chiarezza e ordine, la sua gioia”. Il recente (2007) poderoso volume di M. Meyer e N. Brüggeman, *Kore und Kouros: Weihgaben für die Götter*, ribadisce l'idea che si tratti di statue votive, per lo più rappresentanti i donatori o i familiari dei donatori, o gli dei a cui sono dedicate, oppure figure anonime belle da vedere (agalмата, in greco). Il testo (dopo aver visto la storia delle scoperte e delle interpretazioni, pp. 94-98), analizza la provenienza di tutti i *kouroi* conosciuti non solo in collegamento alla zona di provenienza, ma anche in relazione alla loro funzione e alla divinità a cui sono collegati e sostiene la tesi che il 70 per cento siano per la dedizione e solo il 30 per cento funerari; più dell'ottanta per cento di quelli votivi erano offerti ad Apollo.



tibile, nel caso dei *kouroi* di Delfi il significato è evidente: soprattutto nel suo valore simbolico.

Erodoto, nel primo libro delle *Storie* (I. 31), riporta il mito di Cleobi e Bitone; le loro vittorie; la loro forza fisica; e il premio ottenuto, dalla dea Era, per intercessione della madre: morire giovani, ancora felici.

La loro vita fu pienamente beata, ricorda Erodoto. Solo Tello, l'ateniese, si narra che fosse stato più felice (più uomo? più eroe?) di loro.

Per questo “[gli Argivi avevano eretto loro delle statue e le avevano consacrate a Delfi, come si fa con gli uomini veramente eccellenti \(i migliori mai vissuti\)](#)”.

I *kouroi* sono dunque gli uomini veramente eccellenti.

Non gli *anthropoi*, con la loro vita quotidiana e banale. Ma gli uomini ideali: l'ideale dell'uomo: bello, buono, forte.

Eroe perché vicino alla divinità: divino perché eroe.

La cosa che colpisce e dà da pensare è che si tratta, però, in ogni caso, delle statue di uomini. Non della celebrazione di una divinità; o di un faraone (che – in ogni caso – per gli Egizi sarebbe comunque un dio). Uomini comuni, eroicizzati: divinizzati non per la loro origine, ma per le loro imprese umane. Questa è già, in germe, l'antropologia greca: *misura di tutte le cose è l'uomo, non Zeus*. Divino è l'uomo nella sua eccellenza di umanità. Mai si era osato pensare tanto. Solo una cultura come quella greca



Erodoto, *Storie*, I, 30-31: “Allora Creso, stupitosi di ciò che era stato detto, chiedeva con interesse: ‘perché mai pensi che Tello sia il più felice?’. (...) E poi chiedeva a Solone se conoscesse un secondo, dopo Tello. (...) E Solone rispose: ‘Cleobi e Bitone’. Essi, che erano di Argo di stirpe, avevano una vita che dava loro soddisfazione ed inoltre una discreta forza fisica; erano entrambi ugualmente vincitori di gare e si racconta appunto questa storia: mentre era in corso una festa solenne in onore di Era, gli argivi avevano assolutamente bisogno che la loro madre venisse portata al tempio con un cocchio, ma i loro buoi non giungevano in tempo dal campo; essendo dunque impediti dal tempo, i due giovani, infilatisi essi stessi sotto il collare trascinavano il carro, e sopra il carro veniva trasportata la madre; dunque, dopo averla trasportata per 45 stadi, giunsero al tempio. Dopo aver compiuto tale impresa ed essere stati osservati da tutti i partecipanti alla festa, ebbero la migliore fine della vita, ed il dio mostrò attraverso loro che per un uomo è meglio essere morto che vivere. Gli argivi, infatti, fattisi intorno, si congratulavano con i giovani per la loro forza, e le argive con la loro madre, che figli splendidi avesse avuto in sorte. Allora la madre, enormemente contenta dell'impresa e della fama, postasi davanti alla statua pregava che il dio concedesse a Cleobis e Bitone, i suoi figli, che l'avevano incredibilmente onorata, ciò che per un uomo di meglio fosse possibile da ottenere in sorte. Dopo questa preghiera, appena compirono i sacrifici e banchettarono, i due giovani, addormentatisi nel tempio stesso, non si risvegliarono più, ma morirono così. [Gli argivi, allora, fabbricarono delle statue che li raffiguravano, le consacrarono a Delfi, agli uomini migliori mai vissuti](#)”.

### 3) *Anthropos e aner*: lo sguardo, la forza, le ombre

(e la consapevolezza e la fierezza della sua aristocrazia) potevano ideare (e idealizzare) un uomo così.

Della statuaria egizia resta la monumentalità e l'orgoglio. Si perde il legame con i riti di sepoltura e la simbolica del potere politico. All'uomo greco non interessa il futuro, non interessa che cosa accadrà della sua vita nell'aldilà. Non ha bisogno di erigere piramidi per la propria mummificazione. All'*aner*, al *kouros* interessa la **giovinezza**, il presente. L'eternità del presente, l'eroicità 'per sempre': fissata nell'attimo del suo fulgore.

Il *kouros*, allora, è l'idea archetipale dell'uomo, della vita umana **sottratta al tempo**, al divenire, al disfacimento, alla morte. In ottica nietzscheana potremmo dire che non è un caso il legame tra i *kouroi* e il dio Apollo: il dio dell'idea, del concetto, dello schema che protegge dal caos (dionisiaco) del divenire, della lacerazione, della fine. Una statua/maschera: che maschera la fuggevolezza dell'esistenza e le dona il dorato splendore del 'sempre'. Maschera, ma non oblia. Anzi, paradossalmente ricorda.



Kouros di Volomandra, ca. 560 a.C.



La kore di Mirrinunte, opera di Aristion, scultore di Paro, databile intorno al 530 a.C. è una scultura funeraria: "Sema di Phrasikeia. **Sempre mi chiamerò fanciulla**, perché questo nome mi dettero gli dei al posto del matrimonio"

P.E.Arias (*L'arte della Grecia*, pp. 202 sgg.): "nessuna arte antica è così ricca di **rappresentazioni giovanili**, sia maschili che femminili come l'arte greca; questo fenomeno delle *korai* e dei *kouros*, durante il sesto secolo, assume un'importanza capitale per la storia dell'arte greca", nel senso della "conquista della rappresentazione di una figura stante umana": una "rappresentazione serena, tranquilla, priva – o quasi – di attributi, che non scende ad atteggiamenti definiti e provvisori ma assume **dimensione universale nel tempo e nello spazio**". E, ancora, R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, pp. 54-55: "la forma umana, **purificata da ogni elemento accidentale**, serve qui alla più pura espressione di misura e norma". "Un corpo giovane, nel quale nessun elemento estraneo viene a turbare la nudità: (...) uomini e dei si conformano ad un identico modello" [AA. VV., *Storia universale dell'arte, L'antichità classica*, p. 64].



E Mimnermo la dipinge, quest'esistenza fragile, con versi di indimenticabile bellezza, nelle sue elegie.



S. Quasimodo rende così in fr. 2 di Mimnermo: “Al modo delle foglie che nel tempo fiorito della primavera nascono (...). Ma le nere dèe ci stanno a fianco, l'una con il segno della grave vecchiaia e l'altra della morte. Fulmineo precipita il frutto di giovinezza, come la luce d'un giorno sulla terra. E quando il suo tempo è dileguato è meglio la morte che la vita (...)”.

E, d'altra parte, cfr. già Omero (*Iliade*, VI, 146): “come la generazione delle foglie è quella degli uomini”.

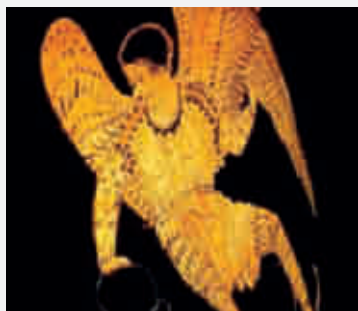
“Siamo come le foglie nate alla stagione florida - crescono così rapide nel sole -: godiamo per un gramo tempo i fiori dell'età, dagli dei non sapendo il bene, il male. Rigide, accanto, stanno due parvenze brune (chere): l'una ha un destino di vecchiezza atroce, l'altra di morte. E il frutto di giovinezza è un attimo (*minyntha*), quanto dilaga sulla terra il sole. Ma come varca la stagione il suo confine, allora essere morti è meglio che la vita. il cuore sperimenta tanti guai: la casa a volte si strugge e viene la miseria amara; uno è privo di figli: li desidera, e scende nell'aldilà con quell'accoramento; un altro ha un morbo che lo strema. Non c'è uomo che da Zeus non riceva guai su guai”  
[fr. 2, tr. it. di F.M.Pontani]

“Si sta / come d'autunno / sugli alberi / le foglie”  
– dirà Ungaretti.

La fragilità dell'esistenza: e ancor più della giovinezza. “Un gramo tempo” (*pechyion chronon*), appena un cubito. Un minuto (*minyntha, minutus*): che diviene sempre più piccolo e debole, fino a svanire (*minyntho*). “Un attimo” solo, il mezzogiorno della vita (del *kouros*), senza ombra: il “tempo fiorito della primavera”.

Mimnermo parla di “*keres melainai*”, inserendo l'immagine delle Chere, che è un richiamo alla mitologia. Ker (Κήρ - plurale Κήρες) era un termine che indicava originariamente le anime dei defunti. In Omero c'è però già l'associazione del termine con una divinità nera, odiosa e mortale (μελαίνη, στυγερή, ὀλοή); e il collegamento con altre figure come le Erinni, le Arpie (che trascinano i mortali nell'ade), o le Moirai. Nel XXII canto dell'Iliade (v. 209 sgg.) si parla di δύο κήρε τανηλεγέος θανάτοιο che portano il destino di una morte dolorosa. La duplicità della figura torna in Esiodo che nella Teogonia (vv. 211 sgg.) prima parla di una sola “Kere nera” figlia della Notte, generata con Moros e Thanatos (morte), poi delle “Moire e le Kere, spietate nel dar le pene: Cloto e Lachesi e Atropo, che ai mortali quando son nati danno da avere il bene e il male”: quasi dei demoni o genì che vengono assegnati ad ognuno dalla nascita e accompagnano l'uomo fino al termine dell'esistenza (da cui l'immagine delle ombre). In Mimnermo come in Teognide diventano quasi ‘figurazioni’ e ‘personificazioni’ della vecchiaia e della morte: così come sarà spesso anche nei Tragici.

In molte pitture vascolari abbiamo delle raffigurazioni mostruose di questi esseri alati, con unghie e denti aguzzi, che si nutrono del sangue dei morti.



Ma l'attimo passa. E le ombre si allungano. Splendida questa metafora di Mimnermo, nella traduzione di F.M. Pontani: le due **Chere**, le **dee nere**, come due ombre. Due parvenze brune che filano il retro della trama della vita. Dietro il bianco della luce si staglia il nero di tutto ciò che tentiamo di rimuovere: invano.



F. de Goya, *Le Parche*, 1823

Due zone oscure, che accompagnano ogni uomo: la vecchiaia e la morte: il deperire del corpo; il venir meno della vita. Due ombre che ci ricordano tutte le ombre che la vita porta con sé, tutti i 'guai' che l'uomo riceve da Zeus e dal destino (in casa, in famiglia; la miseria, la morte dei cari, la mancanza di prole; l'insoddisfazione dei desideri, le malattie...). Se la vita è giovinezza (è l'attimo del senza-ombre), allora essa merita di essere vissuta. Ma... "come la stagione varca il confine: essere morti è meglio che la vita".

È la saggezza tragica di **Sileno**: la consapevolezza dionisiaca; lo sfondo cupo dell'esistenza dell'uomo greco.

Quella tragedia che, nell'epoca della dissoluzione della modernità, sarà ripresa da **Nietzsche**: ripresa proprio da qui; e Teognide: se al di là della soglia della giovinezza la vita non merita di essere vissuta, allora vuol dire che non meritava nemmeno prima. Bene sommo **non nascere**: o morire presto.

L'uomo greco è uomo tragico. Non dovremo dimenticarcene; nemmeno quando arriveremo a Platone e Aristotele. Le due ombre, il nero del divenire e della morte, sono l'alter-ego inseparabile dell'ego, nell'esperienza della grecità.

“Bene sommo per chi sulla terra vive è **non essere nato**, / né i raggi vedere del sole ardente, / e, quando si è nati, al più presto le soglie calcare di Ade / e sotto gran massa di terra giacere” [Teognide, poeta del VI secolo, fr. 13]

“L'antica leggenda narra che il re Mida per molto tempo inseguì nella foresta il saggio **Sileno**, il compagno di Dioniso, senza prenderlo. Quando questo infine gli cadde tra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. rigido e immobile tace il demone, finché, costretto dal re, uscì finalmente tra risa sibilanti in queste parole: 'stirpe misera ed effimera, figlia del caso e della fatica, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non udire? La cosa migliore è per te totalmente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la seconda cosa migliore per te è morire presto' (F. Nietzsche, *Nascita della tragedia*, in *Opere*, vol. III, t. 1, § 3). “Quando noi, dopo un tentativo risoluto di fissare il sole con gli occhi, ci volgiamo abbagliati da un'altra parte, allora abbiamo davanti agli occhi, quasi come rimedio, delle macchie di color scuro, così inversamente [(...) presso i Greci] le proiezioni luminose, l'elemento apollineo della maschera sono prodotti necessari di uno sguardo nell'intimità e nell'orrore della natura, come macchie luminose per la cura dell'occhio offeso dall'orribile notte. Solo in questo senso possiamo pensare di comprendere giustamente il concetto serio e importante della 'serenità greca' (ivi, 9).

### 3.4) Nei frammenti filosofici: l'uomo di Senofane (*aner, thnetos, brotos*)

Cfr. C. Sini, *Prefazione a Senofane. I frammenti*. È possibile vedere e ascoltare una bella conferenza di Sini, proprio su [Senofane](#) e l'antropologia, all'indirizzo:

[http://www.youtube.com/watch?v=3vdcBDomG\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=3vdcBDomG_U) uito.

Per una contestualizzazione storico-biografica, cfr. E. Zeller - R. Mondolfo - G. Reale, *Gli Eleati in La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, pp. 61 sgg.; R. Vitali, *Senofane di Colofone e la scuola eleatica*, pp. 37 sgg.

Su Senofane cfr. anche i testi citati in bibliografia di E. Heitsch; C. Schäfer; J.H. Lesher.

**Fr. 11 dei Dileggi:** “Tutto agli dèi hanno attribuito Omero ed Esiodo, quanto presso gli uomini (**lett. gli umani: par 'anthropoisin**) sono vergogna e biasimo, rubare, fare adulterio e ingannarsi a vicenda”.

L'aner di Senofane è un uomo/eroe nel pensiero. Pensiamo al fr. 2 in cui si critica l'abitudine di celebrare i vincitori di Olimpia, invece dei sapienti, perché “vale più la nostra sapienza (*sophie*) che non la forza fisica degli uomini e dei cavalli”.

Di questo sapere, però, Senofane conosce bene i limiti. Cfr. fr. 34: “E la certezza dunque nessun uomo l'ha mai scorta né alcuno ci sarà che l'abbia scorta intorno agli dèi e a tutte le cose che dico: infatti, anche se qualcuno si trovasse ad esprimere una cosa compiuta nel più alto grado, ugualmente egli stesso non l'avrebbe scorta; a tutti è data solo l'apparenza (*doxa*)”. Quindi un uomo/eroe, potente per sapienza, ma limitato per *doxa*.

Con questa consapevolezza possiamo spostarci verso la filosofia. E iniziamo da [Senofane](#) di Colofone (580/565 - 480), definito da [Carlo Sini](#) il padre dell'antropologia (prima e più che dell'Eleatismo), perché, nella sua presa d'atto della morte della cosmologia e teologia tradizionale (nella sua critica all'antropomorfismo della divinità), ‘nasce’ il pensiero occidentale, la rivoluzione della mente: nasce l'uomo dell'intelligenza e non più del mito e della tradizione.

Ma noi, lasciando sullo sfondo la filosofia senofanea e seguendo il nostro metodo ermeneutico, vogliamo lavorare piuttosto sui termini usati da Senofane per indicare l'uomo. Stando ai frammenti che ci sono pervenuti, il termine più utilizzato è *aner* (cfr. in particolare *Elegie* e *Sulla natura*). Il termine *anthropos* (o, meglio, un suo derivato) viene usato, per es., **nel fr. 11 dei Dileggi** (o *Silli*), per parlare della critica all'antropomorfismo degli dèi; e per indicare (in senso dispregiativo) quegli elementi di umanità che non solo non sono attribuibili agli dèi, ma evidentemente non sono nemmeno da ricercare tra **gli 'umani'**.



Tomba del tuffatore, Paestum, 480-70 a.C.

Da qui, come è noto, la nuova ontologia (e la nuova teologia) di Senofane: “un unico e grandissimo dio tra gli dei e tra gli uomini (*antropoi*), per nulla simile ai mortali (*thnetoi*), né nell’aspetto e né nel pensiero”. È *Sulla natura*, il celebre fr. 23.

Emerge in particolare un sostantivo, che indica l’essere umano: mortale, *thnetos*: da *thnesco* (morire); un termine che tornerà in altri luoghi dei testi di Senofane, ad indicare l’uomo: là dove questo aspetto della mortalità (limitatezza, fragilità, esperienza del tempo) qui non ha nulla di ombroso o negativo. Esprime semplicemente l’essere dell’uomo: ‘tra’ ignoranza e sapienza, nulla ed essere, tempo ed eterno. Come dice il fr. 18: “non fin dal principio gli dei tutte le cose disvelarono ai mortali (*thnetoi*), ma col tempo, ricercando, ritrovano essi quanto è meglio” [cfr. anche fr. 36].

Diversamente vedrà la mortalità l’altro grande eleate, Parmenide. Diversamente; e anche attraverso un altro termine: il sostantivo ‘*bro-tos*’, che indica sempre ‘il mortale’, ma con una sfumatura di significato diversa. *Brotos* infatti deriva dalla radice *-mor* (da cui morte, ma anche Moira): è il destino, la parte assegnata a ciascuno: una parte finita e limitata (e dunque mortale).

*Brotos*, da \**mrotos*; sanscrito *Mrtas*; latino *morior*. Usato per indicare l’uomo mortale in contrapposizione agli dei immortali.

In un passaggio, tra quelli che ci sono pervenuti, in realtà anche Senofane usa *brotos*; e lo usa in senso negativo (a differenza di *thnetos*). “I mortali (*brotoi*) si immaginano (*dokeousi*) che gli dèi siano nati e che abbiano abiti, linguaggio e aspetto come loro”. È il fr. 14 (Dileggi): e notiamo come qui i ‘mortali’/*brotoi* siano gli insipienti: coloro i quali vivono nella *doxa*; e presumono, credono (*dokeo*), che gli dei abbiano forma e figura umana.

In questo senso, sì, l’eredità antropologica di Senofane passa anche in Parmenide, che, a suo modo, distingue tra il saggio e i *brotoi*: con uno stile di pensiero maggiormente solido e ieratico, rispetto a quello che tradizionalmente si reputava essere il suo maestro, e che, ancora in tarda età, con una grande forma di rispetto nei confronti dei limiti del sapere, scriveva: “già sessantasette anni trascinano il mio pensiero per terra ellenica; allora a partire dalla mia nascita erano passati venticinque anni oltre a questi, seppure io intorno a tale questione sono in grado di esprimermi secondo verità” [fr. 8].

Così Platone descrive Parmenide, mettendo queste parole sulla bocca di Socrate: “Parmenide mi pare che sia, come direbbe Omero, venerando e insieme terribile. Io mi trovai con lui che già era molto vecchio, e io ero molto giovane; e mi par ch’egli avesse una sua profondità di pensiero veramente nobile e maestosa” (Teeteto, 183e-184a). Al di là della veridicità storica o meno dell’episodio, emerge l’immagine che ai temi di Platone di aveva di Parmenide (nel *Sofista* definito: “Parmenide il grande”) e della sua dottrina: *veneranda, terribile*, profonda, nobile, maestosa, grande.

Parmenide no. La verità la conosce, ed è in grado di esprimerla. Perché gli si è fatta incontro: *veneranda e terribile*. Eppure luminosa, evidente, irrefutabile.



## Bibliografia di riferimento

- ACCORINTI D. - CHUVIN P. (a cura di), *Des Géants à Dionysos. Mélanges offerts à F. Vian*, Ed. dell'Orso, Alessandria, 2003.
- ADKINS A. W. H., *From the Many to the One: a Study of Personality and Views of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values, and Beliefs*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1970.
- AGOSTINO D'IPPONA, *Confessioni*, Ed. Paoline, Milano, 1975.
- ARIAS P. E., *Archeologia e storia dell'arte classica. Archeologia e storia dell'arte greca. Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica in Enciclopedia classica* a cura di P. E. Arias, SEI, Torino, 1963, vol. 11.
- ID., *L'arte della Grecia*, Unione tipografico editrice torinese, Torino, 1967.
- ARISTOTELE, *Metafisica*, tr. it. di G. Reale, Rusconi, Milano, 1993.
- BALDRY H. C., *The Unity of Mankind in Greek Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1965.
- BEEKES R., *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden-Boston, 2010.
- BEJOR G. – CASTOLDI M – LAMBRUGO C., *Arte greca*, Mondadori, Milano, 2013.
- BERNABÉ A., *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Trotta, Madrid, 2004-
- BIANCHI BANDINELLI R., PARIBENI E., *L'arte dell'antichità classica*, Utet, Torino, 1976.
- BIANCHI BANDINELLI R., *Storicità dell'arte classica*, De Donato, Bari, 1973.
- BÖHME J., *Die Seele und das Ich im homerischen Epos*, Leipzig und Berlin, 1929.
- BOISACQ E., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1938.
- BORUTTI S., *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Cortina, Milano, 2006.
- CAMBIANO G. E ALTRI (a cura di), *L'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- CAPUTO A., *Heidegger e le tonalità emotive fondamentali*, Franco Angeli, Milano, 2005.
- CASWELL C. P., *A Study of Thumos in Early Greek Epic*, E.J. Brill, Leiden - New York, 1990.
- CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1983.
- CHRISTOPOULOS M., KARAKANTZA E.D., LEVANIQUK O. (a cura di), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lexington Books, Plymouth, 2010.
- CICERONE M.T., *Tuscolane*, tr. it. di A. Grilli, Paideia, Brescia, 1987.
- CITATI P. – DETIENNE M., *La mente colorata: Ulisse e l'Odissea*, Mondadori, Milano, 2002.
- COLLI G., *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1977-'80, 3 voll.
- COURCELLE P., *Conosci te stesso. Da Socrate San Bernardo (1974-'75)*, tr. it. di F. Filippi, Vita e Pensiero, Milano, 2001
- CURI U., *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004,
- DERRIDA J., *Della grammatologia* (1967), tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, Jaca Book, Milano 1968.
- ID., *La scrittura e la differenza* (1967), tr. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino, 1971.
- DI DONATO R., *Per una antropologia storica del mondo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1990.

- DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, Rusconi, Milano, 1986-1992.
- DODDS E.R., *I Greci e l'irrazionale* (1951), tr. it. di V. Vacca de Bosis, La Nuova Italia, Firenze, 2000
- Elegia greca arcaica*, tr. e cura di F. M. Pontani, Einaudi, Torino, 1972.
- Enciclopedia - Storia universale dell'arte, L'antichità classica*, De Agostini, Novara, 1989.
- ERNOUT A., *Homo – Ner – Vir* in “Hommages à A.Grenier”, Coll. Latomus, LXVIII, Bruxelles-Berchem, 1962, n. 2, pp. 567-570.
- ERODOTO, *Storie*, tr. it. di L. Annibaletto, Mondadori, Milano, 2000.
- ESCHILO, *Agamennone – Coefore – Eumenidi*, a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano, 2005.
- FATTAL M., *Ricerche sul logos: da Omero a Plotino*, Vita e pensiero, Milano, 2005.
- FINK E., *Le domande fondamentali della filosofia antica*, a cura di F. A. Schwarz, ed. it. a cura di A. Ardivino, Donzelli, Roma, 2013.
- FRÄNKEL H., *Poesia e filosofia della Grecia arcaica* (1962), tr. it. di C. Gentili, Il Mulino, Bologna, 1997.
- FRISK H., *Griechische Etymologisches Woerterbuch*, C. Winter, Heidelberg, 1970.
- GALIMBERTI U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- GARNIER R., *Nouvelles réflexions étymologiques autour du grec ἄνθρωπος*, in “Bulletin de la société de linguistique de Paris”, 1, 2008, pp. 131-154.
- GERNET L., *Antropologia della grecia antica* (1968), tr. it. di R. Di Donato, **Mondadori**, Milano, 1983.
- GHILARDI M., *Derrida e la questione dello sguardo*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2011.
- GIULIANO A., *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma, 1998.
- GRAHAM D. W., *Explaining the Cosmos: the Ionian Tradition of Scientific Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 2006.
- GRIFFIN J., *Homer on Life and Death*, Clarendon Press, Oxford, 1980.
- HAVELOCK E.A., *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone* (1963), tr. it. Di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari, 1973.
- HAVELOCK E. A., *Dike. La nascita della coscienza* (1978), tr. it. di M. Piccolomini, Laterza, Roma-Bari, 1981.
- HEIDEGGER M., *Che cosa significa pensare?* (1954), tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Sugarco, Milano, 1988.
- ID., *Introduzione alla metafisica* (1935), tr. it. di G. Masi, Mursia, Milano, 1990.
- ID., *L'origine dell'opera d'arte* (1935-'36), in *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze, 1985.
- ID., *Seminari* (1969), tr. it. di M. Bonola, Adelphi, Milano, 1992.
- HEITSCH E., *Xenophanes und die Anfänge kritischen Denkens*, Steiner, Stuttgart, 1994.
- HURWIT J. M., *The Art and Culture of Early Greece: 1100-480 b.C.*, London, Cornell University Press, 1985.
- I Presocratici. Testimonianze e frammenti. Da Talete ad Empedocle*, a cura di A. Lami, BUR, Milano, 1997.
- JAEGER W., *Paideia. La formazione dell'uomo greco* (1936-'47), tr. it. di L. Emery e A. Setti, La Nuova Italia, Firenze, 1959.

- JAHN T., *Zum Wortfeld 'Seele-Geist' in der Sprache Homers*, München, Beck, 1987.
- JEANMAIRE H., *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille 1939.
- JEREMIAH E. T., *The Emergence of Reflexivity in Greek Language and Thought: from Homer to Plato and beyond*, Brill, Leiden – Boston, 2012.
- KERÉNYI K., *Miti e misteri*, a cura di Angelo Brelich, Einaudi, Torino, 1950.
- KRAHMER G., *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, Hallisches Winkelmannsprogramm, 28, Halle, 1931.
- LESHER J.H. (a cura di), *Xenophanes of Colophon: Fragments: a Text and Translation with a Commentary*, University of Toronto Press, Toronto, 1992.
- Lirici greci*, tr. it. a cura di R. Cantarella e A. Garzya, Ed. Dante Alighieri, Milano, 1959.
- Lirici greci*, tr. it. a cura di S. Quasimodo, Ed. Di corrente, Milano, 1940.
- LIDDELL H. G. – R. SCOTT, *Dizionario illustrato Greco-Italiano*, Le Monnier, Firenze, 2008.
- LIDDELL H.G. – R. SCOTT, *Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940.
- LO SCHIAVO A., *Omero filosofo: l'enciclopedia omerica e le origini del razionalismo greco*, Le Monnier, Firenze, 1983.
- MALIK T., *To the Wonder*; Film, 2012; soggetto e regia di T.Malick.
- MEYER M. – BRÜGGEMANN N., *Kore und Kouros: Weihgaben für die Götter*, Phoibos, Wien, 2007.
- MUGLER C., *La lumière et la vision dans la poésie grecque*, in “Revue des études grecques”, 1960, pp. 40-70.
- NAPOLITANO VALDITARA L. M., *Lo sguardo nel buio: metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Laterza, Roma-Bari, 1994.
- NIETZSCHE F., *Appunti filosofici 1867-1869 - Omero e la filologia classica*, tr. it. a cura di G. Campioni e F. Gerratana, Adelphi, Milano, 1993.
- Id., *Nascita della tragedia*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964 sgg., vol. III, t.1
- OMERO, *Iliade*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1990
- Id., *Odissea*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1989.
- ONIAN R.B., *Le origini del pensiero europeo. Intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino* (1954), tr. it. di P. Zaninoni, Adelphi, Milano, 1998.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, tr. it. di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1994.
- PIANIGIANI O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana* (1907<sup>1</sup>, ed. Albrighi e Segati); con Aggiunte, correzioni e variazioni, Polaris ed., Vicchio di Mugello, 1993.
- PINDARO, *Olimpiche*, Introduzione, traduzione e note a cura di Ferrari F., Bur, Milano, 1998.
- PLATONE, *Opere complete*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari, 1982-1984 (9 voll.)
- POHLENZ M., *L'uomo greco* (1947), tr. it. di B. Proto, La Nuova Italia, Firenze, 1962.
- PUGLIESE CARRATELLI G., *Le Lamine d'oro orfiche: istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Adelphi, Milano, 2001.
- RAUSA F., *L'immagine del vincitore: l'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Viella, Treviso-Roma, 1994.
- REALE G., *Corpo, anima, salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Cortina ed., Milano, 1999.

- RENDLICH F., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee Sanscrito – Greco – Latino*, Palombi editore, Roma, 2011.
- RICHTER G.M.A., *Kouros. Archaic Greek Youths. A Study of Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, The Phaidon Pr, London, 1960.
- ROHDE E., *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci (1890-1894)*, tr. it. di E. Codignola e A. Oberdorfer, Laterza, Bari, 1970.
- ROMIZI R., *Greco antico: vocabolario greco italiano etimologico e ragionato*, Zanichelli, Bologna, 2001.
- SCARPI P., *Le religioni dei misteri. Volume 1. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Mondadori, Milano, 2002.
- SCHÄFER C., *Xenophanes von Kolophon: ein Vorsokratiker zwischen Mythos und Philosophie*, Teubner, Stuttgart - Leipzig, 1996.
- SEMERANO G., *Le origini della cultura europea, Dizionari etimologici: Basi semitiche delle lingue indoeuropee*, Olschki, Firenze, 1994.
- SENOFANE, *Testimonianze e frammenti. Introduzione, traduzione, note e apparati a cura di M. Untersteiner*, Bompiani, Milano, 2008.
- SESTOV L., *Atene e Gerusalemme (1938)* tr. it. di A. Paris, Bompiani, Milano, 2005.
- SILVESTRI D., *Anthropos. Un'etimologia (im)possibile?*, in R. Ambrosini, M.P. Bologna, F. Motta, C. Orlandi (a cura di), *Script-hair a ainm n-ogain. Scritti in memoria di E. Campanile*, Pacini, Pisa, 1997, pp. 929-986.
- SINI C., *Prefazione a Senofane. I frammenti*, tr. it. di F. Trabattoni, Marcos y Marcos, Milano, 1985.
- ID., *Senofane: alle origini dell'antropologia*: [https://www.youtube.com/watch?v=3vdcBDomG\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=3vdcBDomG_U)
- SNELL B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo (1946)*, tr. it. di V. degli Alberti e A. Solmi Marietti, Einaudi, Torino, 1963
- SNODGRASS A. M., *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- SOFOCLE, *Edipo re – Edipo a Colono – Antigone*, a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano, 2006.
- SPATAFORA G., *I moti dell'animo in Omero*, Carocci, Roma, 1999.
- STRAUSS L., *Gerusalemme e Atene. Studi sul pensiero politico dell'Occidente (1997)*, tr. it. di P. Kobau, Einaudi, Torino, 1998.
- TEOGNIDE, *Elegie*, Introduzione, traduzione e note a cura di Ferrari F., Milano, 1989
- TERTULLIANO Q. S., *La prescrizione contro gli eretici*, a cura di C. Tibiletti, Borla, Torino, 1991.
- VERNANT J.P., *Le origini del pensiero greco (1962)*, tr. it. di F. Codino, Editori Riuniti, Roma, 1976.
- VICO G., *La scienza nuova*, BUR, Milano, 1977.
- VIENI R., *Sul termine greco anthropos e dintorni*: <http://itis.volta.alessandria.it/episteme/ep6/ep6-vieni.htm>
- VILLARI E., *Per una storia dello sguardo. Antropologia dell'immagine del mondo greco*, Roma, Carocci, 2013.
- VITALI R., *Senofane di Colofone e la scuola eleatica*, Il Ponte Vecchio, Firenze, 2001.
- VON DECHEND H., *Il concetto di simmetria nelle culture arcaiche*, in AA. VV., a cura di E. Agazzi, *La simmetria*, Bologna, 1973, pp. 361-97.
- ZELLER E. – R. MONDOLFO, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Bompiani, Milano, 2011.
- ZEPPI S., *L'umano e il divino nella poesia greca da Omero a Pindaro*, Editoriale libraria, Trieste, 1984.





**4) *Kouros e brotoi:*  
l'eroe del vero  
e i mortali a due teste**



#### 4.1) Elea, città di fuggiaschi

“È primavera. (...) Dalla cima dei colli è corsa a darci il benvenuto. (...) È leggerissima e ancora lascia trapelare il nudo della zolla, è un soffio. (...) E un sole patito (...) le mette un brivido di trasparenze d'oro. (...) È tutta sole di primavera, la terra, (...) ed ha con sé solo, su, il cielo. (...) Poi i monti si fanno indietro, (...) le creste salgono, (...) il mare si stende, grigio infinito, (...) e s'alza il sipario, (...) appare Elea. È dunque questa, Elea, città fondata da fuggiaschi, è dunque questa Velia, verso cui Cicerone fuggiva quando fu ucciso? (...) Elea, questa è Elea, città di fuggiaschi, dove anche il mondo aveva finito per diventare un'assenza: questa è Elea, oh, città assente!” [G. Ungaretti, 12 aprile 1932, *Elea e la primavera*, in *Viaggio nel mezzogiorno*, pp. 11 sgg.]



Ci sono luoghi in cui il tempo si ferma: luoghi del pensiero, in cui misteriosamente capita di avvertire che quell'intuizione non poteva che darsi lì e non poteva che essere pensata così. Luoghi in cui fortemente si sperimenta che “non siamo noi ad andare verso i pensieri. Sono loro che ci raggiungono”: accadono [M. Heidegger, *Pensiero e poesia*].

Elea è uno di questi luoghi. Natura trasparente di sole, terra, mare. Salite e distese. Grigio infinito. Scenario fisico. Esperienza di fuga e ritrazione. Presenza e assenza. Così coglie e descrive Elea, la prosa poetica di Ungaretti. Così si fa innanzi al viaggiatore, come simbolo che ancora dà a pensare; e come esperienza, che si riverbera sulle origini della filosofia occidentale.

E, certo, si può leggere e studiare a lungo Parmenide; e si può pensare il suo pensato anche senza vedere i resti della città in cui il Poema è stato scritto e letto. Ma se si è stati dietro il sipario, è impossibile leggere i versi parmenidei, senza che essi restino impregnati di quel vento (“soffio, brivido”), di quei massi, di quella strada, quella salita, quel gioco di luci e ombre, quelle porte.

Come – dicevamo prima – di Delfi. Come per tanti luoghi della Grecia e della Magna Grecia. Come per le pietre di Gerusalemme. Come per le vetrate delle cattedrali gotiche francesi. Come per tante strade e viottoli della Germania. Come per il lago e i sentieri di Sils Maria. Come tutte le volte in cui il viaggio è esperienza e l'esperienza è cammino del pensiero.

Di che cosa parla il Poema di Parmenide? Che cosa descrive? Che cosa vuole comunicare? Gli antichisti continuano ad interrogarsi su queste pagine, enigmatiche perché pregne di tutta la ricchezza dell'Origine del pensiero occidentale.

Agli esperti il compito di verificare le [interpretazioni](#). A noi il tentativo di intessere parole e immagini, inseguendo suggestioni.



Sulle **interpretazioni** che storicamente sono state date del fr. 1 (e quindi in generale del Poema), cfr. G. Reale, *La questione del 'proemio' del poema*, fr. 1, in E. Zeller – R. Mondolfo, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, pp. 320-324. Alcune grosse linee interpretative vanno però per lo meno indicate.

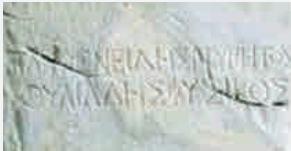
Com'è noto, la lettura 'classica' e manualistica del testo *Sulla Natura* segue un'**interpretazione logico-ontologica**, secondo la quale lo scopo di Parmenide è affermare l'unicità dell'Essere e dei suoi attributi. In quest'ottica il proemio pare appena esornativo, diventando invece centrale il resto del poema. Già più significativo diventa il proemio nell'ottica degli interpreti che sottolineano l'**aspetto metafisico** (e per alcuni interpreti addirittura 'teologico') del poema: l'essere parmenideo, infatti, trascende il divenire, il mutamento, il molteplice; e dunque il linguaggio del proemio può essere colto appunto come **simbolico/religioso** [pensiamo, per lo meno, all'ormai classico J.P.D. Mansfeld, *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt*]. La simbolica, in questo caso, come vedremo, gioca in particolare sulla contrapposizione verità/luce e errore/buio, anche se critici continuano a discutere sulla possibilità di interpretare realmente così il proemio parmenideo. Un'interpretazione diametralmente opposta è quella **realistico-politica**, che trova il suo apice in A. Capizzi (*Introduzione a Parmenide; La porta di Parmenide*), su cui torneremo. Che ha il merito e il fascino di legare l'esperienza parmenidea ai 'luoghi' di Elea, ma anche il limite di ridurre il tutto alla descrizione di un evento: ovvero la riapertura della porta che divideva i quartieri della città, la fine delle divisioni e l'unità della Polis, funzionale alla difesa della città stessa (cfr. anche F. Castiello, *Guida di Elea secondo Parmenide*).

Un altro filone interpretativo si preoccupa di contestualizzare il testo parmenideo, vedendone il rapporto con il mondo **mitico ed epico**. Cosa che si può fare semplicemente cogliendo una ripresa di termini, espressioni ed immagini, o ipotizzando collegamenti più stringenti. Per esempio, A.P.D. Mourelatos, *The Route of Parmenides*, sottolinea in particolare il rapporto di Parmenide con Omero e ritiene il poema parmenideo quasi un'allegoria filosofica del viaggio di Ulisse (tema ripreso da B. Cassin, *Le chant des Sirènes*). Anche F. Ferrari, *La fonte del cipresso bianco*, pp. 25 sgg. [cap.: Il ritorno del 'kouros'] ritiene che il protagonista del viaggio parmenideo vada a sostituire la figura di Odisseo "alla ricerca di una conoscenza totale del mondo" (inserendosi in una linea che dal viaggio/ritorno di Odisseo va verso l'idea del viaggio infero degli iniziati: o di Orfeo o delle dottrine dei pitagorici).

E con questo abbiamo anticipato anche un altro filone interpretativo. Non mancano infatti interpreti che oltre a sottolineare i legami con Omero (ma anche, a seconda dei casi, con Esiodo e/o Pindaro), hanno sottolineato maggiormente la **dipendenza dalla letteratura orfico-pitagorica**, e l'idea che quello di Parmenide sia il **viaggio di un iniziato, nell'oltretomba**. In quest'ottica, il 'viaggio' di Parmenide, come fa notare F. Ferrari (pp. 98-99), potrebbe essere letto o come viaggio verso il cielo [come indicherebbe l'associazione tra le Figlie del sole e la luce; ma anche la porta, che potrebbe essere la porta del cielo], o come viaggio verso gli inferi [come indicherebbe la presenza dei due sentieri del giorno e della notte, che per Omero ed Esiodo sono sentieri vicini all'ingresso dell'oltretomba; e come indicherebbe il particolare del v. 18, là dove si parla del 'baratro' spalancato, espressione che richiama il Tartaro esiodeo; e come indicherebbe anche la postura della Dike giudicatrice, che sembra quella di una divinità infera].

Di recente è tornata ad essere ripresa l'interpretazione che lega l'esperienza parmenidea ad un'**iniziazione misterica** (cfr. già W. Burkert, *Das Proömium des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras*) a partire da nuovi ritrovamenti e nuovi scenari.

Sia P. Kingsley, *Nei luoghi oscuri della saggezza*, sia, più diffusamente, M.L. Gemelli Marciano, *Eleatica 2007: Parmenide, suoni, immagini, esperienza*, ritengono che il poema descriva la katabasis di Parmenide nell'oltretomba. La dea incontrata allora diventa Persefone. L'idea si collega anche al fatto del ritrovamento ad Elea/Velia di iscrizioni e reperti archeologici che attestano la presenza, in epoche successive a Parmenide, di una particolare scuola medica, legata probabilmente al culto di Apollo *Oulios* (*sanatore*). Questi medici (caratterizzati dall'appellativo *Oulis* e spesso detti anche 'eleati') riconoscerebbero in Parmenide il loro fondatore, come si può dedurre da una



stele/iscrizione, databile al I sec. d.C. (integrata con una testa, considerata il ritratto idealizzato di Parmenide), che ricorda Parmenide come "Ouliades" e "physikos" (su questo cfr. anche L. Vecchio, *Filosofi e medici*, il quale ricorda come le fonti antiche parlino di Parmenide come di un medico e di Elea come di una rinomata città di soggiorno e cure: cosa attestata anche dal ritrovamento in città dei resti di un santuario che pare fosse dedicato ad Asclepio; cfr. F. Ferrari, *Il migliore dei mondi impossibili: Parmenide e il cosmo dei Presocratici*, p. 141 sgg.). Secondo la Gemelli Marciano, l'apprendimento della *hesykie* (quiete, silenzio) sarebbe stata una pratica tipica di questi medici-indovini, una pratica presente anche a Parmenide, e che troverebbe nel poema la sua descrizione. Grazie ad una pratica pitagorica, connessa all'esercizio dell'incubazione e alla sperimentazione di particolari sogni/visioni, Parmenide avrebbe sperimentato quello che ci è noto anche in altri contesti (cfr. per es. Pindaro): **la verità accolta in un sogno rivelatore**. Quello di Parmenide sarebbe allora il sogno lucido di un'epifania divina (pp. 67 sgg.), un'epifania che rivela l'essere (*l'esti*), ovvero un nuovo

particolare stato/livello in cui cade la percezione consueta della realtà: l'esperienza di una completezza in cui cadono le discriminazioni e le barriere (pp. 80-81). E, d'altra parte, proprio il fatto che Parmenide sia passato nel regno della morte (ed eppure 'sia' ancora: e stia raccontando la sua esperienza), sarebbe la prova più chiara, agli occhi di Parmenide stesso, che il nulla non esiste; dunque quello del Poema non sarebbe un discorso logico/filosofico, ma il racconto di un'esperienza di accoglimento rivelativo. Come già detto non vogliamo entrare nella discussione delle diverse interpretazioni, che probabilmente hanno tutte alcuni aspetti di verità, ma spesso anche il limite di porsi come assolute e auto-escludentesi. L'interpretazione di scritti così lontani nel tempo e nella cultura impediscono una decisione univoca, e d'altra parte non è lo scopo del nostro libro fare una ricostruzione storico-critica del pensiero parmenideo. Quello che ci sembra chiaro (e che ci interessa) è che il Poema parmenideo esprime – in immagini e concetti, con una potente capacità figurativa e dunque interpretativa – un'esperienza (per certi versi 'reale', per altri 'ripensata' e dunque filosofica, di pensiero): **un'esperienza in cui prendono forma due possibili vie dell'umano**; due vie, che, come cercheremo di mostrare, possono tutt'oggi rappresentare due 'tipi' d'umanità. Come Parmenide sia arrivato all'articolazione di queste idee/immagine, alla presentazione di questo *mythos/logos* (e se lui intendesse il suo poema come filosofico, epico, iniziatico, rivelativo o meramente descrittivo), può anche non essere decisivo per il nostro percorso.



Elea/Velia, Via di Porta Marina Sud

#### 4.2) Le cavalle luminose e l'*eidota phota*

“Le cavalle che mi portano fin dove  
il mio desiderio (*thymos*) vuol giungere,  
mi accompagnarono, dopo che mi ebbero condotto  
e mi ebbero posto sulla via che dice molte cose,  
che appartiene alla divinità e che porta per tutti i luoghi l'uomo che sa.  
Là fui portato. Infatti, là mi portarono accorte cavalle  
tirando il mio carro, e fanciulle indicavano la via”.

È questa la **traduzione** che G. Reale offre dell'inizio del poema *Sulla natura* di Parmenide. Diventa necessario, però, per il percorso 'nel' linguaggio che stiamo facendo, entrare 'nei' termini greci e nell'esperienza che sedimentano. E, quindi, in qualche maniera provare a ritradurre e rivivere.

Ci viene incontro subito un percorso: una via, dei cavalli,

un carro, delle guide.

Un'esperienza concreta, che possiamo comprendere facilmente, immaginando una colonia greca. Un'esperienza che doveva suonare ancora più comune **alle orecchie degli ascoltatori** di Parmenide, e ancora più vivida: le strade sono

La **traduzione** è presente in *Parmenide. Poema sulla natura*, tr. it. di G. Reale, Introduzione e commentario di L. Ruggiu. Nella sua diversità (legata anche ad un'opposta interpretazione), si segnala la traduzione di A. Capizzi: “Erano con me le mie cavalle, che sanno sempre portarmi tanto lontano quanto i miei desideri si spingono: tanto è vero che mi condussero lungo la famosa via del Nume, che oggi porta attraverso tutti i quartieri cittadini l'uomo che la conosce. Sì, proprio là fui portato: perché mi ci portarono, trainando il carro, le tanto lodate cavalle; ma ad indicarmi la strada c'erano solo le fanciulle”. Abbiamo confrontato il testo greco con numerose altre traduzioni (cfr. bibliografia finale) italiane e straniere. In ogni caso, se è vero che ogni traduzione è interpretazione, è vero anche che - solo attraverso lo sforzo di un confronto con il linguaggio originario - le interpretazioni diventano legittime. Vogliamo dunque sostare senza fretta su questo noto testo di Parmenide: perché qui nasce, a nostro avviso, non solo il vocabolario ontologico dell'occidente, ma anche il suo dualismo antropologico.

Non dobbiamo dimenticare che il testo era fatto per essere **ascoltato**, prima e più che per essere letto; e sebbene sia innegabile lo spessore logico-concettuale della filosofia parmenidea è altrettanto innegabile la sua aurea sacrale-poetica. Sebbene sottolineo questa dimensione in maniera eccessiva per la nostra sensibilità, restano importati, dal punto di vista dell'analisi acustica del poema, i lavori di L. Rossetti, *I sophoi di Elea*. E ancora più di M.L. Gemelli Marciano, la quale mostra come le immagini del proemio, la descrizione del rumore delle ruote del carro (presente nei versi successivi a quelli iniziali) e in generale l'attenzione i 'suoni', la struttura fonica del testo, mostrerebbe il vero intento di Parmenide: rievocare un'atmosfera di estraneamento, per creare sugli uditori un effetto di rapimento, disorientamento: e dunque segnare lo stacco dell'accesso ad una realtà divina, totalmente altra, al di fuori dello spazio e del tempo: uno scoppio di luce (p. 74). Ora: questo valore 'fonico' del poema (e il suo effetto estraniante) resta decisivo, a nostro avviso, anche non volendo seguire l'idea che quello di Parmenide sia un viaggio nell'Ade: perché il regno della verità, verso cui si muove l'eroe del poema, è comunque totalmente altro rispetto alle 'tradizionali' vie di verità degli uomini (mortal).

tutt'oggi ciò che colpisce il visitatore dei **resti di Elea/Velia**. Che, come sottolineava Ungaretti, non è (e non era) solo una città presente/assente, ma anche e forse principalmente una città di "fuggiaschi", di persone in cammino, di viaggiatori.

Parmenide: uno di loro.

L'attacco musicale degli versi parmenidei è costruito ad arte. E con ammaliante sapienza attira gli ascoltatori (di ieri e di oggi) in un'identificazione inevitabile con il protagonista del viaggio, l'io narrante in prima persona (notiamo il ribattuto del 'mi'/'me'). Eppure, già i primi versi, nel momento stesso in cui invitano all'identificazione, contemporaneamente modellano un graduale e paradossale **estranamento**: del sé rispetto all'io; della narrazione rispetto all'esperienza; e dunque del pensatore/narratore rispetto al mondo comune (dell'ascoltatore/lettore).

In quest'ottica possiamo comprendere anche lo stile del poema (identificante ed estraniante): una scrittura tale da rendere ogni elemento, insieme, reale e simbolico, esperienziale e meta-fisico. Sì, perché siamo noi moderni a distinguere oggetti e simboli. Ma per il mondo premoderno, e

greco arcaico in particolare, *mythos* e *logos*, dato e significato non sono scindibili, ma posti insieme (*sym/ballein*). E tutto parla: e dice di un mondo visibile e di ciò che si cela dietro di esso: se solo lo si sa cogliere ed accogliere.

E, allora, certo, le interpretazioni allegorizzanti (neoplatoniche) che hanno trasformato

I resti di Elea/Velia, oggi, presentano subito la strada (che vediamo nella foto) della Via di Porta Marina Sud. È la strada che il turista di oggi percorre, dopo aver superato, appunto, Porta Marina. Ma in un ideale percorso, è la stessa strada che, curvando poi a destra e andando verso l'alto, diventa la via (di Porta Rosa), che porta verso la cima della collina della città e verso la porta che divideva la zona e i quartieri nord dalla zona/quartieri sud.

E certo le vie che oggi possiamo vedere non sono le 'stesse' (né esperienzialmente né archeologicamente) dei tempi di Parmenide. E ci sembra francamente eccessivo pensare con Capizzi che Parmenide descriva esattamente il suo percorso per una di queste vie (che per Capizzi non sarebbe quella che oggi si muove da Porta Marina sud, ma, al contrario, la 'famosa via del Nume' dei quartieri settentrionali; oggi così famosamente visibile). Eppure ci sembra anche difficile, al contrario, non pensare che, in qualche maniera, Parmenide richiami 'anche' delle vie reali e delle esperienze condivise. Non a caso gli interpreti fanno notare come, indicando i 'luoghi', il narratore usi il tempo presente o perfetto (e non l'imperfetto o l'aoristo che caratterizza il resto della narrazione): un riferimento dunque presente ed evidente per chi ascolta e vede; ma un riferimento che subito sradica l'esperienza dal contesto, la destoricizza, la rende simbolica, di pensiero...

L'**estranamento** innanzitutto grammaticale è evidente nel fatto che il brano inizi in prima persona, ma poi indichi il protagonista del viaggio in terza persona, come "l'uomo che sa". Torneremo su questo, ma già da subito possiamo notare come qui la vicenda, pur personale, di Parmenide assurga a valore universale, anzi, per meglio dire, a valore paradigmatico. Da qui la distanza che subito si crea anche dagli spettatori/ascoltatori: per i quali Parmenide diventa 'modello' epico ideale.

M.R. Cosgrove, *The Unknown 'Knowing Man: Parmenides*, B1.3, mostra come ci siano due livelli nel testo, uno più immediato (su cui si pone l'ascoltatore) e uno di ri-lettura, ri-ascolto, ri-collezione dell'esperienza, fatta dal pensatore al termine dell'esperienza stessa (pp. 33 sgg.).

**Cavalle**, e dunque un femminile. Gli interpreti si dividono. G. Colli, *La sapienza greca*, p. 411 richiama il fr. orfico 4 B 21 (Papiro berlinese 44, tradotto in ivi, pp. 219-20), dove si descrive il carro di Zeus trascinato da cavalle nere (al femminile). M.L. Gemelli Marciano (pp. 66 sgg.) pensa alle cavalle di Ade (ricordando l'immagine del carro presente nel rapimento di Persefone; cfr. *Inno a Demetra*, programmatico dei misteri eleusini); e in ogni caso l'immagine a suo avviso richiama uno scenario di tipo iniziatico-religioso. A. Gómez-Lobo, *Parmenides*, p. 34 richiama l'usanza degli eroi omerici a riguardo. Non è mancato chi ha collegato il 'femminile' delle cavalle ad un'immagine di passione, fuoco, luce. Il femminile indicherebbe qui bellezza, purezza e quindi i cavalli migliori (cfr. A.H. Coxon, *Parmenides*, p. 157). Perciò abbiamo detto: **cavalle luminose**.

Non condivide l'idea M.R. Cosgrove, *The Unknown 'Knowing Man*, p. 34, perché la ritiene una proiezione platonico-aristotelica su Parmenide.

Certo è che queste cavalle sono considerate eccellenti da Parmenide, come indica l'aggettivo *polyphrastoi*, che Reale rende con 'accorte', Capizzi con 'lodate', giocando sul fatto che *phrazo* indica il far accorgere, l'indicare, il notare; al medio passivo l'accorgersi, il notare, il pensare, il considerare. Abbiamo reso con 'notevoli', tentando di tenere insieme le due sfumature. Interessante pensare al sostantivo *phraster*: dichiaratore, interprete e, in connessione ad 'odos': indicatore della vita, **guida**.

Va ricordato, in ogni caso, come vedremo, che nel poema di Parmenide, le cavalle trascinano **una biga, un carro**. L'immagine può essere arrivata a Parmenide da numerosi richiami mitici ed epici. Da un lato si ricorda il carro di Helios, che percorreva i sentieri del giorno e della notte; dall'altro c'è il possibile richiamo delle anime delle persone defunte che scendono nell'Ade; e, ancora, il richiamo ad Omero (*Iliade*, V, 837).

Interessante, infine, il possibile richiamo a Pindaro, che in diversi luoghi rende il carro metafora del poeta e della poesia. Cfr. in particolare, Peana 7b, vv. 15 sgg.: "per me [ che comin[cio all'eroe [ non intonate inni procedendo [di nuovo] lungo la [molto battuta] carraia di Omero [né] con cavalle altrui perché [ora monteremo noi stessi] sul carro alato delle Muse"; ma anche Olimpica 6, 22-27. Segnaliamo infine la tesi di dottorato di S. Ranzato, *Il kouros alla ricerca della verità. Polivalenza delle immagini nel poema di Parmenide*, che, partendo appunto dall'idea della polivalenza e irriducibilità ad 'uno' delle immagini parmenidee, mostra come nel carro parmenideo ci sia tanto la figura del carro delle muse (poesia) sia la sua 'trasformazione' in carro solare (straordinarietà dell'impresa).



Cavaliere, Frammento di coppa figure nere, ritrovato a Velia, seconda metà VI secolo a.C.

il Poema in un abecedario di dati simbolici non si attagliano all'esperienza parmenidea. Ma in ogni caso colgono qualcosa. Come inevitabilmente la cogliamo noi, oggi, se ci poniamo in ascolto di ciò che vibra nei segni: oracoli che non dicono né nascondono, ma indicano ("...oute leghei, oute kryptei, alla semainei": Eraclito, fr. B 93). Dati antropologici che nascondono un *quid* di universale. Via, luce, buio, case, carro, ruote, sole, cielo, terra, porta, chiavi, mani, maschile, femminile, veli, dea. Cavalli. Anzi, cavalle. Questo è il primo elemento (immagine/simbolo/concetto) che ci viene incontro nel poema.

**Cavalle luminose**, portanti (*pherousin*, v. 1; *pheromen; pheron*, v. 4), trascinatrici, **notevoli**.

Sono loro, aparendo sul sipario come prime comparse, a trasportare e **guidare** lontano il protagonista di questo viaggio: lontano quanto è in grado di arrivare il *thymos*:



#### 4) *Kouros e brotoi*: l'eroe del vero e i mortali a due teste

il cuore, il (suo, il nostro) desiderio.

Sesto Empirico farà scuola, nell'interpretare queste cavalle come “**gli impulsi e i desideri irrazionali dell'anima**”<sup>1</sup>: favorendo, così, a posteriori, un accostamento tra **il carro** parmenideo e la biga alata del *Fedro* platonico.

Dovremo ricordarci di questo, quando arriveremo a Platone.

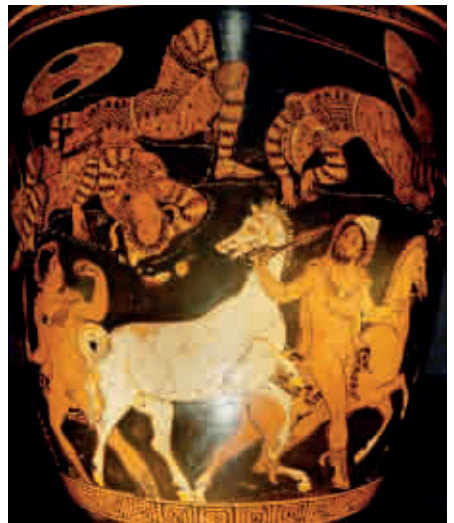
Nel poema *Sulla natura*, le cavalle/desideri del cuore hanno un'unica tensione, la stessa: positiva: scortare e far arrivare a destinazione il viaggiatore.

In Platone, invece, non è così: la biga dell'anima è guidata da due cavalli di tipo diverso, di razze diverse: uno è *thymoeides*, amico del cuore; l'altro è *epithymetikon*, legato ai desideri della terra. Conservando la metafora platonica e retroproiettandola su Parmenide, possiamo dire che – quelli del poema *Sulla natura* – sono invece due cavalli bianchi, due cavalle luminose. Infatti sono guidate da divine fanciulle. E “i cavalli degli dei sono tutti buoni in sé (*agathoi*)” (*Fedro*, 246).

Ma torniamo al testo.

Queste **cavalle/desideri/agathoi** trascinano lontano, e guidano (e mettono) Parmenide sull'*odos*: su una **via** “molto famosa”, molto detta, che molto dice, che ha molto da dire (*poly-phemon*): la via della conoscenza.

Il fr. 1, cioè il Proemio del Poema di Parmenide, ci è stato tramandato appunto da Sesto Empirico, *Contro i matematici*, VII, vv. 11 sgg. Inevitabilmente la sua interpretazione riflette una precomprensione stoica; per Sesto empirico le cavalle rappresenterebbero “**gli impulsi e i desideri irrazionali dell'anima**”<sup>2</sup>; la “via” sarebbe il pensiero filosofico; le fanciulle sarebbero le sensazioni; fino alla ragione (la dea giustizia) che comprende ogni cosa. Cfr. G. Reale, *La questione del proemio del poema*, pp. 320-334); e L. Ruggiu, *Introduzione e commento a Parmenide. Poema sulla natura*, pp. 21-33; 155-209.



Odisseo e Diomede rubano i cavalli di Reso, Licurgo, 360 a.C. circa

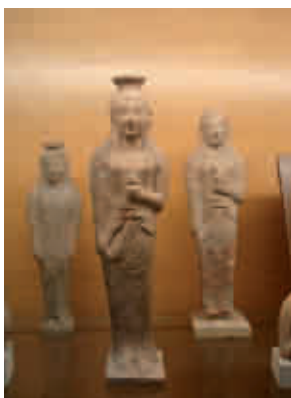


Alcuni interpreti (tra cui P. Kingsley; M.L. Gemelli Marciano; L. Battezzato; A.C. Cassio) identificano questa **via** con quella che porta alla regina degli inferi, quella seguita anche dagli iniziati orfici, i misti e i bacchi che hanno bevuto alla fonte di Mnemosyne, strada lungamente descritta nelle laminette orfiche. Abbiamo già detto come per Capizzi si identifichi con quella che doveva essere a Elea la ‘famosa’ via del Nume. In ogni caso, che questa sia una via che porta alla ‘conoscenza’ per Parmenide ci sembra indubbio.

Nella foto qui a fianco, la via di Porta Marina, ad Elea/Velia.



Fr. di produzione italiota (circa IV a.C.) ritrovato ad Elea



Korai offerenti, Museo Archeologico di Palermo



In un datato ma pur sempre interessante articolo del 1927, S. Ferri, ricostruendo il gruppo acroteriale di Marasa (Locri), oltre a fornire un contesto iconografico alla figura dei cavalli e dei kouroi/cavalieri, richiama l'idea parmenidea e la rilegge come un 'rapimento' da parte delle dee che [trascinano](#) Parmenide.

Ricostruzione del gruppo di Locri.

Questo conoscere, che tutto esperisce, che non si ferma davanti a niente, attraversa “tutti i luoghi”: ‘*aste*’ dice il testo greco: quartieri, borghi, contrade, città, case, dimore.

Per questa via – sul carro, trainato dalle cavalle e accompagnato dalle divinità – vive la sua esperienza conoscitiva... “*l'uomo che sa*”. Ecco la prima espressione che indica, nel poema parmenideo, l'uomo. Ma Parmenide non usa né *anthropos*, né *aner*, né *thnetos*, né *brotos*. Usa ‘*phos*’ (Φῶς) un termine raro e ricercato, che in greco significa sì uomo, ma più precisamente ‘eroe’; e in numerosi contesti anche ‘marito’.

*L'eidota phota* è – potremmo dire, forzando un po' il testo (ma non tanto, come vedremo) – un uomo ha in sé un desiderio di vittoria, di nozze, di luce (desiderio che risuona nell'assonanza etimologica tra uomo/[phos](#)/Φῶς e Φῶς/Φαός/*phaos*/luce).

Sul cammino della conoscenza, questo uomo non è inesperto: è ‘*eidota*’, cioè già ‘sa’.

Ma questo non gli basta. Vuole vincere (e sposare) la Verità e la sua Luce.

Per la via del sapere viene portato: dalle sue cavalle assennate e dalle “giovani” che illuminano e mostrano la strada.

Interessante: il termine con cui qui, al quinto rigo del poema, Parmenide chiama le “fanciulle” è *korai*: il femminile di *kouros*. Queste fanciulle ‘divine’ (come capiamo dal resto del racconto) [trascinano](#) l'eroe verso la vittoria: lo guidano verso la divinizzazione, fuori dello spazio e del tempo.

Di questa espressione, *eidota phota*, uomo che sa, sono state date diverse interpretazioni. Iniziando da *phos*, dobbiamo necessariamente richiamare M.R. Cosgrove, *The Unknow 'Knowing Man'*, che dedica a questo sconosciuto uomo conoscente un intero saggio, interessante anche e soprattutto perché presenta un'efficace sintesi delle interpretazioni. Classico già da H. Diels, il collegamento tra Φῶς e Φῶς e dunque il rimando alla luce (che con il secondo termine è presente anche in B14), con un richiamo probabilmente omerico (cfr. Odissea 18.219). A.P.D. Mourelatos, *The Route of Parmenides* richiama anche altri passaggi omerici a riguardo (p. 225). Un richiamo all'idioma omerico è anche in D.W. Graham, *Explaining the Cosmos*, p. 179; H. C. Günther, *Aletheia und Doxa* (che richiama in particolare *Odissea* 16.23).

Pur non escludendo, e anzi per certi versi accogliendo questa lettura, a noi sembra però importante ricordare il significato particolare di 'eroe' e di 'marito', condensato in questo termine.

M.R. Cosgrove (p. 33), collegando *phota* e *eidota*, ritiene che ci sia un doppio richiamo alla visione come aspetto percettivo della conoscenza. Secondo Cosgrove, infatti, Parmenide usa questa espressione per indicare l'uomo conoscente legato al mondo sensibile e/o storico: il cosmologo ionico, il *physikos*, l'osservatore pre-parmenideo. Questo per segnare 'poi' un cambio di marcia e di rotta, che porterà ad un altro tipo di conoscenza e che renderà anche l'uomo 'altro' rispetto all'*eidota phota*. Cosgrove sottolinea così la distanza tra la conoscenza logico deduttiva, che sarà segnata dal verbo 'noein' e questa conoscenza esperienziale iniziale (sensibile) che verrà invece poi criticata ed abbandonata. Da questo punto di vista, paradossalmente e contrariamente a quanto la 'tradizione' ha fatto, vedendo una contrapposizione tra l'*eidota phota* e i mortali che non sanno nulla (*eidotes ouden*, fr. B6), secondo Cosgrove, invece si sottolineerebbe la continuità tra l'*eidota phota* e i mortali. A nostro avviso, invece, come già detto e come torneremo a vedere, c'è sia una continuità tra Parmenide 'prima' dell'incontro con la dea e i mortali (perché non è ancora avvenuto il salto conoscitivo che diventerà salto ontologico/antropologico), ma anche discontinuità: perché questo *eidota phota* ha desideri e pensieri già indirizzati 'oltre' il modo comune di pensare e sentire dei mortali.

Per quanto riguarda l'*eidota*, dunque, l'interpretazione classica è a nostro avviso sempre valida: ovvero la contrapposizione tra l'uomo che sa (*eidota*) e i *brotoi*, i mortali che 'nulla sanno' (fr. 6).

Ovviamente anche su questo termine ci sono state numerose interpretazioni che si sono mosse alla ricerca di un significato religioso. Per esempio A.H. Coxon (p. 272) ha fatto notare che '*eidos*', inteso come il 'conoscente', è espressione che anche in Platone e Aristotele rimanda ad una conoscenza religiosa (o comunque legata a qualcosa che non si raggiunge tramite i sensi).

F. Ferrari, p. 102, ritiene invece che qui si stia descrivendo il viaggio di ritorno alla luce, dopo la catabasi nel regno della notte e degli inferi: perciò abbiamo la definizione 'uomo che sa': sa perché ha già saputo.

Diversi critici collegano l'espressione '*eidota phota*' all'ambito dei misteri [cfr. per lo meno K. Kerényi, *Miti e misteri*, pp. 142 sgg.; L. Ruggiu, *Introduzione e commento a Parmenide*, pp. 163; 171]. Ruggiu stesso fa notare come, per es., in Pindaro [fr. 137a], il 'sapere' alluda al defunto e al suo viaggio nell'oltretomba. "Beato colui che dopo aver visto simile cosa, arriva sotto terra: egli sa della fine della vita e del suo inizio dato da Zeus". In questo senso il Poema parmenideo racconterebbe appunto del ritorno dell'iniziato/Parmenide dal viaggio nell'al-di-là. Mentre W. Burkert, *Das Proömium des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras*, p. 5, richiamando anche H. Diels e C.M. Bowra, ricorda una serie di luoghi di Euripide, Andokides, Pindaro, ecc., in cui il 'sapere' dell'iniziato è indicato con un termine assoluto, un sapere senza oggetto determinato: come appunto nel testo parmenideo.

In ogni caso, mentre ci sembra evidente un riferimento alla 'sapienza' (e dunque direttamente o indirettamente possibile un riferimento anche alla sapienza degli iniziati), andrebbe verificata meglio la presenza del termine '*phos*' nelle laminelle e in generale nella tradizione iniziatica: cosa che non ci sembra troppo evidente e scontata.

### 4.3) Le *Korai* e la porta



*Eosphoros*, IV a.C., Museo di Munich



Ricostruzione da un'*Hydria*, Museo di Berlino



*Fetonte particolare da coppa*, V a.C., British Museum

“L’asse dei mozzi mandava un sibilo acuto, infiammandosi – in quanto era premuto da due rotanti cerchi da una parte e dall’altra – quando affrettavano il corso nell’accompagnarmi, le *korai*, figlie del Sole, dopo aver lasciato le case della Notte, verso la luce, togliendosi con le mani i veli dal capo.

Là è la porta dei sentieri della Notte e del Giorno, con ai due estremi un architrave e una soglia di pietra; e la porta, eretta nell’etere, è rinchiusa da grandi battenti.

Di questi, Giustizia, che molto punisce, tiene le chiavi che aprono e chiudono.

Le *korai*, allora, rivolgendole soavi parole, con accortezza la persuasero affinché, per loro, la sbarra del chiavistello senza indugiare togliesse dalla porta. E questa, subito aprendosi, produsse una vasta apertura dei battenti, facendo ruotare

nei cardini, in senso inverso, i bronzei assi fissati con chiodi e con borchie. Di là, subito, attraverso la porta, diritto per la strada maestra le fanciulle guidarono carro e cavalle.

E la Dea di buon animo mi accolse, e con la sua mano la mia mano destra prese, e incominciò a parlare così e mi disse: “O giovane, tu che, compagno di immortali guidatrici,

con le cavalle che ti portano giungi alla nostra dimora, ralleggrati, poiché non un’infesta sorte ti ha condotto a percorrere questo cammino – infatti esso è fuori dalla via battuta dagli uomini –, ma legge divina e giustizia. Bisogna che tu tutto apprenda:

e il solido cuore della Verità ben rotonda e le opinioni dei mortali, nelle quali non c’è una vera certezza”.



#### 4) *Kouros e brotoi*: l'eroe del vero e i mortali a due teste

Il mito ha radici antiche e tracce già in Omero ed Esiodo. Capizzi lo richiama e ricorda come Eschilo lo stesse mettendo in 'Tragedia' (purtroppo perduta): ma questo gli serve per sostenere la tesi che **le Eliadi** richiamate da Parmenide non siano che 'reali' pioppi posti lungo la strada di Velia. Nel mito, infatti, le figlie del sole (Elio) furono trasformate in pioppi, piangenti gocce d'ambra per la morte del fratello.

Ci sembra poco probabile che si possa ridurre ad un particolare botanico il riferimento al mito. Indubbiamente il movimento del carro, per come è descritto (e, se vogliamo, anche per come è determinato dalla salita di Velia), è verso l'alto. *Le korai*, dunque, portano Parmenide verso il cielo, dov'è la loro casa: il viaggio porta il mortale/conoscente dal buio alla luce, dal regno mortale a quello dove le figlie del sole sono di casa; il gesto del togliersi il velo, in questo contesto, secondo C.H. Kahn (*Parmenides and Plato*, p. 91) andrebbe interpretato proprio come segno di questo rientro a casa (anche se poi non condividiamo il resto del contesto dell'interpretazione di Kahn).

Ma ci sembra affascinante l'idea che possa riuscire a Parmenide quello che **non è riuscito al fratello** delle Eliadi: guidare il carro verso il cielo. Nelle diverse versioni del mito, varia il motivo per cui Fetonte desiderava farlo e varia il modo e il motivo dell'insuccesso: fu punito perché aveva preso carro e cavalli senza permesso del Dio? Così non sarà per Parmenide, che invece è guidato non da un 'cattivo destino', ma da "immortali aurighi". Oppure Fetonte voleva dare una prova di forza e/o di divinità (alle sorelle o agli amici). Diversi sono i motivi che spingono l'impresa intellettuale di Parmenide. Mancò a Fetonte la forza necessaria a tenere in equilibrio i bianchi cavalli, come racconta Ovidio? Non è il caso delle assennate cavalle di Parmenide. Fetonte ebbe paura del viaggio verso l'alto? Il cuore di Parmenide, no.

Le dee/fanciulle, nel nono verso del Poema, si svelano come **Eliadi**: figlie del sole (Elios), sorelle di Fetonte. E sembrano volersi assicurare che riesca all'*eidota phota* quello che **non riuscì al fratello**. Questi, "mentre conduceva il carro, non era in grado di dominare le redini, ed i cavalli, disprezzando il giovane, deviarono rispetto al percorso consueto" rischiando di bruciare cielo e terra [Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, 5.23. 2].

Parmenide, invece, nonostante il percorso impervio verso l'alto, e nonostante "l'asse nei mozzi mandì un suono acuto come le note di un flauto, e il suo attrito con i due cerchi ben torniti alle estremità, sia tale da farlo quasi incendiare" (tr. di A. Capizzi), nonostante tutto questo, Parmenide invece non teme, non cede, si affida: ai cavalli e alle fanciulle.

Attraversa le case (della notte) e i sentieri (bui) della città. E poi il suo viaggio sembra subire un'improvvisa impennata. Ce lo mostra la vivida descrizione della fatica del carro; il suo incendiarsi come a sfondare in velocità la dimensione comune dello spazio e del tempo. Ce lo mostrano i verbi: le *korai* (che prima semplicemente indicavano la via) e i cavalli (che prima semplicemente portavano e tiravano) che adesso "affrettano il corso". Il carro che si "avventa, si lancia impetuosamente" (*sperchein*): in avanti e in alto.







E solo ora, solo ora che tutto è così follemente slanciato “verso la luce”, solo ora alle spalle appare la notte. Non è una luce fisica quella verso cui sale Parmenide. Non è solo la salita erta, tutt’oggi impressionante, che accompagna Elea verso la cima della collina.

Il salire – indubbiamente reale e fisico – che Parmenide doveva aver fatto già tante volte, attraversando tante notti e tante giorni quella stessa strada, quei quartieri, quella città, ora non è solo un fatto, ma uno squarcio. E un’altra esperienza inizia ad aprirsi. Rispetto alla quale tutto ciò che ‘prima’ era luce, ora è solo buio e confusione. Tutto ciò che prima era reale, ora è solo apparenza.

E, certo, hanno ragione gli interpreti che sottolineano come non ci possa essere una distizione tra il giorno e la notte, nel regno di Pensiero in cui Parmenide fa il suo ingresso: perché notte e giorno sono anch’essi solo apparenze e meri nomi (fr. 8, v.38). Ma qui in gioco non è la distinzione tra la luce del giorno e il buio della notte, bensì l’entrata in una “dimora” (*doma*, fr. 1, v. 25), in cui anche quella che prima poteva sembrare luce, si svela ora essere tenebra. La città della notte realmente non è, non è mai stata. Solo ombra. Inconsistente come ogni ombra. E se sei a mezzogiorno, lo capisci. Che le ombre non esistono. E quello che fino ad un momento prima credevi essere “il mondo vero” è “diventato favola”, mito, illusione [Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli: Come il mondo vero finì per diventare favola*].

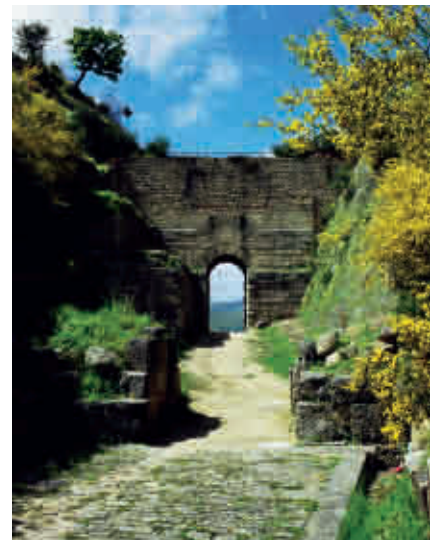
“Mezzogiorno: momento dell’ombra più corta, fine del lunghissimo errore” (ivi): *incipit philosophia*. In traiettoria siderale, Nietzsche e Parmenide finiscono per incrociarsi e paradossalmente sovrapporsi: come l’inizio e la fine della stessa storia, forse della stessa favola. E se nel *Crepuscolo degli idoli* il mondo vero che scompare è quello metafisi-

co, questo accade perché nello stesso **mezzogiorno**, all'Inizio, il mondo vero che era scomparso era quello fisico.

“Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero” aveva detto Parmenide, prima di Nietzsche: là dove ‘il vero’, per gli uomini della notte, è semplicemente ‘il reale’. “Quale mondo ci è rimasto? forse quello apparente? ...Ma no! Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!” (ivi): perché la *doxa* non è. E quelle ombre che ancora potevano far paura all'uomo descritto da Mimnermo, anch'esse non sono. Inghiottite dalla loro stessa notte.

Ora, nello svelamento di questo zenit, tutto inizia come per la prima volta. “*Entha pylai*”: eccola. “È là, la porta” di questo primo inizio. E di nuovo dobbiamo ammettere che Parmenide è un grande narratore e descrittore, prima ancora di essere un grande pensatore. Perché, tutt'oggi, il viaggiatore che sale lungo la strada che taglia Elea (e porta verso la cima della collina) ...‘ascende’. Tutt'oggi, il viaggiatore che modella il proprio percorso sul declivio di quella terra, lungo una strada imponente (che si impone, prima lentamente, in salita, e poi effettivamente im-

Così già Burckhardt: “Pare che le grandi solitudini e il silenzio destassero nei Greci il senso della vicinanza di esseri divini: appena cessava il brusio del mondo si percepiva qualcosa di divino o di demoniaco”. Dunque, aggiunge K. Schlechta (*Nietzsche e il grande meriggio*, pp. 51 sgg.) “per la cosiddetta credenza popolare degli antichi, (...) il mezzogiorno (...), che conserva nei boschi e sui monti il suo fascino silenzioso e inquietante, era l'ora di epifanie divine. A **mezzogiorno** appare Ecate, danzano le ninfe, irrompono i satiri, compare Pan. (...) Pitagora deve aver proibito ai suoi discepoli il sonno a mezzogiorno. (...) Quest'ora ha un carattere spettrale. (...) Le ombre stesse vengono alla luce, e quando il sole si trova sul meridiano, (...) cadono i confini fra sopra e sotto, vivi e morti: il passato diventa presente, il nascosto manifesto. (...) Nel silenzio trasognato della ‘mesembria’ sparisce ogni qui e ora e le due sfere, altrimenti così rigidamente separate, si confondono mute l'una nell'altra”.



pennandosi verso l'alto) ...'ascende'. La fatica del cammino si stringe tra il selciato e il verde. Non pare di vedere null'altro che pietra e scalata. Quand'ecco che, all'improvviso (...e anche chi sa, è come colto di sorpresa), in una svolta decisa a sinistra della strada, inspiegabile, solitaria, enigmatica, appare una porta.

Proprio lì: sulla vetta. "*Entha pylai*".

E certo avrà avuto le sue ragioni storiche e geo-politiche. Ma, come un menir allo zenit, si fa segnale, e costringe all'arresto.

Immaginiamo i cavalli in brusca frenata, e le ruote, violentemente, che passano dal sibilo al silenzio. Forse non è la meta del viaggio, ma sicuramente è la fine della corsa, delle strade, del brulichio rumoroso delle ombre.

Mezzogiorno è sempre l'ora del grande silenzio. In cui tutto può accadere. E ogni cosa aspira all'epifania.

Le fanciulle danno il segnale dell'inizio di questa liturgia panica, "togliendosi con le mani i veli dal capo". Gesto di intimità e verità: ma anche di soglia.

E infatti questa è una soglia. "Una soglia di pietra e un architrave": "due estremi", una porta. Unità di alto e basso, al di là di ogni alto e basso.



Elea, soglia della porta arcaica



Malick, da *L'albero della vita*



Malick, da *L'albero della vita*

Torna alla mente la porta di Apollo a Naxos.

Torna in mente *L'albero della vita* di Malick. Anche lì una porta "eretta nell'etere": radicata nell'abisso dell'acqua di ogni utero materno e poi di nuovo al confine di ogni viaggio di senso, di ogni sogno, di ogni sentiero iperuranio.

*Entha*: qui e ora, oltre ogni qui e ora: a dividere lo spazio e il tempo del sentiero della



Naxos



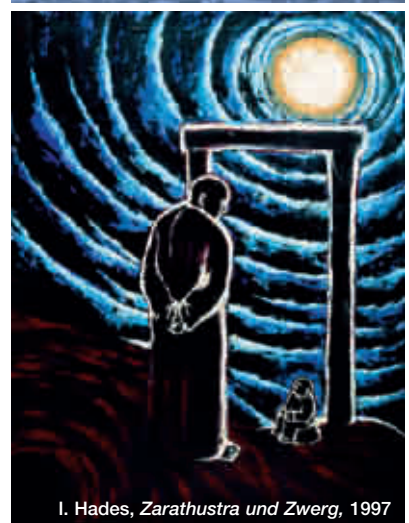
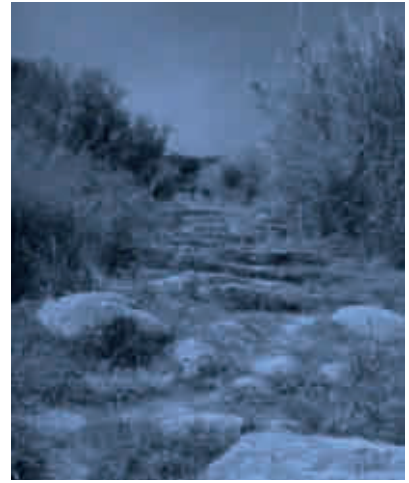
notte da tutto ciò che è altro e oltre: oltre ogni sera e ogni mattina: Primo Giorno.

E di nuovo le immagini riportano a Nietzsche...

“Un sentiero, in salita dispettosa tra sfasciame di pietre, maligno, solitario, cui, non si addicevano più né erbe né cespugli: un sentiero di montagna digrignava sotto il dispetto del mio piede. Muto, incedendo sul ghignante crepitio della ghiaia, calpestando il pietrisco, che lo faceva sdrucchiolare: così il mio piede si faceva strada verso l'alto. Verso l'alto: - a dispetto dello spirito che lo traeva in basso, in basso verso abissi, lo spirito di gravità, il mio demonio e nemico capitale. Verso l'alto - sebbene fosse seduto su di me, metà nano; metà talpa; storpio; storpiante (...) nel mio cervello. Salivo, - salivo, - sognavo, - pensavo: ma tutto mi opprimeva. (...) C'è qualcosa, però, che io chiamo coraggio: questo finora ha sempre ammazzato per me ogni scoramento. (...) Coraggio è infatti la mazza più micidiale, - coraggio che assalti: in ogni assalto infatti è squilla di fanfare. (...) Il coraggio ammazza anche la vertigine in prossimità degli abissi: e dove mai l'uomo non si trova vicino ad abissi! Non è la vista già di per sé un - vedere abissi? (...) Coraggio è la mazza più micidiale, coraggio che assalti - esso ammazza anche la morte, perché dice: ‘Questo fu la vita? Orsù! Da capo!’ (...) Qui avvenne qualcosa che mi rese più leggero: il nano infatti mi saltò giù dalle spalle, incuriosito! Si accoccolò davanti a me, su di un sasso. Ma, proprio dove ci eravamo fermati, era una porta carraia. ‘Guarda questa porta carraia! Nano! continuai: essa ha due volti. Due sentieri convengono qui: nessuno li ha mai percorsi fino alla fine. Questa lunga via fino alla porta e all'indietro: dura un'eternità. E quella lunga via fuori della porta e avanti - è un'altra eternità. Si contraddicono a vicenda, questi sentieri; sbattono la testa l'un contro l'altro: e qui, a questa porta carraia, essi convengono. In alto sta scritto il nome della porta: ‘attimo’. Ma, chi ne percorresse uno dei due - sempre più avanti e sempre più lontano: credi tu, nano, che questi sentieri si contraddicano in eterno?’ ”

Anche in questo caso una salita, una porta, un architrave, una soglia di pietra. Una porta carraia, *Torweg*, una porta-via (una via-porta).

Due sentieri che si incontrano e scontrano. Due possibilità d'esistenza: quella del profeta che guarda al di là (*Über-Mensch*) e quella dell'uomo “storpio-storpiante”, pesantemente fermo al di qua, incapace di vedere e comprendere. Quella di chi “ammazza la morte” e quella di chi resta nella paura di morire. Quella di chi

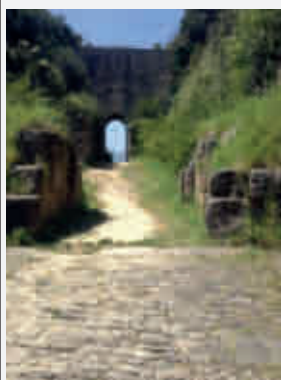


I. Hades, *Zarathustra und Zwerg*, 1997



Tutt'oggi è possibile vedere, sulla cima della collina di Velia, una porta esterna, chiamata [Porta Rosa](#): con arco superiore di scarico, risalente probabilmente al IV secolo a.C., tra le più antiche e meglio conservate della Magna Grecia; davanti ad essa i resti di un'altra porta, denominata [Porta arcaica](#), precedente (sebbene non si possa dire con sicurezza che risalga ai tempi di Parmenide), che invece aveva cardini e battenti. A fianco vediamo un'immagine con la ricostruzione delle due porte. A. Capizzi (cfr. *La porta di Parmenide*) ritiene che quella arcaica fosse

la porta che legava la zona della città posta sotto la collina di Elea (dal lato opposto a quello dove sorge il sole, e perciò la zona delle 'case della notte') ai quartieri settentrionali, da cui, secondo Capizzi, saliva Parmenide. Per quanto, come già detto, l'interpretazione di Capizzi ci sembri forzatamente univoca, risultano interessanti i riferimenti, visto che tutt'oggi è possibile vedere nella cosiddetta porta arcaica i buchi su cui dovevano essere innestati i cardini e il chiavistello.



si eleva sulla porta/via dell'eternità e quella di chi resta schiacciato da un Chronos che inghiotte e divora ogni cosa. Quella di chi "conviene" e fa convenire tutti i sentieri, e quella di chi "si contraddice" e sbatte continuamente la testa e i pensieri "l'un contro l'altro".

Sulla soglia dell'attimo del presente, Zarathustra, come Parmenide prima di lui, è chiamato a scegliere: tra il peso della gravità (lo spirito tentatore della notte), e il coraggio della verità: che porta all'eternizzazione del tempo. È chiamato a "credere" che la contraddizione non sia destino: ma che "il sentiero in su e in giù sia unico e lo stesso". È il frammento 60 di Eraclito, sì. Ma qui è diverso. Perché sulla soglia di quest'attimo – nella comprensione che unisce l'inizio (Parmenide) e la fine (Nietzsche) della storia della metafisica – nello stesso fiume e nello stesso sentiero si può entrare: una, due volte, infinite volte. Eternamente.

Ma forse siamo corsi troppo avanti troppo in fretta. Torniamo sulla soglia. E torniamo nel testo parmenideo. Infatti Parmenide arriva alla "porta dei sentieri della Notte e del Giorno", ma questa non è un '*Torweg*' (come la [Porta Rosa](#) di Elea, un arco di scarico, successivo al V secolo). È invece una porta in "cardinata" e "sbarrata" con "chiavistello": così come doveva essere la cosiddetta [Porta arcaica](#) di Elea.

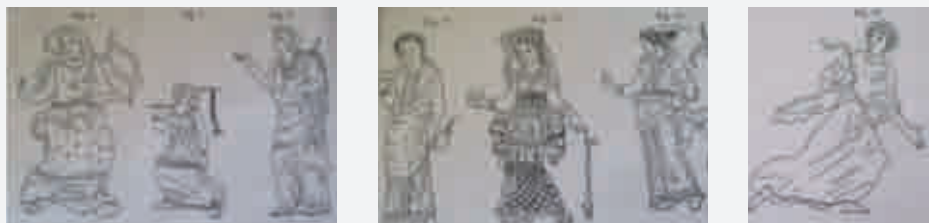


#### 4) Kouros e brotoi: l'eroe del vero e i mortali a due teste

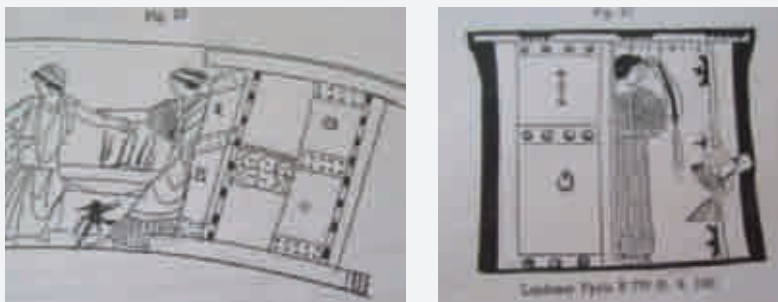
Una porta “rinchiusa da grandi battenti”, e con “assei bronzei fissati con chiodi e borchie”. Una porta che distingue un dentro e un fuori: l’uscita dal mondo del quotidiano e l’ingresso nel regno dell’inesplorato, fuori dai confini del ‘proprio’. Un al di là non visibile, perché trattenuto e nascosto dagli stipiti.

Uno spartiacque, in ogni caso, [questa porta](#).

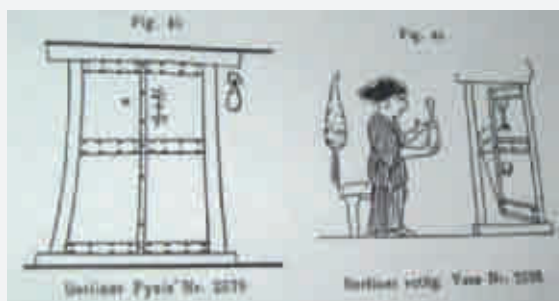
Molto interessante, è il testo di H. Diels, *Parmenides Lehrgedicht*, che contiene un’*Anhang über griechische Türen und Schlösser*, con apparato critico e iconografico sulle porte e i chiavistelli dell’antica Grecia, che ci aiuta a provare ad entrare nell’idea (immaginaria) che Parmenide poteva avere di [questa porta](#), ma anche della dea che la custodiva. Diels raccoglie le immagini presenti in alcune terracotte, in cui compaiono immagini di dee (o sacerdotesse) custodi, aventi in mano dei chiavistelli che noi non riconosceremmo facilmente come ‘chiavi’ [pp. 124-125].



Le diverse ricostruzioni ci aiutano a capire alcuni possibili meccanismi di apertura e ci mostrano un’ideale porta (così come la figura 29, p. 139). Molto interessanti anche le immagini delle figure 46 e 47 [p. 149].



Nella consapevolezza che le porte di Parmenide non erano così, l’immaginario di noi lettori è comunque arricchito.



Riguardo alla porta parmenidea, al confine tra i sentieri [della notte e del giorno](#), A. Mourelatos e A.H. Coxon (*Parmenides. A Critical Text with Introduction and Translation, the Ancient Testimonia and a Commentary*) sottolineano, con più forza di altri critici, i riferimenti ad Omero (*Odissea* VII, 86; *Iliade* V 749; XII, 45). Per G. Reale e L. Ruggiu è arbitrario il riferimento a *Iliade* XIII 102 sgg. e *Repubblica* X614 b, richiamato invece da altri critici, in relazione al sentiero del giorno e della notte. L. Ruggiu, insieme ad altri, richiama Esiodo e la descrizione delle porte bronzee del Tartaro (*Teogonia*, 749 sgg.): “(...) Notte e Giorno venendo vicini / si salutano passando alterni il gran limitare / di bronzo, l'uno per scendere dentro, l'altro attraverso la porta / esce né mai entrambi ad un tempo la casa dentro trattiene, ma sempre l'uno fuori della casa / la terra percorre e l'altro dentro la casa / aspetta l'ora del suo viaggio, fin che essa venga; / L'uno tenendo per i terrestri la luce che molto vede, / l'altra ha Sonno nella mani, fratello di Morte, / la Notte funesta, coperta di nube caliginosa”. G. Cerri, *Parmenide. Poema sulla natura*, pp. 96 sgg., ritiene che qui la porta del sole potrebbe essere anche quella dell'Ade, che si radica nelle profondità della terra ma raggiunge il cielo; il carro dunque potrebbe essere assimilato a quello del sole (e alla sua traiettoria), ma anche al carro di Hades, con il quale si raggiunge l'al-di-là; con un lungo viaggio da est ad ovest si raggiunge la dea Persefone, dea che, con Demetra era oggetto di culto ad Elea. Per quanto riteniamo che probabilmente tutte queste suggestioni fossero presenti a Parmenide, resta che, a nostro avviso, questa non sia la porta dell'Ade per Parmenide, ma il segno del passaggio ad una dimensione 'altra', che è quella dell'illuminazione intellettuale.

Anche qui l'attimo della decisione: che uomo vuoi essere? Uomo [del giorno o della notte](#)? Della città dei comuni mortali o del regno del sole, della luce, della verità? Parmenide non ha dubbi. Si affida alle *korai*.

Davanti alle dee/fanciulle, si spalancano i battenti. E appare la dea della giustizia e della verità: *Dike, Aletheia, Ananke*.

Appare preceduta dalla luce, nella luce.



Fr. di antefissa a Nimbo con testa femminile, ritrovata a Velia VI a.C.



#### 4.4) La dea e il *Kouros* della verità

Lo immaginiamo: il bisbiglio/sussurro delle korai; la Dea *Dike* che toglie la sbarra del chiavistello; la porta che si apre, “subito” (v. 17), con una “vasta apertura” (*chasma*, v. 18), come il chaos/sbadiglio originario (*chainein*).

È l'Aperto. E “subito” (lo ripete, il verso 19) attraverso la porta passa il carro. E di là, lo sappiamo, è luce. Ora, aperta, la porta svela il suo segreto; e diventa arco, sulla cima della collina: da cui entra il sole. Da ogni parte: avanti, indietro, in alto. E da lì, certo, si può ridiscendere: dal versante opposto rispetto a quello da cui si è saliti; o anche dal lato da cui si è venuti. E si può tornare indietro, certo: ma sarà comunque notte (che siano quartieri meridionali o settentrionali). Oppure?

Oppure si può ‘entrare’. E ‘stare’, rimanere su quella soglia, dimora di luce, epifania del divino.

Parmenide sa che toccherà solo a lui “giudicare con il logos” (fr. 7, v. 5), decidere, *krinein*, sul crinale: scegliere se quello che sta vivendo e



Naiskos con divinità seduta:  
la più antica testimonianza  
di culto a Elea

G. Colli, pp. 391; 398 richiama l'uso orfico della personificazione di Ananke e delle divinità ad essa collegate (come appunto *Dike*). Numerosi interpreti ricordano il fr. orfico 158 Kern, ma anche la presentazione di *Dike* fatta da Platone, *Leggi* 715-716.

Non mancano letture che collegano questa dea alla Dea-Madre, oppure alla dea degli inferi, oppure alla Divinità della fonte che diede il nome ad Elea.

Concordiamo con L. Ruggiu, pp. 31 sgg.; 182 sgg., quando sottolinea l'unità (nella polinomia) di questa dea, ritenendo inutile una individuazione precisa, trattandosi, a nostro avviso, anche in questo caso di un'esperienza che assurge ad universale.

D'altra parte, i riferimenti mitici per Parmenide possono essere stati numerosi. *Dike* come *Ananke* erano divinità già conosciute ad Esiodo e diventate patrimonio comune della cultura greca; pensiamo alla centralità che *Dike* ha in Eschilo, contemporaneo di Parmenide. E.A. Havelock, *Dike. La nascita della coscienza*, pp. 331-334, sottolinea come in Parmenide la *Dike* sia sottoposta ad un processo astrattivo, parallelo all'astrazione del verbo essere.

Invece, sull'*Aletheia* e sul legame tra verità, svelamento (visione e nascondimento), anche a partire da Parmenide, il rimando inevitabile è ad Heidegger. In particolare possiamo rimandare a *Parmenide* (1942-'43), pp. 258-59: “Con ciò ci pare che siamo giunti al punto dal quale poter spiegare in generale perché per i Greci la verità abbia l'essenza dell'*aletheia*. (...) I Greci erano, come si suol dire, ‘uomini tutto occhi’, ossia concepivano il ‘mondo’ principalmente a partire dall'occhio, quindi prestando ‘naturalmente’ attenzione al guardare e alla visione. Per questo essi dovettero pensare a fondo la luce e la luminosità. (...) L'essenza greca dell'*aletheia*, ovvero lo svelato, aperto, diradato, rado, si spiega in base al fatto che i Greci erano ‘uomini tutt'occhi’. (...) Perché in Grecia la luce è particolarmente suggestiva”.

*Cheira de cheiri: mano nella mano.* A.H. Coxon (p. 10) richiama anche qui Omero e rimanda al passo in cui Poseidone e Atena prendono la mano di Achille per consolarlo. A. Capizzi (*La porta di Parmenide*, pp. 20 sgg.) mette in parallelo il discorso della dea a Parmenide e quello di Circe ad Odisseo: anche quest'ultimo proviene dalla terra dei Cimmerii che "il sole splendente non guarda mai dall'alto dei suoi raggi", "simile alla notte" e giunge all'isola di Circe "dove sono le case dell'aurora figlia del mattino e gli orienti del sole"; Ulisse, come Parmenide, aveva attraversato un luogo (il fiume Oceano) "che l'uomo comune non può varcare". Ma soprattutto Capizzi richiama l'analoga struttura dei discorsi: anche Odisseo dovrà sperimentare tutto e superare un'apparenza che non corrisponde a verità (le sirene ingannatrici); anche Odisseo dovrà, secondo le parole di Circe, scegliere tra due vie: "qui poi non ti dirò più quale delle due sia la via per te: decidi tu col tuo cuore; io ti dirò di tutte e due" [Odissea, libro m, 39-54]; sia per Parmenide che per Odisseo una delle due vie si mostrerà impercorribile (nel caso omerico, la via delle simplegadi o 'rupi vaganti'). Il tema è sviluppato da B. Cassin, *Le chant des Sirènes*, che in particolare mette in relazione la 'stabilità' di Ulisse (l'uomo che sa) durante il passaggio tentatore tra le sirene: legandosi all'*ananke*, supera la tentazione della dispersione e acquisisce l'eternità dell'eroicità. Decisamente più semplice e immediato ci sembra il rimando alla dimensione sponsale.



Sposi verso la nuova casa.  
Particolare di *Ioutrophoros*  
del 425 a C. Museo di Boston

che sta accogliendo potrà diventare 'sua' verità. Se potrà e vorrà rimanere in quella luce o no.

Ma prima di tutto, ora, quella verità, quella luce sta venendo incontro a lui. E lui può solo disporsi a questo darsi. È silenzio.

La dea si fa sulla soglia. Lei per prima accoglie: accogliente, "di buon animo". Silenzio.

Prende la mano del '*phos*' e la mette **nella sua mano**.

Il silenzio si fa ancora più intenso. L'atmosfera si fa soffusa. È un'iniziazione. Un salto. Una trasfigurazione: l'uomo non è più uomo, proprio come accadeva nei *mysteria* (eleusini, orfici, dionisiaci, pitagorici...).

Questo, però, non è un rito religioso. Al di là di ogni interpretazione che si possa dare del testo parmenideo, è innegabile che qui l'iniziazione sia 'filosofica'; antropologica, potremmo dire. Infatti la prima parola della dea è: '*o kour*', "o giovane",

Azzardiamo una proposta interpretativa del termine '*kouros*', con la consapevolezza che non esclude le altre 'classiche', ma prova a sottolineare l'affinità tra il termine usato per le dee/fanciulle e quello usato per il giovane accolto dalla Verità. E, soprattutto, come torneremo a vedere, sottolineando l'affinità tra il processo di eternizzazione dei giovani eroi/kouroi che abbiamo visto nella statuaria e il processo di eternizzazione che vive il kouros parmenideo.

Essendo un termine-chiave dell'antropologia parmenidea, è utile sintetizzare le diverse interpretazioni critiche che ha ricevuto. Seguendo M.R. Cosgrove, *The kouros Motive in Parmenides: B 1.24*, che è uno dei pochi lavori monografici sull'argomento, possiamo richiamare due interpretazioni classiche: la prima che ha visto in questo termine un riferimento autobiografico, e dunque una serie di critici hanno ipotizzato che Parmenide abbia scritto il Poema nella giovinezza. La seconda, invece, che ha visto un contrasto tra il kouros (discepolo della divinità) e i *brottoi* (cfr. per es. L. Taràn). Una serie di sfumature intermedie si sono date nella misura in cui qualcuno ha detto che la giovinezza più che un dato biografico avrebbe potuto indicare il modo di sentirsi di Parmenide (cfr. K. Reinhardt) o



#### 4) Kouros e brotoi: l'eroe del vero e i mortali a due teste

avrebbe potuto indicare l'atteggiamento di docile scolaro davanti ad un'anziana insegnante (W. Kranz, E. Nestle). Rimandiamo a Cosgrove per l'elenco dei critici schierati dall'una o dall'altra parte. Quello che oggi pare abbastanza evidente è che il poema non può essere stato scritto da un giovane, implicando invece una grande maturità personale e di pensiero. Mentre resta interessante la sottolineatura di una distanza tra il kouros (e la sua immortalità) e i mortali, già sottolineata da W. Burkert, *Das Proömium des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras*, nota 32, p. 14.

Burkert richiama alcuni Inni antichi, in cui l'appellativo 'kouros' è dato a divinità (Apollo, Zeus) e ricorda come l'uso di questo termine richiami immediatamente uno 'stato' divino e non mortale. Ma, cosa per noi ancora più interessante, Burkert annota che questo legame con il mondo sacro "è anche dimostrato dal kouros-tipo della scultura greca".

Sia Burkert che Cosgrove ricordano poi A. Patin, che aveva già sottolineato come la "controparte" maschile delle korai è appunto kouros: e questo rende il protagonista "dello stesso rango e della stessa forma delle kourai"

Burkert poi segue e approfondisce Patin, mentre Cosgrove rifiuta questa scia interpretativa.

A noi piace molto il richiamo (sebbene molto fugace e non approfondito) sia alla statuarità sia alla divinizzazione del kouros. Mentre non ci convince il resto dell'interpretazione di Burkert, che possiamo inserire nel contesto della seconda scia interpretativa indicata da Cosgrove, con una sfumatura particolare, però. Ci stiamo riferendo appunto all'idea non solo di W. Burkert, ma anche di altri, che collega il termine kouros al mondo dell'iniziazione misterica [cfr. già J. Verdenius e C.M. Browa, citati da Cosgrove; ma potremmo aggiungere anche: M.L. Gemelli Marciano, p. 79 e P. Kingsley, pp. 71 sgg.: secondo Kingsley il termine kouros indica l'eroe, ma anche l'iniziato: è un termine che segna un confine tra il mondo umano e quello divino, tant'è che oltre ad indicare l'uomo/dio, indica il dio che personifica divinamente l'eroe; non è un caso, secondo Kingsley, che il più importante kouros divino fosse Apollo: "kouros divino e dio del kouros"].

Da questo punto di vista, però, siamo d'accordo con Cosgrove, che, richiamando G. Vlastos, fa notare come l'invito, da parte della dea, al 'krinein', al giudicare, mal si addica ad un contesto iniziatico. "La divinità non dice 'credi!' ma 'giudica con la ragione!': questo è l'esatto opposto dello sciamanesimo" (G. Vlastos, cit. da Cosgrove p. 88).

D'altro canto, non ci sembra sufficientemente convincente la 'soluzione' data da Cosgrove al dilemma. A suo avviso Parmenide si presenta come contrapposto ad Ulisse (e non come sua ripresa, cosa sostenuta da altri interpreti, come per es. Mourelatos).

Ulisse è l'uomo dalla molte esperienze (e quindi assimilabile al regno dell'esperienza, alla conoscenza di tipo cosmologico-ionica). Invece Parmenide è 'giovane' nel senso di inesperto, nel senso di 'altro' rispetto ai mortali che vivono nel mondo della doxa. Un giovane non potrebbe mai essere physikos, sapeva già Aristotele: perché un naturalista deve aver molto conosciuto. Come totalmente 'altro' rispetto alla filosofia precedente si porrebbe dunque Parmenide definendosi kouros.

Sebbene questo discorso non sia escludibile, non riteniamo sia necessariamente da escludere quello opposto. Per esempio, M. Stemich, *Parmenides' Einübung in die Seinserkenntnis*, pur sottolineando come il termine kouros possa anche essere legato alla tradizione iniziatica e in particolare agli inni orfici, è critico di una siffatta riduzione interpretativa e collega il termine kouros all'idea di un graduale passaggio dalla funzione discente a quella docente (dalla dimensione passiva a quella attiva).

Ma, a parte questo, in particolare ci sembra sostenibile la lettura eroico/divinizzatrice del termine kouros.

A.H. Coxon (pp. 281-82), per esempio, ricorda come in Omero 'kouros' pur indicando normalmente le persone giovani d'età, spesso indichi gli eroi, appunto. L'uso di kouros in Parmenide, secondo Coxon, potrebbe indicare l'eroismo della virtù, del valore, dell'onore: indicherebbe che Parmenide vale più degli eroi omerici.

E, d'altra parte, aggiungiamo noi, abbiamo visto come già Senofane, sebbene in termini diversi, contrapponesse la forza del pensiero alla effimera eroicità di chi vince una gara olimpica. Non è da escludere che Parmenide riprenda il termine kouros (proprio dell'immaginario eroico) e sposti l'eroicità, appunto, sul piano del pensiero: qui il carro è usato dal kouros non per i giochi di Olimpia, ma per il gioco del pensiero. In questo contesto torna interessante il parallelismo tra le cavalle di Pindaro [*Pitica* II, 8; Ba.V, 39] e quelle di Parmenide, in riferimento, questa volta, non alla poesia, ma all'agone: atletico da un lato; di pensiero dall'altro. A. Capizzi, *Introduzione a Parmenide*, tra l'altro, ritiene possibile che Parmenide fosse un valente auriga, condottiero di carri da corsa a cavallo. Se così fosse, aggiungiamo noi, sarebbe abbastanza 'naturale' la trasposizione della sua impresa dall'ambito fisico a quello metafisico.



Ratto di Persefone, Pinax da Locri, VI-V secolo



Teste femminili con velo, in terracotta, ritrovate ad Elea



Statuetta femminile in terracotta, da Velia

o eroe, o *kouros*! Ecco il mutamento antropologico: Parmenide non è più *anthropos* (o *phos*), ma *kouros*. Scortato dalle *korai*, è diventato anche lui *kouros*. Accompagnandosi alle fanciulle/dee, anche lui adesso è un giovane/dio.

Il testo dice: “compagno di immortali guidatrici”, A. Lami traduce: “consorte di immortali aurighi”.

Con-sorte: *syn-aoros*: ora hai la stessa sorte delle dee. Alla lettera: sei stato aggiogato e quindi accoppiato a loro.

Prima avevi il desiderio e la potenzialità di essere eroe e marito (*phos*), ma ora lo sei: pienamente. E per sempre. Immortale: senza morte: *athanatos*, come le dee/spose: loro si sono svelate a te e tu a loro (“verso la luce, **togliendosi con le mani i veli dal capo**”).

La classica tradizione filosofica ha collegato il gesto dello ‘svelamento’ all’ingresso nel mondo della verità (*aletheia*). Ma una serie di autori, in maniera interessante, ha mostrato come questo gesto, nella cultura greca, fosse legato alla dimensione dell’intimità sponsale. Burkert [p. 9, nota 19], per esempio, ha sottolineato, in particolare, come in Grecia, per una fanciulla, togliersi il velo (*anakalypsis*) davanti ad un uomo fosse segno di estrema intimità. M.L. Gemelli Marciano (pp. 75 sgg.) rimanda alle rappresentazioni vascolari che “mostrano gli sposi su un carro alla presenza delle divinità tutelari: qui la sposa sposta dal volto un lembo del manto che le copre la testa”. Su questo è da vedere M. Baggio, *I gesti della seduzione: tracce di comunicazione non verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, pp. 108 sgg.; Ferrari 2003, pp. 32-35. Ci sembra interessante ricordare come gli storici dell’arte colleghino il tipo e l’abbigliamento della kore a quello della sposa. Potrebbe essere riletta in questo senso ‘sponsale’ anche l’idea di K. Deichgräber, *Parmenides’ Auffahrt*, che collega anche la ‘novità’ del kouros alla dimensione dell’eros filosofico.

A te – continua la dea – che giungi con le cavalle che ti portano a casa nostra, *Kaire!* Salve! Rallegrati!

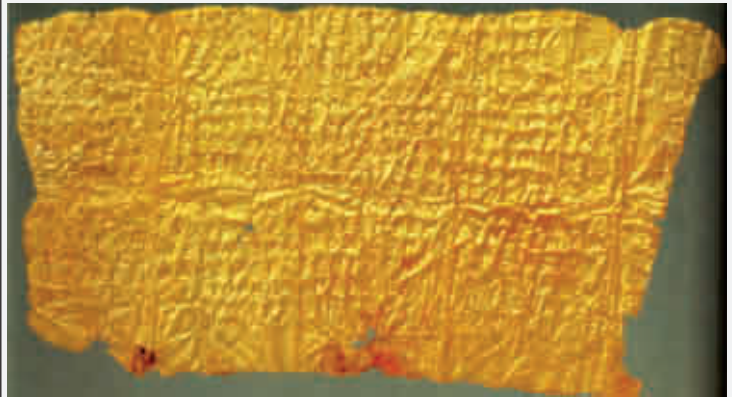
La grazia del favore del fato sia con te. Perché non è un destino cattivo (*kake moira*: le Parche nere) che ti ha scortato e fatto arrivare per questa via, ma è la buona sorte dei vincitori. Infatti sei lontano “dalla via battuta dagli uomini”: fuori dal passo, dal sentiero (*patos*) degli *anthropoi*: poiché è *themis* e *dike*, ora, il tuo sentiero: il sentiero della norma, della giustizia, della giustezza.

Ed ecco, allora, che la dea può cominciare la sua rivelazione, può disvelare la verità (*a-letheia*).

Bisogna (*chreo*) che tu impari a conoscere ogni cosa. L'animo (*etor*, il carattere, la natura) inconcusso, il cuore intrepido (*atremes*), che non trema, ben rotondo (perfetto) della verità. Ma anche la *doxa* dei *brotoi*, nei quali non c'è vera credenza.

Al dualismo gnoseologico e ontologico, corri-

E, certo, il saluto 'kaire' ha un sapore orfico: ed è collegato in maniera interessante al 'salto' ontologico che rende l'uomo divino [cfr. a riguardo G.Colli, *Sapienza greca*]. In una laminetta orfica leggiamo: “Ma non appena l'anima abbandona la luce del sole, a destra...racchiudendo, lei che conosce tutto assieme. Rallegrati, tu che hai patito la passione: questo prima non lo avevi ancora patito. Da uomo sei nato dio: agnello cadesti nel latte. Rallegrati, rallegrati, prendendo la strada destra verso le praterie sacre e i boschi di Persefone”. In molte laminette compare la formula di saluto: *kaire!* E spesso compare questa espressione sulla bocca di Persefone: “o beato e fortunatissimo, sarai dio invece che mortale!” (o anche: “da mortale diventasti dio”).



In particolare possiamo ricordare questa laminetta rinvenuta nella necropoli di Hipponino (V-VI a.C.); cfr. G. Pugliese Carratelli G. (a cura di), *Le lamine d'oro orfiche*: “A Mnemosyne è sacro questo (dettato): / (per il *mystes*), quando sia sul punto di morire. / Andrai alle case ben costrutte di Ade: v'è sulla destra una fonte, / accanto ad essa si erge un bianco cipresso; / lì discendono le anime dei morti per aver refrigerio. / A questa fonte non accostarti neppure; / ma più avanti troverai la fredda acqua che scorre / dal lago di Mnemosyne: vi stanno innanzi custodi, / ed essi ti chiederanno, in sicuro discernimento, / perché mai esplori la tenebra dell'Ade caliginoso. / Di': «(Son) figlio della Greve e del Cielo stellato; / di sete son arso e vengo meno: ma datemi presto / da bere la fredda acqua che viene dal lago di Mnemosyne'. / Ed essi son misericordiosi per volere del re degli Inferi, / e ti daranno da bere (l'acqua) del lago di Mnemosyne; / e tu quando avrai bevuto percorrerai la sacra via su cui anche gli altri / *mystai* e *bacchoi* procedono gloriosi”

Mourelatos (pp. 155-158) richiama il senso emotivo e volitivo del termine. Ruggiu (pp. 198 sgg.) ricorda come *etor* significasse la vita, il centro in cui convergono le attività vitali. Il rimando omerico è a *Iliade*, II, 484 (in cui si parla del cuore di bronzo). Ma in *etor* è compreso anche il senso di una coscienza vigile, di uno stare all'erta.

Il *nous* non è in Parmenide un intelletto calcolante e analitico, ma la stessa intuizione della verità. La verità accolta, 'annusata', intuita nella rivelazione. Il termine NOUS nei filosofi greci indica fondamentalmente la mente, l'animo, l'intuizione: a partire dalla dimensione del vedere/percepire; osservare/riconoscere. Su questo seguiamo innanzitutto Heidegger e Gadamer.

"*Nòos e nùs* originariamente non significano ciò che più tardi emerge come ragione (*Vernunft*); *nòos* significa il sentire (*Sinnen*) che ha in mente (*Sinn*) e si prende a cuore qualcosa. Così *noein* significa anche ciò che noi chiamiamo fiuto (*Witterung*) e fiutare (*wittern*); il nostro uso di queste parole è tuttavia limitato agli animali, alla loro condizione naturale. Il fiuto umano è il presagio (*Ahnen*) (...) L'autentico presagire è il modo in cui qualcosa di essenziale ci accade, prestandosi così alla nostra attenzione (*Acht*), affinché noi, prendendocene cura lo conserviamo" (M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, pp. 279-80). Gadamer (*Scritti su Parmenide*, p. 40) sostiene questa ipotesi heideggeriana, indicando una possibile fonte heideggeriana, K. von Fritz, *Um die Begriffswelt der Vorsokratiker*, pp. 246 sgg.; il testo di von Fritz, riprende a sua volta le ipotesi etimologiche di Schwyzer, relative alla derivazione di 'nous' dalla radice *snu* (alto ted. medio: 'snöuwen'; ted.: 'schnuppern') (cf. *ivi*, p. 273). Gadamer esplicita (pp. 76-77): "*Noein* appare press'a poco come il fiutare (*Wittern*) del capriolo che 'scova' qualcosa, nel senso di 'qui c'è qualcosa'. Questo è il modo in cui l'animale selvatico localizza il pericolo; certo non riconosce ciò di cui si tratta e tuttavia sente che lì 'c'è' (*ist*) qualcosa, ed è una percezione molto sottile, tanto che è totalmente celata agli altri. Così, ad esempio, possono utilizzare questa parola Democrito per la conoscenza degli atomi o Platone per l'intuizione e l'astrazione matematica, mentre infine Aristotele sottolinea nelle sue analisi concettuali, che così volentieri risalgono all'uso linguistico originario, che il *nùs* consiste nel *thingànein*, nell'immediatezza del trovare (*Treffen*) e del toccare (*Anrühren*) qualcosa, che è cosa diversa dall'enunciare una proposizione su qualcosa". Ecco perché: "Non si tratta di quel che si può pensare. Non è una mera pensabilità quel che il poema intende. È già meglio, poiché non occulta completamente le intenzioni di Parmenide, rendere *noein* con 'riconoscere'" (p. 76). E ancora: "qui non siamo ancora nell'ambito di costruzioni concettuali astratte, bensì in un pensare fortemente intuitivo, nel quale parole della lingua viva vengono caricate di un nuovo contenuto" (p. 78). Perciò ci si vede anche costretti, per dare un senso al tutto, a tradurre *noein* non con 'pensare', bensì con 'riconoscere' (*Erkennen*); ed io ho suggerito addirittura 'imbattersi in esso' (*Auf-es-Stoßen*) o 'incappare in esso' (*Es-Ausmachen*), o ancora 'percepire' (*Vernehmen*) (p. 86).

Interessante anche, più di recente, la sottolineatura di M. Stemich, *Parmenides' Einübung in die Seins-erkenntnis*, che, a partire dal primo verso del fr. 4, dove la dea si rivolge a Parmenide con l'imperativo '*leusse*' (considera! osserva!), sostiene il rimando ad un vedere, contemplare sovra-umano, sovra-sensibile (distinto da '*blepo*' anche per l'idea di un vedere protratto nel tempo). Il verbo infatti rimanderebbe al sanscrito 'locate'/vedere e 'locanam'/occhio e sarebbe legato all'idea dell'illuminare, del risplendere e agli aggettivi chiaro, bianco. Quindi si tratterebbe di una contemplazione che porta a vedere chiaro, là dove per l'autrice questo *leusse* sarebbe collegato all'esperienza del *noein*.

L'idea di una passività/gratuita della verità torna, sebbene con altra sfumatura, in W. Fratticci, *Il bivio di Parmenide, ovvero la gratuità della verità*. Infine, non dobbiamo dimenticare che un'idea particolare di *noos* torna nel fr. B16, 1-2. Su questo si è soffermato in particolare G. Colli, *Gorgia e Parmenide*, pp. 188-90, che ha interpretato così questo fr. di Parmenide: "come ciascuno ha una fusione delle membra molto vaganti (evidente allusione alla fisicità del corpo umano), così è presente agli uomini il *noos*". Continua Colli: "Il fr. 4 indica nel *noos* la facoltà di unificare quello che è separato, ma solo sul piano teoretico, in B5 (...) è introdotto un riferimento al piano psicologico. (...) Ora c'è il passaggio alla trattazione fisiologica nella sua relazione con il corpo umano. Ricordiamo che i presocratici non distinguono il corpo e l'anima come contrapposti. (...) Il *noos* è un elemento della struttura dell'uomo che è fatto di membra molto vaganti. In questa stessa struttura fisica c'è il *noos*, che ha la funzione di operare una '*krasis*', una fusione (...). In altre parole, se la fusione delle membra è più o meno compiuta, così il suo *noos* è più o meno potente. (...) Il fr. 16 si conclude: 'il pieno è infatti il pensiero'. La conclusione ultima di Parmenide è che il *nòema*, il pensiero è il pieno, allo stesso modo che l'essere è il pieno".



sponde, in Parmenide, un preciso dualismo antropologico. Da un lato l'Essere, la Verità (la via "che è"): stabile, senza spaccature, sicura; perfetta. Dall'altro la via del *non-è*, della *doxa*: instabile, incerta, molteplice, labirintica, falsa e ingannatrice. Da un lato il *kouros*, consorte di immortali aurighi. Dall'altro i *brotoi*, dal 'cattivo destino': legati alla morte, al divenire, al nulla.

Che cosa caratterizza il *kouros* e lo distingue dal *brotos*? Lo spiegano due famosi passaggi dei fr. 3 e 6:

"*to gar autò noèin estìn te kài èinai*" (infatti la stessa cosa è pensare ed essere); "*chrè to lèghein te noèin t'èòn èmmenai: èsti gar èinai*" (bisogna che sia... il dire e il pensare l'essere: infatti l'essere è).

Il *kouros* è 'stabile' nell'essere. E questo è il suo pensiero.

Il *kouros* 'pensa'; e il suo pensare (*noein/nous*) è 'certo', perché legato alla verità dell'*èinai* (essere).

Il *kouros* 'parla'; e il suo discorso (*leghein/logos*) è 'atremes', perché deriva dall'essere-vero del pensiero. Potremmo parafrasare: il suo sì è sì; il suo no è no; perché il di più viene dalla *doxa*.

Parmenide non ha bisogno di descriverci questo *kouros*, l'eroe della verità: perché lui 'è' questa verità.



Testa attribuita a Parmenide, ritrovata a Velia, I d.C.

Sposando la luce, egli è diventato questa luce. Unito al suo gogo, ha assunto le sue stesse caratteristiche: un pensiero/nous divino, una parola/logos divina. La verità, in lui, è entrata. Ora lui è a sua volta in grado di dirla, rivelarla, comunicarla. Con lo stesso animo inconcusso e cuore intrepido. Con la stessa perfezione e rocciosa certezza.

Che cosa caratterizza, invece, i *brotoi*?



W. Horvath, *Kouros*, 2012

#### 4.5) I mortali a due teste

*Brottoi*: il plurale è già indicativo; sono una massa indistinta; che non ha fatto il salto della decisione; sono i deboli, gli sconfitti, gli anti-eroi, che sono rimasti nel buio dell'indifferenziato.

Rimasti nel regno della notte; hanno sposato le ombre di cui parlava Mimnermo: il divenire e la mortalità. Si sono accontentati di quei sentieri (“battuti”), che segnano senza troppo valore il nascere, il crescere, il deperire e il morire. Sono i figli della notte. I figli della morte: *mortali*, *brottoi*.

Ed è interessante vedere come Parmenide – a differenza di quanto fatto con il *kouros* (che, come detto, non è delineato nelle sue fattezze) – dedichi numerosi versi alla caratterizzazione dei *brottoi*: versi vividissimi, pieni di termini/immagine e suggestioni.

Sono i fr. 6 e 7:



W. Horvath, *Parmenide di Elea*, 2012

“(…) Ti tengo lontano (…)  
dalla via su cui i mortali, che nulla sanno  
vanno errando, uomini a due teste:  
infatti è l’incertezza  
che nei loro petti guida una dissennata mente.  
Costoro sono trascinati,  
sordi e ciechi ad un tempo, sbalorditi,  
razza di uomini senza giudizio,  
dai quali essere e non-essere  
sono considerati la medesima cosa  
e non la medesima cosa, e perciò di tutte  
le cose c’è un cammino che è reversibile”  
“(…) Ma tu da questa via di ricerca

La storia della critica ha dato diverse interpretazioni di questi ‘*mortali*’. C’è chi ha ritenuto di vedere in questi versi una polemica di Parmenide con Eraclito e con la sua teoria dei contrari (una tesi, oggi, non più largamente diffusa). Altri studiosi autorevoli (Untersteiner e Gadamer, per esempio) hanno ritenuto di vedere qui una critica non tanto o non solo ad Eraclito, ma in generale ai naturalisti. Molti critici ritengono invece che qui, in realtà, Parmenide stia rivelando, in generale, la propria visione dell’uomo (una visione tragico-pessimistica). Già nel 1916 K. Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, collegava l’esperienza della doxa all’impotenza originaria dell’essere umano (dunque qui la descrizione dei ‘*brottoi*’ sarebbe la descrizione dell’uomo in quanto tale). Sebbene evidentemente non possiamo escludere un riferimento di polemica squisitamente filosofica, a noi piace considerare queste pagine per ciò che letterariamente sono: una descrizione meravigliosa della fragilità dell’animo umano.

Ruggiu riassume in questa maniera l’antropologia che emerge in questi versi: “1) sul piano della vita e della permanenza o durata nell’esistenza, essi sono mortali; 2) in relazione alla conoscenza essi ‘nulla sanno’, ‘uomini a due teste’, incerti, dalla mente vagante; 3) in rapporto alle capacità essi sono detti incapaci; in particolare, nel loro rapporto con il reale, essi non sanno discernere l’essere dal nulla (...) e quindi sono senza giudizio, in quanto si abbandonano al flusso del divenire (...)”.

#### 4) Kouros e brotoi: l'eroe del vero e i mortali a due teste

allontana il pensiero,  
né l'abitudine, nata da numerose esperienze,  
su questa via ti forzi  
a muovere l'occhio che non vede,  
l'orecchio che rimbomba  
e la lingua, ma con la ragione giudica la prova  
molto discussa  
che da me ti è stata fornita”.

Se la prima caratterizzazione del *phos* era quella di essere ‘sapiente’ (*eidota phota*), i *brotoi* sono subito indicati come coloro i quali “non sanno nulla”, *eidotes ouden* (1°), sanno solo il nulla: del nulla hanno il sapore. La loro esistenza è impregnata della strada dell’*ouk-estin* (non-è).

Perciò “vanno errando”, si sbandano (2°).

Il verbo qui adoperato da Parmenide è un condensato di immagini, intraducibili in un unico termine.

‘*Planktos*’ indica l’essere sbattuti di qua e di là (le foglie di Mimnermo, nel vortice del vento distruttore).

J. Mansfeld, *Offenbarung...*, p. 4 ricorda come l’espressione ‘**colore che non sanno**’ sia stereotipa nella lirica antica. N.-L. Cordero, *Les deux chemins de Parménide*, p. 149, invece ricorda come questo non sapere (opposto al sapere dell’*eidota phota*) sia legato anche al fatto di non aver avuto giuste ‘guide’ (e da qui la caduta nell’*amechanie*).

Numerosi critici legano, come già detto, il termine ‘*eidota*’ all’ambito misterico e dunque colgono una contrapposizione tra l’iniziato e questi uomini non iniziati. A. Lami, p. 278, rimanda al fr. orfico 233 Kern, ma anche, per i riferimenti letterari, a Teognide, Esiodo, e altri.



S. Natali, *Gli argonauti alle simplegadi*, 2009

Il termine *planktos*, significa, appunto: 1) sbattuto qua e là, vagante, errante; figurativamente dissennato, folle, vagabondo; 2) che si urtano insieme, come le *Petraí Planktai*, le rocce che nel mito si urtavano o rimbalzavano presso Cariddi e dunque contro cui si infrangevano le navi (essendo il passaggio sostanzialmente impossibile). Mourelatos, appunto (cfr. pp. 19 sgg.), dopo aver ricordato che il termine nell’epica è collegato al tema della via e dell’erranza, ricorda di nuovo Ulisse (in particolare Odissea, 12, 55 sgg.) e il passaggio per le ‘Rocce vaganti’. In tutto il passaggio parmenideo avvertiamo visivamente e acusticamente un’immagine persistente di mare e rocce, di venti e sommovimenti, nota Mourelatos. Ricordiamo come le rocce vaganti fossero spesso indeterminate con le Simplegadi (*syn-plezzo*: che urtano tra loro): le rocce che solo Giasone e gli Argonauti riuscirono ad attraversare. Si tratta ovviamente di un paradosso: visto che le rocce di per sé dovrebbero indicare stabilità, e invece qui indicano movimento: e perciò diventano pericolose. Così la vita dei *brotoi*...

D’altra parte va ricordato come già nell’ambito omerico (e poi in Eschilo) il termine, unito a mente, indichi, appunto una mente errante e quindi stolta. Secondo Ruggiu, ‘*plattontai*’ indica la conseguenza di un procedere senza conoscere la via (alla cieca, per tentativi). Il verbo *plazo* infatti significa: far deviare, sviare dal retto sentiero, allontanare, spingere via, respingere (e dunque in maniera figurata: turbare, confondere); al medio significa: essere sviato, allontanato, vagare senza tregua. La radice *plagg* (da cui anche il latino *plango*) forse è collegabile anche al senso del ‘laterale’, dell’obliquo: quindi non-retto, sleale, insidioso, perfido, ambiguo, equivoco (cfr. *plaghios*). Inevitabilmente il pensiero va a quello che è stato chiamato il “buco nero” dell’*Ulisse di Joyce*: cap. 10, al centro del libro: l’episodio delle *Wandering Rocks* (in italiano, appunto, Simplegadi), dove l’autore porta al limite la sperimentazione della simultaneità spaziale e temporale, mostrando questo spazio/tempo della Dublino/esistenza sia appunto un labirinto.



Testa fittile, ritrovata a Vulsci, II a. C.

Indica il paradosso di scogli che si muovono e di rocce che si sgretolano per i colpi subiti (anche io avrei potuto essere un *kouros*, ma i piedi non hanno retto, e il mio essere si è sgretolato).

Indica il vagare di chi non sa la strada, e si perde. E forse non sa nemmeno di aver perso una strada. Vagabondo per natura. Folle. Errante per destino. Il Novecento darà carne a queste suggestioni. Il viandante nietzscheano.

## L'Ulisse di Joyce.

Il mortale errare. Grandi intuizioni di Parmenide.

Il testo, poi, prosegue con un'altra figura. Questi 'brotoi', nel loro 'plattontai', si mostrano come "uomini a due teste" (3°): *di-kranoi*, dice il greco: a due crani. Immagine plastica e molto incisiva, per indicare l'indecisione.

Siamo giani bifronte. E se una testa dice bianco, l'altra dice nero.

Ma le due teste sono io!

Allora ecco che io dico 'insieme' bianco e nero (vero e falso; bene e male). E non so mai che cosa realmente penso, che cosa voglio, che cosa desidero. Perché sono e voglio sempre insieme tutto e il contrario di tutto. Perché una faccia vede uno scenario davanti a

Mansfeld fa notare come, poco dopo, sarà lo stesso 'nous' a sdoppiarsi (nell'espressione: *plakton noos*), nella dispersione delle esperienze. Molto evocativa e interessante la sottolineatura di A.H. Coxon (pp. 300-301), che ritiene sia possibile qui un'allusione al mitico serpentello chiamato 'amphisbaena', a due teste e cieco (come anche i *brotoi* parmenidei): il nome indica appunto la possibilità del serpente di muoversi in due direzioni [cfr. Nicandro, *Theriaca*, 372 sgg.: "dopo questo tu potrai sapere dell'amphisbaena: piccolo, lento, a due teste (*anphikarenon*), con i suoi occhi sempre intorbiditi"]. Questo serpente, fa notare sempre Coxon, è ricordato anche da Eschilo e Aristofane. Di seguito, l'immagine tratta da un bestiario medievale.



Per ulteriori indicazioni mitiche e iconografiche, cfr. anche <http://www.theoi.com/Thaumasios/Amphisbainai.html>.



Invece Giano è Dio romano e non greco: dio legato alla porta (*ianua*), ma in generale al passaggio, al mutamento, al divenire. Da questo punto di vista, sebbene lontana dal *mythos* e dall'immaginario parmenideo, ci sembra interessante la sua simbolica e la sua 'fortuna', legata appunto al tempo (lo sguardo rivolto al passato e al futuro, nel momento presente). Cfr. in particolare questa allegoria della prudenza di A. Tempesta (*Giano e l'aquila personificata*, Parigi, Bibliothèque Nationale) della metà del XVI secolo, in cui il giano/serpente/ tempo è affiancato all'aquila del

potere. Difficile, anche in questo caso, con una proiezione all'indietro illegittima ma affascinante, non pensare agli animali di Nietzsche/Zarathustra.



sé. E l'altra faccia vede sempre lo scenario opposto davanti a sé. E se un cranio dice: 'avanti!', per l'altro cranio quell'avanti è dietro. E le due forze uguali e contrarie continuano a tirare in direzioni opposte: lasciandoci fermi lì dove siamo, incapaci di muoverci, perché incapaci di giudicare, di pensare in maniera retta, chiara, univoca.

Da qui l'*incertezza* (4°). A. Lami rende con "mancanza di risorse". *A-mechanie*: incapacità: è la quarta immagine, la quarta caratterizzazione dei brotoi.

Se '*mechano*' significa escogitare, ideare, macchinare, costruire, adoperare ogni mezzo per raggiungere un obiettivo, l'*amechanie* è la rottura del 'macchingegno' del pensiero: non solo a livello 'alto', teoretico, speculativo; ma anche a livello pratico, fronetico, concreto.

E questa incapacità – quinto elemento (5°) – "nei loro petti guida una dissennata mente", "dirige nei loro petti un'errante mente" (*plakton noon*): porta un'intuizione sbandata.

*Mechanè* è il preparativo, lo strumento, la macchina (macchina bellica, macchina teatrale), il mezzo, l'espedito, l'astuzia, la possibilità. *Amechanie* è dunque l'incapacità che genera perplessità. Ruggiu, pp. 42 sgg.; 261 sgg., la interpreta come una potenza impotente, un eccesso di potenza, che appunto presume di far essere il nulla. Cfr. anche dopo: "sono sordi per un eccesso di suono e ciechi per un eccesso di visione" (p. 43). In realtà a noi sembra che questa interpretazione rischi di rendere i brotoi quasi dei consapevoli creatori di menzogna; là dove il testo ci sembra maggiormente sottolineare una forma di incapacità passiva: Heidegger direbbe di quotidiana, fattuale, inautenticità. Nietzsche direbbe: di nichilismo passivo.

È noto come, nel cuore del Novecento, E. Severino abbia messo in moto il suo "Ritornare a Parmenide", che lo ha portato a radicalizzare le tesi dell'Eleate, e ad affermare che, non solo il nulla, ma anche l'illusione della doxa e del divenire non esiste. La paura (e l'errore dell'Occidente) è stata, secondo Severino, il rifiuto di questa verità; e l'attaccarsi all'idea che il mondo, nella sua molteplicità, sia. Nel 2010, in un'immaginaria intervista che Severino fa a Parmenide, ci dà la sua interpretazione del '*plakton*' legato all'*amechanie*: "Severino – Anche tu, gli uomini, li chiami 'mortali'. Della loro mente dici che è *plakton*. Dovrebbero riflettere a lungo su questa parola. Di solito la si traduce con 'errante'. Non è sbagliato – purché si sappia che cosa spinge la loro mente a errare. Parmenide – Infatti. Sono spinti a errare perché credono che l'esistenza della nascita e della morte, cioè l'uscire dal nulla e il ritornarvi, sia verità. Lo dico continuamente nel mio *Poema*. (...) Severino - Ma quando dici che la mente dei mortali è *plakton* rendi ancora più profondo il senso dell'errare che viene espresso da questa parola. Infatti *plakton*, che tu riferisci alla mente dei mortali (fr. 6), prima ancora che 'errante', significa 'colpita'. E chi è colpito patisce. Il colpo fa soffrire. Spinge nel dolore e nell'impotenza. Si è impotenti quando non si riesce a ottenere ciò che si vuole. Quando ciò accade si è preda del dolore, e allora si vacilla, si va di qua e di là, si va errando, appunto. La mente dei mortali è 'errante' perché è «colpita». È colpita dalla convinzione non vera che nascita e morte esistano. E, preda di questa convinzione, patisce. Parmenide - Sì, con la parola *amechanie* ho indicato appunto questa impotenza, angustia, mancanza, questo essere avvolti dal dolore quando non si segue - così lo chiamo - il 'sentiero della Verità'. *Amechanie* indica l'assenza di *mechané*, ossia della 'macchina' (nel senso originario di questa parola), ossia del 'mezzo' che consente di liberarsi dall'impotenza angosciata. La frase completa dove parlo della mente errante dei mortali dice infatti: 'Nei loro petti un'impotenza angosciata governa la mente colpita ed errante'. Severino – Dunque tu dici che credendo nell'esistenza della nascita e della morte, nell'essere e non essere di ciò che è, la mente dei mortali è colpita e va errando nell'oscurità dell'angoscia... Parmenide – ...e che da questa 'Notte' si esce andando 'verso la luce' della Verità". *Mechanè* è il preparativo, lo strumento, la macchina (macchina bellica, macchina teatrale), il mezzo, l'espedito, l'astuzia, la possibilità.

Al di là del parallelismo con i testi biblici, più opportuno, come è stato fatto notare da Ruggiu, il richiamo al Prometeo di Eschilo (vv. 442 sgg.): “All’inizio, essi vedono senza vedere, essi ascoltano / senza intendere e, simili alle forme di sogno, vivono / la loro lunga esistenza nel disordine e nella confusione, / (...) senza ricorrere alla ragione”. Cosgrove, (*The Unknow Man*, p. 31) richiama anche Pindaro, *Nemee*, 7. 23-5. Capizzi, *Introduzione a Parmenide*, pp. 44 sgg rimanda invece alla dimensione epica del mare roboante (cfr. *Odissea*), ma soprattutto ribadisce la propria lettura realistico politica (da cui abbiamo già preso le distanze): a suo avviso qui Parmenide starebbe criticando i nemici (barbari, incapaci di parlare e capire).

Diversi critici sottolineano, inoltre la ripresa di una caratterizzazione simile in Platone, *Repubblica*, 484, là dove Socrate oppone i filosofi (giusti, in grado di cogliere ciò che è immutabile e uguale a se stesso) ai non filosofi (che si disperdono dietro a mille cose in mille modi mutevoli), che vengono paragonati ai ciechi (incapaci di cogliere l'essere nelle cose). E, d'altra parte, come dimenticare l'espressione che il giovane Nietzsche metteva in bocca a Parmenide in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci*, in *Opere* III.2, p. 315: “alla larga dagli uomini che sembrano avere due teste, eppure nulla fanno! Tutto fluisce in costoro, anche il loro pensiero! Guardano ottusamente sbalorditi le cose e devono essere ben sordi e ciechi per mescolare i contrari in un tale guazzabuglio!”.

hanno proprio tutte le dis/abilità possibili. Nel fr. 7, si spiega: hanno un occhio senza sguardo (*a-skopos*); un udito e una lingua dai suoni vuoti (*a-kouen*). Vedono ma non guardano; sentono ma non ascoltano; emettono suoni, ma non parlano: idoli di se stessi.

E ancora: “sbalorditi” (*tetepotes*), “del tutto storditi”, stupidi (9°). “Razza di uomini senza giudizio”: *a-krita phyla* (10° e 11°).

‘*Phylé*’ alla lettera è la schiatta, la stirpe; da *phyo*: nascere. Insomma: questi esseri sono

umani per natura e per nascita; appartengono alla stirpe umana: ma non sono realmente uomini.

‘*A-krita*’ indica invece la mancanza del *kri-nein* (giudicare). L’*akrisia*, il “difetto di giudizio”, dirà Kant, “è la stupidità. E non è raro il caso di uomini assai dotti, i



Decorazione su Cofanetto d'avorio, ritrovato a Velia

#### 4) *Kouros e brotoi*: l'eroe del vero e i mortali a due teste

quali nell'uso della loro scienza lasciano spesso scorgere questo difetto, che non si lascia correggere" [I. Kant, *Critica della ragion pura*: Intr. al § su *Il giudizio trascendentale in generale*].

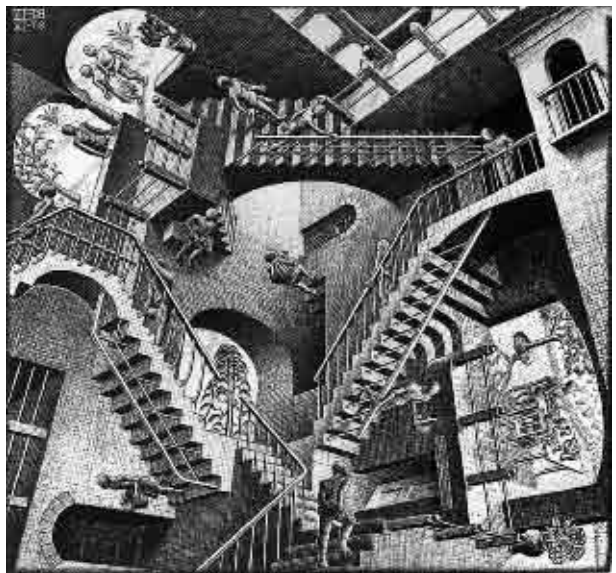
Perciò la dea, poi (fr. 7, 5), dirà a Parmenide: ma tu devi giudicare (*krinein*) con la ragione (*logos*). Esercitare le tue capacità critiche. Non fare come questi *brotoi*, "dai quali essere e non essere sono considerarsi la medesima cosa e non la medesima cosa". I *brotoi*: da cui l'essere e il non essere sono supposti come un'identità (*tauton*) ma anche come una non-identità (*kou tauton*).

Parmenide sa che l'essere è; che è se stesso. Che non è non-essere. Invece, i *brotoi* no. E, anzi, peggio: non sono nemmeno capaci di dire che *'l'essere e il non essere sono identici'*. La teoria dell'identità dei contrari sarebbe pur sempre una teoria (come sapeva bene [Eraclito](#)). Invece i *brotoi* non hanno una teoria (12°).

Dire che *'essere e non essere sono identici'*, oppure dire che *'non sono identici'* non fa differenza. La *doxa* è proprio questo cambiamento continuo di opinione; che non si preoccupa di trovare 'una' verità. Falsità che crescono su se stesse. Se non sapessimo di stare leggendo un antichissimo testo filosofico, potremmo pensare che si tratti di una descrizione della società liquida, dei talk show, dei reality, delle tribune

Come si è già detto, si è pensato a lungo che il fr. 6 fosse in polemica con [Eraclito](#), anche in relazione a questo termine, che compare in alcune edizioni del fr.51 ('palintropos', o forse più probabilmente 'palintonos'). Ma questa interpretazione oggi non trova riscontri. Cfr. *La questione dei rapporti fra Parmenide ed Eraclito*, in Zeller-Mondolfo, pp. 173-183.

Così Derrida, mettendo in cortocircuito la *'krisis'* della decisione e il labirinto *'palintropo'*: "La crisi è anche la decisione (...) nel senso del *krinein*, della scelta e della divisione tra le due vie separate da Parmenide nel suo Poema, la via del *logos* e la non-via, il labirinto, il 'palintropo' dentro il quale il *logos* si perde: la via del senso e quella del non-senso; dell'essere e del non essere. Divisione a partire dalla quale, dopo la quale, il *logos*, nella violenza necessaria della sua irruzione, si separa da sé come follia, si esilia e dimentica la propria origine e la propria possibilità. Ciò che si chiama la finitezza non è forse la possibilità come crisi? (*Cogito e storia della follia*, in *La scrittura e la differenza*, p 79). Su questo vedi anche il recente, affascinante lavoro di Cacciari, *Labirinto filosofico*.



Escher, *Relatività*, 1953

**Cammino**, *keleuthos* (sentiero, strada, via: termine epico; cfr. *callis* latino). **Palin** nella sua radice significa: “giramento, volgimento; include l’idea di ritorno e quindi di opposizione ed è perciò equivalente assai spesso al nostro *ri-* in composizione”; la radice si connette a ‘pelo’ che significa: volgersi, muoversi, ma anche vivere, trovarsi, divenire, essere. **Palin** indica dunque: 1) indietro; 2) all’incontro, all’opposto, in ricambio; 3) di nuovo, ancora una volta; spesso pleonastico.

**Trepo**, dal canto suo (cfr. latino: *torquere*) significa I) far girare, volgere: in particolare indirizzare, rimuovere, stornare, avviare spingere, mettere in fuga, precipitare; II) come pass. e med.: 1) volgersi, voltarsi, prendere una direzione, pensare a; 2) distogliersi da; 3) essere messo in fuga; prendere la fuga, fuggire; III) med.: 1) rimuovere da sé, stornare, respingere, mettere in fuga; 2) inclinato, volto, risoluto a.

politiche dei nostri giorni.

In ogni caso il meccanismo è lo stesso: “un cammino che è reversibile per tutte le cose”, “un sentiero che in ogni cosa ritorna su se stesso”, una strada che si rivolge ogni volta in senso contrario.

Un ritornare dei passi su se stessi, girando a vuoto.

Una strada ‘palintropa’. Un ultimo (13°), fantastico aggettivo/immagine: ‘*palintropos*’.

‘*Palin*’ da un lato indica il giramento, il volgimento: qualcosa che si volge in senso inverso, che torna indietro, che si appiglia al partito opposto; e quindi risulta continuamente erroneo e fallace. Ma ‘*palin*’ indica, dall’altro lato, anche l’idea del ritorno, del ‘*di nuovo*’, dell’*ancora-una-volta*. Come una vite che si avvolge continuamente su se stessa. **L’eterno ritorno dell’uguale, nel nichilismo passivo**. “Niente di nuovo sotto il sole”: vanità delle vanità: tutto è vanità (Qoelet).

E qui andrebbe ripreso il passo de *La visione e l’enigma*, del *Così parlò Zarathustra*, che citavamo prima: “Guarda questa porta carraia! Nano! continuai: essa ha due volti” (è *dikranoi*, potremmo dire). “Due sentieri convengono qui (*zusammen-kommen*): nessuno li ha mai percorsi fino alla fine. Questa lunga via fino alla porta e all’indietro: dura un’eternità. E quella lunga via fuori della porta e avanti – è un’altra eternità. Si contraddicono a vicenda (*sie widersprechen sich*; letteramente: dicono l’uno il contrario dell’altro), questi sentieri; sbattono la testa l’un contro l’altro (*sie stoßen sich gerade von den Kopf*): e qui, a questa porta carraia, essi convengono. In alto sta scritto il nome della porta: ‘attimo’. Ma, chi ne percorresse uno dei due - sempre più avanti e sempre più lontano (*immer weiter und immer ferner*): credi tu, nano, che questi sentieri si contraddicano (*widersprechen*) in eterno?”. Qui c’eravamo fermati, nelle pagine precedenti, nella citazione. Interessante, ora, però vedere il prosieguo del testo e la risposta del nano: assimilabile, nelle immagini, ai *brotoi* parmenidei: “tutte le cose diritte mentono, borbottò sprezzante il nano. Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo”.

Al palintropo sentiero del non senso, della mancanza di verità, del **nichilismo passivo** del nano, Nietzsche/Zarathustra contrappone la propria verità: **l’eterno ritorno**: “Tu, spirito di gravità, dissi io incollerito non prendere la cosa troppo alla leggera! O ti lascio accovacciato dove ti trovi, sciancato (...)! Guarda, continuai, questo attimo! Da questa porta carraia che si chiama attimo, comincia all’indietro una via lunga, eterna: dietro di noi è un’eternità. Ognuna delle cose che possono camminare, non dovrà forse avere già percorso una volta questa via? Non dovrà ognuna delle cose che possono accadere, già essere accaduta, fatta, trascorsa una volta? E se tutto è già esistito: che pensi, o nano, di questo attimo? Non deve anche questa porta carraia – esserci già stata? E tutte le cose non sono forse annodate saldamente l’una all’altra, in modo tale che questo attimo trae dietro di sé tutte le cose avvenire? Dunque – anche se stesso? Infatti, ognuna delle cose che possono camminare: anche in questa lunga via al di fuori – deve camminare ancora una volta!”.



Il verbo *'trepo'* (da cui *palin-tropo*) non fa che rafforzare, in qualche maniera, il *'palin'*; perché significa 'far girare', 'volgere'. E in più contiene in sé anche il senso della fuga: del fuggire o far sfuggire.

E quello che sfugge, qui, è il senso; la vita stessa. In mano: **solo nomi** (*onoma*, fr. 8). Ombre di ombre.

Torna in mente la salita, la cima della collina, la porta carraia, il sentiero che entra ed esce, nord/sud: il medesimo.

Da lì 'si' sale, da lì 'si' scende. Lì 'si' vive, lì 'si' muore. "Domani, e domani, e domani"... sulla vetta della collina; e poi di nuovo giù. E, in maniera palintropa, di nuovo, indietro e avanti. "Striscia a piccoli passi da un giorno all'altro: (...) la via degli stolti, che conduce alla morte polverosa. (...) Un'ombra che cammina (...), una storia raccontata da un idiota, piena di rumore e violenza, che non significa nulla [W. Shakespeare, *Machbeth*].

Risuona, ancor più propriamente, su questi 'piccoli uomini', su questi 'ultimi uomini', la poesia di Ungaretti. "S'alza il sipario. (...) Appare Elea. (...) Oh, questa è Elea, città di fuggiaschi, dove anche il mondo aveva finito per diventare un'assenza: questa è Elea, oh, città assente!".

Si potrebbe parafrasare: appaiono i mortali. Ma la loro, appunto, è solo apparenza. Esistenza impregnata dal fumo della doxa. Fuggiaschi in fuga da se stessi: là dove anche la vita finisce per diventare un'assenza. Questi sono i brotoi: uomini assenti.

Se il non essere non è, i *brotoi* non sono. E, allora, forse, dovremmo dire che per Parmenide non esistono due tipologie di uomini, non esistono due possibilità antropologiche, ma solo una.

Nel fr. 8, Parmenide, dopo aver ribadito l'identità di essere e pensare, vincolati dalla Parca (Moira) ad essere un intero-immobile, aggiunge: "perciò saranno **solo nomi** le cose che i mortali hanno posto convinti che fossero vere: nascere, perire, essere non essere, cambiamento di luogo e mutazione del brillante colore". Filosoficamente densa la considerazione di H.G. Gadamer, *Scritti su Parmenide*, pp. 31-32: "è un pericoloso punto della via, il più pericoloso, quello nel quale lo smarrirsi, l'errare avanti e indietro nell'irrisolta esitazione – come lo descrive il fr. VI – fa sentire più da vicino la sua minaccia. Infatti sembra difficile evitare quella vita, evitare di concedere al 'noein' di pensare liberamente, fin nel vuoto, nel nulla, oltre l'essere. (...) Questo però non è più 'noein', ma appena mero 'onoma', pensiero sedotto da molta abitudine (*ethos polypeiron*); (...) che non pone alcun limite al pensiero, tranne quello dell'abisso del nulla, nel quale esso stesso si perde".



Picasso, *L'ombra*, 1953

M. Mazzucco, *L'ombra nera di Picasso è la malinconica cicatrice di un'assenza*: “L'ombra sembra uno dei quadri più semplici dello sterminato catalogo di Picasso: ne conosciamo genesi, circostanze e significato. È un'immagine quasi tradizionale, costruita con pochi colori: l'interno di una stanza, con una finestra da cui s'intravede il cielo azzurro. La luce irrompe in un ambiente oscuro, dove c'è una figura femminile, distesa. L'eroticismo implicito nella presenza della modella nuda è rivelato dalle dimensioni dei suoi seni (più grandi del volto) e della mano enorme, prensile, bestiale. Qualcuno si pone davanti alla fonte di luce. Ne vediamo solo l'ombra – una sagoma maschile, una piatta silhouette che sembra ritagliata con le forbici. Tecnicamente è difficile dipingere un'ombra senza renderla un'informe macchia grigia: per questo i pittori l'hanno sempre considerata con sospetto. Picasso dipinge l'ombra nera. È quella che scientificamente si definisce “ombra portata”: cioè non aderente al soggetto che la proietta. Questo soggetto, da cui è separata, rimane fuori dal quadro. Ma ne invade lo spazio con lo spettro. Chi è? Forse lo spettatore, cui Picasso restituisce il ruolo di voyeur che l'arte occidentale gli ha assegnato per secoli – almeno nella visione di un quadro con lo stesso soggetto di questo: la Nuda in una stanza. Ma la stanza del quadro, ha spiegato Picasso in un'intervista, è quella della sua casa di Vallauris, nel sud della Francia. Sulla mensola si riconosce un carretto siciliano, da lui acquistato durante un viaggio, sul camino un vaso di ceramica, sul pavimento un tappeto. Dunque l'Ombra è quella del pittore stesso. È Picasso che guarda la scena. È come se volesse farci vedere ciò che lui vede – mettere lo spettatore al suo posto. Nei quadri cubisti di quasi cinquant'anni prima, aveva moltiplicato i punti di vista nella rappresentazione dell'oggetto, scomponendolo. Ma stavolta predilige il suo. Nel linguaggio cinematografico, sarebbe una ‘soggettiva’. È un autoritratto al negativo, dunque – ma singolare. Per convenzione, la mano del pittore è il suo segno. Invece l'ombra non ha mani. L'immagine è una sorta di riflesso mentale. Guardando meglio, ci si accorge che la donna non è davvero presente nella stanza. È un ricordo, o un sogno. Bianca, come l'ombra del pittore è nera, marca un'opposizione fra idee, il colore e la forma sigillano una differenza di temperatura e consistenza – le due entità sono reciprocamente inafferrabili. (...) Non vi è nessun contatto fra l'ombra e il corpo, l'uomo e la donna. Le ombre non possono avere rapporti con le cose e le persone. Sono inerti, immateriali. Il quadro parla di solitudine, di perdita, di assenza. Ma soprattutto parla d'arte. È stato notato che *L'ombra ricorda Matisse*. (...) Ma non è solo un dialogo con l'amico-nemico di una vita. È anche una riflessione sulla propria pittura. L'ombra del pittore non si proietta infatti nella stanza della sua casa. Ma su un suo quadro che raffigura la stanza della sua casa. Picasso guarda se stesso – la sua vita e la sua opera. E la ripensa nel contesto della tradizione. Non ha mai smesso di confrontarsi con essa – per innovarla. Sapeva che la pittura occidentale origina dall'ombra. Lo racconta Plinio: Dibutades, figlia di un vasaio di Corinto, disegna sul muro il profilo dell'ombra dell'amato, prima che parta per sempre. Questo mito, accolto e interpretato per quasi due millenni da tutti gli storici dell'arte, inaugura una storia della rappresentazione che nel 1953 – anche se è sul punto di collassare – non si è ancora interrotta. Picasso, tra i principali artefici della rivoluzione artistica del XX secolo, la rivitalizza. La figurazione non è morta. E neanche l'artista: la sua ombra è ancora lunga. Però quel fantasma nero trasmette un'arcanica inquietudine. Picasso, che si era infatuato dell'arte tribale, non ignorava che nelle credenze ancestrali e nel pensiero magico l'ombra è associata all'anima – di cui è immagine (forma visibile) o residuo (dopo la morte). Dunque per noi posteri l'ombra nera di Picasso potrebbe essere anche la malinconica cicatrice di un'assenza. Un buco nella luce. Il profilo sul muro di un amato scomparso, il contorno di un cadavere. Nel XXI secolo l'arte crede di non avere più bisogno di pittori”.

#### 4) Kouros e brotoi: l'eroe del vero e i mortali a due teste

In un certo senso, l'apparente dualismo antropologico parmenideo si svela come monismo: perché solo il *kouros* 'è'.

In un certo senso, per Parmenide non c'è differenza ontologica tra il *kouros* e il *brotoi*: la salita, la cima della collina, la porta carraia, il sentiero che entra ed esce: è il medesimo (così come non ci sarà differenza, nel salire, tra Zarathustra e il nano, tra l'uomo-dell'oltre e l'ultimo uomo). Perciò l'io narrante è anche una terza persona: traccia, segno, freccia, invito: per una possibilità per tutti possibile, nel pensiero.

Infatti, se una differenza tra il *kouros* e il *brotoi* si dà, è solo *nella* soglia. In quell'*Augenblick*, in cui, a mezzogiorno, "la Sorte vincola" (*Moirai epedesen*, fr. 8). E, accogliendo la luce, si può decidere: di 'restare': eternizzandosi (nel pensiero). Come fa Parmenide. Come, in maniera diametralmente opposta, farà lo *Übermensch* nietzscheano. Cogliendo il "tempo fiorito della primavera", fermando l'attimo/*minyntha* in cui dilaga il sole, per dirla con Mimnermo, rovesciando Mimnermo. Perché, "quando il tempo è dileguato", allora emerge il valore della vita e dell'essere. "E per esso saranno solo 'onoma' tutte quelle cose che hanno stabilito i mortali, convinti che fossero vere: nascere e perire, essere e non-essere" (Parmenide, fr. 8), "vecchiezza atroce" (Mimnermo, fr. 2), divenire, sofferenza, buio, notte.

Ma Parmenide non è Nietzsche.

Il tragico – da cui si staglia il desiderio dell'eterno ritorno della vita – resta uno scenario rimosso nel cuore del poema parmenideo ("da questa via ti tengo lontano", fr. 6, 3). Sul palco, la mortalità e la fragilità non hanno spazio né tempo.

Sul proscenio accecante, il *kouros* resta solo: luce "immobile, senza fine", "incatenata" e incatenante, "che non manca di nulla" (fr. 8, vv. 4; 14; 26; 34). Così crede. Così credeva Parmenide.

Ma noi oggi non più. Oggi noi sappiamo, sentiamo, che quel *kouros*, così, senza tempo, senza sofferenza, senza contraddizioni, senza carne, senza altri: manca di tutto. Come quelle statue '*atremès*', che ha desiderato imitare: che non tremano, ma nemmeno vivono. Forse



Volterra, III a.C.: soprannominata  
L'ombra della sera



Cavalier Rampin, ricostruzione  
Circa 550 a.C.

la vera 'assenza' di Elea, è proprio lui, il *kouros*. E appare risibile, oggi più che mai, il suo desiderio d'Essere. Ora che "abbiamo sciolto la terra dalla catena del suo sole", ora che non c'è più palco né "orizzonte", ora che "la spugna" del Novecento "ha bevuto il mare fino all'ultima goccia" (Nietzsche, *Gaia scienza*, af. 125). Ora che di Parmenide, del suo sogno, della sua città, dei suoi versi non restano che rovine.

"Elea: un colle (...); e null'altro? (...) Una volta, prima che il mare si ritirasse, il mare ci si rispecchiava, (...) quando ancora c'erano i segni di una comoda città". Ma ora "della tua opera non restano che frammenti più vasti di queste schegge (...), che a piene mani posso raccattare salendo". "Cercavi, o viaggiatore, l'essere e non più le apparenze, l'unità e non gli individui". Ma "di te, città disperata, e di voi, primi occhi aperti, o Eleati, non è rimasto altro, se non un po' di polvere". "La vostra forma mortale era bene un'illusione, come tu dicevi, Parmenide". Ma guardando "come me da quest'altura, (...) per il torbido della giornata, il ciclo senza orizzonte confondersi col mare nello stesso grigio infinito", si ha "nuova prova che l'infinito è, come il finito, un'illusione" (G. Ungaretti).

"Oppure, fratelli miei? Oppure?" (F. Nietzsche).



G. De Chirico, *Cavalli in riva al mare*, 1962-'63



## Bibliografia di riferimento

- AUBENQUE P. (a cura di), *Études sur Parménide*, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Vrin, Paris, 1987.
- BAGGIO M., *I gesti della seduzione: tracce di comunicazione non verbale nella ceramica greca tra VI e I secolo a.C.*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2004.
- BATTEZZATO L., *Le vie dell'Ade e le vie di Parmenide. Filologia, filosofia e presenze femminili nelle lamine d'oro orfiche*, "SemRom", 8, 2005, pp. 67-99.
- BOWRA C.M., *The Proem of Parmenides* (1937), ristampato in C.M. Bowra, *Problems in Greek Poetry*, Oxford 1953, pp. 38-53.
- BURCKHARDT J., *Storia della civiltà greca, vol. I, I greci e il loro mito. La polis*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.
- BURKERT W., *Das Proömium des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras*, in "Phronesis", 14, 1969, pp. 1-30.
- CACCIARI M., *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano, 2014.
- CAPIZZI A., *Introduzione a Parmenide*, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- CAPIZZI A., *La porta di Parmenide. Due Saggi per una nuova lettura del poema*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1975.
- CASSIO A. C., *Da Elea a Hipponion e Leontinoi: Lingua di Parmenide e testi epigrafici*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", Bd. 113, 1996, pp. 14-20.
- CASSIN B., *Le chant des Sirènes dans le Poème de Parménide*, in "Études sur Parménide", vol. II, Vrin, Paris, 1987.
- CASTIELLO F., *Guida di Elea secondo Parmenide*, Opera edizioni, Salerno, 2014.
- CERRI G., *Commento a: Parmenide. Poema sulla natura*, a cura di Cerri G., Rizzoli, Milano, 1999.
- CICALA L. – FIAMMENGHI A. – VECCHIO L., *Velia. La documentazione archeologica*, Naus ed., Pozzuoli, 2005.
- COLLI G., *Gorgia e Parmenide: lezioni 1965-1967*, Adelphi, Milano, 2003.
- COLLI G., *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1977-'80, 3 voll.
- CORDERO N.L., *Les deux Chemins de Parménide dans le fragments 6 et 7*, in "Phronesis", 24, 1979, pp. 1-32.
- CORDERO N.L., *Les deux chemins de Parménide. Édition critique, traduction, études et bibliographie*, Vrin, Paris, 1997.
- COXON A. H., *Commentary - Parmenides. The Fragments of Parmenides: a Critical Text with Introduction and Translation, the Ancient Testimonia and a Commentary*, Las Vegas, 2009.
- COSGROVE M.R., *The Kouros Motif in Parmenides: B 1.24*, in "Phronesis", 1974, 19, pp. 81-94.
- COSGROVE M.R., *The Unknown 'Knowing man': Parmenides, B1.3*, in "Classical Quarterly", 61, 1, 2011, pp. 28-47.
- D'ALESSIO G.B., *Una via lontana dal cammino degli uomini (Parm. Fr. 1+6 D-K; Pind. Ol. VI 22-27; pae. VIIb 10-20)*, "Studi Italiani di Filologia Classica", 1995, 13, pp. 142-81.
- DEICHGRÄBER K., *Parmenides' Auffahrt zur Göttin des Rechtes. Untersuchungen zum Prooimion seines Lehrgedichtes*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Wiesbaden, Klasse 11, Franz Steiner, Wiesbaden, 1959.

- DERRIDA J., *La scrittura e la differenza* (1967), tr. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino, 1971.
- DIELS H., *Parmenides. Parmenides Lehrgedicht: mit einem Anhang uber griechische Türen und Schlösser*, Academia Verlag, Sankt Augustin, 2003
- DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, Rusconi, Milano, 1986-'1992.
- Elegia greca arcaica*, tr. e cura di F. M. Pontani, Einaudi, Torino, 1972.
- ESCHILO, *Supplici e Prometeo incatenato*, a cura di L. Medda, Oscar Mondadori, Milano, 2009.
- FERRARI F., *Il migliore dei mondi impossibili: Parmenide e il cosmo dei Presocratici*, Aracne, Roma, 2010.
- ID., *Il ritorno del kouros: tradizione epica e articolazione narrativa in Parmenide 28 B 1 D.-K.*, in D. Accorinti e Chuvin P. (a cura di), *Des Géants à Dionysos. Mélanges offerts à F. Vian*, Ed. dell'Orso, Alessandria, 2003.
- ID., *La fonte del cipresso bianco: racconto e sapienza dall'Odissea alle lamine misteriche*, Utet, Torino, 2007.
- FERRI S., *Il gruppo acroteriale di Marasa (Locri)*, in "Cronaca delle Belle Arti (supplemento al Bollettino d'Arte), 1927, VII, 3, pp. 159-180.
- FEYERABEND B., *Zur Wegmetaphorik beim Goldblättchen aus Hipponion und dem Proömium des Parmenides*, in "Rheinisches Museum", 127, 1984, pp. 1-22.
- FRATTUCCI W., *Il bivio di Parmenide, ovvero la gratuità della verità. Modalità della ricerca filosofica di inizio millennio*, Cantagalli, Siena, 2008.
- GADAMER H. G., *Scritti su Parmenide*, tr. it. di G. Bongo, Filema, Napoli, 2002.
- GEMELLI MARCIANO L. e altri, *Eleatica 2007: Parmenide, suoni, immagini, esperienza*, a cura di L. Rosetti e M. Pulpito, Academia Verlag, Sankt Augustin, 2013.
- GÓMEZ-LOBO A., *Parmenides. Texto griego. Traducción y comentario*, Buenos Aires, 1985.
- GRAHAM D. W., *Explaining the Cosmos: the Ionian Tradition of Scientific Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 2006.
- GRECO G., *Velia. La visita alla città*, Naus ed., Pozzuoli, 2002.
- GÜNTHER H. C., *Aletheia und Doxa. Das Proömium des Gedichts des Parmenides*, Dunker und Humboldt, Berlin, 1998.
- HAVELOCK E. A., *Dike. La nascita della coscienza* (1978), tr. it. di M. Piccolomini, Laterza, Roma-Bari, 1981.
- HEIDEGGER M., *Che cosa significa pensare?* (1954), tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Sugarco, Milano, 1988.
- ID., *Parmenide* (1942-'43), tr. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, 1999
- ID., *Pensiero e poesia*, tr. it. di A. Rigobello, Armando ed., Roma, 1977.
- JOYCE J., *Ulisse*, tr. it. di G. de Angelis, Mondadori, Milano, 1984.
- KAHN C.H., *Parmenides and Plato*, in V. Caston – D. W. Graham (eds.), *Presocratic Philosophy: Essay in Honour of A. Mourelatos*, Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 81-93.
- KERÉNYI K., *Figlie del sole*, tr. it. di F. Barberi Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- ID., *Miti e misteri*, tr. it. di A. Brelich, Einaudi, Torino, 1950.
- KINGSLEY P., *Nei luoghi oscuri della saggezza*, Milano, Tropea, 2001.
- LAMI A., *Commento a Parmenide, Sulla natura*, in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti. Da Talete ad Empedocle*, a cura di A. Lami, BUR, Milano, 1997.

#### 4) Kouros e brotoi: l'eroe del vero e i mortali a due teste

- Lirici greci*, tr. it. a cura di R. Cantarella e A. Garzya, Ed. Dante Alighieri, Milano, 1959.
- MALICK T., *Tree of Life (L'albero della vita)*, film; 2001; Soggetto e sceneggiatura di T. Malick.
- MANSFELD J.P.D., *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt*, Assen, Van Gorcum, 1964.
- MARTINELLI F., *Fra Omero e Pindaro: Parmenide poeta*, in G. Casertano, A. Capizzi (a cura di), *Forme del sapere nei Presocratici*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1987, pp. 169-186.
- OTTAVIANO C., *La prima testimonianza epigrafica su Parmenide filosofo e medico*, in "Sophia", 33, 1965, pp. 311-313.
- PLATONE, *Opere complete*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari, 1982-1984 (9 voll.)
- MAZZUCCO M., *L'ombra nera di Picasso è la malinconica cicatrice di un'assenza*, in "La Repubblica", 15 settembre 2013.
- MOURELATOS A.P.D., *The Route of Parmenides: a Study of Word, Image, and Argument in the Fragments*, Yale University Press, New Haven, London, 1970.
- MOURELATOS A. - COXON A. H., *Parmenides. The Fragments of Parmenides: a Critical Text with Introduction and Translation, the Ancient Testimonia and a Commentary*, Las Vegas, 2009.
- NIETZSCHE F., *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964 sgg., vol. VI, t. 1.
- ID., *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere*, cit., vol. VI, t. 3.
- ID., *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, in *Opere*, cit., vol. III, t. 2.
- OMERO, *Iliade*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1990.
- ID., *Odissea*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1989.
- PARMENIDE, *Poema sulla natura*, tr. it. di Reale, Introduzione e commentario di L. Ruggiu, Rusconi, Milano, 1991.
- ID., *Poema sulla natura*, a cura di Cerri G., Rizzoli, Milano, 1999.
- ID., *Sulla natura*, in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti. Da Talete ad Empedocle*, a cura di A. Lami, BUR, Milano, 1997.
- PUGLIESE CARRATELLI G., *La théa di Parmenide*, in "La parola del Passato", 43, 1988, pp. 337-346
- ID., *Le Lamine d'oro orfiche: istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Adelphi, Milano, 2001.
- ID., *Nuove note sulla scuola medica di Parmenide a Velia*, in "La Parola del Passato", 41, 1986, pp. 108-111.
- REALE G., *Introduzione, tr. e note a Parmenide, Poema sulla natura*, tr. it. di Reale, Introduzione e commentario di L. Ruggiu, cit.
- POPPER K.R., *Il mondo di Parmenide. Alla scoperta della filosofia presocratica*, Piemme, Casale Monferrato, 1998.
- RANZATO S., *Il kouros alla ricerca della verità. Polivalenza delle immagini nel poema di Parmenide* (Tesi di dottorato, 2011).
- REINHARDT K., *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie*, Cohen, Bonn, 1916.
- ROSSETTI L., *I sophoi di Elea: Parmenide e Zenone*, Levante, Bari, 2009.
- RUGGIU L. *Introduzione e commentario a Parmenide, Poema sulla natura*, tr. it. di Reale, cit.
- SASSI M.M., *Alla ricerca della filosofia italiana. Appunti su Pitagora, Parmenide e l'Orfismo* in AA.VV., *Un secolo di ricerche in Magna Grecia. Atti del ventottesimo convegno di studi sulla*

- Magna Grecia, Taranto 7-12 ottobre 1988*, Napoli, 1989.
- SCHLECHTA K., *Nietzsche e il grande meriggio*, tr. it. di U.M. Ugazio, Guida, Napoli, 1981.
- SESTO EMPIRICO, *Contro i matematici*, Introduzione, traduzione e note di Antonio Russo, Laterza, Bari, 1972.
- SEVERINO E., *Essenza del nichilismo*, Adelphi, Milano, 1982.
- ID., *Intervista immaginaria. Emanuele Severino incontra Parmenide*, Bompiani, Milano, 2010.
- ID., *La filosofia dai Greci al nostro tempo*, R.C.S. Libri, Milano, 2004.
- ID., *Ritornare a Parmenide*, in "Rivista di Filosofia Neoscolastica", 56, 1964, pp. 137-175.
- SILVA DO CARMO C.H., *Dikranos. Da dupla visão ao discernimento. Critica da expressão em Parmenides e sua revalorização simbólica*, in "Didaskalia", 6, 1976, pp. 307-379.
- STEFANINI L., *Essere e immagine in Parmenide*, in "Giornale Critico della Filosofia Italiana", 31, 1952, pp. 35-69.
- STEMICH M., *Parmenides' Einübung in die Seinserkenntnis*, Ontos Verlag, Frankfurt, 2008.
- UNGARETTI G., *Viaggio nel mezzogiorno*, Guida, Napoli, 1995.
- UNTERSTEINER M., *Parmenide. Testimonianze e Frammenti*, La Nuova Italia, Firenze, 1958.
- VECCHIO L., *Filosofi e medici*, Naus ed., Pozzuoli, 2004.
- VERDENIUS W. J., *Opening doors (Parm. B 1,17 - 18)*, in "Mnemosyne", 30, 1977, pp. 287-288; *Mnemosyne*, 33, 1980, p. 175.
- VON FRITZ K., *Um die Begriffswelt der Vorsokratiker*, hrsg. Von H.G. Gadamer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968.
- WOODBURY L., BOWEN, C., *Parmenides on Naming by Mortal Men: fr. B 8,53- 56*, in "Ancient Philosophy", 6, 1986, pp.1-13.
- ZELLER E. – R. MONDOLFO, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Bompiani, Milano, 2011.



**5) *Psyche e logos:*  
Platone e la nostalgia dell'armonia**



## 5.1) Le radici orfiche della *psyche*: tra terra e stelle

Un dio può. Ma come, dimmi, come può  
un uomo seguirlo con la sua lira inadeguata?  
Il suo senso è la scissione (*Zwiespalt*). All'incrocio  
di due vie del cuore non c'è tempio per Apollo.  
Il canto che tu insegni non è brama  
o appello per avere potere infine;  
canto è esistenza (*Gesang ist Dasein*).  
Facile per un dio.  
Ma quando noi *siamo*? E quando egli volge  
al nostro essere la terra e le stelle?  
Che tu ami, o giovane, questo non è, anche  
se la voce t'urta nella bocca, – impara  
a dimenticare che hai cantato. Trascorre.  
Cantare in verità è certo altro respiro.  
Spirare a nulla (*Ein Hauch um nichts*).  
Un soffio nel dio. Un vento  
(R. M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, III)



A. Rodin, *Orfeo ed Euridice*, 1893

Se è vero che la forza del mito è quella di non essere mai accaduto eppure di accadere sempre, forse è proprio la potenza congiunta di *mythos* e *logos* che fa di Platone un evento sorgivo, da cui sempre si parte e a cui sempre si ritorna: anche senza saperlo: anzi, allora, di più.

“Il suo senso è la scissione”, la spaccatura in due (*Zwie-spalt*); e, insieme, l'inguaribile bisogno di “volgere al nostro essere la terra e le stelle”, di volgere la tensione verso un'armonia, un'unità, profondamente sentita come iscritta nell'esistenza.

Di contro alla “brama o appello” di luce, allo slancio dei bianchi destrieri parmenidei, si erge la provocazione del niente, del buio: “ma quando noi *siamo*?”.

*I Sonetti a Orfeo* furono scritti in poche settimane, da Rilke, nel 1922, in un periodo di ispirazione “tempestosa” (“innominato turbine”), legato anche alla conclusione dell'opera decennale e fondamentale: *Elegie duinesi*.

Al di là di eventuali motivazioni estrinseche – come i doni di Blaudine Klossowska (l'ultima amante, che aveva regalato negli anni precedenti al poeta un'immagine di Orfeo, tratta da un disegno di Cima da conegliano; e un'edizione francese delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui è descritta la storia di Orfeo ed Euridice), o la morte di Wera Ouckama Knoop (ballerina, defunta giovanissima per leucemia, a cui sono dedicati i sonetti) – resta il fondamento dell'opera rilkiana: “non si tratta più di opporre l'essere al non essere, come una sorta di frontiera, precipitando il non essere, come ha fatto la filosofia lungo tutta la sua storia, in un puro niente. Si tratta invece di porsi nel punto di oscillazione tra essere e non essere, là dove, come ha scritto Hölderlin, tutto il possibile diventa reale” (F. Rella, *Premessa a Rilke, I Sonetti a Orfeo*, p. 7).

È il crinale fragile dell'ontologia, in bilico tra essere e non essere, che collega sotto traccia Rilke, Hölderlin, Nietzsche, Heidegger: nel tentativo (diverso per ognuno di questi poeti e pensatori) di cercare un ‘canto’ oltre l'umano.



L'unitarietà dell'umano (**tutto questo insieme**) è il filo con cui cercheremo di rileggere l'antropologia platonica. Evidentemente invece l'interpretazione di Rilke è quella di un Autore che vive il termine della parabola orfica e che, dunque, per quanti tenti di mettere in equilibrio Apollo e Dioniso (cosa, appunto, tipica della figura di Orfeo, legato a Dioniso-Zagreus, ma, attraverso la lira anche ad Apollo), in realtà sa già di non poter tenere 'fermo' Apollo/Luce/Logos al centro (come appare nei versi citati, in cui, appunto **"non c'è tempio per Apollo"**): cosa che invece ancora crede Platone. Il tempio di Apollo, per Rilke, diventa quello di una lira non più capace di comporre in armonia i contrari: ma che li lascia risuonare, nella loro contraddittorietà: scissione, appunto.

Platone si pone "all'incrocio delle due vie del cuore" e sente *insieme* il nostro "soffiare nel dio" e il nostro "spirare intorno al nulla".

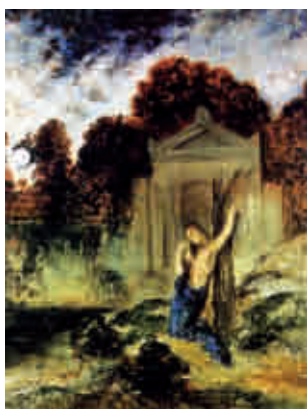
L'umano è in questo incrocio, è questo crocevia: terra e stelle, fango e cielo, corpo e anima, e – nell'anima – peso e slancio, notte e giorno.

E, all'incrocio, **"il tempio di Apollo"**, la *diáiresis* del logos. **Tutto questo insieme** fa il vivente mortale che chiamiamo uomo: mezzogiorno e mezzanotte; ombra e anelito di sole.

Per comprendere questo, però, è necessario fare un passo indietro, anzi due. Perché, tra Parmenide e Platone, si inseriscono alcuni tasselli fondamentali, che creano uno 'scarto' tra le due antropologie, altrimenti incomprensibile. Almeno due di questi tasselli – che sono all'origine, tra l'altro, dei 'termini' usati da Platone per dire l'uomo – vanno ricordati. Quello relativo all'orfismo: e al graduale costituirsi dell'idea di *psyché* (nella sua immortalità); e quello relativo alla dimensione concettuale/astrattiva: e alla progressiva razionalizzazione del concetto di 'logos'.

E partiamo dall'**orfismo**.

Se nel caso di Parmenide si poteva azzardare una connessione tra il viaggio del *kouros* e l'esperienza religiosa dei misteri (ma nulla, nelle righe del *Poema*, faceva pensare 'con sicurezza' ad un viaggio nell'al di là da parte del *kouros*), nel caso di Platone è impossibile rispondere alla do-



G. Moreau, 1897-98



Pittore di Orfeo, V a.C.

G. Faggini, nell'*Introduzione* all'ed. italiana degli *Inni orfici* da lui curata, riassume così le fasi della **diffusione orfica**: una tradizione orale dell'VIII-VI secolo a.C.; una prima codificazione scritta, attribuita ad Onomacrito di Atene (fine VI secolo); fioritura della letteratura orfica nella prima metà del V secolo (con tracce in Aristofane, Euripide, Platone); nascita di teogonie e consolidamento della tradizione (tra il IV secolo a.C. ed il II secolo d.C.). Certo, il mito di Orfeo e il culto dell'orfismo restano oggetto di discussione tra gli interpreti [cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, pp. 33 sgg.], e le sue origini in qualche maniera si perdono tra le radici della stessa civiltà greca e non solo (cfr. *Le religioni dei misteri*, a cura di P. Scarpi, vol. 1, pp. 627 sgg.). Ma resta chiaro che è nel V-IV secolo a.C. che "la letteratura orfica ebbe il suo successo, con il moltiplicarsi delle opere scritte" (Colli, cit., p. 35). Ed è indubbiamente Platone il vertice del processo che (a partire da Pitagora ed Empedocle) ha trasposto il sentire mitico-religioso in esperienza e concettualità filosofica.



manda “quando noi *siamo?*” e ‘cosa noi *siamo?*’ prescindendo dall’*humus* della religiosità e della poetica orfica.

“Ho udito da uomini e da donne esperti nelle cose divine (...) una cosa vera, a mio parere e bella. (...) Coloro che la dicono sono sacerdoti e sacerdotesse. (...) Lo dice anche Pindaro e molti altri poeti che hanno divina ispirazione. E le cose che essi dicono sono queste: (...) essi affermano che l’anima (*psyche*) dell’uomo è immortale, e che talora termina la vita terrena (ciò che si chiama morire) e talora di nuovo rinasce, ma che non perisce mai” (Platone, *Menone*, 81a-b, tr. it. di G. Reale).

“(…) Il corpo (*soma*) di tutti obbedisce alla morte possente, e poi rimane ancora un’immagine (*eidolon*) della vita, poiché solo questa viene dagli dei”.

“(…) Per essi rifulge la potenza del sole, mentre qui in basso è la notte” (Pindaro, fr. 131b; 129, tr. it. di G. Colli, *La Sapienza Greca*, I, pp. 125-27)



J. Waterhouse, *Psyche opening the golden Box*, 1903

Sembra il *Peri Physeos*, ma invece è “un’interpretazione nuova dell’esistenza umana”, concepita con una ‘parte’ immortale e una ‘parte’ pesante, che è caduta/colpa originaria.

“Difatti alcuni dicono che il corpo è tomba (*sema*) dell’anima, quasi che essa vi sia presentemente sepolta: e poiché d’altro canto con esso l’anima esprime (*semaninei*) tutto ciò che esprime, anche per questo è stato chiamato giustamente ‘segno’ (*sema*). Tuttavia mi sembra che siano stati soprattutto i seguaci di Orfeo ad aver stabilito questo nome, quasi che l’anima espia le colpe che appunto deve espiare, e abbia intorno a sé, per essere custodita (*sozetai*), questo recinto. (...) Che è dunque custodia (*soma*) dell’anima (...)” [Platone, *Cratilo*, 400c, tr. it. di G. Reale].

Scrivi E. Dodds, *I greci e l'irrazionale* (1951): “l’anima non era una prigioniera riluttante del corpo; era la vita, lo spirito del corpo, nel quale si trovava come a casa propria. Ma ecco che il nuovo schema di religione portò il suo contributo carico di conseguenza: attribuendo all’uomo un ‘io’ occulto di origine divina, e contrapponendo così l’anima al corpo, inserì nella civiltà europea un’interpretazione nuova dell’esistenza umana” [pp. 167 sgg.]. Al di là della discutibilità dell’interpretazione, in Dodds resta valida, a nostro avviso, l’intuizione di uno scarto antropologico rispetto al mondo omerico (e, a nostro avviso anche parmenideo), presente nell’orfismo.

*Sema/soma e psyché*. Un corpo/ostrica, dirà Platone in un passaggio del *Fedro* (250c): senza la protezione del quale non è pensabile nessuna perla/anima. Come se la purezza della luce necessitasse di una “custodia” di fragile corporeità, per conservare l’“integrità”; sebbene le valve dell’involucro terroso non possano contaminare la preziosità perlacea; né mischiarsi con essa. E non è una scissione spiritualistica. Né

*Fedro*, 250 a-c: “La bellezza brillava allora in tutta luce, quando nella beata schiera ne godevamo la beatifica visione, noi al seguito di Giove, altri di un altro dio, ed eravamo iniziati a quella iniziazione che si può ben dire [c] la più beatifica di tutte; e la celebravamo integri ed inesperti dei mali che in seguito ci avrebbero atteso, in misterica contemplazione di integre e semplici, immobili e venerabili forme, immersi in una luce pura, noi stessi puri e privi di questa tomba che ora ci portiamo in giro col nome di corpo, imprigionati in esso come un’ostrica” (tr. it. *Opere*, vol. I, Laterza, 1967, pp. 758 sgg.).

E, certo, nel *Cratilo* il corpo appare indubbiamente più come tomba (e luogo di punizione); e anche l'immagine della custodia rimanda più al sepolcro che allo scrigno. E numerosi sono i passaggi in cui l'aspetto 'negativo' (fino quasi al limite del non-senso, se non del non-essere) della corporeità sono evidenti in Platone. Sono note le altre immagini in cui Platone chiama il corpo 'prigione' dell'anima: *Fedone* 62b (*phourà*); *Cratilo* 400c (*desmotérion*); 'gabbia' dell'anima: *Fedone* 82e sgg.; 'colla' (verbo: *proskollo*: incollare) e 'chiodo' dell'anima: *Fedone* 82e, 83d; 'tomba' (*soma – sema*) dell'anima: *Gorgia* 493a; *Fedro* 250c. La letteratura secondaria a riguardo è sin troppo vasta per poter essere indicata. Ma, senza volersi contrapporre a questa innegabile verità, e dando per scontato che l'anima non è il corpo e che l'una può esistere senza l'altro ma non il contrario, preferiamo inserirci nella scia degli interpreti che tendono a sottolineare in Platone maggiormente l'**unità anima/corpo nell'individuo concreto che l'uomo è**. E, se nel *Fedone* indubbiamente l'aspetto dualistico è maggiormente evidente (là dove l'obiettivo di dimostrare l'immortalità dell'anima necessitava l'attenzione alla differenza con il corpo mortale) e il corpo appare realmente come limitazione, qualcosa da cui liberarsi e non luogo di possibilità, in altri Dialoghi (e in alcuni passaggi che prenderemo maggiormente in considerazione: del *Simposio*, del *Fedro* e della *Repubblica*), appare una necessaria relazione/implicazione tra il corpo e l'anima, tanto che persino ciò che nel *Fedone* appariva solo legato alla corporeità (pulsioni ed emozioni), diventa inevitabilmente proprio dell'anima. E, d'altra parte, come vedremo, nel *Fedro* è evidente che negli dei la perfezione dell'anima non consente 'cadute' e legami con il corpo: cosa che invece è proprio degli uomini: immortali per l'anima, ma incarnati per il corpo.

tanto meno una dualità ontologica, interna ad un soggetto (animo/corpo): cosa che noi facciamo fatica a comprendere: noi, figli dei dualismi della modernità. È, invece, l'esperienza forte di

Tra i diversi testi che potremmo citare, ricordiamo per lo meno C.J. de Vogel, *Ripensando Platone e il platonismo* (in particolare il cap. VI: Platone è stato dualista?, pp. 247-316). Al di là dei giudizi di valore sul pensiero della studiosa, il testo si pone come punto di sintesi e svolta e le argomentazioni fondamentali restano a nostro avviso condivisibili. L'attenzione al corpo in Platone è presente in numerosi luoghi. La studiosa ricorda l'importanza della ginnastica per la formazione intellettuale [*Repubblica*, VII, 535c-d], l'importanza della simmetria e armonia tra corpo e anima [*Timeo*, 87-88], addirittura l'onore che va dato al corpo, anche se sempre secondariamente all'onore da dare all'anima [*Leggi*, 727a]. In generale, la studiosa sostiene che non si possa ritenere sufficiente per definire l'uomo la sola anima (sebbene alcuni passi platonici possano far pensare questo), perché invece l'espressione più propria è quella di un *synamphóteros* (un complesso, un insieme), in cui l'anima assume la posizione preminente e fondamentale. Parzialmente contrario a questa interpretazione G. Reale (cfr. *La concezione dell'anima in Platone e le sue aporie*, in AA. AA., a cura di M. Migliori, L. M. Napolitano Valditara, A. Fermani Migliori, *Interiorità e anima. La 'psychè' in Platone*, pp. 211-224). Nello stesso testo, M. Migliori, *Ma c'è 'interiorità' nei dialoghi di Platone?* (pp. 123-164), propone la visione di "un soggetto unitario e articolato": da rileggere nell'ottica di **un et-et e non di un aut-aut** (e comunque una cosa è parlare dell'anima e una cosa parlare "dell'uomo concreto che è anima-corpo", p. 162).

**'un' nucleo dell'essere umano: unitario e articolato.** Che era proprio quello che mancava all'uomo omerico, e al *kouros* "atremes". Non siamo una forza/menos che si distribuisce prismaticamente nelle membra e nelle azioni. Non siamo esseri rocciosi e identitari, che o 'sono' (e sono sempre uguali a se stessi, nell'eternizzazione dello slancio verso la Verità) o 'non sono' (e, quindi, trascinati dal peso della gravità, si disperdono nella notte della *doxa*). Agli **aut-aut** parmenidei, Platone risponde con un **et-et**.

“È questa la forma dell'anima che noi diciamo che abita nella parte superiore del corpo e che dalla terra ci innalza verso la realtà che ci è congenere nel cielo, in quanto noi siamo piante non terrestri ma celesti.

(...) Infatti, tenendo sospesa con la testa la nostra radice, proprio là da dove l'anima ha tratto la sua prima origine, la divinità erige tutto quanto il nostro corpo” (Platone, *Timeo*, 90a-b, tr. G. Reale).

Radice, *prima origine*: in cielo. Esistenza concreta, *seconda origine*: continuo originarsi sulla terra.

Cosa porta i rami verso il basso? Il peso di ciò che siamo, mancanza (e colpevolezza) originaria: fragilità.

Che cosa spinge la tensione verso l'alto? Il radicamento del desiderio in noi: scintilla di pienezza, bisogno di uni/totalità.

“(...) Non temete il patire,  
quel peso rendete alla terra.  
Pesanti sono i monti,  
pesanti i mari.  
Anche gli alberi  
da voi nell'infanzia  
radicati divenuti son  
da tanto troppo grevi;  
non li reggete.  
Ma l'aria... Ma gli spazi...”  
[Rilke, *I sonetti a Orfeo*, IV]

E non è certo questo il luogo per una presentazione e un'analisi critica dell'orfismo;

ma una cosa va detta e notata. Ché non siamo davanti semplicemente ad un elemento interessante perché va a confluire nella filosofia platonica; o solo davanti ad una percezione mitico-religiosa che, nell'epoca del secolarismo, non può che apparire come un reperto archeologico, e un gioco di antichi fanciulli.



R. Magritte, 1965



A. Rodin, 1894-'96

Per la **poesia**, a parte Rilke, possiamo ricordare per lo meno D. Campana e i suoi *Canti orfici* (1914), il finale del primo libro delle *Laudi, Maia* di G. D'Annunzio (1903); G. Apollinaire, *Bestiario o corteggio di Orfeo*, 1911 (ad Apollinaire dobbiamo anche la definizione di 'cubismo orfico' per la tendenza coloristica di **pittori** come Delaunay, Kupka, Picabia...; e in generale "La section d'or"); Pessoa e la rivista "Orpheus" (1915); fino a *Presenza di Orfeo* di A. Merini (in *Fiore di Poesia*. 1951-1997); per la **letteratura** cfr. almeno *L'inconsolabile*, nei *Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* (1947); I. Calvino, *L'altra Euridice*; G. Bufalino, *Il ritorno di Euridice* (1986); C. Magris, *Lei dunque capirà* (2006); ma pensiamo anche alla **musica**: *Orfeo vedovo* di Alberto Savinio (pseudonimo del fratello del pittore Giorgio de Chirico: che ci ha donato numeri quadri a soggetto-Orfeo); *Orpheus*, il balletto di I. Stravinskij (1947). Per una rassegna più completa del **mito di Orfeo nelle sue trasformazioni** e riprese, cfr. T. Privitera, *Orfeo nel Novecento: la non esaurita duttilità di un mito*; A. Cannas, *Lo sguardo di Orfeo: studio sulle varianti del mito*; AA. VV. (a cura di A.M. Andrisano e P. Fabbri), *La favola di Orfeo: letteratura, immagine performance*; C. Segal, *Orfeo: il mito del poeta*; L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo: Pessoa e l'avanguardia portoghese*; AA. VV., a cura di M.G. Ciani e A. Rodighiero, *Orfeo. Variazioni sul mito*; AA. VV., a cura di G. Guidorizzi, M. Melotti, *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito arte poesia*.



G. De Chirico, *Il poeta solitario Orfeo o Luna spenta*, (1970)

Perché, invece, come tutte le autocomprensioni fondamentali dell'uomo, l'orfismo resta: "cellula che dorme nel cervello dell'occidente" (G. Benn, *Pietra, verso, flauto*); traccia mnestica nella percezione che abbiamo di noi stessi; pronto a riemergere, in forme e termini diversi, nel modificarsi delle epoche storiche e delle loro esperienze e interpretazioni. Orfeo resta (**e la storia della poesia, della musica, della filosofia del Novecento lo mostra**): in ogni percezione dell'esistenza come limite e caduta; e in ogni tensione verso un di più: che magari non esiste, ma che non riusciamo a non credere che sia, che possa essere.

Perché, in fondo, tutti siamo **cenere di Titani e tensione dionisiaca all'unificazione e alla rinascita**.

È il 'classico' mito che si tramanda come orfico. Così scrive Olimpiodoro (VI secolo): "Presso Orfeo sono tramandati quattro regni: primo quello di Urano, che ricevette Crono, una volta che ebbe evirato i genitali del padre; dopo Crono regnò Zeus, che scaraventò nel Tartaro il genitore; in seguito, a Zeus successe **Dioniso** che, dicono, i **Titani** gravitanti intorno a lui dilaniarono, per una macchinazione di Era, e si cibarono delle sue carni. E Zeus, colto dallo sdegno, li folgorò e, generatasi la materia **dalla cenere fumante da essi prodotta nacquero gli uomini**; dunque, non bisogna che facciamo morire noi stessi, non solo come sembra dire il mito, perché siamo in un carcere, il corpo (questo infatti è chiaro), e non lo avrebbe detto affinché restasse segreto, ma non bisogna far morire noi stessi, anche perché il nostro corpo è dionisiaco: infatti noi siamo parte di lui, se è vero che siamo formati dalla cenere dei Titani, che ne mangiarono le carni" (Olimpiodoro, *Commento al Fedone di Platone*; fr. 220 *Orfici. Testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern*, p. 509). Commenta J. P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica*, p. 50: "Nel racconto del suo smembramento da parte di Titani che lo divorano, della sua ricostruzione a partire dal cuore conservato intatto, [...] della nascita, a partire dalle loro ceneri, della razza umana [...] lo stesso Dioniso assume nella sua persona di dio, il doppio ciclo di dispersione e di riunificazione, nel corso di una "passione" che impegna direttamente la vita degli uomini perché fonda miticamente l'infelicità della condizione umana al tempo stesso in cui apre ai mortali, la prospettiva della salvezza".



Colpa, limite, male, polvere, nulla; e insieme palpito di vita: che batte, consapevolmente o meno, nel sentore di 'essere' nel seno di un Essere più grande. *Thanatos ed Eros*: disgregazione e unione, entropia del nulla e tensione di vita (che sia sempre più vita).

Tanti potrebbero essere gli esempi di un interesse per l'orfismo e la figura di Orfeo, dalla fine dell'Ottocento ai nostri giorni.

Anche in ambito cinematografico, i nomi potrebbero essere diversi (a partire da J. Cocteau).

Ai 'classici' preferiamo di nuovo il simbolismo di Malick: questa volta, però, ci spostiamo su *To the Wonder* (2012): un film – ci sembra – che può essere rivisitato con questa chiave di lettura; ma, soprattutto, che può offrire spunti interessanti per un ripensamento dell'esperienza orfica: nella sua dimensione esistenziale e nei mutamenti-chiave che essa ha avuto nella storia dell'occidente.

Appena nata.  
Apro gli occhi.  
Sprofondo.  
Nella notte eterna.  
Una scintilla.  
Cado nella fiamma.  
Tu mi hai levato dalle tenebre.  
Mi hai sollevato da terra.  
Mi hai riportato alla vita  
(T. Malick, *To the Wonder*).

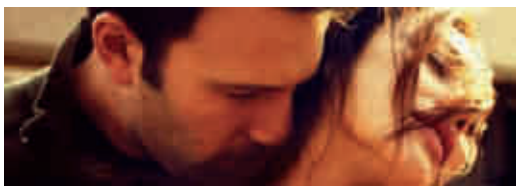
Come spesso accade in Malick, l'incipit della pellicola è un preludio interrogativo, che si dipana poi nel prosieguo del film, come una narrazione di ciò che resta del mito



“Pure rimaneva in me qualcosa come una convinzione, non ancora dimostrabile, che le pulsioni non potessero essere tutte della medesima specie. Il passo seguente lo feci in *Al di là del principio di piacere* (1920), quando fermai l'attenzione per la prima volta sulla coazione a ripetere e sul carattere conservativo della vita pulsionale. Partendo da speculazioni sull'origine della vita e da paralleli biologici, trassi la conclusione che, oltre alla pulsione a conservare la sostanza vivente e a legarla in unità sempre più vaste, dovesse esistere un'altra pulsione ad essa opposta, che mirava a dissolvere queste unità e a ricondurle allo stato primordiale inorganico. Dunque, **oltre a Eros, una pulsione di morte**; la loro azione comune o contrastante avrebbe permesso di spiegare i fenomeni della vita” (Freud, *Il disagio della civiltà*).

Il film è scritto in quattro lingue che caratterizzano i monologhi interiori dei protagonisti (quasi assenti i dialoghi, in questo stellare incontro di solitudini). Ogni lingua pare caratterizzare non solo il protagonista ma quello che Malick legge del pensiero dei loro paesi di provenienza. Marina, con origini russe, è il personaggio **francese**: e incarna la sua mistica, il suo amore assoluto per l'assoluto, il suo toccare la luce; le vetrate delle cattedrali gotiche possono rappresentare il suo desiderio di trasparenza: a sé e all'uomo che ama. Neil, il compagno, americano, tecnico che lavora nel settore dell'inquinamento ambientalistico: la potenza della tecnica e la sua debolezza sembrano caratterizzarlo (ma "là dove cresce il pericolo, cresce anche ciò che salva", direbbe Hölderlin, e con lui Heidegger, autore, come è noto, amato e tradotto da Malick). Poi Padre Quintana, lingua **spagnola**: la lingua dei grandi poeti carmelitani, Teresa d'Avila, Giovanni della Croce (teorizzatore della notte oscura della fede: in cui Quintana è immerso; mistici: e mistico è l'approdo finale di Quintana); ma anche la lingua di molti missionari gesuiti (e un missionario dei nostri giorni, tra le diverse povertà del suo quartiere, appare appunto questo sacerdote). Ci piacerebbe dimenticare l'italiano: poche frasi sulla bocca di una pseudo-amica della protagonista, che pare interpretare un realistico cinismo.

orfico: nel suo passaggio attraverso l'Eros platonico, lo spirito e la carne (tra Paolo di Tarso e Agostino), la metafisica della luce (della **Francia** medievale), la mistica carmelitana (**spagnola**) e l'ontologia poetica tedesca (forse non solo di Rilke).



“Mi sento **talmente vicina** a te che potrei quasi toccarti. Amo questa sensazione anche se talvolta mi fa piangere”.

“Ma voi non così avete imparato a conoscere Cristo, se proprio gli avete dato ascolto e in lui siete stati istruiti, secondo la verità che è in Gesù, per la quale dovete deporre l'uomo vecchio con la condotta di prima, l'uomo che si corrompe dietro le passioni ingannatrici e dovete rinnovarvi nello spirito della vostra mente e rivestire l'uomo nuovo, creato secondo Dio nella giustizia e nella santità vera” (Ef 4, 20-24): là dove Paolo poi associa all'uomo vecchio l'idea di uomo terreno (di carne) e all'uomo nuovo l'idea di uomo celeste (spirito); cfr. anche Ef 2, 15; Rom 5,12-21; 1Cor 15, 45-50. Su questo costruirà poi le sue metafore Agostino, nelle *Confessioni*, descrivendo il proprio dissidio interno prima della conversione: due volontà che lo tirano e lo lacerano.

Si tratta dei versi recitati all'inizio del film, nel monologo interiore della protagonista, Marina. E raccontano innanzitutto della storia della donna: che, dopo una prima relazione fallimentare, si vede sollevata verso la vita dall'uomo con cui ora sta viaggiando (“due; uno; io in te, tu in me”; “non mi aspetto niente; solo di fare un pezzetto di strada insieme”); uomo con cui sente di vivere un amore assoluto (“c'è qualcosa di invisibile, che sento in maniera **così forte**, che ci lega stretti”; “è così forte la convinzione di appartenerti”).

Ma l'anabasi si rivelerà, ben presto, specularmente, anche katabasi.

“Trovo in me due donne: una piena d'amore per te, l'altra che mi tira verso la terra”, confesserà (con una chiara evocazione della **lettera paolina agli Efesini: 4, 20-24**) Marina a Neil, nel tentativo – al limite dell'impossibile – di condividere con lui tutto ciò che sente e desidera (“mostrami come posso amarti”).

La parabola dell'esistere umano, tracciata nei versi iniziali (caduta e risalita) diventa dunque trasparente nella storia di amore (e lacerazione) dei due amanti; e, viceversa. Una storia che, appena nata, è tutta stupore, luce, sguardo, carezza, Origine. Non a caso ne è simbolo (sotteso anche al titolo del film) Mont Saint-Michel e la sua *Mereveille*: l'eros come *thaumazein* originario ("voglio qualcuno che mi sorprenda", esclama Marina).

Una storia, che, però, come le maree che circondano l'isola e l'abbazia ("emozioni che vengono e vanno, come nuvole"), lentamente "sprofonda" e "cade". Inevitabilmente, tra acqua e fango: dalle vetrate stellate alla terra riarsa delle praterie. "Nella notte eterna".

Resta solo "una scintilla".

Il corpo e il tempo appesantiscono, abrutiscono, sporcano. Fino all'odio, all'indifferenza, al tradimento. "Come ha fatto il mio cuore tenero a indurirsi"? – si chiede Marina. Sembra farle eco l'altro protagonista del film, Padre Quintana, dal profondo della sua notte della fede: "non ho alcuna esperienza di Te. Non come l'avevo una volta"; "il mio cuore è freddo. Duro".

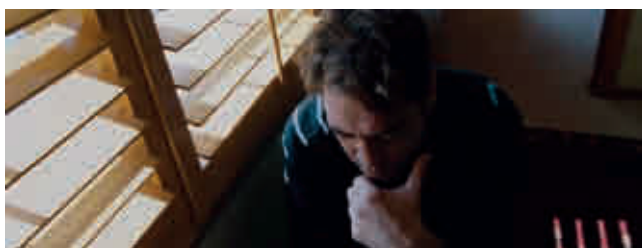
...“Senza la possibilità di discernere facilmente la sua forma

*À la mereveille* è il titolo del film, reso in francese. Come è noto, una parte del complesso dell'abbazia ha questo nome, che tradizionalmente ha finito per indicare l'intera abbazia gotica (soprannominata, appunto, in francese, la *Mereveille*, *The wonder*). Là dove, anche nel 'wonder' del titolo inglese, va letto più lo 'stupore' dell'Origine che il 'miracolo' nel senso spiritualistico del termine: felice l'idea di non tradurre il titolo in italiano.



L'idea che *le emozioni siano come nuvole* è il luogo comune a cui si oppone, in una delle sue prediche, l'altro protagonista del film, Padre Quintana: figura paradossale, che nega ciò che sente: essendo lui il primo a vivere la 'marea' altalenante del suo rapporto con Cristo; lui per primo, *scintilla* apparentemente spenta, alla ricerca del fuoco dell'origine.

Anche nel percorso della donna la *scintilla* dell'eros vive momenti in cui appare sbiadita, ma fondamentalmente possiamo dire che Marina è proiettata in un amore che non riesce a spegnere, nonostante ogni freddezza e incomprensione, e nonostante ogni infedeltà, propria e dell'altro. Nell'interpretazione religiosa di Padre Quintana questa è la scintilla dell'amore divino: "Risvegliate l'amore. La divina presenza dorme in ogni uomo, in ogni donna. (...) Rispondete a quella parte di Dio che è presente in ogni uomo. Conoscetevi l'un l'altro in quell'amore che non cambia mai...". "Temete che il vostro amore sia morto? Forse è in attesa di essere trasformato in qualcosa di più alto. L'amore ha lo strano potere di mettere insieme persone che seguono percorsi diversi".



primitiva, perché, delle sue membra originarie, alcune sono andate in frantumi, altre sono tutte consunte o completamente deformate per effetto delle onde. Incrostazioni, conchiglie, alghe e pietre, si sono aggiunte (...), sì da farlo assomigliare più ad un mostro che a ciò che era in origine” – scriveva Platone (*Repubblica*, X 611 sgg.), paragonando le “incrostazioni” dell’anima (piagata dalla sua caduta in “un’infinità di mali”) al dio marino Glauco, la cui apparenza ha perso la bellezza primigenia. Eppure, continuava Platone, quella scintilla rimane “congenere rispetto al divino, all’immortale, all’essere che sempre è” (ivi) e quindi è sempre possibile provare a “scuoterla dai sassi e dalle conchiglie”, “dalle concrezioni sassose e ruvide”. E, per gli orfici, come per Platone, in fondo questo è il destino della *psyché*.

“Vengo dai puri pura, o regina degli inferi, (...)  
Perché io mi vanto di appartenere alla vostra stirpe felice;  
ma la Moira mi soverchiò, e altri dei immortali  
... e la folgore scagliata dalle stelle.

Volai via dal cerchio che dà affanno e pesante dolore,  
salii a raggiungere l’anelata corona, con i piedi veloci  
(...) ‘Felice e beatissimo, sarai dio, anziché mortale’  
Agnello caddi nel latte.

[*Laminetta orfica*, Turi, I, Colli, *La sapienza greca*, p. 179].



“Io sono riarso dalla sete e muoio – Ma bevi, orsù,  
dalla fonte sempre corrente, alla destra, dov’è il cipresso.  
– Chi sei? E donde sei? – Sono figlio di Terra e di Cielo stellante”  
[*Laminette trovate a Eleuterna*, 1-6, ivi, p. 195],

“Tu mi hai levato dalle tenebre. / Mi hai sollevato da terra. / Mi hai riportato alla vita”.

Nel percorso orfico questo accadeva attraverso l’iniziazione e la purificazione e il ritorno all’Origine: fonte che dissetava; purezza che in-diava. In *To the wonder*, sulla scia di una certa torsione della metafisica platonico-cristiana, questo accade amando.

“Cos’è quest’amore che *ci* ama?” – si chiede Marina, nel suo percorso di asceti, nel finale del film: con un ‘ci’, che più che un accusativo sembra indicare quasi un attraversamento passivizzante (cos’è l’amore che ci attraversa e ama in noi, attraverso di noi?; Heidegger direbbe: il pensiero che ci pensa, il linguaggio che ci parla...).



Le fa eco, di nuovo, a specchio, la riconquista del Sé di Padre Quintana: “dove mi stai conducendo? (...) Assetati. Abbiamo sete. Inonda le nostre anime (...) così completamente



che le nostre vite possano solo essere un riflesso della Tua. Splendi attraverso di noi". Noi: figli di Terra e di Cielo stellante. Alla continua ricerca di una fonte che disseti la nostra *nephesh/psychè*. E sempre dispersi in un mare salato di "affanno e pesante dolore", che non acquieta. Perché non disseta.

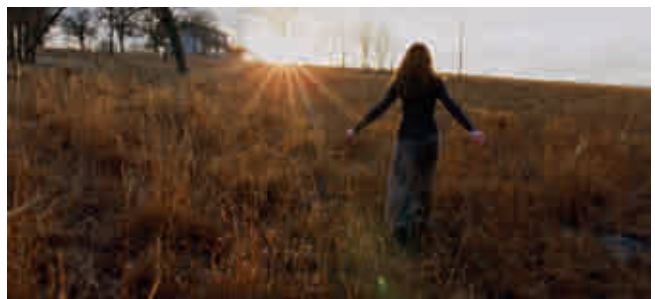
È il ciclo delle reincarnazioni, nella versione più classica dell'orfismo e del platonismo.

È l'ac-cadere del tempo, nel tempo della carne, nel senso più profondo del "*peccatum originale*" (limite dell'umana finitudine: origine di ogni fallibilità). È il finale 'sospeso' del film di Malick, nel ritorno alla *Merveille* originaria: che lascia lo spettatore interdetto.

**Interdetto chi vorrebbe un approdo alla Certezza.** Interdetto chi fa propria la debolezza della non scelta ("le persone deboli non portano a termine mai niente"). Interdetti tutti, perché interdetta la risposta, oggi: in un oggi non più orfico, non più platonico, non più metafisico.

E la domanda torna allo spettatore: che si chiede: è un ritorno o un nuovo inizio? Lei, lui...: parte o non parte? Il bambino, la bambina... di chi è? Chi è? Il 'grazie' finale della donna è a chi? Perché? E perché, se si è di nuovo all'Origine, resta il peso, l'autun-

Anche in questo caso resta forte il parallelismo con Padre Quintana, che trova le **Risposte solo nelle sue domande**: in un abbandono che non è approdo nell'immobilità di una pace senza più dubbi, ma naufragio in un mare che è sopra, sotto, indietro, avanti (di nuovo il richiamo alla lettera di Paolo agli Efesini, 3, 17-19): e non possiamo essere noi a possederlo: ma se mai solo decidere di lasciarci possedere: "verso dove mi conduci? Mostrami dover cercarti. Cristo, stammi vicino. Cristo davanti a me. Cristo dietro di me. Cristo in me. Cristo sotto di me. Cristo sopra di me. Cristo alla mia destra. Cristo alla mia sinistra. Cristo nel cuore. Assetati. Abbiamo sete. Inonda le nostre anime con il tuo spirito e la tua vita, così completamente che le nostre vite possano diventare soltanto un riflesso della tua. Splendi attraverso di noi. Mostraci come cercarti. Siamo fatti per vederti". Il rimando, come è stato fatto notare, è in questo caso alla Lorica di san Patrizio (385-461): anche in questo caso, assolutamente mistica; e nei suoi versi paiono scorrere molti fotogrammi del film: "Io sorgo quest'oggi con la forza del Cielo / i raggi del sole, / la luminosità della luna, / il bagliore del fuoco, / la velocità del lampo, / la velocità del vento, / la profondità del mare, / la stabilità della terra, / la solidità della roccia. / Io sorgo quest'oggi con la possanza di Dio, / la potenza di Dio mi conforti, / la saggezza di Dio mi guidi, / l'occhio di Dio vigili innanzi a me, / l'orecchio di Dio mi ascolti, / la parola di Dio parli per me (...) / così ch'io possa / compiere la mia missione / e dare frutto in abbondanza. / Cristo dietro e innanzi a me, / Cristo dietro e sopra di me, / Cristo con me ed in me, / Cristo vicino a me e unito a me, / Cristo alla mia destra e alla mia sinistra, / Cristo quando vado a dormire la sera, / Cristo quando mi alzo al mattino, / Cristo nel cuore di ogni uomo che mi pensa, / Cristo sulla bocca di tutti coloro che parlano di me, / Cristo in ogni occhio che mi vede, / Cristo in ogni orecchio che mi ascolta. / Io sorgo con la potenza della Trinità, / con la fede nella Trinità, / con la fede nell'Unità, / del Creatore del cielo e della terra".



no, la terra riarsa, le pietre, il fango? Può la goccia di una gemma essere sufficiente per la sete del Tutto? È possibile danzare anche nel ni-ente? La 'meraviglia' è possibile anche se il tramonto cresce e davanti sembra esserci solo la notte?

“Perché i poeti, nel tempo della povertà? (...)

Salda rimane una cosa:  
sia mezzogiorno, o si vada  
verso la mezzanotte,  
sempre sussiste una misura a tutti comune;  
tuttavia a ognuno viene assegnato  
qualcosa di proprio;  
ognuno procede e giunge fin dove può.  
(F. Hölderlin, da *Pane e vino*)

Anche se il mondo si muta,  
rapido, come forma di nuvola,  
ogni cosa compiuta ricade  
in grembo all'antica.  
Ma sovra al mutar e ai cammini,  
più dispiegato e più libero,  
rimane il tuo canto,  
o dio sacro della cetra.

Ignoti ci sono i dolori,  
e oscuro rimane l'amore;  
che sia che ci sospinge alla morte  
è nelle tenebre avvolto.

Solo il canto, qui sulla terra,  
consacra e onora.

[R. M. Rilke, *I Sonetti a Orfeo*, ...]

Tra essere e nulla. In un 'in bilico' che nell'origine greca si slanciava prepotentemente verso l'Essere e la Luce. E che oggi rimane tremante, tra le crepe dell'esistenza.

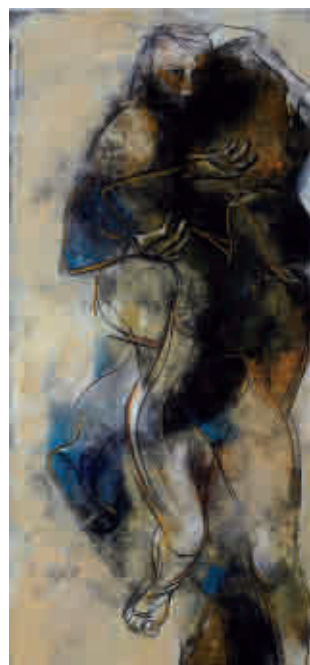
Cosa porta i rami verso il basso? Il peso di ciò che siamo, mancanza (e colpevolezza) originaria: fragilità.

Che cosa spinge la tensione verso l'alto? Il radicamento del desiderio in ciò che comunque siamo: scintilla di pienezza, bisogno di uni/totalità.

Abbandonando Malick e tornando al mondo mitico greco, possiamo dire che la figura di Orfeo, tutto questo, lo adombra. E il mito di Eros, nel cuore del *Simposio* platonico, lo porta compimento.



Commenta Heidegger: “La morte si ritrae nell'enigmatico. Il mistero del dolore resta velato. Non si impara ad amare. Ma i mortali sono; e sono in quanto c'è la parola. Il canto si leva ancora sulla loro povera Terra. La parola del cantore conserva la traccia del Sacro” (*Sentieri interrotti, Perché i poeti?*)



F. Vaglica,  
*Orfeo ed Euridice*, 2009

## 5.2) Da Orfeo ad Eros: il desiderio dell'anima, tra Poros e Penia

Quali sono le immagini, i concetti filosofici che ci aiutano a comprendere e dire questa dialettica dell'umano?

*Poros e Penia*: ricchezza e povertà, sovrabbondanza e limite.

In Orfeo, la ricchezza è quella del canto. La sua possibilità di dire, ammansire, incantare l'intero cosmo.

Addirittura il regno degli inferi. Perché più forte della morte è il canto.

E persino Ade e Persefone non possono resistere al desiderio di Orfeo: di riavere la sua Euridice, riportarla alla luce, dall'oltretomba.



Canova, 1775

Il mito di *Poros e Penia*, genitori di Eros, è raccontato da Platone nel *Simposio* (203b sgg.): “Il giorno in cui nacque Afrodite, gli dèi si radunarono per una festa in suo onore. Tra loro c’era Poros, il figlio di Metis. Dopo il banchetto, Penia era venuta a mendicare, com’è naturale in un giorno di allegra abbondanza, e stava vicino alla porta. Poros aveva bevuto molto nettare (...) e, un po’ ubriaco, se ne andò nel giardino di Zeus e si addormentò. Penia, nella sua povertà, ebbe l’idea di avere un figlio da Poros: così si sdraiò al suo fianco e restò incinta di Eros. Ecco perché Eros è compagno di Afrodite e suo servitore: concepito durante la festa per la nascita della dea, Eros è per natura amante della bellezza - e Afrodite è bella. Proprio perché figlio di Poros e di Penia, Eros si trova nella condizione che dicevo: innanzitutto è sempre povero (...), perché ha la natura della madre e il bisogno l’accompagna sempre. D’altra parte, come suo padre, cerca sempre ciò che è bello e buono; (...) desidera il sapere e sa trovare le strade per arrivare dove vuole, e così impiega nella filosofia tutto il tempo della sua vita. (...) E poi, per natura, non è né immortale né mortale. Nella stessa giornata sboccia rigoglioso alla vita e muore, poi ritorna alla vita grazie alle mille risorse che deve a suo padre, ma presto tutte le risorse fuggon via: e così non è mai povero e non è mai ricco. Vive inoltre tra la saggezza e l’ignoranza. (...) Non si desidera qualcosa se non si sente la sua mancanza. (...) I filosofi dunque sono quelli che vivono a metà tra sapienza ed ignoranza, ed Eros è uno di questi esseri.



Rodin, *Cupido e Psyche*, 1905

Orfeo ed Euridice nella versione di Ovidio (*Metamorfosi*, X): “(...) La giovane sposa, / mentre tra i prati vagava in compagnia d'uno stuolo / di Naiadi, morì, morsa al tallone da un serpente. / A lungo sotto la volta del cielo la pianse il poeta / del Ròdope, ma per saggiare anche il mondo dei morti, / non esitò a scendere sino allo Stige per la porta del Tènaro: / tra folle irreali, tra fantasmi di defunti onorati, giunse / alla presenza di Persefone e del signore che regge / lo squallido regno dei morti. Intonando al canto le corde / della lira, così disse: «O dei, che vivete nel mondo degl'Inferi, / dove noi tutti, esseri mortali, dobbiamo finire, / se è lecito e consentite che dica il vero, senza i sotterfugi / di un parlare ambiguo, io qui non sono sceso per visitare / le tenebre del Tartaro o per stringere in catene le tre gole, / irte di serpenti, del mostro che discende da Medusa. / Causa del viaggio è mia moglie: una vipera, che aveva calpestato, / in corpo le iniettò un veleno, che la vita in fiore le ha reciso. / Avrei voluto poter sopportare, e non nego di aver tentato: ha vinto Amore! Lassù, sulla terra, è un dio ben noto questo; / se lo sia anche qui, non so, ma almeno io lo spero: / se non è inventata la novella di quell'antico rapimento, / anche voi foste uniti da Amore. Per questi luoghi paurosi, / per questo immane abisso, per i silenzi di questo immenso regno, / vi prego, ritessete il destino anzitempo infranto di Euridice! / Tutto vi dobbiamo, e dopo un breve soggiorno in terra, / presto o tardi tutti precipitiamo in quest'unico luogo. / Qui tutti noi siamo diretti; questa è l'ultima dimora, e qui sugli esseri umani il vostro dominio non avrà mai fine. / Anche Euridice sarà vostra, quando sino in fondo avrà compiuto / il tempo che gli spetta: in pegno ve la chiedo, non in dono. / Se poi per lei tale grazia mi nega il fato, questo è certo: / io non me ne andrò: della morte d'entrambi godrete!». / Mentre così si esprimeva, accompagnato dal suono della lira, / le anime esangui piangevano; Tantalò tralasciò d'afferrare / l'acqua che gli sfuggiva, la ruota d'Issione s'arrestò stupita, / gli avvoltoi più non rosero il fegato a Tizio, deposero l'urna / le nipoti di Belo e tu, Sisifò, sedesti sul tuo macigno. / Si dice che alle Furie, commosse dal canto, per la prima volta / si bagnassero allora di lacrime le guance. Né ebbero cuore, / regina e re degli abissi, di opporre un rifiuto alla sua preghiera, / e chiamarono Euridice. Tra le ombre appena giunte si trovava, / e venne avanti con passo reso lento dalla ferita. / Orfeo del Ròdope, prendendola per mano, ricevette l'ordine / di non volgere indietro lo sguardo, finché non fosse uscito / dalle valli dell'Averno; vano, se no, sarebbe stato il dono. / In un silenzio di tomba s'inerpicano su per un sentiero / scosceso, buio, immerso in una nebbia impenetrabile. / E ormai non erano lontani dalla superficie della terra, / quando, nel timore che lei non lo seguisse, ansioso di guardarla, / l'innamorato Orfeo si volse: subito lei svanì nell'Averno; / cercò, sì, tendendo le braccia, d'afferrarlo ed essere afferrata, / ma null'altro strinse, ahimè, che l'aria sfuggente. / Morendo di nuovo non ebbe per Orfeo parole di rimprovero / (di cosa avrebbe dovuto lamentarsi, se non d'essere amata?); / per l'ultima volta gli disse ‘addio’, un addio che alle sue orecchie / giunse appena, e ripiombò nell'abisso dal quale saliva. / Rimase impietrito Orfeo per la doppia morte della moglie, / così come colui che fu terrorizzato nel vedere Cerbero (...). Invano Orfeo scongiurò Caronte di traghettarlo un'altra volta: / il nocchiero lo scacciò. Per sette giorni rimase lì / accasciato sulla riva, senza toccare alcun dono di Cerere: / dolore, angoscia e lacrime furono il suo unico cibo. / Poi, dopo aver maledetto la crudeltà dei numi dell'Averno, / si ritirò sull'alto Ròdope e sull'Emo battuto dai venti”.



M. Chagall, *Orpheus*, 1969

Ma (come sottolineava Rilke nelle righe della poesia con cui abbiamo introdotto questo capitolo), “un dio può”; non un uomo, “con la sua lira inadeguata”. Perché la ricchezza del canto umano è anche la sua povertà. Il limite di chi – non vedendo, non sapendo con certezza, non essendo il Tutto – non sa mantenersi sulla soglia di ciò che deve rimanere non-visto (e forse non detto, non cantato). E si volta, con



sguardo di possesso, con il timore che il dono non venga concesso: “brama e appello per avere potere”. E di nuovo la morte è più forte del canto; e risucchia anche l'amore, annientandolo.

*Eros e thanatos*. Mai l'uno senza l'altro, mai l'uno del tutto vincente sull'altro. “Che tu ami, o giovane, questo *non è*, anche se la voce t'urta nella bocca”.

Perché l'amore è essere, ma insieme non essere.

Tensione verso l'immortalità e consapevolezza della propria mortalità.

Nel mito di Eros, raccontato da Diotima nel *Simposio* platonico, la ricchezza è quella dell'ebbrezza del desiderio e della sua abbondanza (*Poros*); la povertà è quella di tutto ciò che si desidera perché non lo si ha, non lo si sa, non lo si è (*Penia*). Nato nella festa dell'amore e della bellezza, Amore tende a fiorire eternamente nel bello. E a generarlo. In un 'tra', un *metaxu*, mortale/immortale, umano/divino, cielo/terra, che non può che essere – nella sua tensione – anche lacerazione; e nel bello anche dolore. Una distanza da superare, una spaccatura da ricucire; ma che di nuovo poi si disfa: tra Moira e Ilizia, destino di morte e primizia di parto.

E Platone ricorda come sia questa la fonte da cui nasce non solo ogni amore umano, ma anche ogni divinazione, religione, iniziazione. E ogni poesia e arte. E giustizia e legge. E ogni sapere e scienza: il desiderio di un'appartenenza che sia “per sempre”. E sia pienezza e felicità proprio per questa sua perennità. Perché la felicità è il fine ultimo del desiderio. E felicità è possedere “per sempre” ciò che si ama.

Perciò l'amore è creazione. “L'unione (l'unità d'essere: *syn-ousia*) dell'uomo e della donna porta fiore e frutto (*tokos*)” (*Simposio*, 206 c-d, tr. mia). “Frutta vita. E questa cosa è celeste. Nel vivente destinato a morte solo questo è senza morte: concepimento (*kyesis*), vita che nasce (*ghennessis*)”. “E dar vita (*ghen-neseos*), perché? Perché il dar vita è cosa che rivive d'ora in ora (*aeighenes*), non ha morte; nel limite di chi ha in sé la morte”. Perché il far fiorire la bellezza della vita è ciò che ci rende sempre vivi, sempre viventi, sempre generanti senso e desiderio (*aeighenes*). E rende il mortale (*thnetos*) vincitore sulla sua stessa mortalità (*athanatos*: immortale).



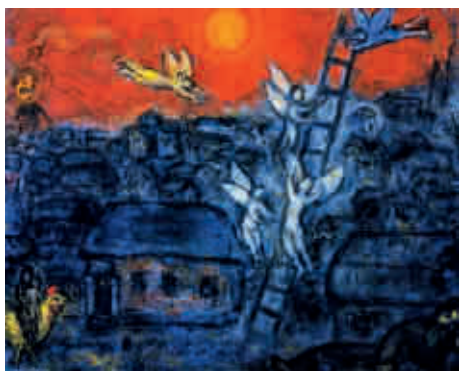
Nel primo capitolo del nostro testo *L'arte nonostante tutto* abbiamo commentato questi passi del *Simposio* in parallelo con questo quadro di V. van Gogh, *Ramo in mandorlo in fiore in un bicchiere* (1888).



Canova, *Amore e Psyche*

*Simposio*: “Il modo d’amare degli uomini fecondi nel corpo (...) è soprattutto nel cercare di generare dei figli e così assicurare alla loro persona l’immortalità (...) e la memoria di sé e la felicità per tutto il tempo a venire. Altre persone, però, sono feconde nell’anima: c’è infatti una fecondità propria del nostro spirito che a volte è superiore a quella del corpo: (...) è la forza creativa della saggezza e delle altre virtù in cui il nostro spirito eccelle. Questa fecondità eccelle nei poeti e in tutte le altre persone che per il loro mestiere devono usare la creatività; (...) e nell’ordinamento e nell’amministrazione della città attraverso la prudenza e la giustizia. (...) Quando un uomo è fecondo nel suo animo, (...) se incontra un’anima bella e generosa e sensibile, allora le dà tutto il suo cuore: davanti a lei saprà trovare le parole giuste per esprimere la sua forza interiore (...). E secondo me, attraverso il contatto con la bellezza dell’anima dell’altro, con la sua costante presenza, potrà venire alla luce quanto di meglio portava in sé da tempo.

Ancora una volta, più forte della morte appare amore, perché “amore è amore d’immortalità”. Ma l’Eros platonico cerca e offre qualcosa che non apparteneva al semplice canto di Orfeo; ed è qualcosa di diverso della mera religiosità orfica. Un processo di in-diamento filosofico; un percorso in cui l’amore si unisce gradualmente al Logos. E giunge, può giungere, alla contemplazione del Bello, del Vero, della Luce, anche se ancora legato al ‘soma’. Un’idea di *psyché* in cui l’aspetto desiderante (nella sua dimensione concreta e in quella di pensiero) diventa centrale: imprescindibile. E diventa “scala” verso l’oltre. Dalla bellezza fisica (dall’attrazione verso un ‘corpo’ bello) a quella ‘psichica’ (il legame con una *psyché* “bella, generosa, sensibile”).



M. Chagall, *Scala di Giacobbe*

Dalla generazione concreta, dei corpi, di un corpo-figlio, alla **creazione** poetica, artistica, legislativa, statale. Dall’amore per una solo corpo e per una sola anima, al desiderio di ricercare la bellezza in ogni corpo e anima; e, ancora più su, **ascendendo** alla scoperta della “forma” del *kalos-kai-agathos* presente in ogni realtà sensibile e in ogni ideale poetico, artistico, legislativo.

Questi gli esempi di **figli (creazioni)** spirituali nel *Simposio* (209d): “Se si pensa ad Omero, ad Esiodo e agli altri grandi poeti, si osserverà con invidia quale discendenza essi hanno lasciato, capace di assicurar loro l’immortalità della gloria e della memoria, perché anche i figli spirituali di quei grandi sono immortali. O ancora, se vuoi, puoi pensare quale eredità Licurgo abbia lasciato agli Spartani per la salvezza della loro città e, si può dire, della Grecia intera. Per le stesse ragioni voi onorate Solone”.

Questa la descrizione dell’**ascesi verso il bello**: “Chi inizia il cammino che può portarlo al fine ultimo, sin da giovane deve essere attento alla bellezza fisica. In primo luogo (...) si innamorerà di una sola persona e troverà con lei le parole per i dialoghi più belli. Poi si accorgerà che la bellezza sensibile della persona che ama è sorella della bellezza di tutte le altre persone: se si deve ricercare la bellezza che è propria delle forme sensibili, non si può non capire che essa è una sola, identica per tutti. Capito questo, imparerà a innamorarsi della bellezza di tutte le persone belle (...). Poi, imparerà a innamorarsi della bellezza delle anime piuttosto che della bellezza sensibile: a desiderare una persona per la sua anima bella, anche se non è fisicamente attraente. (...) E giunto a questo punto, potrà imparare a riconoscere la bellezza in quel che fanno gli uomini e nelle leggi: scoprirà che essa è sempre simile a se stessa, e così la bellezza dei corpi gli apparirà ben piccola al confronto. Dalle azioni degli uomini, poi, sarà portato allo studio delle scienze. (...) Cesserà allora di innamorarsi della bellezza di un solo genere, d’una sola persona o di una sola azione - una forma d’amore che lo lascia ancora schiavo - e rinuncerà così alle limitazioni che lo avviliscono e lo impoveriscono. Orientato ormai verso l’infinito universo della bellezza, che ha imparato a contemplare, le sue parole e i suoi pensieri saranno pieni del fascino che dà l’amore per il sapere. (...) L’uomo deve salire come su una scala, da una sola persona bella a due, poi a tutte, poi dalla bellezza sensibile alle azioni ben fatte e alla scienza, fino alla pura conoscenza del bello, e ancora avanti sino alla contemplazione della Bellezza in sé”. “Tutte le cose belle sono belle perché partecipano della sua **Bellezza**, ma esse nascono e muoiono - divenendo quindi più o meno belle - senza che questo abbia alcuna influenza su di lei. (...) Essa non si accresce né diminuisce, né è più o meno bella se vista da un lato o dall’altro. Essa è senza tempo, sempre egualmente bella, da qualsiasi punto di vista la si osservi. E tutti comprendono che è bella. La Bellezza non ha forme definite: non ha volto, non ha mani, non ha nulla delle immagini sensibili o delle parole. Non è una teoria astratta. Non è uno dei caratteri di qualcosa di esteriore, per esempio di un essere vivente, o della Terra o del cielo, o non importa di cos’altro. No, essa apparirà all’uomo che è giunto sino a lei nella sua perfetta natura, eternamente identica a se stessa per l’unicità della sua forma” (ivi, 210a - 211e).

“Finché, reso forte e grande per il cammino compiuto, «chi è arrivato fin qui» giungerà al punto da fissare i suoi occhi sulla scienza stessa della Bellezza perfetta (...). Contemplerà le cose belle nella loro successione e nel loro esatto ordine; raggiungerà il vertice supremo dell’amore e allora improvvisamente gli apparirà **la Bellezza nella sua meravigliosa natura**; quella stessa (...) che era il fine di tutti i suoi sforzi: eterna, senza nascita né morte. (...) La perfetta via dell’amore ha inizio con la bellezza sensibile ed ha per fine la contemplazione della Bellezza. (...) E questo è il momento più alto nella vita di una persona: l’attimo in cui si contempla la Bellezza pura (...).

Se la vedrai un giorno, al suo confronto sfioriranno tutte le ricchezze (...). Cosa proverà l’anima allora? (...) Cosa proverà il nostro spirito nel contemplare la Bellezza divina nell’unicità della sua forma? Credi forse che possa ancora essere vuota la vita di un uomo che abbia fissato sulla Bellezza il suo sguardo, contemplandola pur nei limiti dei mezzi che possiede, ed abbia vissuto in unione con essa? Non pensi, che solamente allora, quando vedrà la bellezza con gli occhi dello spirito ai quali essa è visibile, quest’uomo potrà espri-



G.Dorè, *La mistica rosa*

mere il meglio di se stesso? Non una falsa immagine egli contempla, infatti, ma la virtù più autentica, in piena verità. Egli coltiva in sé la vera virtù e la nutre: non sarà forse per questo amato dagli dèi? Non diverrà tra gli uomini immortale? (...) Per questo ogni uomo deve onorare Eros. Io onoro l'amore che è in me, io mi consacro all'Eros ed esorto gli altri a fare altrettanto" [*Simposio*, 210 e sgg.]

È l'ascesi platonica, a cui l'esperienza mistica non ha potuto fare a meno di attingere, e a cui ogni volta non può fare a meno di tornare.

Ma che a noi interessa soprattutto per la sua descrizione umana troppo umana. Perché – intuisce Platone (e il film di Malick anche questo lo mostra 'meravigliosamente') – quando un uomo inizia ad innamorarsi del bello, a desiderare il bello, a voler desiderare sempre questa bellezza, in un amore che possa superare la morte e danzare la vita (sempre e per sempre), allora quest'uomo non si accontenta più di quelle che Parmenide chiamerebbe le ombre del bello, le apparenze (*doxai*) del vero, i piccoli frammenti di luce sparsi nella realtà del quotidiano. La bellezza, l'amore 'pungola', ferisce. E spinge verso un di più: sempre.

Sì, poi magari si ricade; poi magari ci si accontenta; poi magari si rimane anche 'incollati' a quella superficie 'dura' che diventa facilmente corazza: che assicura. Ma "se La hai vista un giorno", "in un attimo improvviso", quella visione continua a dimorare in te. E la piccola felicità dell'ultimo uomo, degli omini adagiati sulle cose ultime (per dirla con Nietzsche) in ogni caso non basta più.

"Che cos'è l'amore? E la creazione? E l'anelito? E la stella?" – così domanda l'ultimo uomo e ammicca [strizza l'occhio]. (...) 'Noi abbiamo inventato la felicità' – dicono gli ultimi uomini, e ammiccano. Essi hanno lasciato le contrade dove la vita era dura: perché ci vuole calore. Si ama allora anche il vicino, e a lui ci si strofina: perché ci vuole calore. (...) E si continua a lavorare, perché il lavoro intrattiene. Ma ci si



P. Klee, *Insula dulcamara*, 1938



dà cura che il trattenimento non sia troppo impegnativo. (...) Chi vuol ancora governare? Chi obbedire? Ambedue le cose sono troppo fastidiose. (...) Una vogliuzza per il giorno e una vogliuzza per la notte: salva restando la salute. 'Noi abbiamo inventato la felicità' – dicono gli ultimi uomini e ammiccano" [F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra, Prefazione, 5*].

Puoi continuare ad illuderti di essere creatore della tua felicità: strofinandoti agli altri, sotto coperte di relazioni tappa-buchi, vissute solo per evitare il freddo; evitando di sognare e seguire ideali (affettivi, lavorativi, politici), perché troppo difficili da realizzare. E la medietà è sempre la cosa più semplice. Puoi continuare ad illuderti che le piccole voglie siano i tuoi desideri, la tua volontà; e che l'ammiccante luccicare di una bellezza da vetrina, *paillettes* di superficie, sia l'unica bellezza reale e possibile. Puoi. Ma, quella scintilla che l'eros originario ha acceso, non puoi negare che ci sia: che ci sia stata. E continua a bruciare, sotto la cenere: e a bruciare anche se negata (e, anzi, allora, forse di più).

Con Platone la coscienza ingenua è ormai perduta per sempre. E anche la negazione degli Assoluti (come è evidente nel caso nietzscheano) continuerà a portare in sé la traccia e il bisogno di un 'oltre'.

E, certo, questa *psyche* nostalgica dell'Uno per certi versi pare affine alla *nefesh* ebraica. Ma per altri versi è e resta molto lontana dall'esperienza semitica dell'anima, proprio perché permeata di quello 'sguardo pensante' e di quel *logos* (ragione/parola) che solo la concettualità greca è riuscita a far emergere dall'uomo antico.

Allora, prima di comprendere meglio (e di analizzare) la struttura dell'anima in Platone, diventa importante recuperare quello che abbiamo indicato come un secondo tassello fondamentale, confluito nella sua filosofia: la dimensione concettuale/astrattiva e la graduale razionalizzazione del concetto di 'logos'.



P. Klee, *Eros*, 1923

Il termine *psyche* infatti significa (un po' come visto per la *nefesh* ebraica) anche cuore, sede degli affetti, dei desideri: indica, insomma, la complessità di tutto l'uomo. Se la prismatica *nefesh* ebraica era fondamentalmente legata al respiro e alla vita, anche la radice del termine greco *psyche* rimanda al soffiare, al respirare (e di conseguenza alla vita). Abbiamo visto come il termine, però, in Omero, non avesse il significato specifico che acquisirà nel tempo. Che acquisirà, in particolare, attraverso il portato dell'Orfismo e il portato della filosofia socratico-platonica. Anche in questo caso andrebbero richiamati alcuni passaggi intermedi. Pensiamo al valore del tutto particolare che la *psyche* assume in Anassagora: l'anima come l'aria che ci sostiene; il soffio/aria come il principio che sostiene il mondo. E pensiamo al salto/scarto che il termine *psyché* assume in Eraclito, nella connessione con il *logos*.

Su tutto questo rimandiamo a Claus D. B., *Toward the Soul: an Inquiry into the Meaning of Psyche before Plato*; G. Reale, *Corpo, anima, salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*.

### 5.3) Frammenti di 'logos': tra filologia, arte e filosofia

#### 5.3.a) Dal raccogliere al dire

Accanto al termine *psyche*, abbiamo detto che la 'nuova' parola fondamentale dell'antropologia platonica è *logos*. Questo, evidentemente, è vero solo in parte: dato che si tratta di un termine 'antico'.

Λόγος (*logos*) deriva dal verbo λέγω (*lego*), la cui radice *leg-* indica innanzitutto (1) il mettere insieme, il raccogliere, il radunare. In Omero, nell'*Iliade*, si mettono insieme (*lexasthai*) giovani e vecchi [VIII, 519]; oppure uomini coraggiosi (*legoinetha*; XIII, 276); si raccolgono (*legomen, logonto, legontes*) ossa; armi, legni, pietre [Ivi, VIII, 507; XI, 755; XXI, 320 sgg.; XXIII, 239; XXIV, 793. *Odissea*, XVIII, 359; XXIV, 72; 244].

Da qui anche "il valore distributivo e razionale" della radice *leg-*, perché ogni raccogliere implica una scelta: tra diversi elementi ne scelgo alcuni e li metto insieme (li unifico) a partire da un obiettivo, un principio, un bisogno.

E quindi *leghein* va a significare, già nei testi omerici, (2) l'azione del contare, non solo in senso aritmetico [cfr. Il. III, 188; XXI, 27; Od., IV, 451 sgg.; IX, 335], ma anche in senso metaforico: per esempio contare i propri dolori, le proprie preoccupazioni [Od., VII, 241

sgg.; XI, 542; XIV, 185]. (3) E anche scegliere: per esempio scegliere (*lexaito*) i giovani da arruolare [Od., XXIV, 108.].

Sebbene in qualche maniera una raccolta presupponga una scelta, resta vero, come fa notare M. Fattal, invece (che si richiama a P. Chantraine, H. Fournier e anche ad Heidegger), che originario è il gesto del **raccogliere e mettere insieme**, slittato poi in direzione computativa e deliberativa, e quindi anche verso il significato poi più noto: (4) parlare.

In quest'ultimo caso, non si raccolgono persone o cose... ma parole; il verbo assume valore enunciativo, dichiarativo, narrativo. E così λέγω (e i suoi composti) prende il significato di dire, parlare, raccontare. In Omero, fa notare sempre Fattal, si raccontano (*kata-lexai*) meraviglie e prodigi; si tengono discorsi (*legonetha*): *Iliade*, XIII, 275; 292; *Odissea*, III, 240; XI, 151; 374; XXIII, 309.

Quindi i termini *leghein/logos* hanno già in Omero il significato non solo di raccogliere, ma anche di 'scegliere' e 'dire'; ma il tutto non ha ancora una valore chiaro e fissato. Così come non è chiaro il rapporto tra *logos* e verità.

Nel ricostruire la storia di questo **termine antico**, seguiamo, in particolare il testo di M. Fattal, *Ricerche sul logos da Omero a Plotino*, pp. 24 sgg.; ma cfr. anche P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, p. 625; H. Fournier, *Les verbes 'dire' en Grec Ancien*, pp. 53-54; A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français* (*logos*); H. G. Liddell and R. Scott, *A Greek-English Lexicon* (*logos*); M. Fongaro, *Logos: proposte etimologiche per il lessico filosofico*.

Fattal (p. 23) richiama in particolare *In cammino verso il linguaggio* e il rimando di Heidegger ad Hamann, che indicava come un abisso incomprensibile l'unità ragione/parola in greco. Ma ci sembra anche più interessante la possibilità di rimandare al corso heideggeriano su Eraclito: "Che cosa significa raccogliere (*lesen*, in tedesco)? Raccogliere significa alzare e sollevare da terra, mettere e porre insieme, e in tal modo 'leghein' assume il significato di 'riunire'. Ma ciò che è messo insieme dopo essere stato sollevato da terra, non viene semplicemente messo insieme e ammucciato in un cumulo ben determinato, ponendo così fine all'azione del raccogliere. Il raccogliere giunge a termine solo nel sollevare che custodisce il raccolto che è stato messo insieme. Raccogliere significa allora sia sollevare nel senso del prendere da terra, sia sollevare nel senso del custodire; solo con quest'ultimo ha termine il raccogliere. (...) Ma va tenuto presente anche un altro tratto. Il raccogliere non è un casuale e momentaneo arraffare velocemente qualcosa che si presenta; il raccogliere nel senso del sollevare è sempre un accogliere con cura. (...) Nella raccolta domina questa ri-unificazione (*Ver-sammlung*) originariamente raccolta di ciò che va custodito. La riunificazione così intesa è l'originario essere riunito. (...) Se cerchiamo di pensare nel senso chiarito il raccogliere e la raccolta, il riunire e la riunificazione, allora forse riusciamo ad avvertire l'essenza originaria del Logos" (pp. 176-177).



J.F. Millet, *Raccoglitori di fieno*, 1850

Questo valore originario del **raccogliere e mettere insieme**, lo troviamo anche nel corrispondente latino. In latino 'lego' significa: cogliere, raccogliere, radunare; percorrere con lo sguardo; scegliere; leggere (libri). Nell'accadico troviamo le voci *lequ*, *laqu* (nel senso di raccogliere, comprendere). Cfr. anche *laqātu* (raccogliere) e *laqtu* (raccolto). In ebraico abbiamo *laqah* (ricevere, percepire) in cui risuona in parte ancora l'idea del raccogliere e comprendere. La *laqah* è la sapienza divina rivelata all'uomo che la accoglie/ascolta. Cfr. G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, p. 162 e M. Fongaro, *Logos: proposte etimologiche per il lessico filosofico*.

Nell'*Odissea*, per esempio, come sappiamo, il *logos* è spesso strumento di inganno e seduzione: serve per "attirare qualcuno con parole [*logoisin*] dolci e astute"; chi è bravo, "a forza di inganni [*legon etymoisin*], sa dare l'apparenza della verità" (I, 56; XIX, 203).

Esiodo già mostra un rapporto diverso tra logos e verità: le Muse, pur sapendo anche dire menzogne, scelgono di cantare e consegnare al poeta parole vere (come mostra il proemio della *Teogonia*).

In ogni caso, solo gradualmente (e poi decisamente con il contributo della filosofia), il termine *logos* assume il significato di (5) 'ragione'. Se raccolgo, scelgo, espongo, parlo, calcolo, computo...

allora so 'dare conto' di ciò che fatto. *Logon didonai* (rendere ragione): **ragione**, appunto.

È indubbiamente a partire da Eraclito, che il termine 'logos' si colora

Anche il latino *ratio* ha queste sfumature di significato: conto, calcolo; registro, elenco; faccenda, affare interesse; relazione, legame, rapporto; aver di conto, aver considerazione, rispetto; modo di procedere, condotta, norma; modo di pensare; opinione, avviso, parere; intenzione, progetto, disegno; argomento in questione; ragione, intelligenza, raziocinio, riflessione; ragionamento, prova argomento. Per quanto riguarda, infine, 'logos' greco, il termine ha assunto in seguito nella lingua greca molteplici significati: "stima, apprezzamento; relazione, legame; porzione, misura; ragion d'essere, causa, spiegazione; frase, enunciato, definizione; argomento, ragionamento; ragione..."

Fr. 50 D.K.: Ascoltando non me, ma il *lógos*, è saggio convenire che tutto è uno.

Fr. 29 D.K.: Rispetto a tutte le altre una sola cosa preferiscono i **migliori**: la gloria eterna rispetto alle cose caduche; **i più** invece pensano solo a saziarsi come bestie.

Fr. 49: Uno è per me diecimila, se è il **migliore**.

Fr. 45: Per quanto tu possa camminare, e neppure percorrendo intera **la via**, tu potresti mai trovare i confini dell'anima: così profondo è il suo *lógos*.

Fr. 115: È proprio dell'anima un *lógos* che accresce se stesso.

Fr. 1: Di questo *lógos* che è sempre gli uomini non hanno intelligenza, sia prima di averlo ascoltato sia subito dopo averlo ascoltato; benché infatti tutte le cose accadano secondo lo stesso *lógos*, essi assomigliano a persone inesperte, pur provandosi in parole ed in opere tali quali sono quelle che io spiego, distinguendo secondo natura ciascuna cosa e dicendo com'è. Ma agli altri uomini rimane celato ciò che fanno da svegli, allo stesso modo che non sono coscienti di ciò che fanno **dormendo**.

Fr. 2: Bisogna dunque seguire ciò che è comune. Ma pur essendo questo *lógos* comune, **la maggior parte** degli uomini vive come se avesse una propria e **particolare** saggezza.

Fr. 17: **La maggior parte degli uomini** non intende tali cose, quanti, in esse s'imbattono, e neppure apprendendole le conoscono, pur se ad essi sembra.

Fr. 34: Assomigliano **a sordi** coloro che, anche dopo aver ascoltato, **non comprendono**, di loro il proverbio testimonia: "Presenti, essi sono assenti".

Fr. 72: Da questo *lógos*, con il quale soprattutto sono continuamente in rapporto e che governa tutte le cose, essi discordano e le cose in cui ogni giorno si imbattono le considerano estranee.

Fr. 89: Unico e comune è il mondo per coloro che sono desti.

Fr. 104: Qual è infatti la loro mente e la loro intelligenza? Danno retta agli aedi popolari e si valgono della folla come maestra, senza sapere che "i **molti** non valgono nulla e solo i **pochi sono buoni**".

In Eraclito c'è un legame sotteso (ma non esplicito) tra *logos* e intelligenza, capacità di passaggio dal molteplice all'uno. "Se è il primo pensatore del *logos*, egli, in ogni caso non dà una definizione del termine. (...) Una tale molteplicità di significati finisce con l'introdurre elementi di equivocità e solleva di conseguenza le difficoltà proprie dell'essenza del *logos* che non sa decidersi a designare il **linguaggio** in una maniera definitiva". "Con Eraclito e Parmenide, *logos* e *phronesis*, *logos* e *noema* sorgono l'uno accanto all'altro nel loro dire e nel loro pensare il mondo e l'essere. Ma il *logos* non è ancora al servizio del **pensiero** e bisognerà aspettare Platone per scoprire che il *logos* 'serve' ad esprimere oralmente il pensiero (*dianoia*)" (M. Fattal, pp. 152; 154).



H. Terbrugghen, *Eraclito*, 1628

di particolare spessore, andando ad indicare il 'principio' unificante del cosmo, l'insieme dei contrari, la ragione del tutto. Il *sophos* eracliteo (il saggio) non è solo il buono e il **migliore** (*agathos*, *aristos*), ma (ancora più chiaramente che in Parmenide) è colui che segue **la via** del *Logos* e vive del e nel *logos*.

Di contro si pongono i 'dormienti', **i più**, i 'molti' (*polloi*), la gente, la massa: coloro i quali non seguono il giorno della ragione e si abbandonano ai sogni delle loro opinioni particolari.

È solo nella sofistica e con Socrate, però, che il *logos* (come **linguaggio/concetto**) assume valore centrale. Una centralità che va di pari passo con l'accentuarsi dell'antropocentrismo greco: nella filosofia e nelle arti.



Che cosa accade, per esempio, nella statuaria, che abbiamo lasciata ferma allo statico *kouros*?

### 5.3.b) L'uomo misura: tra scultura e pensiero

Già nel periodo arcaico maturo, creazioni giustamente famose come il Moscoforo (portatore di vitello) e il Cavaliere Payne-Rampin sembravano indicare un 'movimento' (un chiasma e una torsione corporea, un incurvarsi delle forme che spezzava la rigidità dei *kouros*). Ma il perfezionarsi della statuaria greca (grazie anche allo studio fatto per il lavoro di ornamento dei frontoni dei templi e delle metope) ancor più lascia emergere un'attenzione crescente nei confronti della concretezza anatomica.

È il passaggio al cosiddetto stile severo (ca. 480-450 a.C.) e poi al primo periodo classico (460-400 a.C.). Siamo nel quinto secolo: l'età dei Sofisti e di Socrate, l'età di Pericle, l'età che, dopo la vittoria sui Persiani (480-79), porta all'apice la fioritura politica, sociale e culturale di Atene: l'età del teatro, della nascita della storiografia, dello sviluppo dell'architettura; l'età d'oro delle *poleis*.

L'orgoglio greco è la radice di questo nuovo atteggiamento, che è già, in sé, il segno e l'origine del pensiero antropocentrico della Grecia. Là dove ovviamente questo antropocentrismo non è sradicamento dell'umano dal 'tutto' in cui è inserito, ma è la consapevolezza di essere il vertice di questo 'tutto'. Consapevolezza che non verrà meno nemmeno dopo la seconda guerra del Peloponneso (431), quando andranno al governo i trenta tiranni; e nemmeno durante la pseudo-democrazia in cui crescerà il giovane Platone, e che sarà all'origine anche alla morte di Socrate (399).

Se 'severo' è l'aggettivo che si è imposto nella storia dell'arte, 'tragico' è l'aggettivo che può segnare più ampiamente l'orizzonte culturale di questo periodo. Tragica è l'arte e la letteratura: non solo in quanto culla di quel particolare genere letterario che è la 'trage-



L. von Klenze, *L'acropoli di Atene* (1846)



dia', ma anche per la consapevolezza sempre più forte dell'ineliminabilità dell'ombra del divenire, della mortalità, dell'esistenza concreta. A lungo l'Efebo biondo è stato considerato il simbolo di questo paradosso: la chioma dorata e la bocca piegata amaramente; il profilo sottilmente delineato, ma il carattere pesante e greve.

Difficile, però, in un'ottica antropologica, non pensare ai famosi bronzi di Riace: insieme così 'reali' e così 'ideali', così atletici e così poco staticamente '*kouroi*' (nel senso arcaico del termine), così 'modelli' e così '*anthropoi*' contemporaneamente.

Emerge l'armonia delle proporzioni (che poi diventerà sempre più 'classica' e canonizzata); l'arrotondarsi delle teste e delle masse muscolari (sempre più potentemente vigorose rispetto ai *kouroi* del passato); le espressioni facciali sempre più sciolte; braccia e gambe flesse e non più rigide; archi di cerchio sempre più precisi a segnare l'addome e in generale la figura.

Ancora più evidente questa geometricità nel noto Discobolo: che intreccia la figura umana dentro due archi perfettamente simmetrici.



Per queste figure imponenti, probabilmente il miglior commento è il celebre frammento di Protagora sull'uomo-misura; e, viceversa, la rappresentazione migliore di questo frammento è data, in qualche maniera, proprio dalle statue di questo periodo severo: “*di tutte le cose misura (metron) è l'uomo (anthropos) di quelle che sono in quanto sono, di quelle che non sono in quanto non sono*” [fr. 1].

L'essere umano (*anthropos*) è il metro, la misura di ogni essere (e non viceversa, come ancora accadeva in Parmenide): è l'antropologia che pone l'ontologia e non il contrario. L'uomo, ogni uomo è la misura di se stesso e del mondo.

E come accade questo? Qual è il metro di questa misurazione? È il *logos*: la parola e la sua potenza creatrice.

Non possiamo seguire tutti i pensatori all'interno della 'storia del logos' (e non è l'intento di queste pagine). Ma non possiamo non ricordare come nei Sofisti il *logos* abbia indubbiamente e principalmente uno spessore e una violenza 'linguistica' (pensiamo all'*Elogio di Elena*, di Gorgia: Elena quasi 'vittima' in una parola/forza che seduce, a cui la stessa seduttrice non può sottrarsi).

Ma in Socrate, ecco, che a tale potenza si aggiunge quella del concetto. Anch'essa, per certi versi, avvertita dai contemporanei come una violenza.

La violenza del martello, che perfora la superficie del molteplice: alla ricerca del 'ti esti', del *che cos'è*, della definizione. Una definizione non solo detta nel *logos*/parola ma cercata attraverso il *logos*/ragione. La potenza dell'intelletto, del domandare, del perseguire l'universale: l'astrazione dai singolari, che porta verso il generale, il concetto (non voglio che mi indichi un'azione pia, voglio sapere che cos'è l'empietà).

Ed ecco che il “conosci te stesso”, sempre più, scivola dall'esterno all'interno, dalla *physis* alla stessa attività concettualizzante: dalla rivelazione accogliente all'intelligenza scoprente.

È dunque qui, in questo sottile passaggio dalla sofistica a Platone, nel cuneo della maieutica socratica, che il termine *logos* sempre più acquista il significato di 'ragione', e che l'uomo sempre più va a caratterizzarsi per la sua capacità di 'ragionare' sulle cose, sul mondo, sugli altri e su se stesso, diventando guida e padrone di se stesso. Scoprendo sempre più la sua *psyche*: come anima 'razionale'.

“Socrate un giorno andò da Critone, lo scultore, e conversando con lui gli disse: *Critone, che i tuoi corridori, lottatori, pugilatori e pacraziasti siano belli, lo vedo e lo so: ma l'elemento che più trascina gli uomini verso la vista e cioè quell'essere le tue statue piene di vita, come riesci ad infonderlo?* E siccome Critone, rimasto interdetto, non rispose subito, Socrate disse: (...) *Lo scultore deve rendere attraverso la forma esteriore l'attività della psychè*” (Senofane, *Memorabili*, III, 10).



Canova, Socrate



Auriga di Delfi, 474 a.C.

Lo scultore attraverso la pietra e l'arte dà forma alla *psyche*.

Lo stesso, secondo Platone, fa la parola/*logos*: l'*alethes logos*, si intende; il discorso 'vero', il *logos* della *synthesis* e della *symploke*. Quello che è capace di dividere ciò che va diviso e unire ciò che va unito. Quello capace di seguire l'intreccio (*symploke*) delle idee (*Sofista*, 259e) e di diventare esso stesso intreccio corretto di nomi, e di nomi e verbi (262c-d). Quello diairetico, che si fa guidare dalla scienza suprema della divisione (*diairesis*), la dialettica.

*Logos* sintetico, diacritico e dicotomico, dunque: capace di scegliere: ragionare, confutare, definire. Discorsivo perché distributivo, e viceversa. E compreso nella sua verità, nella sua ragionevolezza.

Sono tutti i sensi 'originari' della radice *leghein* che in Platone vengono ad unità. Ma non è la teoria del linguaggio platonica che qui ci interessa; piuttosto il luogo che viene ad occupare *logos* all'interno della *psyche*. Perché è questo che segna il passaggio (dell'idea di anima) dalla religione alla filosofia. Ed è questo che segna il passaggio (dell'idea di *logos*) dall'universo meramente linguistico a quello dell'intelletto.

Dobbiamo, quindi, tornare alla *psyche* platonica e scavare all'interno dei testi in cui Platone la scolpisce, dipinge e narra (*Fedro*); e la spiega (*Repubblica*).



#### 5.4) Il 'vivente mortale' nel *Fedro* platonico: un insieme di anima e corpo

Abbiamo già sottolineato come il **corpo**, nell'antropologia platonica, pur non essendo fondamento o elemento originario, non sia tuttavia solo la vergogna di cui liberarsi (come per certi versi accade in alcune tendenze neoplatoniche). L'amor platonico, come abbiamo visto, è tutto tranne un disincarnato incontro spirituale. I desideri e le passioni (*eros* in testa) non sono, certo, qualcosa di cui si possa fare a meno. Persino i bisogni più terrestri non sono per Platone qualcosa di sradicabile, né da sradicare.

Non potendo seguire nelle mille sfaccettature e nelle svariate componenti la profondissima analisi dell'umano che ci offre Platone nei suoi dialoghi, scegliamo di limitarci ad analizzare solo due descrizioni (tra le più famose) della *psyche* e delle sue componenti: il mito della biga alata (presente nel *Fedro*) e la tripartizione dell'anima presentata nel IV libro della *Repubblica*.

Cercheremo di mettere in parallelo queste presentazioni, consapevoli degli inevitabili rischi semplificativi, ma consapevoli anche che l'obiettivo con cui ci accostiamo a queste pagine non è storiografico, ma antropologico. La domanda, dunque, è: *che cosa fa sì – per Platone – che l'uomo sia uomo? E, se l'uomo è innanzitutto psyche, in che cosa consiste quest'anima?*

Partiamo dal *Fedro*; e in particolare dal passaggio (che dà il titolo a questo paragrafo) in cui Platone definisce l'umano nella sua interezza.

“Ogni anima (*psyche*) vaga per tutto il cielo, aparendo ora in una forma (*eidesi*) ora in un'altra. Quando dunque l'anima è perfetta e dotata di ali, vola in alto e governa tutto il mondo; mentre, quando ha perduto le ali, precipita fino a raggiungere qualcosa di solido e, trasportata la sua casa lì (*katoikistheisa*),



Eros, da un Lekythos, del V a.C.

Oltre ai testi prima citati, due lavori francesi sono da ricordare sulla centralità del **corpo in Platone**: C. Joubald, *Le corps humain dans la philosophie platonicienne*, che fa notare come in particolare il *Timeo* rivoluzioni l'idea della corporeità in Platone, rendendolo non un ostacolo ma il modo d'essere strutturale dell'uomo e dell'universo. L'altro testo è J. Laurent, *La mesure de l'humain selon Platon*, che sottolinea, accanto alla centralità del logos, come luogo di comprensione degli intellegibili, la centralità del corpo (e della sua armonia) per la logica della partecipazione. “*Deliaison*” delle due realtà non significa “rottura”: per mostrare questa sua tesi, l'autore analizza tutti quei topoi decisivi in Platone, in cui ne va dell'importanza del corpo: la sessualità, l'infanzia, il sonno, la morte, ecc. Per concludere che l'antropologia di Platone non condanna né il piacere né il corpo e il pensiero non è scindibile dall'esperienza corporea che lo accompagna: questo appunto perché il corpo è segno dell'anima in Platone.

assume un corpo terreno (*soma gheinon*) (...). Tutto l'insieme, anima e corpo ad essa unito (*sympan... psyche kai soma paghen*), prende il nome (*eklethe*) di vivente (*zoon*) ed è soprannominato (*eponymian*) mortale (*thneton*)” (*Fedro*, 246 b-c).

Dunque: ‘vivente’ è un nome dell’uomo; ‘mortale’ è (quasi) un soprannome; ‘proprio’ dell’uomo è invece “*tutto l'insieme anima e corpo*”: questo *tutto-unito* di *psyche* e *soma*. Un’anima celeste che dimora, prende casa (*oikia*) in un corpo terreno, terroso, fatto di terra (*Gea; gheinon*).



Prometeo modella il primo uomo, Sarcofago romano, 180-190 a.C.

L’immagine è perfettamente sovrapponibile a quella del *Timeo*, in cui il Demiurgo affida agli dei

“il compito di plasmare i corpi mortali e ciò che ancora restava – ossia quanto ancora era necessario aggiungere all’anima umana – e, procurando questo e tutto ciò che consegue a questo, dominassero e governassero il vivente mortale nella misura del possibile nel modo migliore e più bello; (...) per portare ad effetto per quanto possibile l’idea dell’ottimo” (42 d-e; 46c).

Il corpo come strumento, servizio, veicolo (*ochema*) dell’anima (ivi, 44d - 45a).

Ma torniamo alla narrazione del *Fedro*.

“La forza (*dynamis*) naturale dell’ala (la potenza dell’ala, per sua natura) – continua Platone (246 d) – tende a portare in alto ciò che è pesante, sollevandolo là dove abita (*kekoinoneke*) la stirpe degli dei; perciò essa, fra tutto ciò che riguarda il corpo (*ton peri to soma*), è in un certo senso la parte che più è stata partecipe del divino”.



P. Tenerani, Psiche abbandonata, 1817

Torna la metafora del peso, della caduta. La dinamica orfica cielo/terra. L’anima è in relazione con il corpo, ma la relazione che ha con esso non è di immediata risonanza, bensì di tensione. L’anima partecipa del divino; il corpo del terreno. L’anima tende verso l’alto. Il fardello del corpo verso il basso. Ma questa gravità non è solo intralcio: bensì contrappeso necessario: è ciò che ci tiene sul suolo. È il peso stesso dell’esistenza, dirà l’esistenzialismo. E la sua interna lacerazione.

“Guarda il cielo. Non c’è una costellazione che è detta ‘Cavaliere’? Perché questo stranamente in noi è impresso: questo terrestre orgoglio, e un’altra che lo spinge, lo raffrena, ne è portata. Non è così, cacciato e poi domato, questo

impeto nervoso della natura dell'essere?  
Via e svolta. Li accorda una pressione.  
Nuove distese. E i due sono una cosa sola.  
Ma lo *sono*? O nessuno dei due  
pensa alla via che fanno insieme?  
Tra desco e biada già c'è distanza innominata.  
Anche il legame delle stelle inganna.  
Ma ci dia gioia per un attimo soltanto  
credere alla figura. Tanto basta  
[Rilke, *I sonetti a Orfeo*, XI]



P. Tenerani, *Psiche svenuta*, 1822

Attraversando le radici orfiche, la tensione platonica si fa interna all'essere. Il 'volo' del carro parmenideo si complessifica. Non abbiamo solo giumente e desideri di luce, che ci slanciano verso la casa-cielo, ma anche forze centripede, che ci spingono verso la casa-terra.

È in questo contesto, per rendere più comprensibile la sua "idea" di uomo e di anima, che Platone inserisce il famoso mito della carro alato.

"Sull'idea di anima dobbiamo dire quanto segue: spiegare quale sia sarebbe compito di una esposizione (*diegheseos*) divina in tutti i sensi e lunga, mentre dire a che cosa essa assomigli (*eoiken*) si addice a un'esposizione umana e più breve. Parliamone dunque in questi termini.

Si consideri l'anima simile (*eoiken*) alla potenza congiunta (*symphyto dynamei*; una forza per sua natura composta) di un carro a due cavalli e un auriga. Ebbene, mentre i cavalli e gli aurighi degli dei sono tutti sia buoni (*agathoi*) in sé, sia di buona razza, gli altri sono misti. In noi l'auriga guida un carro a due cavalli: dei due cavalli, uno è bello e buono (*kalos kai agathos*) e discende da cavalli che lo sono altrettanto, mentre l'altro deriva da opposti ed è opposto (*enantios*). Perciò fare l'auriga nel nostro caso è un compito necessariamente difficile e disagiata" (*Fedro*, 246 a-b).

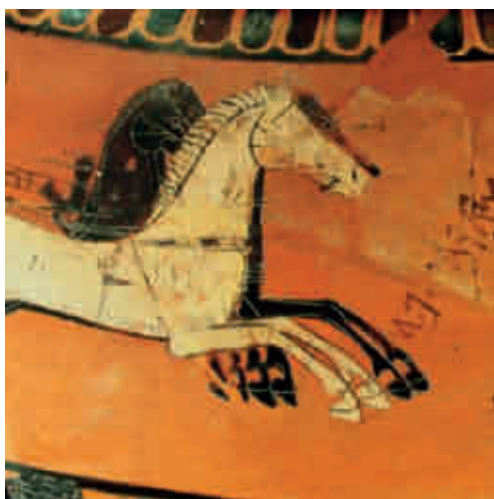


G. De Chirico, *Cavalli con Dioscuri in riva al mare*, 1929

Siamo davanti ad un *mythos*, un racconto, una similitudine che dobbiamo prendere nella sua allusività. Eppure, proprio per la sua presentazione in immagini, la simbolica platonica non cessa di affascinare.

Al termine di questa esposizione, riprendendo riassuntivamente i diversi passaggi, Platone specificherà:

"All'inizio di questo racconto (*mythos*) abbiamo distinto ciascuna anima in tre parti, due a forma (*eide*) di cavallo e la terza a forma di auriga. Atteniamoci ancora a questa distinzione. Dei due cavalli, lo ripetiamo, uno è buono e l'altro no. (...). Quello che si trova dei due cavalli nella posizione migliore ha portamento eretto ed è ben fatto (forma lineare e ben strutturato), tiene dritto il collo, ha il naso adunco, è bianco, ha gli occhi neri, amante dell'onore insieme alla moderazione e al pudore; è amico della vera opinione (*alethinos doxes*), non ha bisogno di frusta e per guidarlo basta il segnale di comando e la parola (*logo*). L'altro,



Frammento di deinos,  
Giochi funebri in onore di Patroclo,  
Sophilos da Farsalo, VI a.C.

al contrario, è storto, grosso, mal formato, di dura cervice, collo massiccio, muso schiacciato, manto nero, occhi grigi e iniettati di sangue; è amico della protervia (*hybris*) e dell'impostura (*alazoneias*) della violenza e dell'arroganza, peloso intorno alle orecchie, sordo e obbedisce a malapena a frusta e pungoli insieme" (*Fedro*, 253d-e).

Non siamo chiamati a scegliere tra il giorno e il buio, tra le cavalle/dee della luce e le città della notte; tra il bianco e il nero; tra la dispersione dei bisogni e la radicalità della tensione verso il principio; tra la correttezza e l'opposizione. L'*agon*, la lotta interiore che ci caratterizza non è risolvibile eliminando l'ombra, rimuovendo il cavallo scuro. Perché noi siamo 'insieme' queste cose: e senza tutto ciò che in

noi è storto e fatto male, pesante e protervio, sbagliato e violento, sordo e cieco, incapace e disobbediente, senza tutto questo non saremmo quel vivente mortale che siamo: con la sua anima complessa e il suo corpo pesante. Nel viaggio della vita non siamo chiamati a recidere parti di noi, ma a domarle, guidarle, armonizzarle.

In questo senso è decisivo sottolineare come la logica binaria del pensiero Parmenideo qui si faccia ternaria. E la guida, la mediazione, spetti all'auriga, al *logos*.



Eos sul carro alato

“Il grande sovrano del cielo, Zeus, spingendo un carro alato, avanza per primo, disponendo per bene ogni cosa e prendendosene cura. Lo segue un esercito di dei e demoni, ordinato in undici schiere; solo Estia infatti rimane nella dimora degli dei. Invece gli altri dei che, compresi nel numero dei dodici, sono posti a guida delle schiere, conducono la propria schiera ciascuno secondo l'ordine assegnato. Le evoluzioni compiute all'interno del cielo dalla stirpe degli dei beati, mentre ciascuno di essi assolve al proprio dovere, sono numerose e fonte di beatitudine a vedersi. (...) Gli altri invece avanzano a fatica. Infatti, il cavallo che è partecipe della malvagità è pesante e fa inclinare verso terra, gravandolo con il suo peso, quell'auriga dal quale non sia stato ben allevato. Proprio a questo punto l'anima si trova a dover affrontare la fatica (*ponon*) e la lotta (*agon*) suprema" (*Fedro*, 246 e – 247 b).

Non siamo dei; siamo uomini. Da qui la fatica del vivere. La battaglia dentro noi stessi, contro noi stessi. Ma non siamo solo corpo e terra: la nostra *psyche* partecipa del divino e anela a quel *kalos kai agathos* che solo può rendere piena e beata un'esistenza.



“Infatti, le anime chiamate immortali, una volta giunte sulla sommità e uscite all'esterno, si fermano ritte sulla volta del cielo e, in questa posizione, il movimento circolare le fa girare ed esse contemplanò (*theorouσι*) ciò che si trova all'esterno del cielo. (...) L'essere che realmente è, che non ha colore né figura e non visibile, e che può essere contemplato soltanto dal nocchiero dell'anima (*psyches kybernete*), cioè l'intelletto (*nous*)” (*Fedro*, 247 b-c).



O.Redon, *Il carro di Apollo*, 1915-16

Ecco quindi la tripartizione mitico-simbolica: il nero del peso della terra, il bianco della brama del cielo e l'occhio che guarda, pensa (*theorein*), contempla, comprende e guida, dirime la contesa: il *nous*, la *dia/noia* (dirà poco più giù Platone).

Proviamo ora a mettere queste immagini in correlazione con i concetti presentati nella *Repubblica*, per comprendere a che cosa corrispondano queste tre parti della *psyche*.

Cfr. Platone ( <i>Fedro</i> , 246, a – 255, a; <i>Repubblica</i> , IV)			
FEDRO (simbolo)	CAVALLO NERO	CAVALLO BIANCO	AURIGA
REPUBBLICA (aspetto della <i>psyche</i> )	<b>epithymetikon</b> ἐπιθυμητικόν	<b>thymoeidés</b> θυμοειδές	<b>loghistikon</b> λογιστικόν
(tr. classica)	anima concupiscibile	anima irascibile	anima razionale
(tr. modernizzata)	anima libidica	anima aggressiva	(o intellettiva)
(radice)	<b>epithymia</b> ἐπιθυμία	<b>thymos</b> θυμός	<b>logos</b> λόγος
(spiegazione)	(volgere l'animo a qualcosa) desiderio	(animo, passione) affettività	(ragione) comprensione
(virtù propria)	<b>sophrosyne</b> σωφροσύνη	<b>andreia</b> ἀνδρεία	<b>sophia</b> σοφία
(tr. classica)	temperanza	coraggio	saggezza
(spiegazione)	(animo 'sano') (equilibrio)	(larghezza d'animo) (pienezza d'umanità)	(sapienza) (vicinanza agli dei)

### 5.5) I tre aspetti dell'anima platonica: *epithymetikon*, *thymoeidés*, *loghistikon*

Evidentemente non c'è una correlazione necessaria tra la presentazione del *Fedro* e quella della *Repubblica*. Il contesto, il senso, il linguaggio con cui l'anima viene presentata nei due dialoghi è molto diverso. Questo non ci impedisce, però, di mettere le due esposizioni in parallelo, in maniera tale che il mito arricchisca l'esposizione concettuale: e viceversa la spiegazione e l'argomentazione della *Repubblica* sostenga la narrazione delle immagini del *Fedro*.

Come sappiamo, il discorso platonico, nel quarto libro della *Repubblica*, pone una sorta di comparazione tra macrocosmo e microcosmo; più precisamente tra il cosmo della città ideale e il cosmo di ciascun uomo (*ekaston ton anthropon*, Rep. IV, 434 d).



Acropoli di Atene

(*sophe*) grazie a certe altre disposizioni (*pathe*) e attitudini (*exeis*) di queste medesime classi». «È vero», disse. «E così, caro amico, valuteremo anche il singolo: dal momento che possiede nella sua anima questi stessi aspetti (*eida*) e ha un'uguale disposizione, merita a buon diritto gli stessi appellativi dati alla città». «È assolutamente necessario», disse” (ivi, 435 b e sgg.)

Uno stato potrà aspirare alla perfezione se in esso ogni individuo si troverà e si sentirà al ‘giusto’ posto: si occuperà di ciò per cui è portato, realizzerà se stesso in ciò che fa.

“«Perciò, sotto l'aspetto della giustizia, un uomo giusto non differirà in nulla dalla città giusta, ma sarà simile (*omoios*)». «Simile». «Tuttavia ci è parso che una città sia giusta quando le classi che la costituiscono assolvono ciascuna il proprio compito, e poi temperante (*sophron*), coraggiosa (*andreia*) e sapiente

Dunque le forme dell'anima e quelle dell'ideale con-vivenza sono sovrapponibili, in quanto ‘stampate’ con gli stessi ‘*eida*’ (in quanto partecipano delle stesse idealità, della stessa tensione verso l'alto, verso la perfezione). Il triplice aspetto della *dike*, osservato nello specchio utopico della politica, deve, pertanto, poter essere ritrovato nel microscopio della ‘psicologia’ concreta. Platone, quindi, si accinge a scavare nella *psyche*, per ritrovarvi queste tre disposizioni/attitudini: la saggezza (*sophia*), il coraggio (*andreia*), la temperanza (*sophrosyne*).

“Il vero problema sta nello scoprire se in ogni singolo atto che noi compiamo usiamo sempre lo stesso principio d'essere, oppure ora uno, ora l'altro dei tre; cioè se grazie ad uno apprendiamo (*manthanomen*), grazie all'altro proviamo i sentimenti (*thymoumetha*), grazie al terzo sentiamo il desiderio (*epithymoumen*) del cibo, del sesso e dei piaceri affini a questi, oppure, quando compiamo una qualsiasi di queste azioni, impieghiamo tutta l'anima. A questo sarà difficile dare una definizione adeguata” (Ivi, 436 a-b).

Abbiamo una *psyche* o tre? Siamo un'unità o un insieme di diversi principi e facoltà? Platone, parallelamente a quanto già visto nel mito del *Fedro*, distingue innanzitutto tre aspetti dell'anima.

Il primo è l'aspetto conoscitivo, la capacità di apprendere.

Nel prosieguito della *Repubblica*, come vedremo, Platone dirà chiaramente che questo è l'aspetto *loghistikon* dell'anima: l'aspetto razionale, intellettuale, legato al *logos*. Dunque l'auriga.

Il secondo è l'aspetto *thymoeides*, legato al *thymos*: un termine che abbiamo già incontrato nei pensatori precedenti a Platone e che contiene in sé la radice del termine 'fumo': come il fumo che esce dalle narici del toro 'infuriato', come il ribollire del sangue, come la forza vitale, come ciò che viene fuori d'impeto, non dalla testa. È la passione. Già in Omero il termine *thymos* indicava il luogo della spontaneità del sentire: il cuore, la sede delle emozioni, dei desideri.

È indubbiamente riduttivo tradurre questo aspetto con 'anima irascibile' o 'aggressiva', come fa qualche interprete. Non rende la complessità del termine platonico: che in parte ha anche questa sfumatura, ma che in realtà vuole semplicemente indicare, appunto, il cavallo bianco: il complesso del sentire e del desiderare che ci spinge verso la vita, la passione di un'esistenza che tende ad essere sempre più piena. Certo, per Platone, nella *polis* ideale questo è l'aspetto prevalente dell'anima dei guerrieri, dei soldati, di coloro i quali sono chiamati a salvaguardare la città, di coloro i quali incarnano la virtù del coraggio (*andreia*). Ma non dimentichiamo che il termine *andreia* è connesso ad *aner-andros*. L'*andreia* è la virtù dell'uomo/eroe che vive fino in fondo la propria umanità: è larghezza d'animo, passione per tutto ciò che è umano. È disposizione a battersi fino in fondo per ottenere questa pienezza. Insomma: è la dimensione passionale/affettiva, che non a caso Platone mette al 'centro': e cioè non solo nel 'cuore', ma proprio – come vedremo a breve – al 'centro', 'tra' l'intelletto e i desideri.



Fidia, Cavallo di Selene



Fidia, Metope del Partenone



Pittore di Heidelberg, *Coppa di Siana*, VI a.C.

Certo, è possibile una sua degenerazione. Ma, così come il cavallo nero non è rimuovibile, anzi è necessario per portare avanti il viaggio della vita, così pure l'aspetto *epithymetikon* è e resta fondamentale:

Riguardo a questa [unità](#), G. Reale (Corpo, anima, salute, pp. 255 sgg.) fa notare come nel *Timeo* venga sottolineata maggiormente la perfezione dell'anima 'razionale', che è l'unica immortale; mentre l'anima mortale, legata al corpo mortale è sede delle passioni. L'anima divina (razionale) è stata posta nella testa, per tenerla il più possibile separata dal resto del corpo; l'anima mortale irascibile tra il diaframma e il collo (per dare ascolto alla ragione e reprimere le passioni); l'anima concupiscibile tra il diaframma e l'ombelico, per garantire la vita e il nutrimento.

L'aspetto desiderativo (il terzo) è altrettanto interessante nella sua connotazione. Nel passo su citato, infatti, Platone non dà una definizione negativa della cosiddetta anima concupiscibile o anima libidica (anche in questo caso, traduzioni che non rendono la bellezza dell'originale greco).

È il desiderio – abbiamo letto – di nutrirsi, di accoppiarsi, di vivere il piacere, la procreazione, ecc. Anche in questo caso l'attenzione al termine greco ci aiuta. La radice è la stessa del termine precedente: *thymos*. È sempre il sentire: che nel primo

caso (*thymoeides*) è colto ed espresso nella sua purezza, senza nessun legame-a. Nel secondo caso, invece, come indica il prefisso 'epi' (*epi-thymetikon*), è rivolto a qualcosa

di preciso, determinato. È legato ad un bisogno concreto, terroso. Come la tensione del cavallo nero e il suo peso verso la terra: a differenza della tensione del cavallo bianco: libera verso l'aperto del cielo. La stessa tensione, la stessa natura del sentire, lo stesso essere-cavallo: ma con due direzioni, destinazioni, bisogni e necessità diverse. Entrambi importanti. Entrambi da domare e **ri-condurre ad unità**.

Qui Platone inserisce la sua attenta analisi 'psicologica'. L'obiettivo, come sappiamo, è mostrare come la *psyche*, pur nella sua unitarietà, sia articolata in tre aspetti, tre moventi d'azione differenti: che possono concorrere all'armonia dell'individuo (e dunque anche alla 'salute' dell'ani-



G. De Chirico, *Maschere*, 1916



ma e alla felicità) oppure possono divergere: e da qui gli squilibri dell'animo e del corpo (nel singolo, e, in parallelo, nella città). L'esempio platonico è vivido e plastico. Sembreranno fargli eco certi passaggi delle *Confessioni*, quando Agostino descriverà la sua esistenza come tesa tra due volontà: una che lo incatena all'uomo vecchio e l'altra che brama la liberazione verso l'uomo nuovo: passaggi che poi – come abbiamo visto – avranno eco filmico in *To the Wonder*.

Prendiamo in considerazione, dice Platone, quello che accade quando noi insieme desideriamo e non desideriamo qualcosa. Da un lato qualcosa in noi dice sì (voglio), dall'altro qualcosa dice no (non voglio). Può essere che sentiamo il bisogno di dissestarcì, ma che, contemporaneamente, “con tutta la nostra sete, qualcosa comunque ci trattenga” dal bere.

“«Non c'è forse nella loro anima qualcosa che invita a bere e qualcosa che lo impedisce, qualcosa di diverso e più forte?» «Mi sembra di sì », rispose. «E ciò che trattiene dal compiere azioni come questa, quando nasce, non nasce forse da un ragionamento (*ek loghismou*), mentre ciò che spinge e trascina non proviene dalle affezioni (*pathematon*) e dalle morbosità (*nosematon*)?» «Pare di sì». «Non avremo dunque torto», proseguì, «a giudicare che si tratta di due cose diverse tra loro; e chiameremo razionale (*loghistikon*) l'aspetto grazie al quale l'anima ragiona (*loghizetai*), irrazionale (*aloghiston*) e desiderativo (*epithymetikon*), l'aspetto che si accompagna a soddisfazioni e piaceri, quello per il quale l'anima prova amore (*eros*), fame e sete ed è sconvolta da ogni altro desiderio (*epithymia*)»” (ivi, 439 c-e).

Ciò che spinge a bere è l'*epithymia*. Ciò che trattiene non è il principio appetitivo, ma il ragionamento che applichiamo al nostro sentire e al nostro bisogno: è il *logos*.

Il bisogno, il desiderio è a-logico, irrazionale: sconvolge. La ragione interviene a mettere ordine: e decide; e dà la direzione. Ma chi rinunciarebbe agli sconvolgimenti del cuore? E che cosa potrebbe ordinare un *logos* privo di *pathos*?

Come l'aspetto preponderante, la base vasta della città non è quella dei governanti/filosofi né quella dei guerrieri/difensori ma è quella della gente comune, così il terreno solido dell'esistenza è quello dell'amore, della fame, della sete, dei desideri e dei bisogni. Ma così come il cavallo nero, lasciato a se stesso, privato del compagno bianco e dell'auriga, trascina l'animo alla distruzione, così pure è necessario che il *logos* intervenga sul *pathos*. E data la violenza e la vastità dell'*epithymia*, è necessario che la ragione trovi un potente alleato. Questo è il *thymos*.



G. Rouault, *I tre clown*, 1928



Auriga di Delfi, Ricostruzione museale

Infatti Platone prosegue così:

“«Ecco che abbiamo definito», conclusi, «questi due aspetti insiti nell'anima. Ma l'aspetto affettivo (*thymos*), quello per cui proviamo le emozioni (*thymoumetha*), sarà un terzo aspetto o avrà la stessa natura (*omophyes*) di uno degli altri due?»” (ivi, 439 e).

Per un certo verso (già sottolineato nella comunanza della radice *thymos*), l'aspetto affettivo sembra legarsi a quello desiderativo. Ma, fa notare Platone attraverso una serie di esempi (in parte già anticipati nei passaggi precedenti), quante volte (“in tante e svariate occasioni”) ci capita di essere dilaniati da desideri contrastanti? E quante volte siamo in lotta contro noi stessi, dentro noi stessi? E quante volte ci adiriamo (*orghe*) contro noi stessi, quando ci lasciamo trascinare in situazioni che – in fondo – sentivamo non essere quelle più giuste per noi?

“«E in molte altre circostanze», ripresi, «quando un uomo è sopraffatto da desideri (*epithymiai*) che contrastano la ragione (*loghismon*), non ci accorgiamo che impreca contro se stesso e si adira (lett.: ‘va con passione’: *thymoumenon*) contro ciò che fa violenza in lui, e come nella contesa di due elementi, la sua passione (*thymos*) si allea con la ragione (*logos*)?» (...) «L'aspetto passionale (*thymoeides*) si rivela l'opposto di ciò che appariva poc'anzi. Allora pensavamo che fosse assimilabile all'aspetto desiderativo (*epithymetikon*), ora invece siamo ben lungi dall'affermarlo, anzi sosteniamo che nella contesa interna (*stasis*) dell'anima essa prende le armi al fianco del principio razionale»” (ivi, 440 a-b).

Il *thymos* è realmente il ‘centro’, il punto di equilibrio dell'umano. Il luogo della ‘*stasis*’ suprema. Delle tensioni massime. Ma anche della possibilità più alta: quella della vittoria su se stessi; quella del coraggio (*andreia*) di non rinunciare ad essere pienamente se stessi: essere non solo desiderio, non solo *logos*, ma entrambi: nella giusta misura.

Potremmo concludere qui, ma ci sono dei piccoli particolari, decisamente interessanti, che seguono nel testo de *La Repubblica*. Elementi non sviluppati in Platone, ma che si offrono come una ‘crepa’ interessante per la riflessione. Certo: il *logos*, indubbiamente, in Platone è il vertice. La ‘guida’ indispensabile. Ma la virtù dell'umano (*andreia*), ciò che fa sì che l'uomo sia uomo, quasi sembra legata al *thymos*, più che al *logos*. In questo senso, indubbiamente forzando la lettera platonica, e squarciando il testo in direzione del non-detto, è interessante quello che sottolinea Platone, sia quando dice che l'aspetto *thymoeides* è naturalmente (per natura: *physei*) alleato a quello razionale, “se non è corrotto da una cattiva educazione” (441 a), sia quando aggiunge:

“anche nei bambini si può vedere che subito, appena nati, sono pieni di *thymos*; quanto poi al raziocinio (*loghismou*), mi sembra che alcuni non ne partecipino mai, i più la acquisiscano solo più tardi!”.

Senza voler troppo sovrainterpretare, resta comunque affascinante questa intuizione platonica: che i bambini solo tardi arrivano al concetto; mentre da subito vivono la dimensione affettiva; e la lotta dei desideri; da subito partecipano dell'*andreaia* (un bambino è già ‘uomo’, anche se non ‘razionale’? – potremmo chiederci).

E, in relazione ad un'antropologia della diversità e della disabilità mentale, ancora più affascinante l'affermazione secondo la quale “alcuni” non arrivano mai al compimento della razionalità cognitiva: mentre invece (possiamo dedurre e aggiungere) questi stessi possono arrivare alla pienezza dell'*andreaia*: sviluppando la dimensione propriamente affettiva dell'umano. Tutto questo, però, attraverso l'appoggio di un corretto sistema educativo.

E, d'altra parte, per Platone, è così per tutti: perché solo una buona *paideia* può formare una buona *psyche* e dunque un uomo *kalos kai agathos*: l'uomo intero, l'uomo dall'armonia **ben temperata**, l'uomo sinfonico (cfr. ivi, 441 e: *synphonia*), l'uomo armonico.

E qui l'ultimo passaggio, l'ultima immagine che vogliamo sottolineare. La temperanza delle varie parti del sé (così come delle varie componenti della città), la saggezza che tiene insieme le corde dell'animo, la salute e l'equilibrio della *psyche* viene meravigliosamente espresso da Platone con metafore musicali di origine pitagorica.

“La giustizia (*dikaiosisyne*) dell'uomo preso singolarmente (...) non riguarda lo svolgimento esteriore delle sue azioni, ma la sua vicenda interiore (*peri ten entos*) e investe il suo

Qui ancora più pericolose le traduzioni che rendono con: i bambini appena nati sono **pieni di collera**; oppure (con chiara sovra-interpretazione freudiana) i bambini già appena nati sono pieni di impulsi aggressivi. Là dove, invece, appunto, è molto pregnante e densa l'idea che i bambini appena nati sono già pieni di ‘sentire’, di affettività (sarebbe interessante collegare questo alla *Befindlichkeit* heideggeriana). In Platone, in ogni caso, resta abbastanza evidente che l'aspetto del *thymos* è ciò che collega l'uomo agli animali ed è presente per certi versi anche in essi.



Prassitele, *Hermes e Dioniso bambino*, 340-330

“**Ben temperato**”: così rende M. Vitali il passo del *Timeo* (441 e), con un'espressione che letteralmente sarebbe da rifiutare, in quanto proiezione di un'espressione musicale ‘moderna’ sull'antico, ma che è affascinante nella sua metaforicità, in quanto tiene insieme il concetto di ‘temperanza’ (virtù fondamentale per l'armonia dell'uomo in Platone) e il concetto di armonia, da Platone stesso collegato alla musica.

vero essere e tutto ciò che intimamente gli appartiene. Così egli non permette che i singoli principi presenti in lui si volgano ad ambiti tra loro estranei (*polypragmonein*) o che cerchino di invadere gli ambiti reciproci nel campo dell'anima. Ma dispone se stesso conservando il controllo su sé e ordinando (rendendo bella: *kosmesanta*) la propria anima, in maniera tale da diventare veramente amico di se stesso; contemperando (armonizzando insieme: *syn-amosanta*) i tre principi, proprio come le tre note dell'armonia: la più alta, la bassa e la mesia, e tutte le possibili note intermedie, collegandole tra loro, fino ad uscire dal molteplice per farsi compiutamente uno, nella piena armonia della temperanza (*sophrona kai ermosmenon*). Allora, qualsiasi cosa egli faccia, si tratti di acquisire ricchezza, o di curare la salute, o di attività politica, o di accordi privati, in tutti questi rapporti, riterrà e chiamerà giusta solo quell'azione che mantiene e realizza tale stato dell'anima (...); e ingiusta l'azione che dissolve tale stato" (ivi, 443 c - 444 a).

Dal molteplice all'uno. Le ombre, la duplicità, la dispersione propria dei *brotoi* c'è, è ineliminabile; ma il *logos* è e resta ciò che, in noi, è capace di fare unità. Siamo non



Ercole e Cerbero, 530-525 a.C.

solo *dikranoi* (come diceva Parmenide), ma *poly-kranoi* (se ci è lecito coniare il termine); *poly-kephaloi* dice Platone nel libro IX della *Repubblica*: policelfali come Chimera, Scilla, Cerbero, esseri che “riassumono in sé molte e innumerevoli forme (...), **bestie feroci e domestiche**”. Il rischio dell'agire molteplice (*polypragmonein*), delle azioni disperse e dispersive, contraddittorie e laceranti, disordinate e scoordinate è insito in noi.

Ma, per essenza, siamo “piante celesti”; e la nostalgia di questa Armonia ci attrae. Il *logos* viene, allora, in nostro soccorso: non solo come la nota più alta dell'accordo (quella che indica la melodia e il suo movimento), ma, ancora più radicalmente, come l'accordatore: il principio che regge il temperamento, che guida l'accordatura verso la giusta disposizione, l'unificazione: di tutto ciò che si fa, a partire da ciò che si è, in sé.

L'uomo platonico resta un uomo 'logico'. L'alternativa è sempre possibile: ma è rumore; inimicizia con se stessi; malattia dell'animo; vita che si secca; lacerazione.

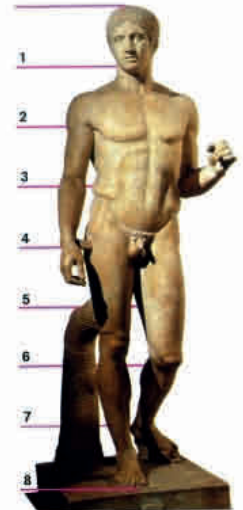
Cfr. Ivi, IX, 588 b – 589 b. Qui l'immagine platonica è molto interessante. Le tre parti dell'anima vengono paragonate rispettivamente a questo **animale a molte teste (aspetto desiderativo)**, al **leone (aspetto passionale)** e all'uomo. Un unico organismo naturale (l'anima appunto), con questi tre aspetti. Qui emerge come per Platone, in realtà, il proprio dell'uomo sia il *logos*: che appunto è 'immaginato' avente l'aspetto di figura umana. L'armonia qui è data dalla capacità di rendere gli aspetti “concordi”: “rendersi amici” gli animali (altri aspetti dell'anima), dalla capacità di non renderli più forti dell'uomo (ma se mai rendere questo più forte), allearsi al leone e “dirigere la bestia dalle molte teste, comportandosi come l'agricoltore, il quale da un lato nutre e rende docili gli animali domestici” (ovvero i bisogni naturali e necessari), dall'altro impedisce la riproduzione di quelli selvatici” (contrari all'armonia e al *logos*). Su tutto questo, cfr. Reale, cit., pp. 306 sgg.



### 5.6) Il 'canone' della classicità e il 'pathos' del tempo

L'utopia di questa bellezza-armonia, incarnata e tuttavia assolutamente ideale, trova il suo specchio nell'arte del periodo classico.

Se la lunga fase delle guerre persiane aveva sfiancato Atene, la ripresa dell'età periclea (460-429 a.C.) consente e veicola quel forte sviluppo culturale (e artistico in generale) da cui attingono anche i grandi scultori: basterà ricordare i nomi di Fidia e Policleto. Fu quest'ultimo, com'è noto, a redigere un trattato (*kanon*) in cui si indicava appunto il canone (la regola) da seguire per costruire in maniera proporzionale (armonica e bella) la figura umana. È interessante pensare come la composizione geometrica, ponderata, chiasmatica nel rilassamento degli arti, tenda all'equilibrio del peso; altrettanto curioso notare come il *kanon*, il metron sia propria la testa, il luogo dell'anima intellettuale (1/8 del totale del corpo). In ogni caso, da sottolineare l'obiettivo: l'armonia e la proporzionalità.



Policleto, Doriforo

Inevitabilmente il pensiero torna a Platone, che nel *Timeo* sottolineava come il Demiurgo avesse creato il mondo secondo un legame di proporzione e analogia: “il più bello dei legami è quello che di se stesso e delle cose legate fa una cosa sola in grado supremo. E questo, per sua natura, nel modo più bello, compie la proporzione (*analoghia*)” [*Timeo*, 31c–32a]. E, di nuovo, più in là: “tutto ciò che è buono è bello, e il bello non è privo di misura (*ametron*). Dunque, anche il vivente, per essere tale, dobbiamo supporre che sia in ‘giusta misura’ (*symmetrion*)” [ivi, 87 c].

Ma ancor più dell'idealità di Fidia e Policleto, vicine a Platone (anche cronologicamente) ci appaiono le sculture del cosiddetto classicismo maturo (400-323 a.C.), in particolare quelle di Prassitele e Scopas, espressione di quel periodo di passaggio (apice e crisi) che porterà poi alla fine del mondo della polis e all'espansione macedone.

Colpisce come qui l'ideale si tinga di espressività fragile; come l'equilibrio precario venga posto e cercato proprio 'tra' anima e corpo, forma e storia.

Pensiamo a Prassitele: a come risultino, in un certo senso, dolcemente 'umanizzate' le figure dell'Olimpo: trasfigurate, quasi, persino le divinità tradizionalmente 'selvagge' come Dioniso o i suoi satiri. Il divino si fa semi-umano e l'umano semi-divino. Lo sguardo (astrattamente sorridente nel periodo arcaico e tragicamente segnato nel periodo severo) si fa qui trasognato, umido (*hygpos*, come dicevano già gli Antichi). Le sinuosità del divenire diventano 'incarnato' dell'*eidōs* e assumono quella 'grazia' (*charis*) particolare, che le manifesta come luoghi di rivelazione della bellezza universale nella singolarità individuale.

Se il tempo, come insegna il *Timeo*, è “immagine mobile dell'eternità” [37d], le statue di Prassitele immortalano questo attimo: non nella rigidità del *kouros* parmenideo, che non trema; non in una misura antropocentrica astrattamente ricercata; ma nella posizione di un punto di equilibrio sospeso e precario: un *istante*, appunto: che-non-sta (*in-stans*). Moltiplicarsi di fragili sostegni accanto alle figure de-centrate: per reggerle. Perché altrimenti cadrebbero, dissolte dal fiume della temporalità. E invece stanno: sorrette solo dalla grazia fragile della loro fuggitiva bellezza. Non c'è una linea retta, veloce, che dal basso slancia verso l'alto. Le curve del tempo e dei corpi diventano l'unica scala possibile (attimo dopo attimo, rivelazione dopo rivelazione) verso l'Alto.

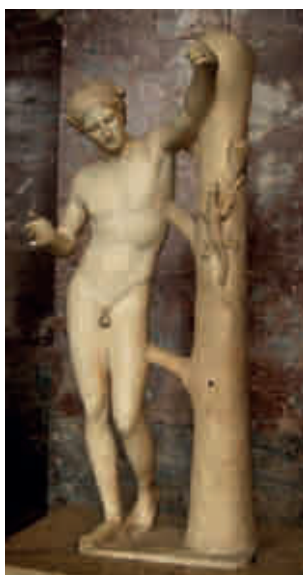
E questa scala passa per il sentire, il *thymos*: pensiamo alla tenerezza sinuosa e ludica con cui Hermes sorregge e guarda il piccolo Dioniso (e forse gli mostra e offre un grappolo d'uva, con l'altra mano).

E questa scala passa per il quotidiano: pensiamo all'*Apollo sauroktonos* (che sta uccidendo una lucertola), colto in un doppio sbalestramento: sul lato e in avanti, proprio nel momento dello slancio del gioco: pronto per colpire, con il suo spillone, come potrebbe fare un giovinetto qualsiasi, umano troppo umano; e pronto ad aggrapparsi al sostegno del tronco, alla ricerca di un improbabile baricentro.

E questa scala passa per la storia, per la narrazione (*mythos*): come insegna, appunto, Platone; e come mostra, appunto, Prassitele. Ogni statua non è solo puntualmente rappresentata in se stessa, ma racconta un intreccio, un evento. Siamo immessi,



Prassitele, *Hermes con Dioniso bambino*, 340 – 330 a.C.



Prassitele, *Apollo sauroktonos*, 360 a.C.



Prassitele, *Afrodite di Cnido*, 350 a.C.

come per uno squarcio, in una sequenza che ci rimanda ad una storia più ampia: il piccolo Dioniso (figlio di Zeus e Semele), che, per scampare alle continue ire di Hera, viene affidato dal padre ad Hermes, perché lo porti alle ninfe della valle di Nisa; il giovane Apollo e la lucertola che fugge. E, ancora, la splendida Afrodite di Cnido: colta nel momento intimo in cui esce dall'acqua, come ci svela l'*hydria*, posta a lato. Pronta per asciugarsi, con il panno afferrato da una mano, mentre l'altra, pudica, è lì a coprire: come sorpresa dallo sguardo dell'osservatore. Ogni particolare è rimando non solo all'attimo visto, ma a ciò che lo ha preceduto e a ciò che seguirà: perché il tempo è immagine 'mobile' dell'eterno. E la bellezza nel tempo s'inarca.

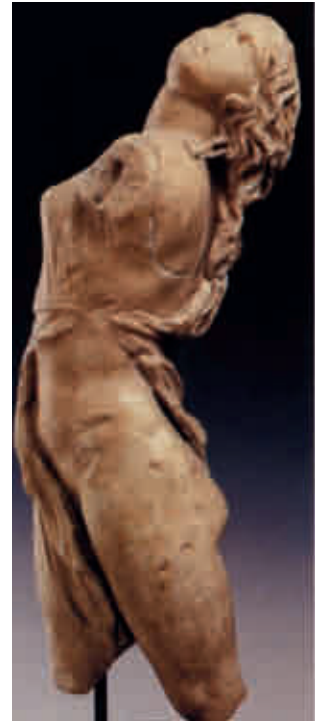
Si potrebbe rileggere tutto il *Simposio* platonico (e anche tutte le pagine del *Fedro* dedicate al Bello) a partire da queste rappresentazioni.

Quanto è particolare questo nudo femminile della dea dell'Amore, sovradimensionato rispetto al vero, sovrabbondante nella sua bellezza, eppure così delicato nelle sue forme e sinuosità!

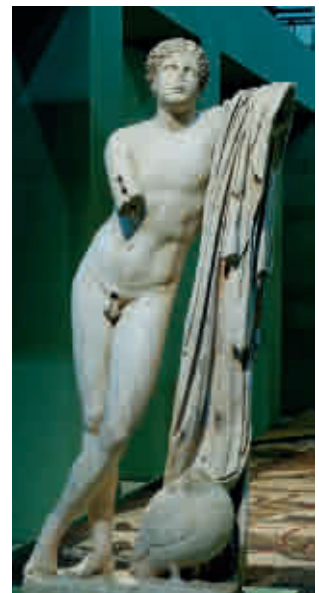
E quanto ci 'dice' (forse ancor più di Prassitele), sul *thymos* e sull'eros platonico, Scopas (420 ca. - 330 a.C.), con la sua violenta rappresentazione delle emozioni, con le sue statue sanguigne, preda di passioni forti e radicali.

Tutto il corpo è *pathos*, inarcamento, nell'asse a doppia torsione della menade danzante: avvitata su se stessa, scala a chiocciola di se stessa, colta nell'apice della tensione, dell'ebbrezza della danza. Il marmo stesso, appena sgrossato, si fa vita, *dynamis*: potenza, dinamicità ed energia. Qui pare veramente di cogliere l'*eros* e il *pathos* allo stato puro, nel suo vortice ascensionale: 'mania' divina a-logica (direbbe Platone), slancio che non si inchina al *logos*.

Lo stesso amore (sebbene più 'composto') che traspare in *Pothos*, il dio del desiderio, compagno di Afrodite, il dio della nostalgia: che desidera ciò che non ha e non è (direbbe Platone) e si tende, e si piega, e torce verso l'alto, nel tentativo u-topico di raggiungerlo.



Scopas,  
*Menade danzante*, 350 a.C.



Scopas, *Pothos*, copia da originale  
del IV secolo a.C.

### 5.7) ...Verso la forma individuale?



Lisippo, *Apoxyómenos*,  
Copia romana da originale  
bronzeo (330-320)



Lisippo, *Eros che incorda l'arco*,  
copia antica, 350-325 a.C.

Come appare già subito diverso invece Lisippo!

Vediamo qui a fianco l'*Apoxyómenos* (ἀποξυόμενος, colui che si deterge) e notiamo l'accentuarsi della dimensione realistica, in una rappresentazione sempre meno mitica e sempre più quotidiana. Il kouros parmenideo è ormai un ricordo lontano. Dell'atleta non sappiamo nemmeno se è un vincitore o un vinto; e nemmeno se è davvero un atleta, o solo un uomo che si asciuga sudore e polvere.

Nessun chiasma, nessun canone (la testa più piccola dell'ottavo prescritto lo indica con chiarezza). Il movimento in avanti, contemporaneo, delle braccia (che ritroviamo anche nell'Eros che incorda l'arco) accentua l'impressione che la statua venga incontro all'osservatore.

Le figure spezzano definitivamente la frontalità e la bidimensionalità, mostrandosi e offrendosi a 360 gradi. Non sono in sé, ma in relazione all'esperienza visiva. Ricorda Plinio (*Naturalis Historia*, XXXIV) come Lisippo sottolineasse la distanza tra la propria arte e quella degli scultori a lui precedenti, rimarcando come questi "riproducevano gli uomini come erano, ed egli invece come all'occhio parevano essere". Ma qui l'apparire non è erronea *doxa*: è manifestazione che si offre alla conoscenza. Famosa la risposta al pittore Eupompo che chiedeva a Lisippo quali fossero gli artisti da cui traeva ispirazione: la natura e solo la natura.

È l'esperienza dell'ellenismo che inizia a germogliare. Non a caso Lisippo fu lo scultore più amato da Alessandro Magno (che ritrasse, anche).

È, forse ancor più, l'esperienza aristotelica. Del tutto impropria dal punto di vista storiografico, ma forte nella sua assonanza allusiva, la possibilità di sovrapporre il gesto delle mani dell'*Apoxyómenos* a quello dell'Aristotele di Raffaello,

che, con il braccio steso in avanti, non indica (come Platone) il cielo, ma la terra.

È il gusto realistico della scoperta della *physis*. È il bisogno di osservazione dal vero, del vero. Pensiamo al primo libro della *Metafisica* di Aristotele, ma anche all'attenzione per la ritrattistica, che troviamo in Lisippo e che si svilupperà sempre più,



nell'ellenismo, come rappresentazione delle singolarità, del mondo 'privato'.

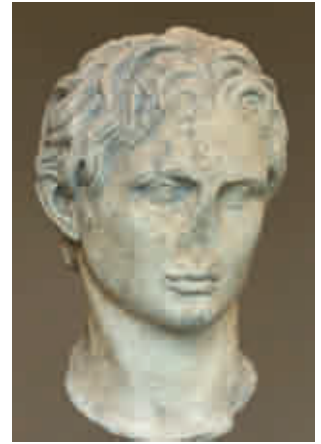
Dal vivo Lisippo ritrasse probabilmente lo stesso Aristotele. I particolari del visto sono attentamente studiati. Lo sguardo del filosofo è particolarmente marcato. Cranio largo e fronte stretta; bocca fuori asse; barba corta e curata. Non si tratta di un'idea, ma di un personaggio concreto. Non è un'universale,

ma un'*ousia*-sostanza singolare, per dirla in termini aristotelici. È un individuo. Plinio, ancora, ricorda che “primo tra tutti a riprodurre il ritratto umano in gesso, derivandolo

alla faccia stessa, e, una volta versata della cera nello stampo in gesso, a correggere poi l'immagine, fu Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo, di cui abbiamo parlato. Costui cominciò a fare anche ritratti al naturale mentre prima cercavano di farli più belli possibile” (*Naturalis historia*, XXXV). Somiglianti e non belli. Forme che si modellano sul reale e non reale che si modella sulle forme. Non un modello generale che si incarna nelle variazioni inessenziali degli individui, ma una forma sostanziale individuale, in sinolo con la materia. Se un'idealizzazione resta (e resta) è nel senso della tensione verso l'ideale. Ci chiediamo, quindi, qual è l'ideale di quest'uomo... dell'età aristotelica.



Lisippo, *Aristotele*,  
copia romana del I-II secolo



Lisippo,  
*Alessandro Magno*



Raffaello, *Scuola di Atene*, particolare

## Bibliografia di riferimento

- ADORNO F., *Introduzione a Platone*, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- ANDERSSON T. J., *Polis and Psyche: a Motif in Plato's Republic*, Elanders Boktryckeri Artiebolag, Göteborg, 1971.
- ANDRISANO A.M., FABBRI P., *La favola di Orfeo: letteratura, immagine, performance*, Unifepress, Ferrara, 2009.
- APOLLINAIRE G., *Bestiario o corteggio di Orfeo* (1911), tr. it. di G. Raboni, Guanda, Parma, 1977.
- ARIAS P. E., *Archeologia e storia dell'arte classica. Archeologia e storia dell'arte greca. Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica* in *Enciclopedia classica* a cura di P. E. Arias, SEI, Torino, 1963, vol. 11.
- ID., *L'arte della Grecia*, Unione tipografico editrice torinese, Torino, 1967.
- BAILLY A., *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1950.
- BEEKES R., *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden-Boston, 2010.
- BEJOR G. – CASTOLDI M – LAMBRUGO C., *Arte greca*, Mondadori, Milano, 2013.
- BENN G., *Pietra, verso, flauto*, tr. it. a cura di G. Forti, Adelphi, Milano, 1990.
- BIANCHI BANDINELLI R., PARIBENI E., *L'arte dell'antichità classica*, Utet, Torino, 1976.
- BIRAL A., *Platone e la conoscenza di sé*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- BLANCHOT M., *L'infinito intrattenimento*, tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino, 1977.
- ID., *Rilke e l'esigenza della morte*, in Id., *Lo spazio letterario*, tr. it. di G. Zanobetti, Einaudi, Torino, 1967.
- BOISACQ E., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1938.
- BONTEMPI M., *L'icona e la città: il lessico della misura nei dialoghi di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 2009.
- BRÈS Y., *La psychologie de Platon*, P.U.F., Paris, 1968.
- BUFALINO G., *Il ritorno di Euridice*, in *L'uomo invasivo*, Bompiani, Milano, 1995.
- CALABI F., *Andreia/thymoeides*, in *Repubblica traduzione e commenti*, a cura di M. Vegetti, Vol. III, Libro IV, Bibliopolis, Napoli 1998, pp. 187-203.
- CALVINO I., *L'altra Euridice*, in *Tutte le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1997.
- CAPUTO A., *L'arte nonostante tutto*, Ed. CVS, Roma, 2012.
- CASERTANO G., *Caratteristiche e funzioni del logos. Sulla forma e la struttura del Teeteto*, in *Il dibattito etico e politico in Grecia tra il V e il IV secolo*, a cura di M. Migliori, Loffredo, Napoli, 2000, pp. 337-381.
- ID., *La verità platonica tra logica e pathos*, in *Le emozioni secondo i filosofi antichi, Atti del Convegno Nazionale, Siracusa 10-11 maggio 2007*, a cura di G. R. Giardina, Cuecm, Catania, 2008, pp. 19-37.
- CAMPANA D., *Canti Orfici* (1914), Tea, Milano, 1989.
- CANNAS A., *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle varianti del mito*, Bulzoni, Roma, 2004.
- CARPI D. (a cura di), *Platone nostro contemporaneo. L'influsso di Platone nella letteratura del XX secolo - Atti del Convegno Colli del Tronto 11-12-13 marzo 2004*, Edizioni Librati, Ascoli Piceno, 2005.
- CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1983.

- CIANI M.G. - RODIGHIERO A., *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2004.
- CLAUS D. B., *Toward the Soul: an Inquiry into the Meaning of Psyche before Plato*, Yale University Press, New Haven, 1981.
- COCTEAU J., *Orfée*; Film, 1950; soggetto e regia di J. Cocteau.
- COLLI G., *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 1977-'80, 3 voll.
- CROSS R. C. - WOOZLEY A. D., *Plato's Republic: a Philosophical Commentary*, Macmillan, London, 1964.
- D'ANNUNZIO G., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi, Libro Primo*, Fratelli Treves, Milano, 1903.
- DE VOGEL C. J., *Ripensando Platone e il platonismo*, Vita e Pensiero, Milano, 1990.
- DERRIDA J., *La farmacia di Platone* (1972), Jaca book, Milano, 2007.
- DODDS E., *I greci e l'irrazionale* (1951), tr. it. di V. Vacca De Bosis, La Nuova Italia, Firenze, 1959.
- EDMONDS R. G., *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Enciclopedia - Storia universale dell'arte, L'antichità classica*, De Agostini, Novara, 1989.
- FANTUZZI V., 'To the wonder', un film di Terrence Malick, "Civiltà cattolica", n. 3925, 2014, I, 3 104, pp. 79-91.
- FATTAL M., *Ricerche sul logos: da Omero a Plotino*, Vita e pensiero, Milano, 2005.
- FERMEGLIA F., *L'anima 'thymoeidès' come 'sýmmachos tòi lógoi' ('Tim.' 69 c5- 70 a7)*, in *La sapienza di Timeo*, a cura di L. M. Napolitano Valditara, Vita e pensiero, Milano, 2007, pp. 315-329.
- FONGARO M., *Logos: proposte etimologiche per il lessico filosofico*, in "Dialeghesthai", 9, 2007 (30 dic. 2007)
- FOURNIER H., *Les verbes 'dire' en Grec Ancien*, C. Klincksieck, Paris, 1946.
- FREUD S., *Opere*, a cura di C. Musatti (12 voll.), Bollati Boringhieri, Torino, 1976-'80.
- FRISK H., *Griechische Etymologisches Woerterbuch*, C. Winter, Heidelberg, 1970.
- GADAMER G., *La nuova interpretazione di Platone : un dialogo di Hans-Georg Gadamer con la Scuola di Tubinga e Milano e altri studiosi (Tubinga, 3 settembre 1996)*, Rusconi, Milano, 1998.
- Id., *Studi platonici*, Marietti, Genova, 1983-1984, 2 voll.
- GAISER K., *La dottrina non scritta di Platone. Studi sulla fondazione sistematica e storica delle scienze nella scuola platonica*, Vita e Pensiero, Milano, 1994.
- GIULIANO A., *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma, 1998.
- GUIDORIZZI G., M. MELOTTI (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito arte poesia*, Carocci, Roma, 2005.
- HADOT P., *Che cos'è la filosofia antica?*, Torino, Einaudi, 1998.
- HEATH J., *The Talking Greeks: Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge University press, Cambridge, 2005.
- HEIDEGGER M., *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze, 1985.
- Id., *Eraclito*, tr. it. a cura di F. Camera, Mursia, Milano, 1993.
- Id., *In cammino verso il linguaggio* (1959), tr. it. di A. Caracciolo, Mursia, Milano, 1999.
- I Presocratici. Testimonianze e frammenti. Da Talete ad Empedocle*, a cura di A. Lami, BUR, Milano, 1997.

- Inni orfici*, a cura di G. Gaggin, Edizione integrale con testo greco a fronte, Edizioni Asram Vidya, Mentana, 2001.
- HÖLDERLIN F., *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2001.
- HURWIT J. M., *The Art and Culture of Early Greece: 1100-480 b.C.*, London, Cornell University Press, 1985.
- JOLY H., *Le renversement platonicien: logos, episteme, polis*, Vrin, Paris, 2001.
- JOUBAUD C., *Le corps humain dans la philosophie platonicienne: étude à partir du 'Timée'*, Vrin, Paris, 1991.
- KRUGER G., *Ragione e passione: l'essenza del pensiero platonico*, Vita e Pensiero, Milano, 1995.
- MATTEI J. F., *La naissance de la raison en Grèce. Actes du Congrès de Nice, mai 1987*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- MERINI A., *Fiore di poesia (1951-'97)*, Einaudi, Torino, 1998.
- LAURENT J., *La mesure de l'humain selon Platon*, Vrin, Paris, 2002.
- LAVECCHIA S., *Una via che conduce al divino: la homoiosis theo nella philosophia di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 2006.
- LIDDELL H. G. – R. SCOTT, *Dizionario illustrato Greco-Italiano*, Le Monnier, Firenze, 2008.
- LIDDELL H.G. – R. SCOTT, *Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1940.
- MAGRIS C., *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano, 2006.
- MALIK T., *To the Wonder*; Film, 2012; soggetto e regia di T.Malick.
- MASARACCHIA A. (a cura di), *Orfeo e l'orfismo: atti del Seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991)*, GEI, Roma, 1993.
- MELOTTO R., *Rainer Maria Rilke: l'altro Orfeo*, CLUEB, Bologna, 2006.
- MIGLIORI M. - NAPOLITANO VALDITARA L. M. - FERMANI A. (a cura di), *Interiorità e anima. La 'psychè' in Platone, Atti del Convegno Internazionale della International Plato Society (Como 2006)*, Vita e pensiero, Milano, 2007.
- MIGLIORI M., *Il disordine ordinato: la filosofia dialettica di Platone*, Morcelliana, Brescia, 2013.
- MORI CARMIGNANI S., *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di R.M. Rilke*, Artemide, Roma, 2008.
- MOUTSOPOULOS E., *La musica nell'opera di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.
- NAPOLITANO VALDITARA L. M., *Lo sguardo nel buio: metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Laterza, Roma-Bari, 1994.
- ID., *Platone e le ragioni dell'immagine: percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Vita e Pensiero, Milano, 2007.
- NATORP P., *Logos-Psyche-Eros: metacritica alla 'Dottrina platonica delle Idee'*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.
- NIETZSCHE F., *Così parlò Zarathustra*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, 1964 sgg., vol. VI, t. 1.
- NUSSBAUM M. C., *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- OMERO, *Iliade*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1990
- ID., *Odisea*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1989.
- Orfici: testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern*, tr. di E. Verzura; premessa e introduzione di G. Reale, Bompiani, Milano, 2011.



- OVIDIO, *Metamorfosi*, tr. it. di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1994.
- PAVESE C., *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1947.
- PLATO, *Oeuvres complètes*, Les Belles Lettres, Paris, 1920-'30.
- PLATONE, *Opere complete*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari, 1982-1984.
- ID., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1991.
- ID., *Dialoghi filosofici*, a cura di G. Cambiano, UTET, Torino, 1981.
- ID., *La Repubblica*, introduzione, traduzione e note di M. Vegetti, Milano, 2008.
- ID., *La Repubblica*, tr. it. di M. Vitali, Feltrinelli, Milano, 1995.
- PLINIO IL VECCHIO, *Storia naturale*, Einaudi, Torino, 1984.
- PRIVITERA T., *Orfeo nel Novecento: la non esaurita duttilità di un mito*, in "Intersezioni", 3, 2013, pp. 443-458.
- PULVIRENTI G., *Fra il silenzio delle sirene e il canto di Orfeo: la crisi del linguaggio nella poesia austriaca degli inizi del secolo: Hoffmannsthal, Trakl, Rilke*, A. Marino, Catania, 1989.
- REALE G. (a cura di), *Verso una nuova immagine di Platone*, Vita e pensiero, Milano, 1994.
- ID., *Corpo, anima, salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Cortina ed., Milano, 1999.
- ID., *Eros demone mediatore e il gioco delle maschere nel Simposio di Platone*, Rizzoli, Milano, 1997.
- ID., *La novità di fondo dell'Orfismo*, in *Storia della filosofia greca e romana*, vol.1, Bompiani, Milano, 2004
- RILKE R. M., *I sonetti ad Orfeo (1922)*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano, 1991.
- RIST J. M., *Eros e Psyche: studi sulla filosofia di Platone, Plotino e Origene*, Vita e Pensiero, Milano, 1995.
- SCARPI P. (ed.), *Le religioni dei misteri*. Vol 1, Fondazione Valla - Mondadori, Milano, 2002.
- ID., *Eleusi, dionisismo, orfismo*, vol. 1 di *Le religioni dei misteri*, Mondadori, Milano, 2002.
- SCHOEPFLIN M. (a cura di), *Il Fedone di Platone e il problema dell'anima nel pensiero greco*, Paravia, Torino, 1995.
- SEGAL C., *Orfeo: il mito del poeta*, Einaudi, Torino, 1995.
- SEMERANO G., *Le origini della cultura europea*, Olschki Editore, Firenze, 2000, 2 voll.
- SENOFANE, *Memorabili*, Bur, Milano, 1989.
- STEGAGNO PICCHIO L., *Nel segno di Orfeo: Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Il melangolo, Genova, 2004.
- TORTORELLI GHIDINI M., STORCHI MARINO A., VISCONTI A. (a cura di), *Tra Orfeo e Pitagora: origini e incontri di culture nell'antichità: atti dei seminari napoletani 1996-1998*, Bibliopolis, Napoli, 2000.
- TRABATTONI F., *Platone*, Carrocci, Roma, 1998.
- VEGETTI M., *Guida alla lettura della Repubblica di Platone*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- VEGETTI M., *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino, 2003.
- VENDITTI P. (a cura di), *La filosofia e le emozioni, Atti del XXXIV Congresso Nazionale della Società filosofica Italiana*, Urbino, 26-29 aprile 2001, Le Monnier, Firenze, 2003.
- VERNANT J., *Mito e religione in Grecia antica*, Donzelli, Roma, 2009.
- VIELLEFON L., *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive: les mutations d'un mythe: du héros païen au chantre chrétien*, de Bocard, Paris, 2003.

WARDEN J., *Orpheus: the Metamorphoses of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto, 1982.

WEIL S., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Rusconi, Milano, 1974.

ZADRO A., *Platone nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1987.

ZORZI S. M. B., *Desiderio della bellezza (eros tou kalou): da Platone a Gregorio di Nissa. Tracce di una rifrazione teologico-semantic*, Pontificio Ateneo Sant'Anselmo, Roma, 2007.

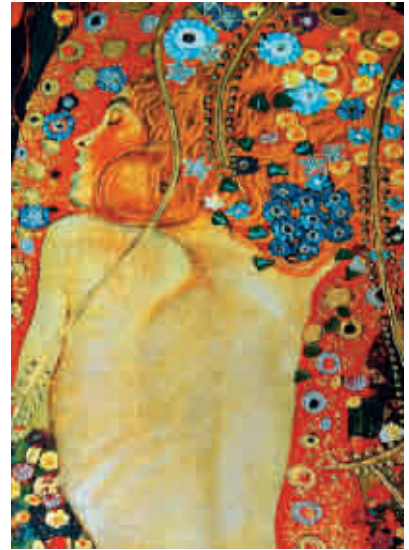
**6) *Zoon logon echon*:  
animale razionale e/o vivente  
che ha il linguaggio?**





### 6.1) Una definizione da decostruire, a partire dalla ‘vita’

La vita – è il solo modo per coprirsi di foglie,  
prendere fiato sulla sabbia,  
sollevarsi sulle ali; essere un cane,  
o carezzarlo sul suo pelo caldo;  
distinguere il dolore  
da tutto ciò che dolore non è;  
stare dentro gli eventi, dileguarsi nelle vedute,  
cercare il più piccolo errore.  
Un’occasione eccezionale  
per ricordare per un attimo  
di che si è parlato a luce spenta;  
e almeno per una volta  
inciampare in una pietra,  
bagnarsi in qualche pioggia,  
perdere le chiavi tra l’erba;  
e seguire con gli occhi una scintilla di vento;  
e persistere nel non sapere  
qualcosa d’importante.  
[W. Szyborska]



G. Klimt, *Serpenti d'acqua IV*, 1907

Si fa genericamente risalire ad Aristotele la definizione dell’uomo come “animale razionale”, prendendo come punto di riferimento l’espressione “*zoon logon echon*”, presente in *Politica*, I, 2, 1253 a10. Approderemo alla lettura di questo passaggio, nel suo contesto. Per comprenderlo nella sua complessità (seguendo il metodo linguistico-ermeneutico che ci sta accompagnando), è necessario però partire dai ‘termini’ in gioco. Ci chiederemo, dunque, che cos’è per Aristotele lo ‘zoon’? E che rapporto ha questo ‘zoon’ con la *psyche* e questa con il *logos*?

ζῶον è letteralmente ‘il vivente’: da ‘*zao*’ (vivere). In greco esistono due parole per indicare la vita: *zoe* e *bios*. *Zoé* (ζωή) è la vita intesa come ciò che si oppone alla morte. Pregnante (anche al di là dei suoi sviluppi) l’interpretazione di G. Agamben (in *Homo sacer*): *zoé* è la ‘vita qua vivimus’ (la vita mediante la quale viviamo): “il semplice fatto di vivere, comune a tutti gli esseri viventi”. Invece il *bios* è la ‘vita quam vivimus’ (la vita che viviamo): “la forma o il modo di vivere proprio di un individuo”; la vita qualificata, che ha un inizio e una fine precisa nel tempo.

Per Aristotele, precisamente, **lo *zoon* è un ‘vivente’**, perché ha una *zoe* che lo accomuna a tutti gli altri esseri viventi.

Ma, come vedremo, gli esseri **vi-venti/esperienti/animati** per eccellenza (già in Omero) sono gli animali: quelli che non si limitano ad essere o vegetare, ma appunto si determinano a partire dalla loro particolare *zoe*.



Cagna ferita, copia ellenistica da Lisippo

“Genere è il predicato, immanente all'essenza, di parecchi oggetti differenti per specie. Predicazione immanente all'essenza deve poi dirsi per quegli attributi, che conviene vengano forniti da chi è interrogato su che cosa sia l'oggetto proposto, così come conviene che chi è interrogato a proposito dell'uomo, con la domanda ‘che cos'è?’, dica che è un animale (*zoon*). Connessa al genere è inoltre la questione se un oggetto sia nel medesimo genere di un altro, oppure appartenga ad un genere differente, dato che tale questione ricade entro lo stesso metodo onde sorge il genere. Determinando infatti con la discussione che l'animale è il genere dell'uomo, e così pure lo è del bue, avremo stabilito che tali oggetti sono nello stesso genere” (*Topici*, I, 5, 102a-b)

particolare forma di vita, dobbiamo ulteriormente ‘allargare’ il cerchio e porci in una circonferenza ancora più esterna rispetto a quella del genere-*zoon*.

“Sostanza, nel senso più proprio, in primo luogo e nella più grande misura, è quella che non si dice di un qualche sostrato, né è in un qualche sostrato, ad esempio, un determinato uomo, o un determinato cavallo. D'altro canto, sostanze seconde si dicono le specie, cui sono immanenti le sostanze che si dicono prime, ed oltre alle specie, i generi di queste. Ad esempio, un determinato uomo è immanente ad una specie, cioè alla nozione di uomo, e d'altra parte il genere di tale specie è la nozione di uomo, e d'altra parte il genere di tale specie è la nozione di animale. Queste – ad esempio le nozioni di uomo e di animale – si dicono dunque sostanze seconde. (...) D'altra parte, tra le sostanze seconde, la specie è sostanza in maggior misura del genere, dato che si approssima di più alla sostanza prima. Se qualcuno, difatti, deve spiegare che cos'è la sostanza prima, fornisce un elemento più noto e più proprio presentando la specie, piuttosto che non il genere; riguardo a un determinato uomo, ad esempio, dichiarando che è uomo si fornirà un elemento noto, più di quanto non si faccia dicendo che è animale” (*Categorie*, V, 11 sgg.).

Ma qual è il rapporto tra l'uomo e lo *zoon*? Aristotele è molto chiaro nei *Topici* (I 5, 102a-b), quando, mostrando il rapporto esistente tra genere e specie, prende ad esempio proprio l'uomo e sottolinea come ‘*zoon*’ (nella traduzione italiana reso con ‘animale’) sia il ‘genere’ dell'uomo: perché l'essere-vivente-animale è il ‘generale’ che l'uomo ha in comune con tutti gli altri animali. La ‘specie’ uomo partecipa di questo ‘genere’, senza identificarsi con esso.

A questo passaggio possiamo aggiungere quello delle *Categorie* (V, 11 sgg.), in cui Aristotele spiega che un determinato uomo (questo-uomo-qui) è una ‘sostanza prima’, mentre il genere e la specie sono ‘sostanze seconde’.

Si delinea, dunque, uno schema a centri concentrici, che – dal genere, alla specie, all'individuo – portano sempre più verso il ‘cuore’ dell'essere umano: la sua singolarità particolare.

Ma per comprendere il senso dello ‘*zoon*’ in relazione all'uomo e alla ‘sua’

## 6.2) Tra *zoon* e *psyche*: le facoltà dell'anima

Ci spostiamo, dunque, sul *De anima*, che, come sappiamo, è una sorta di introduzione generale alla scienza degli esseri viventi. Nel secondo libro, Aristotele (dopo aver analizzato le dottrine sull'anima teorizzate dai pensatori precedenti) pone la questione del vivente: appunto partendo da un orizzonte problematico più vasto, anzi, potremmo dire, partendo dalla questione originaria per eccellenza: quella sull'essere, su ciò che è, sulla sostanza (*ousia*).

Quanti tipi di sostanze esistono? “Sostanze, risponde Aristotele (*De Anima*, 2, 412a), sembrano essere soprattutto i corpi (*somata*), e tra essi specialmente quelli naturali, giacché questi sono i principi di tutti gli altri”: i corpi della natura (*ta physikà*) sembrano essere i principi (*archai*).

Nel gioco dei cerchi concentrici aristotelici, la circonferenza più ampia è data dunque dai corpi naturali, entro i quali, però, prosegue Aristotele, dobbiamo distinguere quelli che hanno la *zoe* e quelli che non la hanno. I corpi naturali che sono dotati di vita sono detti ‘viventi’: sono corpi che hanno la possibilità e capacità di nutrirsi, crescere, deperire: perché il vivere implica un'attività (è atto di un corpo; forma di un corpo naturale che altrimenti avrebbe la vita solo in potenza). Gli esseri viventi, dunque, non solo hanno un corpo naturale, ma sono anche un atto particolare.

Qui si inserisce la *psyche*, secondo Aristotele.

Gli esseri viventi, infatti, si distinguono dai non viventi proprio per la *psyche*. I primi sono *em-psychos* (animati); gli altri sono *a-psychos* (inanimati).

Ma – prosegue il testo – così come ‘essere’ si dice in molti modi, così pure



R. Delaunay, *Premi disco simultaneo*, 1913

“L'essere animato (*empsychos*) si distingue dall'inanimato (*apsychos*) per il fatto che vive. E poiché vivere (*zen*) si dice in molti sensi, noi affermiamo che un essere vive se ad esso appartiene anche una sola di queste caratteristiche, e cioè l'intelletto, la sensazione, il moto e la quiete nel luogo, e inoltre il mutamento nel senso della nutrizione, la decrescita e la crescita. Pertanto sembra che vivano anche tutte le piante. Risulta infatti che hanno in se stesse una facoltà ed un principio in virtù del quale crescono (...) e si nutrono costantemente. Questa facoltà può esistere indipendentemente dalle altre, mentre è impossibile che, negli esseri mortali, (*thnetois*), le altre esistano indipendentemente da essa” (*De anima*, 2, 413a).

quel modo d'essere che è il vivere si dice in molti modi. La vita si mostra con diverse caratteristiche; il vivente ha espressioni molteplici e diversificate: in alcuni casi si mostra dotato di intelletto, in altri no; in alcuni casi si mostra dotato di sensazione e/o movimento, in altri no.

Aristotele passa dunque ad analizzare questa ricchezza multiforme della vita, a partire dalla sua manifestazione basilare, quella 'vegetativa'.

Le piante sono viventi, perché hanno le caratteristiche fondamentali della vita: nutrirsi, crescere, deperire.

Non c'è vita senza queste facoltà, che dunque accomunano tutti gli esseri viventi. Ma sono possibili delle forme diverse di vita, più elaborate rispetto a quelle caratteristiche del regno vegetale: si tratta appunto della vita 'animale' propriamente detta e, in essa, della vita umana. Le piante vivono e basta; mentre gli animali, grazie alla capacità di fare esperienza (sentire) sono appunto 'animali' (*zoa*) e non solo 'viventi' (*zen*).

Leggiamo il testo aristotelico, osservando i termini greci adoperati:

Τῶν δὲ δυνάμεων τῆς ψυχῆς αἱ λεχθεῖσαι τοῖς μὲν ὑπάρχουσι πᾶσαι, καθάπερ εἶπομεν, τοῖς δὲ τινες αὐτῶν, 30 ἐνίοις δὲ μία μόνη. δυνάμεις δ' εἶπομεν θρεπτικόν, ὀρε- 2 κτικόν, αἰσθητικόν, κινητικόν κατὰ τόπον, διανοητικόν. ὑπ- ἄρχει δὲ τοῖς μὲν φυτοῖς τὸ θρεπτικόν μόνον, ἑτέροις δὲ τοῦτό τε καὶ τὸ αἰσθητικόν. εἰ δὲ τὸ αἰσθητικόν, καὶ τὸ ὀρε- 414b κτικόν.

“Tra le suddette facoltà dell'anima ad alcuni viventi, come dicevamo, appartengono tutte, ad altri alcune, ad altri ancora una sola. Abbiamo chiamato facoltà la nutritiva, la sensitiva, l'appetitiva, la locomotoria e la razionale. Alle piante ap-

partiene soltanto la facoltà nutritiva, mentre agli altri viventi questa e anche la sensitiva. Se poi vi è la facoltà sensitiva, c'è anche l'appetitiva” (*De Anima*, 2, 414a-b)

All'interno del regno della vita, bisogna dunque distinguere diverse tipologie di *zoe*. Gli esseri viventi hanno *dynameis* (facoltà), possibilità, potenzialità, funzionalità diverse: ci sono quelli che vivono e basta (le piante), caratterizzati solo dalla facoltà nutritiva (*threptikon*, da *trepho* = nutrirsi); ci sono quelli che, oltre ad essere viventi in generale, hanno un particolare principio di vita (una particolare caratteristica dell'"anima": gli 'animali'): hanno la capacità di sentire, desiderare e muoversi; e infine ci sono quelli che, oltre ad essere 'animali', hanno anche l'intelletto, la capacità di pensare, ragionare.

Ad ognuna di queste attività corrisponde una facoltà dell'anima. Non si tratta di 'anime' diverse; né di 'parti': ma di attività complesse: in cui l'attività inferiore è sempre compresa nell'attività superiore (“come nel quadrilatero è contenuto il triangolo”, scrive Aristotele: 414b). Ogni vivente è una sola vita/anima: più o meno 'dinamica'.

Alla facoltà nutritiva, negli animali si aggiunge quella *sensitiva* (*aisthetikon*): le



6) *Zoon logon echon*: animale razionale e/o vivente che ha il linguaggio?

percezioni, le sensazioni. Ma dove c'è il senso, la sensazione (*aisthesis*), c'è anche l'avvertimento del piacevole e dello spiacevole e dunque il desiderio di cercare il primo ed evitare il secondo.

Da qui la facoltà appetitiva: *orektikon*, da *orexis*, che indica appunto il desiderare, il bramare; il verbo *orego* indica proprio la tensione dell'intenzionalità, lo stendersi, il distendersi, il tendere-a (e dunque il desiderare). In alcuni casi, a queste si aggiunge la possibilità di movimento (*kinesis*) e dunque la facoltà locomotoria o cinetica (*kinetikon*). All'uomo (e, se esiste – annota Aristotele –, a qualche essere simile o superiore a lui) appartiene anche la *facoltà razionale* (*dia-noetikon*) e l'intelletto (*nous*).

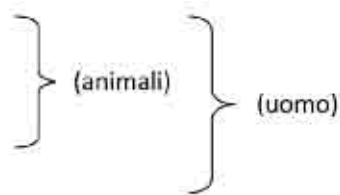
Evitando di addentrarci nelle questioni più particolari, come quelle relative al rapporto tra anima e intelletto (e tra intelletto in potenza e intelletto agente, o produttivo), che richiederebbero spazi diversi da questi – e rimanendo legati al 'filo' che stiamo seguendo, ovvero la 'definizione' dell'uomo come *zoon logon echon* – chiarita la questione dello *zoon* in relazione all'essere umano, torniamo (o, meglio, approdiamo finalmente) alla *Politica*, e leggiamo per intero il brano 'in' cui poi dovremo entrare.

“Ora tutti gli animali possiedono almeno un senso, il tatto. Ma chi ha la *la sensazione* possiede pure il piacere e il dolore e ciò che è piacevole e doloroso, e chi ha questi ultimi ha anche il desiderio, perché esso è la tendenza verso ciò che piace. (...) Alcuni animali, poi, oltre a queste, hanno anche la facoltà locomotoria, ed altri pure la *facoltà razionale* e l'intelletto, ad esempio gli uomini, e, se esiste, qualche altro essere simile o superiore” (ivi, 414b).



R. Delaunay, *Gioia di vivere*, 1931

facoltà nutritiva - θρεπτικόν threptikon (piante)  
 facoltà sensitiva - αισθητικόν aisthetikon  
 facoltà appetitiva - ὀρεκτικόν orektikon  
 facoltà locomotoria - κινήτικόν kinetikon  
 facoltà razionale - (δια)νοητικόν (dia)noetikon  
 (intellettiva)





### 6.3) *Politikon zoon*: animale sociale, politico



Affresco da originale ellenistico (Museo archeologico Napoli)

“Quindi ogni stato (*polis*) esiste per natura, se per natura esistono anche le prime comunità (*koinonai*): infatti esso è il loro fine e la natura è il fine: per esempio quel che ogni cosa è quando ha compiuto il suo sviluppo, noi lo diciamo la sua natura, sia d'un uomo, d'un cavallo, d'una casa. Inoltre, ciò per cui una cosa esiste, il fine, è il meglio e l'autosufficienza è il fine e il meglio. Da queste considerazioni è evidente che lo stato (*polis*) è un prodotto naturale e che l'uomo per natura è un essere socievole (*anthropos physei politikon zoon*): quindi chi vive fuori della comunità statale (*apolis*) per natura

e non per qualche caso (*tyche*) o è un abietto (*phaulos*) o è superiore all'uomo, proprio come quello biasimato da Omero 'privo di fratria, di leggi, di focolare (*aphretor, athemistos, anestios*): tale è per natura costui, e insieme, anche bramoso di guerra (*polemou epithymetes*), giacché è isolato (*azyx*), come una pedina (*osper*) al gioco dei dadi. È chiaro quindi per quale ragione l'uomo è un essere socievole (*zoon politikon*) molto più di ogni ape e di ogni capo d'armento. Perché la natura, come diciamo, non fa niente senza scopo e l'uomo, solo tra gli animali, ha la parola (*logon de monon anthropos echei ton zoon*): la voce (*phone*) indica quel che è doloroso e gioioso e pertanto l'hanno anche gli altri animali (e in effetti fin qui giunge la loro natura, di avere la sensazione di quanto è doloroso e gioioso, e di indicarselo [*semainein*] a vicenda), ma la parola (*logos*) è fatta per esprimere (*deloun*) ciò che è giovevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza, il giusto e l'ingiusto: questo è infatti proprio (*idion*) dell'uomo rispetto agli altri animali, di avere, egli solo, la percezione (*aisthesis*) del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e degli altri valori”.

Questo è il testo da cui è tratta l'espressione '*zoon logon echon*' che, nella traduzione, non troviamo resa con 'animale razionale', ma con la circonlocuzione: "tra gli animali, ha la parola".

Cerchiamo dunque di capire il contesto. Non si tratta di un testo di logica o di psicologia, né di fisica o metafisica. È la *Politica*. Aristotele si interroga dunque sulla polis, sullo stato, sul vivere in comune. E qui nasce la 'definizione' di uomo che troviamo in questa pagina: "l'uomo è un essere socievole", un animale politico (*politikon zoon*). Non innanzitutto un animale razionale, ma – dato il contesto dell'analisi – un vivente/animale a cui è connaturato (è "per natura") l'essere con gli altri. Tant'è che

## 6) *Zoon logon echon*: animale razionale e/o vivente che ha il linguaggio?

– continua Aristotele – se qualcuno non vive fuori della comunità per caso, ma per scelta (ponendo questa decisione come suo fine), questo uomo è un “abietto” (alla lettera: qualcuno di poco conto, inferiore). Essere “privi di patria, legge, focolare” (notiamo i tre alfa privativi in greco), apparentemente è una possibilità che si dà nella natura umana. Ma di fatto è una contro-natura, “come una pedina al gioco dei dadi”: molto bella l’immagine aristotelica: il gioco dell’esistenza trova senso nel rispetto delle regole che ‘naturalmente’ fanno di essa un’esistenza condivisa. Una pedina isolata non è una pedina del gioco dei dadi; è un pezzo di pietra e basta.

Che sia “isolamento” o che sia “guerra”, in ogni caso il “contro” non è proprio dell’essenza dell’uomo. Perché in realtà, come dirà Heidegger reinterpretando Aristotele: l’esserci è con-esserci; o, come dirà, la poetessa **Wisława Szymborska**: tutto è politico.

Solo partendo da questo orizzonte politico-sociale, dunque, è possibile comprendere il passaggio successivo, in cui Aristotele specifica: l’uomo è un essere vivente sociale... che ha il *logos*, la parola. E anche questo fa parte della sua “natura”. Sicché non ci sarebbe socievolezza senza parola, né parola senza socievolezza. Ed entrambe le determinazioni concorrono ad indicare il ‘proprio’ dell’uomo.



Giocatrici di astragali  
(Museo archeologico Napoli)



Dadi e giochi per bambini  
(Magna Grecia)  
Museo di Metaponto

**Wisława Szymborska**,  
*Siamo figli dell'epoca*

L’epoca è politica.

Tutte le tue, nostre, vostre faccende diurne,  
notturne sono faccende politiche.

Che ti piaccia o no,

i tuoi geni hanno un passato politico,

la tua pelle una sfumatura politica,

i tuoi occhi un aspetto politico.

Ciò di cui parli ha una risonanza,

ciò di cui taci ha una valenza

in un modo o nell’altro politica.

Perfino per campi, per boschi

faì passi politici su uno sfondo politico.

Anche le poesie apolitiche sono politiche,

e in alto brilla la luna, cosa non più lunare.

Essere o non essere, questo è il problema.

Quale problema, rispondi sul tema.

Problema politico.

Non devi neppure essere una creatura umana  
per acquistare un significato politico.

Basta che tu sia petrolio,

mangime arricchito o materiale riciclabile.

O anche il tavolo delle trattative, sulla cui forma  
si è disputato per mesi:

se negoziare sulla vita e la morte

intorno a uno rotondo o quadrato.

Intanto la gente moriva, gli animali crepavano,

le case bruciavano e i campi inselvatichivano

come in epoche remote e meno politiche.

[Su questo, cfr. R. D’Ambrosio,

*Istituzioni, persone, potere*, pp. 9 sgg.]

#### 6.4) Il logos come espressione di valutazione

Scrivono infatti Aristotele (riprendiamo il testo aristotelico): l'uomo è un essere sociale (Aristotele ripete di nuovo: *politikon zoon*) molto più di ogni animale: perché l'uomo, solo tra gli animali, ha il *logos*, la parola, meglio ancora: un linguaggio. *Logos* chiaramente qui è linguaggio e non 'ragione'. Però, sottolinea prontamente Aristotele, il linguaggio/*logos* non è nulla di fonico: non è – come per gli altri animali – solo espressione 'vocale' di ciò che è gioioso o doloroso; non è nemmeno solo strumento di 'indicazione' del piacevole o dello spiacevole (ché anche questo è proprio degli animali e non tanto o solo dell'uomo).

Il linguaggio è tale (e l'uomo è uomo, nel parlare) perché "esprime", svela, manifesta (*deloo*). E, nell'esprimere, valuta. E, nel valutare, giudica. E, nel giudicare, discerne e sceglie. È il percorso che abbiamo fatto nel capitolo precedente attraversando l'etimologia del termine 'logos', che indica sì la parola, ma sempre anche il raccogliere e lo scegliere: e dunque una parola pensata, ragionata.

In questo senso, allora, lo *zoon logon echon* è l'animale (vivente) che ha un linguaggio, ma è anche animale razionale: non nella lettera dell'espressione aristotelica, ma nel suo significato 'radicale'.

L'uomo è tale per la parola. Ma la parola/*logos* è tale perché è valutativa, è politica, è etica. Non c'è parola umana attraverso cui non passi il buono o il cattivo, il giusto o l'ingiusto. Perché l'uomo non è un animale gregario (*agelaion*), ma uno *zoon politikon*. L'emissione di suoni (la voce, *phone*) è istintuale, è legata all'impulso (*orme*) di aggregazione e accomuna l'uomo agli altri animali. Il linguaggio valutativo e intellettuale, invece, è proprio dell'uomo ed è ciò che gli consente di costituire una comunità.

Infatti poco dopo Aristotele dice: "quindi chi non è in grado di entrare nella comunità o per la sua autosufficienza non ne sente il bisogno, non è parte dello stato, e di conseguenza è o **bestia** (*therion*) o dio. (...) Come quando è perfetto l'uomo è la migliore delle creature (*zoon*), così pure, quando si stacca dalla legge e dalla giustizia è la peggiore di tutte. (...) Senza virtù è l'essere più sfrontato (*a/nosiotaton*) e selvaggio (*a/griotaton*)".

Il fine dell'uomo (lo stare con gli altri) non è naturale nel senso di 'istintivo'; non è scontato, tant'è che, come abbiamo detto, l'uomo può anche scegliere di non seguire paradossalmente la propria natura (e farsi "**bestia**").

L'*anthropos* è l'apice delle possibilità della 'zoe': ma, proprio per questo,

è anche la possibilità dell'abisso più profondo della vita, nella vita stessa.

Il suo *telos* 'deve' essere scelto: tra bene e male. E può essere scelto solo dal logos/intelletto: perciò l'unico animale politico-parlante è anche l'unico animale razionale. E viceversa: l'uomo è animale 'razionale' solo perché è radicalmente animale 'relazionale'.

## 6) *Zoon logon echon*: animale razionale e/o vivente che ha il linguaggio?

E questo è detto con evidenza in un passaggio famoso dell'*Etica eudemia* (VII, 1242a, 23 sgg.), in cui Aristotele torna sull'espressione *zoon politikon* e la caratterizza e complessifica: "l'uomo infatti è un animale non soltanto '*politikòn*', ma anche '*oikonomikòn*'; e propriamente non è un solitario, piuttosto è un animale '*koinonikòn*'".

*Oikonomikon*: più che essere tradotto con '**domestico**' (che in italiano fa pensare agli animali domestici: cane, gatto...) potrebbe essere reso con "capace di accasarsi". L'*oikia* è la casa e l'insieme delle relazioni (economia) che in essa si sviluppano. In particolare, nel passo citato, si fa riferimento alle relazioni di accoppiamento stabile, alla possibilità di creare una famiglia, una continuità nei legami di parentela.

E poi *koinonikòn*: animale portato ad associarsi; letteralmente: che vive di comunanza (*koinonia*): che dà valore a ciò che è comune (al 'con').

Un vivente che parla e che crea legami: a partire dalla cerchia dei più vicini; nella logica di una ricerca di stabilità: ricerca etica e razionale insieme: perché ricerca del proprio fine e dunque della propria felicità.

"L'uomo è infatti un animale non soltanto politico, ma anche domestico (*oikonomikon*) e non è come gli altri animali che a volte si accoppiano a una qualsiasi altra femmina o maschio, ma in senso particolare non è un solitario; l'uomo invece è un animale portato ad associarsi (*koinonikon*) con coloro con cui ha per natura una parentela" (*Etica eudemia* VII, 1242 a).



Sileno e Dioniso bambino Copia romana da originale di scuola di Lisippo

E, com'è noto, è proprio la ricerca della felicità che caratterizzerà sempre più la filosofia ellenistica: a partire da... e oltre il 'fine' aristotelico: in un contesto decisamente più 'individuale' (e individualistico), che sociale (politico). L'antropologia statuaria, ancora una volta, ci aiuta. Se è vero che in questo caso è difficile (o addirittura impossibile) generalizzare, perché la dispersione delle scuole (artistiche e non solo filosofiche) rende eterogenee le rappresentazioni ellenistiche dell'umano, alcune opere giustamente 'immortali' ci aiutano ad indicare delle linee di tendenza: l'espressività dolente; la lacerazione interiore; il senso di smarrimento e sofferenza.

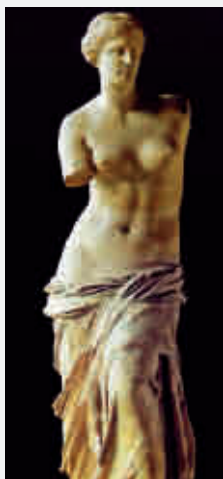


Laocoonte, seconda metà del sec. II



Fregio est del Grande Altare di Zeus a Pergamo, Gigantomachia, 180 - 160 a.C.

E, se da un lato l'ideale diventa sempre più tale (nella sua bellezza utopica: pensiamo alla Venere di Milo), d'altro canto il baricentro si sposta sempre più verso il vero, piuttosto che verso il bello, verso la singolarità piuttosto che verso la sostanza, verso la fragilità assoluta (sciolta da qualsiasi possibile edulcoramento): l'individuo com'è: nel male oltre che nel bene; nel limite oltre che nella perfezione. L'inizio del nostro percorso, con l'arte geometrico-arcaica, individuava dei corpi non ancora corpi; ora non c'è proprio più nulla di astratto in questa vecchia ubriaca, o in questo bambino che si toglie la spina dal piede: piuttosto legati alla 'semplice' esperienza del quotidiano.





### 6.5) Quando l'individuo diviene sempre più 'razionale': come lasciando degli appunti

E, dunque, nemmeno in Aristotele (in nessuna 'fase' del nostro percorso nell'antropologia greca) si dà un'assolutezza della 'ragione'. L'uomo greco non è mai segnato da una razionalità disincarnata, ma – nel *logos* come 'legame' – il suo essere, pensare, sentire, agire è legato alla terra, persino quando essa indica magari solo l'ombra da cui fuggire, il limite da cui sognare di liberarsi.

Certo: una latente 'dualità' – che tende a sottolineare e a valorizzare (più o meno esplicitamente) un primato del *logos/nous*, della dimensione intellettuale, a svantaggio della dimensione fisico/corporea – è innegabile. Così come è innegabile una tensione antropologica latamente 'intellettualistica' che fa da contraltare ad una visione del mondo tendenzialmente idealizzata: raccolta in principi, idee, forme, sostanze.

Ma così come l'uomo/*logos* greco non è il Cogito cartesiano, così pure la dualità antropologica della greicità non è il dualismo moderno. L'*anthropos* non è pura soggettività riflessiva: mai. Nemmeno quando Platone pone il *logos/nous* come nocchiero dell'anima. Nemmeno quando Aristotele distingue l'uomo dagli altri esseri viventi per la sua capacità intellettuale.

Il primato del *logos* (l'uomo *zoon logon echon*) non è – se non con molte mediazioni – riconducibile all'idea di un uomo che è tale solo perché 'razionale'. È proprio l'ontologia del legame che caratterizza la visione greca del mondo che impedisce l'assolutezza (e lo sganciamento) dell'essere umano dal suo grembo 'naturale'.

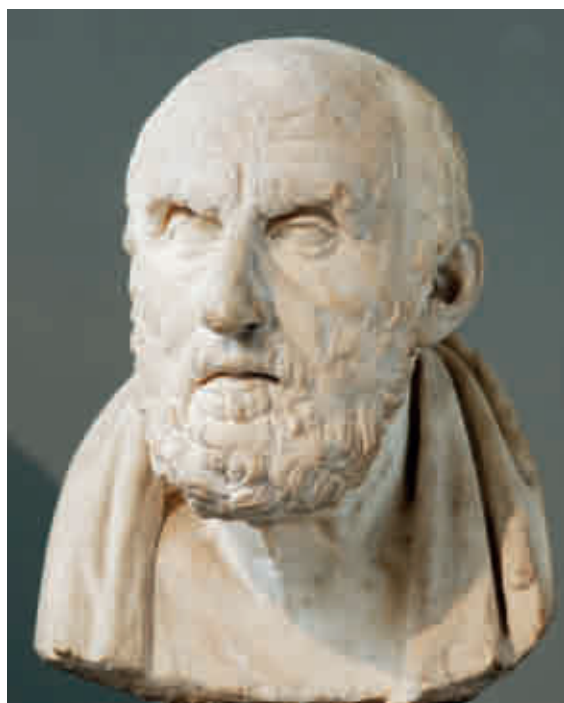
L'esperienza ellenistica, però, inizia a farsi 'culla' di un nuovo modo di vedere, percepire, sentire, pensare. Un'esperienza troppo interessante per non accennare ad essa, ma troppo al margine del nostro viaggio per poter essere esplicitata: necessiterebbe di un percorso a sé. In ogni caso, ci sembra importante far notare come, nello slittamento che 'accade' tra l'antropologia aristotelica e quella ellenistica (stoica, da un lato; neo-platonica, dall'altro) si accentui la tensione tra la dimensione 'materiale' e quella 'spirituale', tra aspetto corporeo e aspetto razionale. E l'espressione *zoon logon echon* si trasformi lentamente, ma chiaramente nell'espressione: *zoon loghikon*.

Sembra solo uno spostamento grammaticale, un'aggettivazione. Ma è invece un pregnante mutamento della visione dell'uomo. In nessun caso *zoon loghikon* è traducibile con 'vivente che ha il linguaggio'. Si tratta indubbiamente di un vivente 'logico'-'razionale'.

Pensiamo allo stoico Crisippo, che pone l'espressione

Cfr. *Stoici antichi. Tutti i frammenti: Crisippo [C.e] 462 [1]*:

l'animale razionale, *to loghikon zoon* (το λογικον ζων) per natura segue la ragione (*logos*), ha come direttrice la ragione; mentre l'irrazionale (*a-logos*) va contro ragione e natura".



Crisippo Copia romana da originale ellenistico

“animale razionale (*zòon loghikòn*) mortale” per distinguere l'uomo da dio. Là dove ciò che li distingue è il ‘mortale’ e non il logos. Perché, come sappiamo, nello stoicismo, il logos/dio è la ‘ragione’ (la razionalità che ordina il cosmo). Il Logos regge il cosmo; il logos (parte e specchio del Principio) regge l'uomo.

Quindi il ‘razionale’ (la “parte egemonica dell'anima”) accomuna l'uomo al divino e lo distingue dagli animali.

“Le piante sono prive di anima; alcuni animali hanno anima impulsiva e appetitiva; altri una razionale (*loghikes*)” [Crisippo, fr. B. f. 708]. Il *De anima* di Aristotele è anni luce distante.

*Enneadi*, VI, 7, 4-5] e cercando di conciliarla con l'idea platonica di anima, descrive la



Plotino e la sua scuola (cosiddetto 'Sarcofago di Plotino')

E pensiamo, ancora di più, a Plotino, che, riprendendo la formula stoica *Enneadi*, VI, 7, 4-5] e cercando di conciliarla con l'idea platonica di anima, descrive la *psyche* umana come una forma (*eidos*) che per l'aspetto razionale fa da pilota al corpo, e per l'aspetto vegetativo e sensitivo si mescola ad esso [*Enneadi*, I, 1, 2-7]. L'uomo ha un'essenza razionale, che risiede nella parte razionale dell'anima (nell'anima razionale: *loghikè psychè*). Questo è l'io (*egò*) o il sé (*autòs*). L'immortalità riguarda questa essenza e non il composto-uomo. Questo composto, animale ragionevole [VI, 7, 4, 10: *zoon loghikon*], è l'uomo sensibile: ovvero è anima ragionevole (*loghikè psychè*) a cui si aggiunge un corpo [cfr. anche VI, 7, 4, 30].

Ma questo non è ‘realmente’ l'uomo. Perché “l'uomo vero coincide con l'anima razionale” [I, 1, 7, 20].

Ma questo non è ‘realmente’ l'uomo. Perché “l'uomo vero coincide con l'anima razionale” [I, 1, 7, 20].

E qui sia Platone che Aristotele sono anni luce distanti...

## 6) *Zoon logon echon*: animale razionale e/o vivente che ha il linguaggio?

“Ma la ragione, anche nel massimo splendore, non poteva rigenerare l’uomo. Lo lasciava in solitudine e senza protezione. (...) Perché la vita ha bisogno di esserci rivelata: proprio perché non siamo compiuti, non siamo. (...) Proprio perché non siamo interi, abbiamo bisogno di sapere, di un sapere che ci porti ad essere”.

“La speranza per i Greci risiedeva nella ragione, nel cammino aperto dalla ragione, e a quest’ultima si afferrarono nel cammino di salvezza che fu la filosofia. La scuola di Alessandria ci mostra l’ultimo splendore di questa cultura, il grado estremo a cui era giunta”.

“La speranza cristiana, invece, nasce da una disperazione (...‘ricordati adesso che come fango mi hai dato forma; e ora al fango mi devi restituire...’, Giobbe, 10, 9), dalla rabbia di vivere...” (da M. Zambrano, *L’agonia dell’Europa*).



Nike di Samotracia, ca. 190 a.C.

## Bibliografia di riferimento

- AGAMBEN G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995.
- ID., *L'aperto. L'uomo, l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- ARISTOTELE, *L'anima*, con testo greco a fronte, tr. it. e cura di G. Movia, Bompiani, Milano, 2001.
- ID., *Metafisica*, tr. it. a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1978.
- ID., *Opere*, a cura di Gabriele Giannantoni, Laterza, Roma-Bari 1973, sgg.
- ID., *Politica*, a cura di A. Beccari, SEI, Torino, 1958
- ID., *Politica*, a cura di C.A. Viano, Bur, Milano, 2002
- ID., *Politica*, a cura di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- AUBENQUE P., *Aristotele e il linguaggio*, in "Vichiana", 1967, n. 4, pp. 247-63.
- AUBENQUE P., *TORDESILLAS A.* (a cura di), *Aristotele politique*, Puf, Paris, 1993.
- BELARDI W., *Il linguaggio nella filosofia di Aristotele*, Kappa Edizioni, Roma, 1975.
- BERTI E., *Natura e generazione degli animali in Aristotele*, in "Kriterion", 2010, vol. 51, n. 122.
- ID., *Aristotele nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- ID., *Il pensiero politico di Aristotele*, Laterza, Roma-Bari, 1997,
- BIEN G., *La filosofia politica di Aristotele*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- BODÉÛS R., *Philosophie et politique chez Aristote*, Société d'études classiques, Namur, 1991.
- BOS A. P., *Aristotle on the Differences between Plants, Animals, and Human Beings and on the Elements as Instruments of the Soul (De Anima 2.4.415b18)*, in "The Review of Metaphysics", Vol. 63, No. 4.
- CACCIARI M., *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano, 2014.
- CANTO-SPERBER M., *Mouvement des animaux et motivation humaine dans le livre III du De anima d'Aristote*, in "Les études philosophiques", numero speciale su *Aristotele sur l'imagination*, 1997, n. 70, pp. 59-96.
- CAVARERO A., *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- D'AMBROSIO R., *Istituzioni, persone, potere*, Rubbettino, Soveria M. (CZ), 2004.
- DURRANT M., *Aristotle's De anima in Focus*, Routledge, London, 1993.
- ELDEN S., *Reading Logos as Speech: Heidegger, Aristotle and Rhetorical Politics*, in "Philosophy & Rhetoric", Vol. 38, N. 4 (2005), pp. 281-301.
- FUSCO M., *Aristotele, Vita attività e carattere degli animali. Historia animalium Libri VIII-IX*, Duepunti edizioni, Palermo, 2008.
- GENSINI S., FUSCO M., (a cura di), *Animal loquens. Linguaggio e conoscenza negli animali non umani da Aristotele a Chomsky*, Carocci, Roma, 2010.
- GRASSO R., ZANATTA M., *La forma del corpo vivente. Studio sul De anima di Aristotele*, Unicopli, Milano, 2005.
- KAMP A., *La teoria politica di Aristotele. Presupposti e temi generali*, Valentino, Napoli, 1993.
- KULLMANN W., *Il pensiero politico di Aristotele*, Guerini, Milano, 1992.
- LAURENTI R., *Genesi e formazione della Politica di Aristotele*, Cedam, Padova, 1965.
- ID., *Introduzione a: Aristotele, Politica*, Laterza, Roma-Bari 1993
- LO PIPARO F., *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

## 6) *Zoon logon echon*: animale razionale e/o vivente che ha il linguaggio?

---

- MORO A., *Parlo dunque sono*, Adelphi, Milano, 2012.
- NUSSBAUM M.C., RORTY A.O., *Essays on Aristotle's De Anima*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- OMERO, *Iliade*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1990
- ID., *Odissea*, a cura di R. C. Onesti, Einaudi, Torino, 1989.
- PINZON M., *Das zoon logon echon bei Aristoteles oder über die Rolle der Sprache in der antiken Polis*, Grin verlag, 2004.
- PLOTINO, *Enneadi*, tr. it. di G. Faggin, Rusconi, Milano, 1992.
- RADICE R., *Aristoteles. Lexicon*, Biblia, Milano, 2005.
- RESE F., *Praxis und Logos bei Aristoteles: Handlung, Vernunft und Rede in in 'Nikomachischer Ethik', 'Rhetorik' und 'Politik'*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2003.
- SCHOEPFLIN M. (a cura di), *Il 'Fedone' di Platone e il problema dell'anima nel pensiero greco*, Paravia, Torino, 1995.
- Stoici antichi. Tutti i frammenti*, a cura di Roberto Radice, Rusconi, Milano, 1998.
- SZYMBORSKA W., *Gente sul ponte*, Scheiwiller, Milano, 2006
- WOLFF F., *Aristote et la politique*, Puf, Parigi, 1991.
- ZAMBRANO M., *L'agonia dell'Europa*, Marsilio, Venezia, 1999.





# Postille e prospettive

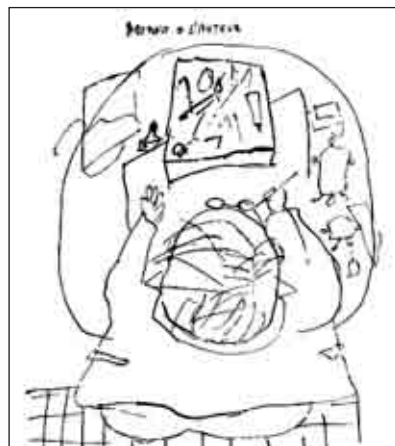
[Lettore]: Le pagine (...) si fermano qui. (...) A te ormai importa solo poter continuare la lettura. Da qualche parte deve pur trovarsi il volume (???) completo; il tuo sguardo gira intorno cercandolo ma si scoraggia subito: (...) materiali grezzi, pezzi di ricambio, ingranaggi da smontare e da rimontare.

...Libri che cominciano e non continuano. (...) Quando ci penso mi vengono le vertigini –. E si tappa gli occhi, come perseguitato dalla visione di miliardi di pagine, di righe, di parole che vorticano in un pulviscolo.

[Autore]: Anch'io vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere. Ma (...) Perché non ammettere che la mia insoddisfazione rivela un'ambizione smisurata, forse un delirio megalomane? Allo scrittore che vuole annullare se stesso per dar voce a ciò che è fuori di lui s'aprono due strade: o scrivere un libro che possa essere il libro unico, tale da esaurire il tutto nelle sue pagine; o scrivere tutti i

libri, in modo da inseguire il tutto attraverso le sue immagini parziali. (...) Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio; il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile. Non mi rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri. (...) Se penso che devo scrivere un libro, tutti i problemi del come questo libro deve essere e del come non deve essere mi bloccano e m'impediscono d'andare avanti. Se invece penso che sto scrivendo un'intera biblioteca, mi sento improvvisamente alleggerito: so che qualsiasi cosa io scriva sarà integrata, contraddetta, bilanciata, amplificata, sepolta dalle centinaia di volumi che mi restano da scrivere.

È solo attraverso la limitatezza del nostro atto dello scrivere che l'immensità del non-scritto diventa leggibile (...) [I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*].



P. Picasso

Nelle *Prefazioni* avevamo detto che le conclusioni spettano al lettore, e infatti queste non sono conclusioni ma postille. Il richiamo è, nuovamente, circolarmente, a Nietzsche e ancor più a Kierkegaard che, nella sua *Postilla conclusiva non scientifica*, si poneva esplicitamente, sarcasticamente, contro la tendenza sistematica hegeliana e la sua pretesa di 'chiudere' lo spirito (e magari l'esistenza) in conclusioni definitive e definitive. E, d'altra parte, anche questo lo avevamo detto dall'inizio: che per ogni viaggio fatto ci sono tutti quelli che si sarebbero potuti compiere... e tutti quelli che forse ancora si possono compiere. E questo percorso aveva molti limiti: alcuni strutturali, alcuni voluti, altri inevitabilmente legati allo spazio consentito ad 'un' testo.

Risuonano allora opportune le parole dell'*exergo* calviniano; se è vero che, per certi versi, ogni libro è incompiuto (proprio perché 'finisce' e dunque paradossalmente "non continua"), questo testo lo è forse ancor più degli altri: perché programmaticamente restano fuori tanti nomi e percorsi dell'umano, che in qualche maniera sarebbero 'dovuti' rientrare.

Più che una conclusione, allora, ci sembra importante 'appuntare' (come dei post-scripta, delle note a margine, che inevitabilmente lasciano fuori dei margini tutto quello che 'annotano') ciò che è "rimasto fuori, il non-scritto", quello che dovrebbe essere "integrato, contraddetto, bilanciato, amplificato, sepolto" dai volumi che "resterebbero da scrivere".

E lo appuntiamo non solo per indicare al lettore/viaggiatore un'ulteriore serie di percorsi che sarebbe interessante e importante sperimentare. Ma anche perché – rovesciando l'ultima affermazione del motto iniziale – riteniamo che è solo cogliendo l'immensità del non-scritto che diventa leggibile (e sensata) la limitatezza di ciò che si è scritto.

### 1) *Stessità versus alterità (interiore homine)*

E, dunque, un percorso che andrebbe attraversato – e che in controtuce ci aiuterebbe a comprendere ancora di più la particolarità dell'esperienza antropologica greca – è ovviamente quello della svolta cristiana. E questo attraversamento ci aiuterebbe a capire perché non siamo più (solo) greci. E perché, nonostante tutti i tentativi romantici e novecenteschi di ritorno agli Inizi, in ogni caso non possiamo più esserlo.

Perché la visione *dell'uomo greco* (nel senso soggettivo e oggettivo del genitivo), pur essendo legata al 'conosci te stesso', era una visione/conoscenza che (paradossalmente, abbiamo detto) non specchiava l'*anthropos* in se stesso, ma nella *Physis*. Era legata ad una visione dell'Essere, di cui l'essere dell'uomo era parte ed espressione. Un'antropologia del 'se-auton' (se stesso): che non era priva di relazione, ma in cui la relazione era tra 'stessità': perché l'uomo era un elemento del vasto cerchio della Natura (fosse essa intesa come Essere, o Logos, o Idea, o Sostanza, o Uno...).

A. Milano, *Persona in teologia*, Dehoniane, Bologna, 1936, definisce questa svolta come uno spostamento da una visione cosmocentrica (sacrale) ad una antropocentrica. Dall'immanenza del *to on – to on* che caratterizzava il cosmo come totalità ordinata, 'in' cui c'è l'uomo (ma anche il dio, e anche le piante e gli animali...), ad una dimensione caratterizzata dalla trascendenza: che implica e suppone una differenza qualitativa tra il Creatore (il totalmente altro) e l'uomo (sua creatura); ma implica e suppone anche un rapporto del tutto particolare tra il Creatore e questa creatura a sua immagine e somiglianza. Una particolarità che stacca l'uomo dal 'tutto' e lo rende soggetto unico e irripetibile, nel e per il suo legame con il Creatore. L'antropocentrismo ha le sue radici nel cristianesimo (così come il [secolarismo](#)): e ad esso paradossalmente resta debitoro, anche quando si fa ateismo.

Un'antropologia del 'se-auton' (se stesso): che non era priva di relazione, ma in cui la relazione era tra 'stessità': perché l'uomo era un elemento del vasto cerchio della Natura (fosse essa intesa come Essere, o Logos, o Idea, o Sostanza, o Uno...).

L'uomo greco era un 'in'. Era 'dentro' qualcosa più grande di lui, ma ontologicamente a lui affine. Ente tra gli enti, *physis* nella *Physis*. Unità. Armonia.

Nel cosmo 'secolarizzato' del cristianesimo ('ateo' per la Sacralità antica) entra la scissione: quella scissione che, poi, attraverso una certa pie-

ga interpretativa, diventerà ‘frattura’ nel dualismo moderno; quella stessa scissione che nel Novecento, diventerà ‘distanza’, ‘differenza’, dialettica tra il sé e l’altro.

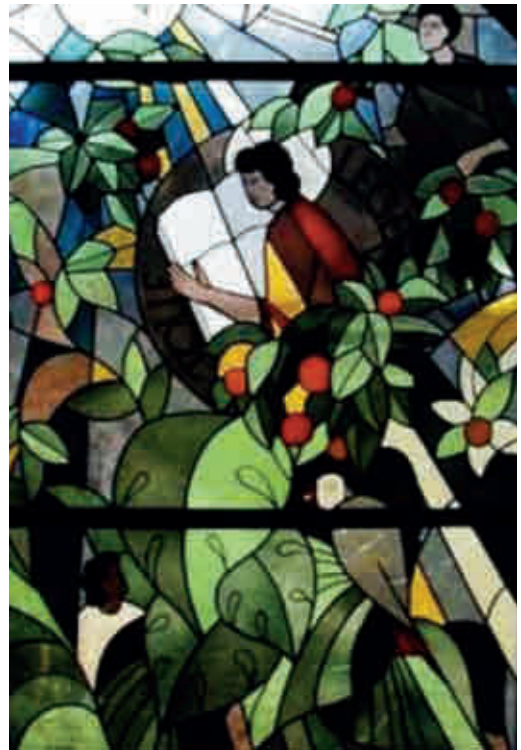
Ecco perché non possiamo dirci più (solo) greci (anche qualora non dovessimo più dirci nemmeno cristiani): perché, attraverso la svolta antropologica del cristianesimo, l’alterità è ormai entrata nel cuore nello stesso. Per conoscere se stesso ora l’uomo non deve (non può) più specchiarsi (solo) nell’Essere/*Physis*, ma sa che deve inevitabilmente guardare (anche) ‘dentro’ di sé.

“Ritorna in te stesso; all’interno dell’uomo abita la Verità” (*De vera religione*, 72).

Ed ecco l’altro nome, da aggiungere a quelli incontrati in questo libro; ecco l’altra espressione con cui l’uomo va a rispondere a se stesso e a questa nuova esperienza di sé: *interiore homine*. Interiorità: che cosa avrebbe potuto significare questo sostantivo per un greco? Nulla. Nella torsione messa in atto dal cristianesimo, questa espressione dice che nell’uomo abita un’alterità, una trascendenza.

Così Maria Zambrano, in *L’agonia dell’Europa* [Marsilio, Venezia, 1999, p. 84]: “L’uomo europeo è nato con queste parole. (...) Quest’uomo nuovo è l’uomo interiore. (...) La verità è dentro di lui; si accorge per la prima volta della sua interiorità”.

Ma questa interiorità, questa l’alterità che abita nella stessità, questa verità recondita dell’io... è dentro l’io come qualcosa che egli non possiede; e non possiederà mai: perché, se mai, è Essa che lo possiede.



G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*  
Che fai tu, luna, in ciel? /  
Dimmi, che fai, silenziosa luna?  
/ Sorgi la sera, e vai, / contem-  
plando i deserti; indi ti posi. /  
Ancor non sei paga / Di **riandare i sempiterni calli?** (...) /  
Somiglia alla tua vita la vita del  
pastore. / Sorge in sul primo al-  
bore / Move la greggia oltre pel  
campo, e vede / Greggi, fontane  
ed erge; / Poi stanco si riposa in  
su la sera: / Altro mai non  
ispera. / Dimmi, o luna: a che  
vale / al pastor la sua vita, / la  
vostra vita a voi? Dimmi: ove  
tende / Questo vagar mio breve  
/ Il tuo corso immortale?



Scuola di Rubens,  
Sant'Agostino medita sulla Trinità

Inabbracciabile dal limite, perché senza-limite. Nel-  
l'uomo c'è qualcosa che è più grande dell'uomo stesso.

**Il viaggio del sé non è più racchiudibile nell'eterno ritorno dello stesso, nello stesso.**

Il finito è squarciato dall'infinito.

L'infinito: concetto totalmente sconosciuto al mondo greco, che – inserendosi su alcune tradizioni del tardo ebraismo – sarà decisivo per l'antropologia cristiana.

Questa percezione dell'infinità/inesauribilità del 'cuore' della persona rispetto a se stessa, questa interiorità non è altro che il riconoscimento del nostro essere **fondamento senza fondamento: Ab/Grund**, abisso a noi stessi. Dai primi passi del Cristianesimo fino alla crisi del Novecento (nell'esperienza metafisica e ontoteologica e nei suoi tentativi di superamento), un dato sembra costante e insuperabile: "l'uomo (...) è per lo meno due; (...) porta un altro dentro di sé. Colui dal quale fugge, l'io in ombra, quello che vive nel disprezzo, colui del quale ci vergogniamo, la controparte ostinata del nostro progetto e l'altro dei nostri sogni, con il quale arriviamo a confonderci nei momenti fortunati, in quei rari momenti in cui ci sembra che viviamo e siamo davvero" [Zambrano, pp. 82-83].

È un'interpretazione del dissidio che abita nell'uomo che, pur avendo elementi di continuità e affinità

E. Levinas, *Con o senza biglietto di ritorno*: "**Ulisse parte. Abramo parte.** Un viaggio e un esilio. ... Uno ritorna, l'altro non cessa di camminare. Uno a casa sua, l'altro altrove. Uno verso l'ambiente familiare dell'isola natale, l'altro verso l'incognita di un paese di cui non è originario... Il primo fa esperienza del ritorno alle stesse cose, e il secondo l'esperienza di un'alterità infinita che, alla fine, non è tanto quella della meta quanto quella di Dio. ...Il viaggio di Ulisse è circolare; egli ritorna a ciò che conosce, ed è appagato da questo ritorno. Abramo è libero dai luoghi: qui o là, quello che importa è Colui che guida. Dio chiama altrove. Abramo è condotto al di là di quello che pensava, di quello che avrebbe potuto prevedere ascoltando la promessa che l'ha messo in cammino, poiché Dio stesso è sempre ancora al di là di quanto scopriremo su di lui... Dio è sempre più grande. ...Partire è perdere, osare di essere sconfitto, rischiare di perdersi, per lasciarsi plasmare da Colui che sorprende. Perdere ciò che si era previsto, lasciare quello che si conosce senza volontà di tornare indietro. È forse la condizione necessaria per guadagnare il mondo intero. Lasciarsi inviare, per cercare in ogni cosa, in ogni incontro, Colui che ha promesso la sua presenza su tutta la terra, amando questo mondo come lo ama Dio".



Scrive ancora la Zambrano (ivi, p. 85): “essere persona cristiana significa essere infiniti e senza misura; essere individuo stoico significa avere una misura, essere soggetti ad un limite. (...) La persona cristiana, invece, non ha limite, né per le sue forze, né per la sua vita, né per la sua morte. C'è qualcosa nell'uomo che traspone e trascende ogni cosa; essere uomo è possedere questa interiorità che trascende tutto, questa interiorità inabbracciabile. Perciò una persona, un cristiano è come una prospettiva infinita che non si esaurisce mai in nessuno dei suoi atti né in tutti messi insieme; che è sempre più in là; è nel fondo, **ha un fondo**. (...) **E mai si esaurirà**, mai sarà detto definitivamente, perché il suo essere vero risiede dietro. Fondo inesauribile che non si svuoterà mai, per quanto la confusione insista”.

Per questa interiorità la Zambrano in qualche passaggio usa anche il termine ‘cuore’.

Così anche R. Spaemann, *Personae. Sulla differenza tra 'qualcosa' e 'qualcuno'*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 23: “Il **cuore è fondamento senza fondamento** per cui nell'antichità non esiste equivalente”.

con le intuizioni orientali, orfiche, platoniche, neoplatoniche, rispetto ad esse segna uno scarto.

**Paolo** di Tarso lo indicava come conflitto tra *pneuma* (spirito) e *sarx* (carne), come la scissione tra l'uomo vecchio e l'uomo nuovo. **Agostino** collegherà questa dualità all'esteriorità e all'interiorità (e alle due volontà che ci abitano): posso sapere che cosa è il bene e non riuscire a farlo.

Abbiamo incontrato quest'interpretazione e lacerazione in *To the Wonder* di Malick.

Il problema antropologico si svela nuovamente, inevitabilmente, collegato a quello ontologico; e lo svoltare epocale dell'ontologia, fa raddoppiare l'abissalità della domanda antropologica: *se io sono un altro..., chi è questo altro..., e chi sono io...?*



Magritte, *Decalomania*, 1966

Ancora la Zambrano, p. 84: “quando si parla con un europeo, si parla con un conflitto, (...) che si cancella e si ridisegna sempre. ‘Non faccio il bene che voglio, ma il male con non voglio’ (Rm, 8, 19), aveva detto **S. Paolo**”. E poi p. 83: Le *Confessioni* di **Sant'Agostino** “ci rivelano il cammino fra l'uno e l'altro, fra l'io oscuro e quello che ha raggiunto la sua unità nella sua trasparenza”.

“C'è un'idea che non è greca: (...) quella dell'incarnazione. (...) Incarnazione non significa ovviamente solo assunzione di un corpo” (dato che anche gli dei greci apparivano in forma umana); “è invece il concetto di Dio che si fa uomo. (...) Si tratta dunque di un diverso, misterioso rapporto, la cui spiegazione teologica è nella dottrina della Trinità. Questo dogma centrale del pensiero cristiano merita una particolare attenzione da parte nostra in quanto (...) la teologia cristiana dell'incarnazione è legata nel modo più stretto con il problema della parola. ‘In principio era il logos/verbum’ (Gv 1,1). (...) Se la parola si fa carne (...), ciò significa che il logos viene liberato dalla pura spiritualità, che costi-



Arcabas, *O Sol no Ventre*, 1984

tuisce anche la sua potenzialità cosmica. La puntualità e unicità dell'evento della salvezza segna anche l'ingresso della storicità nel pensiero occidentale e, d'altra parte, fa sì che il fenomeno del linguaggio non sia più tutto confuso con l'idealità del significato e si offra invece più chiaramente alla riflessione filosofica. A differenza del logos greco, la parola è puro accadimento" [H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, *Il linguaggio occidentale, Linguaggio e 'verbum'*, pp. 480-81]

## 2) *Volto/maschera versus unità/relazione (persona)*

Il problema, dunque, non è (solo) teologico/antropologico, ma anche ermeneutico/linguistico (e viceversa). Perché il cristianesimo ha innescato una mutazione nell'idea del *logos*. E questa (attraverso i concetti di incarnazione e trinità) ha innescato una mutazione sul modo con cui l'uomo è stato detto e pensato. E il 'nome' che ci ha consegnato, tra mille peripezie, la visione del mondo cristiana è il discusso e discutibile nome 'persona'.

Anche in questo caso è un percorso che resta fuori da queste pagine, ma che ci sembra importante appuntare e ricordare perché in controluce ci aiuta – anch'esso – a comprendere la particolarità dell'esperienza antropologica greca, nella sua differenza con quelle seguenti.

Il concetto di persona in greco non esiste. Un greco non ha bisogno di distinguere *homo* da *persona* (come già Seneca sentirà invece il bisogno di fare). E non ne ha bisogno per la ragione che dicevamo prima: perché è legato ad un'antropologia della stessità e dell'esteriorità.

Non c'è un dentro rispetto ad un fuori, un profondo relativo ad una superficie. I Greci, per dirla con Nietzsche, erano "superficiali per profondità": una profondità estroflessa e coincidente con il volto, tanto da rendere impossibile la scissione tra volto e maschera, tra qualcosa di esterno/visibile e qualcosa di nascosto ad di sotto dell'apparenza.

Gli studi di antropologia culturale, di storia del teatro (oltre che di filosofia) hanno messo bene in evidenza questo aspetto per noi straordinariamente diffi-



Testa femminile proveniente da Keros, 2700-2300 a.C., Louvre

cile da comprendere: per il greco non ‘esiste’ la maschera.

Proprio il popolo che ha inventato la tragedia, proprio il popolo dionisiaco, proprio il popolo che ci ha tramandato splendide immagini della sua vocazione al mascheramento, in realtà non ha il concetto di maschera.

Il termine ‘*prosopon*’ – da cui alcune tradizioni linguistiche/filologiche fanno derivare il termine ‘persona’ (maschera) – non significa originariamente maschera ma volto.

Perché l’uomo che nei riti dionisiaci indossa il ‘*prosopon*’ del dio, non indossa una maschera, ma indossa il dio, diviene quel dio: si ‘dionisizza’ e assume il volto stesso di **Dioniso**.

E l’uomo che, dal culto alla rappresentazione scenica, rivive il mito dionisiaco nella tragedia, non è un attore che indossa una maschera, ma diventa il personaggio che rappresenta.

Non c’è, per un greco, scissione tra attore e azione, personaggio e interprete.

Il volto dell’attore è lo ‘stesso’ volto/maschera/*prosopon* del personaggio in quel momento rappresentato.

Tutti siamo attori sulla scena del mondo; tutti siamo riconosciuti dall’altro a partire

Come dice lapidariamente F. Frontisi-Ducroux, già attraverso il titolo del suo saggio, si tratta di riconoscere – paradossalmente per noi ‘moderni’ – che l’uomo greco viveva senza maschera né specchio. “Una ricerca incentrata sulla maschera nella Grecia antica deve necessariamente cominciare sopprimendo il suo oggetto. Infatti per i Greci la maschera non esiste. (...) Non hanno un termine specifico per designarla. La parola *prosopèion*, che si applica a quella faccia artificiale che noi chiamiamo maschera, non è attestata che nel III a.C., e, soprattutto, anche dopo la sua comparsa, non è usata quasi mai. (...) Per designare le loro maschere sceniche, rituali e cultuali, i greci utilizzano il termine ‘*prosopon*’, (...) che significa prima di tutto ‘viso’. Non c’è dunque differenziazione linguistica tra maschera e viso. Ciò implica che le due nozioni non siano oggetto di un apprendimento distinto; e soprattutto che non esiste – come nelle lingue e nelle culture occidentali – un’opposizione fondamentale fra maschera e viso” [F. Frontisi-Ducroux, *Senza maschera né specchio. L’uomo greco e i suoi doppi*, in AA. VV., *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 131-32].



La simbolica dionisiaca qui aiuta nella comprensione: **Dioniso** è il dio-maschera (nei culti originari vi era la maschera del dio, posta su un pilastro: parte per il tutto). È il dio-doppio, il dio che specchiandosi vede il mondo; il dio ‘altro’ a se stesso: che sa e rivela che “l’altro è lo stesso”.

“Oh beato, chi conosce i misteri degli Dei / e felice consegue purezza di vita, / e risolve il suo io nel tiaso, sui monti, ormai baccante, / per sacre purificazioni; / e ai riti della Grande Madre, di Cibebe, / senza divieti accede; / e alto agitando il tirso, ed incoronato d’edera, / è fedele di Dioniso” [Euripide, *Baccanti*].

“Portare una **maschera** è cessare di essere se stessi e incarnare per il tempo della mascherata la potenza dell'aldilà che si è impadronita di te, di cui tu mimi tutt'insieme la faccia, il gestire, la voce” (Cfr. Vernant, *La morte negli occhi*). La tragedia – come celebrazione collettiva – continua a ripetere il mito e a ricordare che non c'è rappresentazione senza identificazione: il fedele è il dio; l'attore è il personaggio; io sono l'altro. Scrive S. Natoli in *Persona: cura di sé e relazione con gli altri*: “nel teatro il volto naturale, privo di maschera, sarebbe anonimo – ognuno ha un suo volto –; il *prosopon* al contrario identifica il personaggio. Ora, essere persona significa essere se stessi sulla scena del mondo: come sulla scena il volto senza maschera è insignificante perché privo di ruolo, così nella vita abbiamo bisogno di acquisire un volto per essere noi stessi, per *divenire* persona” (in “Hermeneutica” 2006, *Dire persona* oggi, p. 31).

dal nostro ruolo, dal nostro essere, da ciò che si mostra di noi.

La **maschera** (greca) non è ciò che nasconde, ma ciò che rivela. Non copre l'identità, la mostra: un'identità che non consente una chiusura nella propria interiorità, perché è sempre relazione all'altro-stesso.

In questo senso, dicevamo, quella greca è una cultura dell'esteriorità. È la cultura dell'eroe che diventa tale perché gli altri lo riconoscono come tale. È la cultura dell'onore e della vergogna. È la cultura di una consapevolezza del sé esteriore, che si dà solo grazie alla mediazione di un'esteriorità. Non che l'altro non esista, come già più volte sottolineato. Ma qui l'altro non è l'assolutamente altro (né dentro né fuori dell'uomo): ma è l'alter-ego: è l'altro-sé. L'uomo greco, per dirla con Frontisi-Ducroux, trova se stesso “attraverso lo sguardo che gli altri rivolgono verso di lui, cercandosi in un alter ego, che a sua volta si definisce reciprocamente grazie al primo” [Frontisi-Ducroux]. E il medium di

questa relazione tra simili è il *prosopon*. Perché *prosopon* è, alla lettera (da *πρός* + *ὤψος* = occhio), “ciò che sta davanti agli occhi (degli altri)”.



Cratere di Pronomos (410-440) circa (ricostruzione estesa), Dramma satiresco



Sull'etimologia di **'persona'** sono stati spesi fiumi di inchiostro, ma essa in ogni caso tutt'oggi resta oscura. Nel labirinto delle ipotesi, quattro emergono tra le altre. La prima risale all'autorità di Boezio (per-sono da personare; far passare il suono attraverso la maschera, per amplificarlo). Si tratta di un'ipotesi antica, che risale già per lo meno al I. d.C.: la persona come maschera che risuona; ipotesi a lungo accreditata, ma oggi non sostenibile. Altri due filoni di ricerca pongono un'antica radice comune tra **'persona'** (latino) e **'prosopon'**, oppure fanno derivare **'persona'** da **'prosopon'**. Anche queste ipotesi però sono difficilmente sostenibili, dato che, come abbiamo visto, il termine greco indica il volto, mentre quello latino sin da subito indica la maschera. Negli ultimi tempi si è fatta largo un'ultima ipotesi (che è sostenuta da molti dizionari etimologici, ma che, al di là delle suggestioni, non sembra avere una sufficiente base scientifica), che connette il termine latino all'etrusco *phersu*.

Non è solo un volto, ma proprio un **'visus'**: “ciò che vede essendo visto”. Torna il tema della centralità della vista: qui ancor più decisivo: canale di rispecchiamento/riconoscimento e dunque di identità/identificazione.

Solo tardi, solo secondariamente, soprattutto a partire dall'età ellenistica, il termine **'prosopon'** inizierà a significare principalmente **'maschera'**; forse anche per influsso del latino **'persona'**.

Infatti, nel mondo romano, l'oggetto/maschera muta di significato, e il termine che lo indica (**persona**) va ad indicare sempre più il ruolo piuttosto che la persona/personaggio: nasce la scissione tra volto e maschera, tra homo e persona.

Possiamo prendere come **'simbolo'** di questo slittamento di significato l'espressione latina **"personam demere"** (togliere la maschera) che è legata all'idea di poter cogliere un volto nella sua verità. Un'espressione simile non sarebbe mai potuta nascere in Grecia.

“In ogni avvenimento non c'è niente che debba far paura se non la stessa paura. Capita anche a noi, grossi fanciulli, quello che capita ai fanciulli: essi si spaventano se vedono mascherati i loro stessi amici (*si personatos vident*), con i quali hanno consuetudine di giochi e di vita. Bisogna togliere la maschera (*persona demenda est*) non solo alle persone (*hominibus*), ma anche alle cose (*rebus*), e restituire loro il vero volto (*facies sua*) [Seneca, *Lettere a Lucilio*, Lettera 24].

Così potrà scrivere Seneca, al termine di un percorso nella lingua latina, che distingue il **'personamento'** (mascheramento) dalla verità dal volto.





Il mondo della Patristica intreccerà tutto questo con la sua particolare rilettura dell'ontologia classica (e la posizione, accanto alla *ousia*/sostanza, di una pluralità di singole esistenze/*hypostaseis*) e userà il termine latino 'persona' (*hypostasis*, in greco) per indicare i Tre della *Trinitas*, in un percorso che partendo in maniera embrionale da Tertulliano e attraversando l'officina linguistica dei primi, fondamentali, Concili ecumenici, approderà a Boezio.

A lui, com'è noto, si deve la prima definizione antropologica del termine persona: "sostanza individuale di natura razionale": definizione in cui Boezio tenta di conciliare tutto il portato del mondo greco (segnatamente platonico e aristotelico) con la novità cristiana.

L'esperienza scolastica porterà a compimento questo processo, con Tommaso d'Aquino, il quale non si limiterà a riprendere nella *Quaestio 29* (*Somma teologica*, I), la definizione boeziana, ma le darà fondamento (comprendendo la persona umana a partire dagli attributi divini: sostanzialità, individualità, natura razionale) e le darà 'valore' ("speciale nomen").

In questo contesto comprendiamo anche la distinzione tra *homo* e *persona*: là dove il primo termine indica una specie, una classe naturale, mentre 'persona' indica un elemento particolare della classe generale: e lo indica in quanto individuo (*individuum vagum*) dotato di "dignità".

Spiega infatti Tommaso: "un 'uomo' significa la natura, ossia l'individuo come natura, ma col modo di essere che compete ai singolari; invece il nome 'persona' non si usa per significare l'individuo come natura, ma per indicare il soggetto in tale natura (...*rem subsistentem in tali natura*)" [S.T. I, q. 30, 4].

In Tommaso emerge con chiarezza l'idea che la persona non sia tanto (o solo) un caso dell'essenza razionale o un pezzo eccellente di natura, ma sia appunto un 'soggetto' particolare... nella natura.

"E siccome è una grande dignità sussistere come soggetto di natura razionale (*in rationali natura subsistere*), perciò ogni individuo di tale natura fu chiamato 'persona'" [S.T. I, 29, 3, p. 86].

Sinteticamente, nella *Summa contra Gentiles*, IV c. 35: "*omne subsistens in natura rationali vel intellectuali est persona*".

Ma tutto questo, evidentemente, è molto lontano dall'antropologia greca, persino dalla sua versione 'razionale' aristotelica. E lo 'annotiamo' solo per segnare, ancora una volta, nella differenza, la specificità di quanto il mondo greco ci ha consegnato.

E, d'altra parte, quello 'attraverso' il termine 'persona' come è evidente anche

da questi pochi cenni, è un viaggio che merita tutt'altri spazi e approfondimenti. Indubbiamente un volume a sé.

Deposi la maschera e mi vidi allo specchio...  
 Ero il bimbo di tanti anni fa.  
 Non ero affatto cambiato...  
 È questo il vantaggio di sapersi togliere la maschera.  
 Si è sempre il bimbo,  
 il passato che fu  
 il bimbo.

Deposi la maschera, e tornai a metterla.  
 Così è meglio,  
 così senza la maschera.  
 E torno alla persona come a un capolinea  
 (*E volto à personalidade como a um terminus de linha*).  
 [Da 'Magnificat' di Pessoa (Álvaro de Campos)]



De Chirico, *Le maschere*, 1973

### 3) *Unità versus dualismo* (il soggetto: ego cogito)

Difficile valutare la portata della sintesi tomistica, senza schierarsi pro o contro anche tutto quello che una certa interpretazione del tomismo ha poi significato (e per certi versi ancora significa). Provando a segnare, con il maggior distacco possibile, quelle che sono diventate poi le principali linee di tendenza interpretativa, la prima cosa da sottolineare è il graduale spostamento lessicale: la persona (inizialmente sinonimo di *hypostasis*), viene riletta nei passaggi precedentemente citati come *rem subsistentem*, come qualcosa di sussistente (*subsistentem*), e ancora più precisamente come qualcosa in sé e per sé sussistente. Le traduzioni spesso rendono con 'soggetto'. Dobbiamo evitare indebite trasposizioni. La 'persona' di Tommaso non è un '*subiectum*'. Non è la sostanza-soggetto. Non è la sostanza-soggetto-razionale moderna. Non è il soggetto/cogito cartesiano.

Ma non possiamo non considerare, con il senno di poi, che lo slittamento della terminologia messo in atto da Tommaso prelude al 'nuovo' termine con cui l'uomo rileggerà se stesso. Non più persona, ma 'soggetto', soggetto trascendentale: pensiamo in particolare a Kant. Con il senno di poi, non possiamo non cogliere quello che sarà lo snodo, che porterà dalla "sostanza individuale di natura razionale" alla "res cogitans"; e dalla "sussistenza in e per sé" al "soggetto autodeterminato".

Sostanza (individuale di natura) razionale: *res cogitans: ego cogito – ego sum*.

La distanza tra l'antichità e la modernità è determinata, allora, proprio dallo snodo scolastico e dalla sua radicalizzazione?

Difficile non cadere in schemi semplificativi. Eppure questi schemi hanno sorretto molta filosofia della storia negli ultimi secoli. C'è una continuità che dal logos, dal razionalismo greco, dallo *zoon logon echon*, attraverso l'intepretazione medievale, conduce nel cuore del razionalismo cartesiano e più genericamente moderno? La metafisica razionalistica inizia da Platone e Aristotele (e magari ancor prima, dai presocratici), come una certa visione nietzscheana e heideggeriana vorrebbe? Oppure è necessario sottolineare l'assoluta discontinuità tra il modo di vedere greco (in cui il logos indica un legame) e cristiano (in cui il legame è quello delle relazioni) e il modo di vedere della modernità, in cui il soggetto diventa meramente pensiero/ragione e la ragione diventa meramente struttura logica, mathesis, rispecchiamento illusorio del reale? Abbiamo accennato al tema nel primo capitolo, 'leggendo' il quadro di Magritte *Condizione umana*.



P. Klee, *Maschera della paura*, 1932

Anche volendo sospendere – in questa sede – il giudizio sul passaggio patristico e scolastico, per come abbiamo presentato il mondo greco in questo testo, appare evidente che non crediamo nella continuità tra l'esperienza antica e quella moderna. Non crediamo che lo *zoon logon echon* possa essere facilmente assimilato all'*ego cogito* e l'*anthropos* al *subjectum*.

Se c'è uno scarto tra il mondo cristiano e quello greco (e c'è), uno scarto ancora più grande si dà tra il mondo greco e quello moderno. Anche per questo non possiamo più dirci greci. Sebbene non necessariamente dobbiamo continuare a voler essere moderni.

In questo senso, certo, forse possono essere considerate diversamente anche le provocazioni nietzscheane e heideggeriane: come provocazioni a tornare ad un'origine (pre-metafisica, pre-moderna, pre-dualistica, pre-razionalistica) in cui l'unità uomo/mondo, io/altri, era primaria. Come provocazioni a ripensarci in unità, a partire

dall'unità (e non dalla scissione). Con la consapevolezza che all'infanzia non si torna; ma non per questo è necessario rimanere della lacerazione.

#### 4) *Inizio versus Nuovo inizio (il Dasein e l'homo humanus)*

In questo senso ci sembra che l'ultimo tentativo 'forte' di individuare un 'nuovo' termine dell'umano, e – con e dentro esso, una nuova interpretazione dell'umano – sia stato il tentativo heideggeriano. Il suo *Dasein*, com'è stato mostrato da diversi interpreti, ri-assume e reinterpreta molte delle categorie pratico/patiche di Aristotele e Platone, e le rilancia al di qua del dualismo moderno: attraverso un nuovo sguardo, quello fenomenologico.

E la complessità del rapporto tra Heidegger e la Grecità mostra come da un lato – secondo Heidegger – sia possibile e doveroso tornare ai Greci, per superare i rischi della modernità; dall'altro sia impossibile e assurdo illudersi di raggiungere un'oasi pre-metafisica, che, ammesso e non concesso che si sia mai data, oggi non potrebbe che avere il sapore di un'utopia poetica: un nuovo inizio da attendere e da preparare, nella consapevolezza che non possiamo pre-determinarlo.

E se il primo Heidegger ancora si illude di poter trovare (o coniare) nuovi termini per dire l'uomo (*Dasein*, appunto, come in *Essere e tempo*); è interessante, al termine del nostro percorso, notare, ricordare, come l'ultimo Heidegger torni a scegliere il termine *brotoi* (mortalità) per dire gli enti che siamo, nella nostra fragilità, tesa tra l'essere e il nulla; e, con una certa sfumatura, torni ad adoperare anche il termine 'homo'.

“Dove altro si dirige la 'cura' se non nella direzione volta a ricondurre l'uomo nella sua essenza? Ma che altro significa questo, se non che l'uomo (*homo*) diventa umano (*humanus*)? (...) Ma oltre a ciò e prima di ogni altra cosa rimane da chiedersi se in generale l'essenza dell'uomo, in un senso iniziale e che decide anticipatamente di tutto, dimori nella dimensione dell'*animalitas*. (...) L'uomo non è solo un essere vivente che, accanto ad altre facoltà, possiede anche il linguaggio. Piuttosto il linguaggio è la casa dell'essere, abitando la quale l'uomo e-siste, appartenendo alla verità dell'essere e custodendola. (...) Per questo il linguaggio è ad un tempo la casa dell'essere e la dimora dell'essere umano. Solo perché il linguaggio è la dimora dell'essenza dell'uomo le umanità storiche e gli uomini possono non essere di casa nel loro linguaggio. (...). L'essere è sempre in cammino verso il linguaggio. (...) Ma in quanto il linguaggio è storico, l'essere è salvaguardato nel pensiero rammemorante, (...) come ciò che in futuro sarà sempre da pensare. (...) Portare di volta in volta al linguaggio questo avvento dell'essere, avvento che rimane e che nel suo rimanere attende l'uomo, è l'unica cosa del pensiero. (...) Con il suo dire, il pensiero traccia nel linguaggio solchi poco vistosi. Essi sono ancora meno vistosi dei solchi che il contadino, a passi lenti, traccia nel campo” [*Lettera sull'umanesimo*, in *Segnavia*, tr. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano, 1987, pp. 273; 276; 287; 312-15].

Ma Heidegger, più di ogni altro autore che ha cercato di 'dire' l'uomo, non può che rimanere fuori non solo rispetto al nostro libro, ma anche fuori da questi appunti/conclusioni. Con un 'fuori', però, del tutto particolare. Perché, infondo (e il lettore esperto se ne sarà accorto, dall'inizio), il percorso di Heidegger, per chi scrive, non è solo l'ultimo dei percorsi non scritti (e che sarebbero stati da scrivere), ma è lo sfondo di precomprensione dell'intero testo. E, certo, la tela che sorregge i colori non è visibile immediatamente nel quadro, ed è bene che sia così. Ma di fatto la sorregge.

Infatti da Heidegger abbiamo ripreso la domanda metafisica 'che cosa fa sì che l'uomo sia uomo?'. Da Heidegger abbiamo ripreso l'impostazione ermeneutico-esistenziale. Heideggeriano è indubbiamente il gusto per la filologia, intesa non come scienza storiografistica, ma come ascolto di quanto il tempo, il mondo, gli uomini hanno lasciato sedimentare nelle parole. Da Heidegger, come dicevamo in alcune citazioni già delle Prefazioni, è ripreso il desiderio di "cercare di riconquistare l'indistruttibile forza evocativa della lingua e delle parole: in quanto parole e lingua non sono come dei cartocci che servano unicamente ad involgere le cose per il commercio del parlare e dello scrivere. È solo nella parola e nella lingua che le cose divengono e sono" [M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, tr. it. di G. Masi, Mursia, Milano, 1990, p. 25]. Da Heidegger è ripresa l'idea che il cammino verso l'uomo sia (e non possa che essere) un cammino verso e attraverso il linguaggio (sebbene per noi, sin dall'inizio, a differenza di Heidegger, il linguaggio è stato pensato in termini plurali: i linguaggi). Da Heidegger (ma anche da Nietzsche) è ripreso l'amore per la Grecità. E l'idea che è necessario tornare a queste radici, alla prima origine, se vogliamo (come abbiamo letto nella *Lettera sull'umanesimo*) "ricondurre l'uomo alla sua essenza": un'essenza non ontologicamente data, ma storicamente esperita e depositata nel linguaggio.

Infatti – siamo convinti con Heidegger che – scavare nelle radici linguistiche e storiche del nostro essere ci rende (più) umani ("l'*homo* diventa *humanus*"); perché ci riconsegna a noi stessi e alle nostre possibilità: a quelle che si sono date e a quelle che ancora possono darsi. E siamo convinti con Heidegger che la partita dell'(auto)comprensione dell'umano non è chiusa. Non è chiusa certo con la Grecità, ma nemmeno con la modernità, e nemmeno con la mera decostruzione nichistica della modernità. E, anzi, oggi più che mai diventa essenziale ripensare l'"*humanismus*", e quindi "meditare e curarsi che l'uomo sia umano e non non-umano" (ivi, p. 273).

E come ripensarlo senza ripartire da ciò che abbiamo 'detto' di noi? Senza comprendere ciò che è da riprendere e ciò che è da superare? Ciò che non ci 'dice' più, ciò che non dice più realmente di noi?

E, certo, tutti i nomi che abbiamo attraversato sono e restano, come tracce mne-



stiche, parti di noi: della nostra storia ontogenetica e filogenetica. E per certi versi tutti noi non possiamo dire di non essere, almeno in parte, *homo, adam, anthropos, aner, kouros, brotos, psyche, zoon logon echon*.

Ma, come diceva la lunga citazione precedente tratta dalla *Lettera sull'umanismo*, tutti noi, per certi versi, non possiamo più dire di essere 'solo' terrestrità (*homo*), o 'solo' creaturalità (*adam*), o 'solo' sguardo o forza (*anthropos, aner*), o 'solo' eroicità o mortalità (*kouros, brotos*), o 'solo' anima nel corpo (Platone), o 'solo' esseri viventi che hanno il linguaggio o animali dotati di ragione (*zoon logon echon*). E non possiamo dirlo, in fondo, perché, il proprio del logos non è quello di aggiungersi alla vita o all'animalità (e renderci umani). Ma il proprio del logos è quello di attraversarci, precederci, superarci, e spingerci sempre al di là di noi.



P. Klee, *At the core*, 1935

In 'esso', nel Logos/Linguaggio, abitiamo. Ma anche camminiamo. Perché siamo incapaci di vivere senza chiederci chi siamo, e senza darci un nome, più nomi. Ma ogni nome che ci diamo non ci basta. E ci costringe a domandare di nuovo, a nominare di nuovo. Perché il linguaggio è storico. E la storia si dà anche e principalmente attraverso il linguaggio, attraverso i linguaggi.

E la storicità del logos è l'impensato del mondo greco, evidentemente. Ma la storia non è solo caotico divenire senza direzione. E questo è l'impensato del post-moderno.

La storia è il cammino del senso, attraverso cui l'uomo – e quindi l'umanità in generale (nelle sue espressioni: filosofiche, letterarie, artistiche, culturali in generale), e anche l'uomo singolo, io, tu ognuno di noi – si interroga “nella direzione volta a ricondurci alla nostra essenza”, si interroga su come “diventare umano” (ivi).

La storia è il nostro vivere interrogante, nel tentativo continuo di *diventare ciò che siamo*. “*Ghénoi' oios essi*”, come sapevano già i Greci. E, allora, sì, portare al linguaggio la storia del nostro essere uomini – i termini con cui 'ci' siamo detti, cercati, pensati, in cui siamo divenuti – non è (speriamo di aver mostrato che non dovrebbe essere) un mero esercizio storiografistico o filologico, ma un “portare al linguaggio l'avvento che rimane, e che ancora attende l'uomo” (ivi).

E se è vero che il compito del pensiero, ieri come oggi, resta quello di “tracciare nel linguaggio solchi poco vistosi”, allora i capitoli di questo libro sono stati il tentativo di tracciare questi solchi, nel *humus* dell'*humanum*.

Pochi solchi. Inappariscanti. Nel campo della storia. Perché la storia resta, inevitabilmente, sempre oltre.

Al di sotto della storia, la memoria e l'oblio.

Al di sotto della memoria e l'oblio, la vita.

Ma scrivere la vita è un'altra storia

*Inachèvement*

[P. Ricoeur]



“T”interrompe il lettore (...): Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine? Anticamente un racconto aveva solo due modi possibili per finire: passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte” [I. Calvino, *Se una notte di inverno un viaggiatore*]

“Il libro che con la presente io congedo, l'ha scritto uno che (...), sprovvisto del compito immane di capire tutti gli uomini, ha scelto, certo rischiando di passare per miope e per pazzo, di capire se medesimo. (...) Se la sua inclinazione di scrittore fosse rivolta all'esterno, deciderebbe con gran presunzione di scrivere un libro onde aiutare gli altri. (...) Ma egli sa che ognuno per intelligenza è essenzialmente uguale e deve aiutarsi essenzialmente da sé. Ma se l'inclinazione è interiore (...), allora si scrive un libro come gli uccelli cantano le loro canzoni, come l'albero fa crescere la propria chioma. E se qualcuno ne gioisce, tanto meglio” [S. Kierkegaard, *Prefazioni*].

“Se ora, dopo queste osservazioni, (...) riguardo a questo libro rimane ancora una domanda essenziale, non sono io che posso rispondere. La prefazione è di diritto dell'autore; del lettore, invece, la postilla” [F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1876-'78*, af. 24 [1]].



*Finito di stampare nel mese di settembre 2015*



TIPOLITOGRAFIA  
**TRULLO**

Via Ardeatina, 2479 • 00134 Santa Palomba - Roma  
Tel. 06.6535677 • Fax 06.71302758  
doc@tipolitografiatrullo.it • www.tipolitografiatrullo.it

Che cosa fa sì che l'uomo sia uomo? Quali sono i 'nomi' che il soggetto si è dato, nel corso della storia ed in particolare della storia della filosofia? In che misura siamo ancora oggi debitori delle 'origini' dell'antropologia? Attraversando, con sguardo ermeneutico, alcuni termini 'antichi' (*homo, adam, anthropos, aner, kouros, brotos, logos, psyche*), le pagine di questo testo cercano di portare alla superficie alcuni tesori nascosti nelle radici dell'umano, nella convinzione che le parole non sono solo cartocci, ma sentieri; e nella certezza che la storia non è solo 'passato', ma possibilità per il futuro.

Il libro si presenta come un percorso aperto, sia nella forma (che assume il modello dell'ipertesto, con ideali link ad immagini e cartelle), sia nel contenuto, che è strutturato in maniera interdisciplinare (filosofia, letteratura, arte, archeologia). Anche per questo le pagine sono corredate da un ricchissimo apparato iconografico e da numerose schede di approfondimento testuale e bibliografico.

**Annalisa Caputo** insegna presso l'Università degli Studi di Bari 'Linguaggi della filosofia' e presso la Facoltà Teologica Pugliese 'Filosofia dell'uomo'. Autrice di numerosi lavori sull'ermeneutica contemporanea, tra i quali ricordiamo alcuni testi su Heidegger [*Heidegger e le tonalità emotive fondamentali (1929-1946)*, Franco Angeli, Milano, 2005; *Pensiero e affettività. Heidegger e le Stimmungen (1889-1929)*, Franco Angeli, Milano, 2001; *Vent'anni di recezione heideggeriana (1979-1999). Una bibliografia*, Franco Angeli, Milano, 2001] e Ricoeur (*Io e tu: una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con P. Ricoeur*, Stilo ed., Bari, 2009), ha fondato e dirige la rivista internazionale di filosofia "Logoi.ph". Per le Edizioni CVS ha già pubblicato *L'arte, nonostante tutto. Ricerche sulla musica, la pittura e la poesia: tra estetica ed ermeneutica* (2012); *Amore e sofferenza: tra autenticità e in autenticità. Un percorso con L. Binswanger* (2007).

In copertina: "Dimensione uomo", opera di Nevio De Zolt

ISBN 978-88-8407-230-6



9 788884 072306

€ 20,00

EDIZIONI  CVS