

## INDICE.

Introduzione.....	pag. 1 – 3.
La maschera e lo specchio.....	pag. 4 – 9.
Il mito greco e la duplice origine del sacro.....	pag. 10 – 18.
Conclusione: le immagini esistono realmente?.....	pag.19 – 20.
Commiato.....	pag. 21.
Appendice. Sulla morte.....	pag. 22 – 28.

## INTRODUZIONE.

Questa lezione continua l'argomento trattato l'anno scorso ossia il rapporto tra le immagini ed il sacro: ne costituisce un approfondimento, ma anche e soprattutto vuole essere un esame della stessa tematica da un altro punto di vista: quello del sacro. Se prima il perno della mia disamina era costituito dalle immagini e da quelle che avevo definito "immagini materiali" e se da queste ancora avevo cercato di risalire a ciò che esprimono, e che non è immagine ed in particolare a quel "ciò" che è il sacro, questa volta mi soffermerò più specificamente sul sacro, nel suo "farsi immagine" e prim'ancora "evento", nel suo darsi all'umano, essere esperito tramite modalità che sono o possono ricondursi all'immagine.

Oltre al mio interesse per l'argomento, questa ricerca prende le mosse da una casuale dimenticanza della quale mi accorsi poche settimane dopo aver concluso il lavoro e svolto la mia lezione; la dimenticanza riguardava un tipo di immagini molto particolare: le maschere. Queste detengono una posizione di rilevante importanza e complessità nell'ambito religioso anche se limitatamente al paganesimo (i culti ebraico e cristiano ne rimangono estranei) ed a certi settori dello stesso: l'antica religione romana, già poco incline alle immagini, non le conosce, mentre in quella greca compaiono ed hanno un ruolo significativo; è a questa che rivolgerò la mia attenzione. Ho poi trovato, e devo ammettere con una certa sorpresa, che la maschera ha un legame ed affinità con un elemento che sembrerebbe del tutto estraneo ad essa: lo specchio; sarà proprio, e ancora, la religione greca, a esprimere le situazioni più significative.

Prima di entrare nell'argomento riprendiamo due punti della scorsa lezione: le immagini senza figura e la definizione di immagine.

In ogni immagine (e qui mi riferisco alle "immagini materiali") vi è una componente anzi un fondamento di non-figura. Per spiegarmi meglio ricorro ad alcuni esempi.

Prendiamo la complessiva opera pittorica di Guido Reni. La maggior parte sono dipinti di carattere religioso, altri di tema profano, ad esempio dalla mitologia greca. Passandoli in rassegna si constata facilmente la piena padronanza da parte dell'autore della tecnica pittorica. Tra tutti questi, uno spicca in particolar modo: il ritratto di vedova; si dice fosse la madre ed è stato riconosciuto come uno dei più bei ritratti dell'epoca barocca. In questo dipinto il Reni è riuscito a rappresentare con vivezza ed intensità uno stato d'animo molto preciso: un dolore trattenuto e chiuso nella compostezza del volto e semplicità degli abiti scuri, recente, non superato; un viso fermo, impassibile, quasi del tutto frontale, le labbra serrate, lo sguardo all'osservatore, ma che non vede veramente, semmai rivolto dentro di sé, al proprio dolore. Nessuna enfasi né teatralità né pose particolari od estreme come invece accade in altre opere e come era d'uso nel barocco. Una composizione semplice, essenziale, raffinata. Soffermiamoci sullo sguardo. Cosa è uno sguardo (in pittura)? È qualcosa di più degli occhi, dei bulbi oculari. Come si fa a rendere uno sguardo, quel dato sguardo? Non si può dire cosa sia o come si faccia, ma se si ha attenzione e sensibilità, si coglie e comprende, in pittura come nella realtà, il "significato" di uno sguardo (e in questo caso è il dolore, non un dolore generico, ma proprio quel dolore, di quella persona precisa). Ed uno stato d'animo cosa è e soprattutto come può essere raffigurato? È una situazione della interiorità umana e si esprime nel volto (anche in altri modi, ad esempio la posa del corpo), nella linea delle labbra e soprattutto negli occhi appunto, ma a sua volta è qualcosa di più delle labbra e degli occhi. Lo sguardo, che esprime lo stato della interiorità, assieme soprattutto alle labbra, e lo stato d'animo sono in loro stessi, entrambi, non-figura: alcune immagini riescono ad esprimere cioè a far vedere qualcosa che non ha figura, che non è in se stesso visibile; alcune immagini, forse tutte almeno un po', contengono ed esprimono un fattore che non ha figura e non è raffigurabile; questo fattore è il fondamento, il "centro" della immagine.

Rivolgiamoci all'opera di Caravaggio, autore, se vogliamo, molto più dotato di Guido Reni, e di tutta questa prendiamo, anche solo per mantenerci su un piano meno problematico, una natura morta, quella conservata alla pinacoteca ambrosiana. Si tratta di un semplice canestro, con frutta e

foglie, appoggiato su un ripiano e, dietro, uno sfondo neutro, chiaro, non definito. Cosa ha di significativo questa immagine? Non esprime alcuno stato d'animo, non è una metafora od una allegoria, non rimanda ad una verità ulteriore le cose raffigurate, ad una trascendenza, né ad un qualsiasi stato determinato come accadeva col Reni e tuttavia si impone a noi, ha qualcosa, e lo si vede bene, che altre nature morte di autori meno dotati, non hanno.

Non accade solo in pittura, nell'ambito delle vere e proprie "immagini materiali". Proviamo ad entrare nella basilica bolognese di s. Petronio, magari ad una data ora del giorno, ad esempio nella tarda mattinata di una serena giornata di sole. Che cosa ci colpisce? Un certo senso dello spazio, quella data spazialità. Ma cosa è (quel)la spazialità? Non sono i muri, i pilastri, la copertura a volte e le ornamentazioni soprattutto delle cappelle laterali, per quanto non possa prescindere da questi elementi. Allora cosa è la spazialità? In fondo è un vuoto; dire spazio, o spazialità, è dire spazio vuoto. Ma come si fa a percepire un vuoto, un dato vuoto ed insieme averne un senso che è di intensità e non una percezione di un puro nulla o, meglio ancora, una non-percezione? Cosa è che si percepisce effettivamente? Certo lo spazio non è un puro vuoto, è quel vuoto e lo è in quanto delimitato ed organizzato da quegli elementi materiali (i muri, i pilastri....) oppure, in altri casi, da un "centro" in riferimento al quale si posiziona, strutturandosi, il d'attorno: lo spazio, una data spazialità è tutto questo assieme. Ma, di nuovo, cosa si percepisce effettivamente? Cos'è quel proprio e di più che alcuni luoghi (ed il s. Petronio è uno di questi) hanno rispetto ad altri?

Dopo questo, per altro già prolisso excursus, vediamo di tirare le somme. Cosa hanno in comune i tre esempi citati? Che cosa è che avvertiamo e ci colpisce di essi? È il senso forte ed intenso di una presenza.

Nel caso del Reni, è dell'umano: uno stato d'animo ben preciso della interiorità individuale, di una, di quella determinata, ancorché per noi anonima, persona; nel Caravaggio, di uno stato naturale, fisico, di tutti i giorni; nel s. Petronio, di una "forma" che diviene spazio. In alcuni casi le (certe) immagini materiali od i (certi) manufatti umani (anche luoghi naturali; ma per il momento tralasciamo questi) danno il senso di una presenza. Le immagini materiali che raffigurano un dato oggetto (persona o cosa che sia) talvolta, in rari casi, non si limitano a darmi un'idea, a farmi vedere quel dato oggetto cioè il suo semblante esteriore, il come lo vedrei se mi fosse direttamente di fronte, ma mi danno il senso della sua presenza a me. Le (almeno alcune) immagini materiali esprimono anche qualcosa che non è né ha figura, che da senso e "vita" all'immagine stessa, ne costituisce il fondamento: questo qualcosa è la presenza, il senso della presenza dell'oggetto; in esse si percepisce sia l'oggetto sia la presenza dell'oggetto stesso.

Questo è il significato delle "immagini senza figura" ossia, appunto ed ancora, il senso della presenza dell'oggetto oltre la raffigurazione stessa (e nella "realtà" anche oltre l'oggetto stesso, anche se e quando sia pur fisicamente presente a me).

Ed infatti, nella lezione scorsa come ho definito l'immagine, l'immagine come evento originario che si dà nella interiorità individuale e del quale le eventuali immagini materiali ne sono appunto una trasposizione su un supporto materiale ed "esterno" ? Come presenza nella interiorità umana dell'oggetto senza la materia; presenza immateriale, ma pur sempre presenza e talvolta più intensa a livello emotivo-esistenziale, dell'oggetto materiale.

Tuttavia la proposizione definitoria appena sopra se da una parte ha il vantaggio della sintesi e della facilità di comprensione, ad un secondo sguardo si presenta problematica. Cosa è in fondo la presenza (di una cosa o di qualcuno)? Cosa si intende col termine presenza?

La "presenza" non è razionalmente definibile; ma vediamo cosa possiamo ugualmente comprenderne.

In primo luogo, vi è differenza tra la presenza di una cosa (o di una persona) e la cosa (o la persona) stessa, al momento fisicamente presente oppure no; in secondo, la presenza di una cosa o una persona non è una seconda cosa o persona che si aggiunga alla prima anche se in un certo senso ne costituisce una sorta di "raddoppiamento intensivo", anche non localizzabile in un luogo preciso, nella cosa o nella persona medesima o allo "esterno" di ognuna delle due.

Provo a spiegarmi ricorrendo ad esempi.

Nella esperienza dell'innamoramento, una volta che vi sia corresponsione amorosa fra i due ed il rapporto risulti consolidato, vi è un superamento dell'esigenza della presenza fisica dell'amata/o: i due è come se fossero sempre presenti l'uno all'altra anche se e quando sono fisicamente distanti fra loro.

I due (veri) amici che si reincontrano dopo diverso tempo, hanno sì, la gioia di rivedersi, ma è come se si fossero separati il giorno prima.

In una compagnia od in un giro di amici, può darsi che alcuni abbiano una "presenza" maggiore rispetto a qualsiasi altro senza che questa sia legata a qualcosa di particolare: il "fascino" od il "carisma" è qualcosa di più dell'aspetto fisico o dell'intelligenza o dello status sociale o di ciò che quelli sanno fare e/o effettivamente fanno.

A certe persone ci si affeziona, ma è quando non ci sono più che ci se ne accorge ed è come se solo allora fossero veramente presenti.

La "presenza" dell'oggetto quindi è una sorta di doppio intensivo dello stesso, ma su un altro piano; può in un certo senso "separarsi" da quello, acquisire una sua autonomia; venire rilevato nella condizione di assenza fisica dell'oggetto oppure in un istante di incanto sovrapporsi allo stesso offrendosi entrambi in un medesimo alla visione; è ciò che io avverto di "oltre" rispetto al suo essere a portata di mano o alla sua sola possibilità di ciò.

La presenza è la trascendenza dell'oggetto rispetto a se medesimo. L'esperienza della trascendenza, ancor prima che darsi su un piano religioso esplicitamente confessionale, si da o può darsi ordinariamente nel rapporto dell'individuo con una qualsiasi cosa o persona o situazione di fatto: nel rapporto col mondo, ossia, di fatto, sempre con una porzione di esso, noi esperiamo la trascendenza di quella rispetto a se stessa. Ogni stato di cose è e non è lo stesso stato di cose; è se stesso ed insieme anche altro: ha in sé (nel suo rapporto con noi) il proprio auto-trascendersi; questa (auto-)trascendenza della cosa a se stessa è insita nella cosa in quanto tale nel suo offrirsi a noi ed è ciò che chiamiamo presenza. Questa situazione della cosa, questa sua "duplice struttura interna" (della cosa in sé, ma sempre e comunque in rapporto a noi) ossia, e già sul piano della immanenza, questo non coincidere della cosa con se medesima (e teniamo che ognuno di noi può divenire "cosa" a se stesso) è ciò che ci da il senso della temporalità. Ed è l'immagine che ci mette sulla via di questa acquisizione. Ed infatti, se fin dall'anno scorso ho perlato della immagine come presenza nella interiorità umana della cosa senza la materia, il termine "presenza" non ha forse una accezione prioritariamente temporale piuttosto che spaziale? Questo argomento, del rapporto tra immagine e tempo, lo rimando ad una prossima lezione.

## LA MASCHERA E LO SPECCHIO.

Le note sopra ci hanno introdotto sulla soglia dell'argomento della lezione, la maschera e lo specchio; anche se può non apparire a prima vista, tra i due si danno precise relazioni (il mito greco le esprime chiaramente): entrambi hanno a che fare con la presenza e la morte.

La maschera, nella sua materialità, è il semblante fisso di un volto; può anche essere, in aggiunta o meno, un abbigliamento più o meno completo, un costume, ma limitiamoci per semplicità, al semblante del volto. In essa vi sono dei fori cioè dei vuoti nei luoghi degli occhi e, di solito, della bocca; è pensata per essere portata, indossata da qualcuno. Già sotto questi aspetti si distingue e si pone su un altro piano rispetto ad una statua o ad una qualsiasi altra raffigurazione plastica.

La statua, un busto hanno/sono un volto completo in tutte le sue parti; di qualcuno che non è né "diventa" l'osservatore; è pensata per essere vista, ammirata, non indossata, ci si rimane di fronte e all'esterno, non dietro o dentro di essa; è sempre la stessa, quella e solo quella, anche se posso mirarla da più punti di vista ed averne visioni prospetticamente diverse e "vive" in un tempo che è sempre lo stesso. La maschera invece, ha due tempi diversi: quando è lasciata su un tavolo o appesa al muro e quando è "indossata" da qualcuno.

Nel primo tempo cosa è? Un puro volto vuoto, dietro/dentro il quale non vi è alcuno. Non ha occhi, (talvolta) nemmeno bocca, quindi non ha sguardo e non "dice" nulla, nemmeno il silenzio, e non li ha, gli occhi e la bocca, non perché manchino, ma perché è nella sua natura non averli.; una qualsiasi raffigurazione plastica invece, ha sempre uno sguardo ed è come per dire qualcosa. Sotto questi aspetti, la maschera è la antiimmagine per eccellenza e lo è proprio perché esclude, di nuovo per sua natura, ciò che invece, come abbiamo visto, costituisce il proprio della immagine ossia il senso della presenza; la maschera all'opposto dell'immagine, esclude la presenza, ma questa esclusione non è nel senso di una assenza, semmai di una antipresenza.

Assenza in fondo cosa significa? Che l'oggetto è assente qui, ma potrebbe o dovrebbe esserci e comunque è presente da un'altra parte, è lontano, ma è, magari può tornare o inviare qualcosa di suo. L'etimologia è abbastanza esplicativa; assente è da *absum* cioè *ab* + *sum* che significa: sono via, nel senso della lontananza, sono in un posto lontano, quindi sono presente là; presente è da *presum* cioè da *pre* + *sum* cioè sono di fronte a, nel senso della prossimità.

La maschera dice una mancanza di qualcosa che essa di suo non ha mai avuto né mai potrà avere, di cui da sé è inabilitata a dotarsi. La maschera è qualcosa che io vedo di fronte a me, è presente a me, ma è una presenza-non presenza, non è né presenza né assenza, è la presenza di qualcosa che è e si da come non-presenza ossia è una antipresenza.

E tuttavia la maschera non è soltanto questo, qualcosa che io vedo di fronte a me, piuttosto lo è secondariamente (siamo ancora nel primo momento); prioritariamente è per essere indossata, calata su un volto, da parte mia o di qualcun altro (ecco il secondo momento): allora assume una presenza, acquista gli occhi, uno sguardo; le labbra, una voce e tutto questo in modo reale, diretto, non in immagine; la maschera acquista vita, un'anima, un tono.

Che rapporto si stabilisce tra la maschera e colui che la indossa?

I due diventano un'unità, si fondono assieme, diventano una medesima cosa, ma in questa metamorfosi, rapidissima, è la maschera ad avere la prevalenza: assume e risucchia quegli quanto a presenza ed insieme ne annulla la identità conferendogli la propria; costui smette di essere colui che era fino a poco prima e diviene la maschera; questa ne ha assorbito la vita; lui non è più lui, non c'è più, è scomparso, solo la maschera è e vive. Sotto questo aspetto è una antipresenza ed è legata alla morte, come pure alla violenza, all'inganno.

Chi è che si maschera? Che ricorre alla maschera?

Ad esempio il bandito che, in pubblico, si accinge a compiere un reato (una rapina, un rapimento...): costui vuole/deve non essere riconosciuto, celare, annullare agli altri la propria identità o alterarla profondamente sì da sembrare un altro; il suo agire, quell'agire è violenza, ostilità, forse anche morte; per tutta la durata, indosserà la maschera, sarà la maschera ad agire, non lui: in fondo la maschera lo nasconde anche a lui stesso. Quando sarà finito, quell'agire, se la toglierà, sarà di

nuovo lui, uno come tutti gli altri; quel reato rimarrà come se fosse stato compiuto da ignoti, anche a lui stesso.

Vi è anche qualcun altro che ricorre alla maschera: la preda che vuole sottrarsi al predatore; scappa, si nasconde, si mimetizza nell'ambiente ossia cerca di non apparire affatto o tutt'altro rispetto a ciò che è; e ordinariamente vive nascondendosi ossia vive una non vita, non vuole essere riconosciuta o come se fosse altro.

Gli esempi appena sopra, del bandito e della preda, nella loro contrastante polarità, sono molto importanti perché mi permettono di precisare il carattere della maschera meglio di quanto non abbia fatto nella definizione di maschera come sembiante fisso di un volto con, semmai, l'aggiunta di un costume. Infatti il bandito, si dice ed è vero, si maschera, ma non è che indossi una vera e propria maschera: può calzare un passamontagna, un casco da motociclista o una semplice sciarpa sul volto. Tuttavia questi espedienti costituiscono, ugualmente, in questo caso, una maschera pur non essendolo affatto nell'uso comune. Per comprendere meglio dobbiamo tener presente il tema delle immagini senza figura e la maschera, in quanto antipresenza, ha e mantiene comunque uno stretto legame con la immagine. Se si da infatti una immagine ossia una presenza, senza figura, parimenti si da una antipresenza senza figura. Ed infatti la "maschera" del bandito non è (o può non essere) il "sembiante fisso di un volto"; è un sembiante (in quanto viene veduto), ma non ha figura, anzi cancella la figura, la fisionomia del bandito; la "maschera" del bandito ne annulla il volto, non lo fa vedere, fa vedere qualcosa che è celato ossia cancella semplicemente la figura ed è proprio questo annullamento della figura che permette al bandito di agire come tale, di scatenare la propria malevole aggressività e con una presunzione di impunità. La natura della maschera, infatti, e questo è molto importante, non è tanto una nuova identità, ma la negazione/annullamento di qualsiasi identità e questa è la condizione affinché il "male" possa emergere ed operare. Questa è la natura della antipresenza, il suo non essere una pura e semplice assenza. La maschera è qualcosa, ma qualcosa che non è in sé: è l'essere o l'esserci ossia la presenza del non-essere. Ed infatti se nello esercizio criminoso, al bandito cade la "maschera" e dei presenti lo vedono, magari lo riconoscono o lo possono in futuro, la sua maligna aggressività aumenta ancora con esiti più distruttivi al fine di annullare la presenza altrui e rimanere così una "maschera", una non-identità.

E la preda, cosa ha in comune col bandito? Vi è qualcosa di comune?

Intanto il non avere identità propria, il voler non essere riconosciuta per come o cosa si è. Ma anche qualcosa di più profondo e da un altro punto di vista: il bandito diviene preda. Dopo il reato, è ricercato dalla polizia: deve nascondersi. E come si nasconde? Assumendo un aspetto di persona normale: di impiegato, di padre di famiglia, di membro di una associazione sportiva.....e queste per lui diventano "maschere" mentre per gli altri, gli onesti, non lo sono. Tutto questo per dire che la maschera ha una natura ambigua e sfuggente: può non essere riconosciuta come tale o non subito. È e rimane un sembiante, ma non è detto che chi lo vede, riconosca in quello la maschera. La maschera è ed opera anche quando non è riconosciuta come tale; la maschera è, ma la sua natura è l'essere del non-essere, della non-presenza, l'insidia, la distruttività autodissimulantesi. A volte si vede che non si vede, altre non si vede affatto o si vede, ma non si riconosce: sono tutte forme della maschera.

Da queste note si comprende (e lo si sapeva già) come la maschera sia legata al teatro. Ma il teatro cosa è in fondo? È la ritualizzazione, esplicita, di situazioni reali; è il divenir gioco, finzione innocua di una situazione reale di fondo, dura e crudele, di morte appunto; insieme lo svelarla ed il coprirli; il riprodurla, ma senza rischi e pericoli (lo spettacolo, il dramma, come catarsi).

Ma la maschera nella cultura greca, prima di divenire appunto maschera di teatro, compare come maschera funeraria. Di nuovo appunto il legame con la morte. Sul volto del cadavere, di alto rango sociale, inumato nel sepolcro, veniva applicata una maschera che ne riproduceva la fisionomia.

Che significato aveva questa maschera? Un significato molto ambiguo; era un modo per conservare, "eternizzare" (per lo più erano d'oro, metallo che non si corrode), sottrarre al disfacimento pur in una "finzione" quella realtà che invece di lì a poco si sarebbe dissolta in putrefazione; ma era anche

un modo di chiudere dietro di essa (e nel sepolcro, le cui porte a loro volta venivano ben serrate dopo le esequie) quella potenza malefica, terribile, per la quale si temeva una minaccia di espansione; un modo per controllarla, restringerla solo entro un dato ambito.

Rimanendo sempre su questa linea, nella tipologia della maschera rientra una “cosa” molto particolare: la testa mozzata di una persona. Un volto ancora integro, ma vuoto di vita (almeno dopo alcuni secondi: pare infatti che nelle esecuzioni per decapitazione, soprattutto da ghigliottina, la morte non sia proprio istantanea e la testa mozzata sia viva e cosciente ancora per un po’); certo è un volto che ha i propri occhi e bocca, ma non ha più né può avere né sguardo né parola; occhi fissi, immobili, che non guardano e tuttavia terrificanti poiché, se le palpebre non sono abbassate, vi si può scorgere ancora l’ultimo sguardo, pietrificato nell’ultimo istante, l’istante dello spegnimento della vita.

Ancora una volta, questa “cosa” ci mostra la mobilità della realtà della maschera; se nel caso della maschera del bandito (e della preda), avevamo un uso che faceva divenire maschera, oggetti pensati e realizzati per tutt’altri scopi e che comunque venivano calzati addosso, qui invece, abbiamo una cosa che non può affatto venire indossata, che è divenuta maschera da tutt’altro che era prima. Maschera in che senso? Di che cosa? Di colui che fino a poco prima era un essere umano vivente e di ciò che era e rappresentava. La testa mozzata ed ostentata in pubblico, di un re o di un aristocratico (mi riferisco alle esecuzioni “rituali” durante la Rivoluzione francese) o di un pericoloso brigante o di un rivoltoso non significano soltanto la fine di qualcuno giudicato colpevole e nemmeno di ciò che rappresentavano da vivi (la istituzione regia o quella aristocratica del potere e della società, quella in particolare o in generale ed in quanto tale; la minaccia di espansione del crimine o della rivolta), ma anche la “vera natura” di ciò che rappresentavano, quel “vuoto reale” che prima celavano e che invece, gli esecutori, anche quando i più credevano tutt’altro, già sapevano ed ora, eseguita la sentenza, mostrano a tutti affinché se ne rendano conto.

Che relazione vi è tra la maschera e lo specchio? Come può darsene una tra due cose così diverse fra loro?

È la cultura greca, ancora una volta, che ci mostra questa relazione, ma prima di passare ai casi particolari che la illustrano, esaminiamo cosa è lo specchio.

Prima di essere un manufatto umano, di solo metallo trattato di modo che rifletta, come era per i più antichi, poi ricoperto con uno strato di vetro, come si imparò già dalla antichità (e se ne riconosceva l’alto valore simbolico e sociale come è testimoniato dalle decorazioni a temi religiosi di quelli pervenuti fino a noi e soprattutto dal fatto che spesso venivano inclusi nei corredi funerari delle donne di alto rango), è una cosa che si trova in natura: ristagni ed affioramenti e ruscelli di acqua limpida, laghi, il mare in certe circostanze riflettono il d’attorno; è usuale parlare di “specchi d’acqua”. La luna è talvolta assimilata allo specchio: regola le maree, a volte il regime delle piogge e quindi è legata all’elemento acqueo; ma anche, a differenza degli altri astri, la sua immagine è riflessa dall’acqua, a volte anche di giorno da quella oscura dei pozzi.

In sintesi è una superficie piana che riflette cioè ci dà in immagine il d’attorno di fronte ossia è il farsi immagine senza profondità e consistenza propria e che non dura per molto tempo, da parte di oggetti (individui umani compresi) di fronte o un po’ di sbieco, il puro e spontaneo divenire immagine della realtà. Lo specchio è una superficie pura, “euclidea”, in quanto esclude la profondità: non vi è propriamente un fondo o un dietro dello specchio, come accade per i tappeti e gli arazzi; come pure il rimando ad altro: non mostra l’invisibile, cose che non vedrei altrimenti (tranne che, almeno in un caso molto preciso che esamineremo tra poco), ma cose che vedo comunque e negli stessi momento e circostanze, però come cose reali e non come immagini.

Tuttavia vedere direttamente una cosa (ad es. la montagna che mi sta di fronte) e vedere la stessa come immagine riflessa sull’acqua sono due esperienze piuttosto diverse. Teniamo presenti alcuni fattori. In primo luogo, i greci avevano una fortissima sensibilità visiva: tra tutti i sensi, la vista godeva di uno statuto privilegiato; lo riconosce esplicitamente Aristotele nella *Metafisica*: “Infatti noi preferiamo, per così dire, la vista, a tutte le altre sensazioni, non solo quando miriamo ad uno

scopo pratico, ma anche quando non intendiamo compiere alcuna azione. E il motivo sta nel fatto che questa sensazione più di ogni altra, ci fa acquistare conoscenza e ci presenta con immediatezza una molteplicità di differenze”; il conoscere è inteso in termini di vedere, è un vedere dell’intelletto, conoscere e vedere sono pressoché sinonimi (significativo che, anche in italiano, il verbo “riflettere” si riferisce sia allo specchio sia alla mente nella sua attività di pensiero, alla consapevolezza razionale e..... appunto riflessa). In secondo, i dati di memoria hanno per lo più carattere visivo cioè di immagini nella interiorità individuale: ricordarsi di qualcosa o qualcuno significa per lo più rivederlo dentro di sé. Infine, che il vedere un oggetto comporta il formarsi, sempre nella interiorità individuale, di un’immagine di quell’oggetto e questo quando ancora lo si sta mirando: quasi subito mentre guardo un oggetto, quello già diviene dato di memoria sicché il mio vedere è anche un ricordare, un ricordare un oggetto che ancora è presente a me e sto ancora mirando; vedo l’oggetto ed insieme l’immagine dello stesso; in certe circostanze, l’immagine interiore - ricordo può diventare prevalente sul vedere diretto quando ancora questo si dà. Questi due punti li abbiamo esaminati lo scorso anno.

Ora, le immagini riflesse sull’acqua, siano ben definite o semplici giochi di luce sulle mobili increspature prodotte dalla corrente o dal vento, sono molto affini alle immagini della interiorità umana, ai dati di memoria: anch’esse, in fondo, sono immagini immateriali, presenze senza materia non in un’interiorità umana, ma fuori di essa, “oggettive”. Quindi il vedere un oggetto in una immagine riflessa è una esperienza assai affine, anche come intensità emotiva-esistenziale, al vedere-ricordare, molto più che il vedere il medesimo oggetto direttamente. Di qui si comprende come lo specchio sia divenuto il simbolo (o meglio la metafora) del conoscere proprio perché il conoscere, in particolar modo nella cultura greca, è un trasformare il dato reale in immagine e vederne la immagine. Le idee platoniche sono immagini, hanno le loro radici nella esperienza tipicamente greca, non solo di Platone, ma anche precedente il filosofo, delle immagini, del mondo divenuto immagine: la realtà è tanto più reale quanto più è esperita come immagine. Platone esprime appieno la “mentalità” più profondamente greca, ma anche una frattura che si è prodotta nella coscienza ellenica.

Infatti se per i presocratici vi è continuità tra essere ed apparire e quindi l’essere appare e ciò che appare è apparire dell’essere, Platone introduce o riconosce anche un falso apparire e quindi un’esigenza di trascendimento rispetto all’apparire ordinario, un apparire di ordine superiore.

In ogni caso, già da prima i greci ammettevano che la conoscenza è legata all’inganno, ad un enigma da risolvere e che costituiva una sfida mortale. Lo specchio inverte il rapporto destra-sinistra e, in quelli concavi, ad una certa distanza, anche il rapporto alto-basso; trasformando la realtà in immagine può far perdere il senso della realtà e far sì che si consideri reale ciò che è solo immagine evanescente (anche nel linguaggio odierno si dice “gioco di specchi”, “specchio per allodole” per indicare inganni e pericoli dissimulati). Quindi in Platone, e prima ancora nel mito, lo specchio ha anche queste significative sfumature di significato.

Questo anelito al trascendimento, che è una novità ed un acquisto proprio di Platone, si allaccia e riprende alcune delle tradizioni più profonde della spiritualità greca, si prolungherà nel neo-platonismo ellenistico e farà sì che il pensiero del filosofo permei la spiritualità cristiana ed occidentale fino a tutto l’alto medio evo ed oltre, ma è prima di tutto indice di qualcosa che è andato perduto nella coscienza greca. La crisi della polis, ben oltre di quanto possa essere imputato ai disastri militari, segnata dalla condanna a morte del saggio innocente: ad essa Platone reagirà rifacendosi non alla spiritualità tradizionale della polis, ma a quella delfico-orfica.

Da queste ultime suggestioni, che più avanti approfondirò, riprendiamo il discorso sullo specchio.

Oltre ed ancor più che dell’acqua nelle sue varie forme, vi è un altro elemento naturale, ben noto agli antichi ed a sua volta legato al freddo liquido, a funzionare da specchio: la pupilla dell’occhio.

Poco sopra avevo accennato a che lo specchio non mostra l’invisibile, tranne in un caso. Vediamo ora quale è questo. Prendiamo ancora Platone e tra i suoi dialoghi l’Alcibiade maggiore.

Alcibiade vuole entrare in politica, Socrate lo ammonisce affinché prima di entrarvi si prenda cura di se stesso ossia della propria anima e non del corpo e delle ricchezze ossia si dedichi alla

conoscenza di sé seguendo il precetto delfico; per farsi comprendere meglio gli propone l'esempio della vista:

Socrate: "Rifletti anche tu. Se essa [la vista] nel consigliare il nostro occhio come se fosse un uomo, dicesse 'guarda te stesso', come dovremmo intendere questa esortazione? Non sarebbe nel senso di mirare a ciò in cui l'occhio, guardando, vedrebbe se stesso?"

Alcibiade. "È chiaro".

Socrate: "Ebbene, consideriamo quale sia l'oggetto, volgendoci al quale possiamo vedere insieme sia lui, sia noi stessi".

Alcibiade: "È chiaro, Socrate, che si tratta degli specchi e di oggetti tale specie".

Socrate: "Dici il vero. Ma forse, anche nell'occhio con cui vediamo, non vi è qualcosa di simile?"

Alcibiade: "Senz'altro".

Socrate: "Non hai notato, allora, che il volto di chi guarda nell'occhio appare riflesso, come in uno specchio, nella parte dell'occhio di chi si trova di fronte, che chiamiamo anche pupilla, dato che è una immagine di colui che osserva?"

Alcibiade: "Ciò che dici è vero".

Socrate: "Pertanto, se un occhio ne contempla un altro e guarda dentro la sua parte migliore, con cui anche vede, può osservare se stesso?"

Alcibiade: "Mi sembra di sì".

Socrate: "Se, invece, osserva un'altra parte dell'uomo o degli esseri, fatta eccezione per quella che gli è simile, non vedrà se stesso".

Alcibiade: "È vero".

Socrate: "Se dunque l'occhio vuole vedere se stesso, deve guardare nell'occhio e in quella parte in cui nasce la forza visiva, che è la vista".

Quell'invisibile che solo lo specchio (sia esso la pupilla dell'occhio di un altro uomo o un qualsiasi altro) è il mio stesso volto (o la parte posteriore del mio corpo con un opportuno gioco di specchi e controspecchi): io non posso vedermi direttamente in viso; il mio occhio che vede tutte le cose, ma non può vedere direttamente se stesso.

Si tratta di una impossibilità che non rimanda ad alcuna trascendenza: gli altri vedono e con facilità ciò che io di me non vedo come io di loro con facilità vedo ciò che ognuno di quelli di sé non può vedere.

L'anziano maestro raccomanda di conoscere se stessi, di seguire il "giusto precetto di Delfi" che prescrive appunto di conoscere se stessi. Ma come si fa a conoscere se stessi? L'occhio per vedere se stesso deve fissare lo sguardo sull'occhio di un altro, sulla sua parte più intima, la pupilla: allora vedrà quello e se stesso assieme. Per analogia il vedere/conoscere se stessi avviene tramite la dialettica. E cosa uno conosce, deve conoscere di sé? Qual è il più intimo di sé, la "pupilla" del proprio sé di cui prendersi cura e che alcuno può vedere/conoscere da sé medesimo, ma tramite la dialettica? È la psiché-anima cioè quella componente intima, profonda, per altro di origine divina e quindi immortale, dell'individuo la quale è/vive veramente solo quando è staccata dal corpo ossia soprattutto dopo la morte. Quindi lo specchio è ciò che mi fa vedere/conoscere già in questa vita ciò che sono veramente e che nella sua purezza sarò solo dopo la mia morte.

Con questa posizione, Platone si è già distaccato dalla religiosità civica tradizionale collocandosi, come già Pitagora prima di lui, sulla linea della spiritualità orfica che ammetteva la origine/natura divina dell'anima umana e quindi la sua immortalità.

Lo specchio è prima di tutto queste due cose che si trovano in natura: la superficie di un'acqua limpida e la pupilla dell'occhio; così diverse tra loro, ma pur così affini, come tali sono anche la esperienza dell'una e dell'altra.

Che rapporto allora può darsi tra la maschera e lo specchio?

Un rapporto insieme di opposizione ed affinità, quindi molto complesso ed a tratti anche paradossale; all'incirca allo stesso modo di come lo è il rapporto tra Apollo e Dioniso, quest'ultimo direttamente legato sia alla maschera che allo specchio, quello invece, pur direttamente a nessuno dei due, è il dio della forma e della pura immagine.

In prima istanza un rapporto di opposizione. La maschera, come ho cercato di illustrare, è una non-immagine in quanto antipresenza; lo specchio è ciò che trasforma tutto in immagine; la maschera richiede che qualcuno le stia dietro/dentro per assumerne quella presenzialità che da sé non ha né può darsi ed esprime così una profondità/alterità che altrimenti non si darebbe; lo specchio è una superficie senza profondità, non rimanda ad altro, ad un oltre rispetto a ciò che si vede e fa vedere. La maschera è inquietudine, cecità, pericolo, tenebra; lo specchio sguardo sereno, luce, purezza, stupore.

In seconda, lo stesso rapporto di opposizione si rivela di affinità più profonda, anche se in tale affinità si mantiene l'opposizione. Anche lo specchio è collegato alla morte, come allude la sua relazione con l'acqua e la luna, che a loro volta ad essa rimandano.

Cos'hanno in comune la maschera e lo specchio?

Che la loro esperienza da parte dell'umano significa la mancanza o l'annullamento della identità individuale, il non darsi della soggettività, del principio di individuazione. E questo è già uno stato affine alla morte, almeno di non-vita per come noi esperiamo ordinariamente il nostro vivere.

La maschera di suo non ha alcunché dietro/dentro di sé, è antipresenza; da me che la indosso, assume la presenza, ma distrugge la mia identità personale: io non sono più io, sono la maschera ed è la maschera che ha acquistato vita, un'identità viva e precisa, che è la sua e non la mia; io, come individualità personale non ci sono più.

E lo specchio, cosa è? È ciò che fa sì che il mondo si faccia immagine, è il farsi immagine del mondo stesso ed in questo, lo specchio, scompare, smette di essere una cosa in sé. Infatti non conferisce un proprio carattere, qualcosa di suo al mondo in sé o al mondo nel suo farsi esso stesso immagine o all'immagine che alla fine risulta e rimane come unico dato reale: in tutto questo, lo specchio è come se non fosse. Ed io stesso, se mi pongo davanti allo specchio, io stesso divengo immagine, come una qualsiasi cosa del mondo; perdo, non sono più il mio vissuto, la mia esperienza storica nelle loro unicità ed irripetibilità.....la mia profondità personale.....divengo solo un'immagine.

Oppure lo specchio, lo abbiamo visto, l'immagine riflessa diventa inganno, un pericolo mortale, ciò che mi può far perdere dandomi un'immagine illusoria e non la realtà (almeno con Platone). Oppure ancora non mi inganna, mi dà la conoscenza, la conoscenza di me di come sono e come altrimenti non potrei vedermi/conoscermi suggerendomi implicitamente un cammino più in profondità in me stesso oltre questo primo vedere.

Non solo, ma lo specchio è anche ciò che "distrugge" la maschera e mi restituisce la realtà; è l'anti antipresenza: se indosso una maschera e passo davanti ad uno specchio, vedo riflessa sì la maschera, ma percepisco me stesso dietro la maschera pur non vedendomi o minimamente; colgo lo sguardo, è il mio sguardo, io sono quello, il resto non mi appartiene. La maschera può ingannare gli altri e pure me stesso, ma lo specchio a me, pur mascherato e solo a me, "toglie" la maschera e pone fine alla finzione.

## IL MITO GRECO E LA DUPLICE ORIGINE DEL SACRO.

Dopo questa lunga disamina sulla maschera e lo specchio, vediamo come queste appaiono nella cultura greca; a tal fine esamineremo più avanti alcune situazioni particolari quali ci sono presentate dai miti. Vedrò di essere un po' più sintetico sia perché, come accennato nella introduzione, quelle costituivano già lo sfondo di riferimento di tutta la mia ricerca e pertanto di esse molto ho già esposto nelle pagine sopra, sia perché presentano ed aspetti e livelli di complessità molto elevati che non intendo affrontare in questa occasione.

Cos'è il mito?

È un discorso sugli dei o sugli dei e gli uomini; riporta vicende che si ritenevano effettivamente accadute (solo in epoca più tarda, anche e soprattutto con l'affermarsi del logos e la critica di certi filosofi alla religione tradizionale, assunse l'accezione dispregiativa di racconto di fantasia o addirittura menzognero); soprattutto è un discorso orale come lo furono l'Iliade e l'Odissea che erano recitate/cantate in pubblico e solo in un secondo tempo, da Omero messe per iscritto e pertanto fissate in una forma definitiva che è quella giunta fino a noi.

Da un punto di vista strettamente storico-cronologico, ritengo che le origini del mito non siano molto remote per quanto in essi si recuperi e riutilizzi materiale di epoche molto antiche, e vadano poste tra il XII e il IX sec. a.C.; d'altra parte quella greca è una civiltà che si gioca e si bruciò in tempi relativamente brevi ed in ogni fase ha il carattere della istantaneità irripetibile: tra l'epoca di Omero e quella di Pericle o al più alla morte di Alessandro Magno si realizzano i grandi acquisti che sono arrivati fino a noi; questa è la fase creativa della civiltà greca, il dopo non ha sviluppi, è esegesi, approfondimento, conservazione, difesa di quelli; semmai con Plotino ed il tardo neoplatonismo si hanno sviluppi, ma in senso mistico-spirituale, molto importanti, ma per tanti aspetti è già un'altra vicenda.

Per quanto, come ho detto, i miti originariamente appartengano alla oralità, noi li conosciamo solo da documenti scritti che li riportano direttamente o vi fanno solo riferimento, e quindi di una età già piuttosto tarda e di relativo declino. Ciò spiega, ad esempio, come mai di uno stesso ne abbiamo più di una versione ed in contrasto tra loro sicché tutte assieme diano l'impressione di una inestricabile confusione dalla quale sia impossibile e vano tentare di risalire ad una ipotetica versione originaria ed iniziale come pure che, in alcuni casi, quelle più tarde possano essere più "veritiere", più restitutive dell'origine di quanto non lo siano le precedenti.

Ma tutto questo è dovuto anche ad un altro fattore, e che è uno dei caratteri propri del mito, e cioè quello di essere un discorso più allusivo che pienamente esplicativo: il mito è un discorso che dice e non dice; quando dice, non dice tutto o fino in fondo; svela e cela al tempo stesso; svela una verità che anche quando è svelata rimane a tratti ancora nascosta o si rivela come nascosta e questo perché è una verità che per sua natura è impossibile rivelare fino in fondo ed una volta per tutte o che per certi ed altri aspetti, si preferisce non svelare, ma che al tempo stesso non può essere del tutto taciuta, ed allora meglio rimanere evasivi e, appunto allusivi, avvolgerlo in altri veli, siano pure quelli della contraddizione.

Qual è questa duplice verità che il mito dice e non dice? Possiamo noi, a distanza di tanto tempo pervenire ad essa o per lo meno trovarne il sentiero?

Ciò che non conviene svelare e non si può tacere del tutto è l'oscura dimensione sacrificale. Il sacro nasce spontaneamente dalla dinamica delle relazioni sociali che costituiscono la comunità la quale trova la coesione che le permette di sussistere e continuarsi nella complicità collettiva nella uccisione di un innocente interno alla comunità stessa. È la linea interpretativa di Renè Girard, di Walter Burkert.

Il sacro ammette anche un'altra origine, e questa è quella verità che è impossibile rivelare e che rimane nascosta anche quando è svelata: l'esperienza ierofanica (è la linea interpretativa di Mircea Eliade e di Walter Otto). Che cos'è l'esperienza ierofanica? È il sentimento profondo, forte, intenso di una presenza; di una presenza in certi luoghi, cose, attività umane.....insomma "luoghi" in senso lato; di una presenza alla quale poi si darà il nome di dio e di un dio particolare e quindi poi ancora,

magari una “forma” che la trattenga e fermi. Sono il sole, la luna e gli astri del cielo nei loro movimenti regolari e nelle varie fasi, nel loro dirigere l’avvicendamento delle stagioni ed il regime di luce e tenebra, quindi i ritmi dei viventi; e poi l’aria e le acque: il mare, i fiumi, la pioggia e le sorgive dal sottosuolo; e via dicendo fino alle attività e fasi del vivere ed operare umano e non.....sono tutti luoghi che diventano occasione di esperienza manifestativa del sacro ossia nei quali si coglie la presenza intensiva di una alterità/trascendenza che è l’intimità stessa del mondo, che non si da direttamente in sé come una delle varie cose, ma tramite esse; è un manifestarsi di qualcosa che rimane nascosto e misterioso, più ed oltre il proprio stesso manifestarsi pur non potendo prescindere da questo.

Se il sacrificio richiede che avvenga alla luce del giorno ed all’aperto sì che tutti possano parteciparvi (non sempre, ma comunque gli altari sono fuori dal tempio), la sede del nume (sia essa un tempio o un luogo sacro naturale, ad es. un bosco, una grotta....) è sempre un luogo riposto, non per le masse, ma per pochi singoli, soprattutto immerso in una fresca penombra, talvolta al limite della semioscurità o con giochi di luci ed ombre, di zone oscure e fendenti di sole (come appunto quando si entra in un bosco ed i boschi sono quasi sempre luoghi sacri); in una silente ed immota atmosfera insomma in cui non si vede tutto o fino in fondo, che da il senso di una presenza, di un manifestarsi puro eppure invisibile.

Si comprende come la distanza tra il simulacro (la statua del dio) e la maschera, pur netta, sia sottile e mobile. Entrambi hanno a che fare con la presenza e la presenza è qualcosa che si avverte, ma non si coglie percettivamente in quanto non è legata, fissata in modo definitivo ed univoco ad una forma o figura e nemmeno ad un luogo.

Il salmo biblico 134 riporta:

“Gli idoli dei popoli sono argento ed oro,  
opera delle mani dell’uomo.  
Hanno bocca e non parlano;  
hanno occhi e non vedono;  
hanno orecchi e non odono;  
non c’è respiro nella loro bocca”.

Questo salmo coglie l’aspetto idolatrico del paganesimo, della religione naturale già decaduta, non l’autenticità originaria di una esperienza del sacro che si da anche al di fuori della Rivelazione vetero e neo testamentaria. Il pagano non adora un pezzo di legno o una pietra, puri e semplici o sapientemente lavorati, per loro stessi; si inchina di fronte ad essi (come di fronte a certi fenomeni naturali.....) perché e quando coglie in essi una presenza intensiva di....., che si da in e tramite essi, ma che non coincide con gli stessi e che può anche abbandonarli; in questo caso abbiamo la situazione riportata dal salmista; è allora che il simulacro diventa una maschera vuota; e tuttavia gli antichi dei possono di nuovo tornare, ammesso che si tratti ancora degli stessi.

## FIGURE DEL MITO

Le figure del mito nelle quali compaiono i temi della maschera e dello specchio sono Dioniso e Medusa, in altre si da uno solo dei due, talvolta di sfuggita. Iniziamo da queste ultime.

- Artemide. È figlia di Zeus e di Latona, sorella di Apollo, detentrica come il fratello, dell'arco e della lira; il suo nome compare nella Iliade e prima ancora su tavolette in lineare B provenienti da Pilo e di età micenea; ha tratti molto simili alla Grande Dea asianica o alla Signora degli Animali venerata nella antica Creta minoica; sovente (Artemis efesia) ha connotazioni orientali. È vergine e cacciatrice, colpisce con l'arco dando una morte da lontano (al pari del fratello Apollo i cui dardi portano la peste nel campo acheo durante la guerra di Troia) e dolce. È la dea del mondo selvaggio e lo è sotto due aspetti: è la Signora di animali selvatici, piante, terre incolte e dei giovani in quanto non ancora integrati nella società e nel mondo degli adulti; inoltre è la dea della fecondità che fa crescere i viventi e presiede ai parti. Il suo luogo sono le terre di confine e di passaggio, in senso reale e figurato; in quanto tale è una dea che presiede alle iniziazioni in particolare ai rituali che segnano il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta in seguito ai quali il maschio diviene cittadino e soldato e la femmina, moglie e madre; è legata alla maschera in quanto nei rituali iniziatici si usavano delle maschere, soprattutto di orsa, animale selvaggio e pericoloso, ma parzialmente addomesticabile; le fanciulle in particolar modo erano assimilate a delle orse e nei detti rituali dovevano mimare l'orsa (santuario di Brauron nell'Attica).
- Demetra. Dea del frumento; a Tenea nell'Arcadia era venerata come Demetra Kidaria: durante la "festa maggiore" il sacerdote calzava la maschera della dea e con verghe batteva gli "spiriti sotterranei".
- Narciso. È la figura più importante e complessa; ha avuto grande fortuna in epoca moderna, soprattutto nella psicanalisi, ma anche ebbe notevole longevità in epoca antica e del mito, ripreso da Ovidio e poi ancora dai neoplatonici, se ne hanno diverse versioni. Mi limito solo ad alcuni cenni. Figlio della ninfa Liriope, è fanciullo di straordinaria bellezza che non vuole crescere: rifiuta l'amore degli altri verso di lui, in particolare della ninfa Eco. Artemide (del cui seguito fanno parte le ninfe) interviene per punirlo facendo in modo che si innamori senza poter soddisfare la propria passione: dopo una battuta di caccia, vede la propria immagine riflessa sull'acqua e si innamora di essa ossia di una parvenza senza corpo. Disperato si trafigge il petto con una spada; dal sangue caduto per terra nasce il fiore omonimo col quale si intrecciavano ghirlande in onore di Demetra ed Artemide (da esso inoltre si traeva un olio con proprietà narcotiche – narcotico da Narciso). Narciso è quindi legato alle due figure precedenti e solo con lui, neppure tanto indirettamente, in Artemide il tema della maschera e dello specchio compare nella sua completezza con entrambi gli elementi.
- Praxidikai. Sono dee-teste ossia semplici teste: presiedono i giuramenti ed eseguono od ispirano le vendette contro gli spergiuri.
- Atena. Intenta a suonare il flauto, vede riflessa sull'acqua l'immagine del proprio volto con la bocca tirata, le guance gonfie, gli occhi in fuori insomma deformato dalla sforzo (ossia si vede somigliante a Medusa): spaventata getta lontano il flauto, che verrà raccolto da Marsia, e si dedicherà alla lira.
- Calliope. È una delle muse; il vaso Francoise, del 570 a.C. e rinvenuto in una tomba etrusca, ci presenta come in un repertorio tutti gli dei; Dioniso, Medusa e Calliope soli sono raffigurati frontalmente; la musa suona il flauto e, al pari di Atena, ha il volto deformato come Medusa.

Una piccola digressione sulla musica in Grecia. Tra gli strumenti più diffusi vi erano la lira ed il flauto (semplice, doppio o con sacca, quindi una sorta di zampogna; questo detto “flauto di Pan” in quanto appunto suonato dal dio). Tra i due vi era una certa antitesi: il suono della lira, lo strumento di Apollo, è provocato dalle vibrazioni di corde tese e di varie e precise lunghezze; rende possibile il suono assieme al canto da parte di una stessa persona: le assemblee o le riunioni conviviali erano sovente rallegrate da un cantore che recitava versi accompagnandosi con la lira; è legato quindi alla razionalità del discorso e del discorso rammemorante. Il suono del flauto, invece, è prodotto da un flusso d’aria indotto dall’apparato respiratorio del suonatore, attraverso cavità, condotti e fori ed è pertanto escluso che lo stesso uomo possa insieme suonare e cantare; è un “suono puro”, è lo stesso respiro umano che diviene suono, armonia musicale, ma non parola, discorso significante e strumento di rammemorazione; favorisce la trance, il furore orgiastico e la fusione col tutto, la perdita del senso della propria individualità, il delirio; è lo strumento del dionisiaco, se non direttamente di Dioniso, dei suoi seguaci, dei satiri tra i quali tra i quali Marsia (famosa la sfida musicale tra lui ed Apollo, ognuno col proprio strumento; ovviamente fu vinta da Apollo e Marsia finì scuoiato dal dio), del dio Pan (dal quale “timor panico”); assieme al tamburo, da sempre accompagna le marce militari ed i rituali e le danze di possessione o di uscita da sé.

Questa “antitesi” tra la lira ed il flauto e quindi la diversità di effetti provocati ed esiti indotti nell’umano dai suoni dei due strumenti rispettivamente, rimanda tuttavia ad una unità più profonda ed originaria (e lo stesso può dirsi in fondo di Apollo e Dioniso) che ha radice nella stessa struttura biologica dei viventi: gli apparati di fonazione degli animali (per lo meno di quelli superiori, come gli uccelli ed i mammiferi, quindi anche dell’uomo) producono suoni combinando assieme le dinamiche della lira e del flauto: un flusso d’aria, quello della respirazione, forzato in condotti e cavità che fa vibrare le corde vocali e fuoriesce dall’orifizio orale. La tecnica umana ha realizzato strumenti musicali separando principi che nella dimensione biologica sono invece, fusi assieme.

L’animale può produrre da sé sonorità puramente espressive di stati della interiorità (e non rappresentative di alcunché): il canto dell’usignolo ed i mugolii del gatto che si appresta al combattimento contro un rivale rientrano nei rituali amorosi del corteggiamento; anche l’uomo è capace di “sonorità pure” ossia senza significato concettuale o rappresentativo: il fischiare scanzonato per strada, certe versificazioni tradizionali come lo jodel tirolese o l’antico ololyghe greco, ancora diffuso tra le popolazioni musulmane del sud Mediterraneo o del mar Rosso. Rispetto agli altri animali, l’uomo ha in più la “complicazione” del pensiero razionale e prim’ancora, una facoltà mnestica enormemente più sviluppata; è quindi “naturale” che il suono si distacchi dalla pura espressività ed acquisisca valenze rappresentative, si definisca ed associ ad un significato concettuale ed astratto. Questo ulteriore passaggio ha il proprio corrispettivo nello strumento della lira perché oltre a permettere il canto ed il suono simultaneamente da parte di uno stesso esecutore, è costituito da corde tese di lunghezze diverse, ma secondo precise proporzioni matematiche dalle quali appunto l’armonia dei suoni; per questi due motivi assieme la lira è lo strumento della razionalità, pur non del tutto svincolata dal substrato ferino (lo stesso può dirsi di Apollo), nel quale invece il flauto rimane immerso.

Passiamo ora ad esaminare le due figure principali, Dioniso e Medusa appunto, nelle quali compaiono assieme ed in maniera molto precisa gli elementi della maschera e dello specchio; non mi azzarderò affatto ad una esposizione completa di Dioniso, una delle divinità più complesse ed affascinanti di tutta la grecità e mi limiterò solo all’argomento in questione.

Dioniso. Appartiene agli dei olimpi, ma presenta molte e significative differenze rispetto a questi. Costoro vivono beati ed immortali e non hanno rapporto con la morte né coi morti o col regno dei morti; Dioniso, invece è un dio che soffre e muore (e poi rinasce) ed è legato al mondo dei morti. La sua tomba è conservata a Delfi ove il dio ha un ruolo molto importante, ma non legato alla attività dell'oracolo, che è di pertinenza di Apollo (in tutta la Grecia vera e propria, Dioniso ha un solo oracolo: ad Anficlea, sul versante nord del Parnaso); inoltre mentre i vari altri hanno costruzioni templari monumentali, dedicati al nostro si hanno pochi e piccoli templi.

Il culto di Dioniso si svolge di solito all'aperto, soprattutto in luoghi selvaggi e fuori dalla città; l'atto principale è il sacrificio "sparagmos" durante il quale un animale vivo (ma nel caso anche un uomo come "Le Baccanti" di Euripide sembra suggerire) viene dilaniato ed a mani nude e mangiato dai seguaci del dio, di solito donne. Dioniso è il dio della follia, rende folli e di una follia omicida; si impossessa delle sue seguaci (le menadi) come di quanti gli facciano resistenza e li fa diventare altri da loro medesimi; è il dio dello straniamento da sé, della perdita del senso della propria identità come pure della propria individualità (per questo divenne anche dio del vino) e degli usuali rapporti ed attività sociali.

Nella pittura vascolare è raffigurato come giovane dai capelli neri e ricci, ma molto spesso solo come una maschera (raffigurata di fronte) appesa ad una colonna: la maschera non è tanto un attributo di Dioniso, ma lo stesso dio. In lui troviamo tutti i caratteri della maschera rilevati prima.

Oltre ai rituali del culto, non tutti così efferati ed extraurbani, anche il mito ci attesta questo carattere di maschera ed in più il suo legame con lo specchio.

Vediamo il mito.

Dioniso è figlio di Zeus, il sovrano degli dei e del cosmo (oppure, secondo altre versioni, di Ade, sovrano del regno dei morti) e di Persefone (divinità dei morti) o di Demetra (per certi aspetti legata al mondo dei morti) oppure ancora a Semele, figlia di Cadmo, re di Tebe, dunque una donna mortale e non una dea; quest'ultima è la versione più diffusa. Seguiamo questa.

L'adulterio non piacque ad Era, la legittima consorte di Zeus: con un espediente truffaldino riesce a fare in modo che Zeus con una folgore incenerisca l'amante, già incinta al sesto mese di Dioniso. Dalle ceneri di Semele, Hermes riesce a recuperare il feto ancora vivo e lo cuce nella coscia di Zeus; dopo i restanti tre mesi, Dioniso viene alla luce.

Era non è ancora soddisfatta e trama la morte di Dioniso (secondo altre versioni, il proposito non trovava del tutto contrario Zeus: infatti costui aveva ottenuto la sovranità strappandola al padre Crono il quale a sua volta l'aveva usurpata al proprio padre Urano e, non essendo del tutto sicura, poteva supporre che il figlio avrebbe ambito a usurparla per sé); dell'infanticidio incarica i Titani; rintracciato, i Titani prima lo distruggono facendogli trovare una serie di giocattoli poi ne dilanano il corpo e lo divorano tutto (effettuano così il primo sparagmos) tranne una parte: il cuore. Venuto a conoscenza del fatto, Zeus adirato distrugge i Titani col fulmine (dalle loro ceneri e vapori mescolati alla terra sarebbero poi nati gli uomini) e, recuperati il cuore ed i resti del figlio, lo ricompone e gli rida la vita: Dioniso nasce una seconda volta.

Del mito, che ha numerose ed intricate varianti e che ebbe vari sviluppi sia col sorgere dell'orfismo sia più tardi in epoca ellenistica nel neoplatonismo, mi sono limitato a riportare l'essenziale: soffermiamoci sulla parte centrale.

Dioniso viene distratto da una serie di giocattoli che i Titani gli mostrano; tra questi, una trottola, dei dadi, uno specchio (le varie versioni non sono tutte concordi o chiare su quali fossero, ma su questi tre compaiono in tutte; più che giocattoli sono oggetti sacri con un preciso significato in rapporto alla figura del dio); Dioniso è presto attratto dallo specchio, prima che vi guardi dentro i Titani gli cospargono il volto di bianco con del gesso (loro stessi lo erano già per non essere riconosciuti) per evitare che vedendosi allo specchio si riconosca; guardando infine nello specchio, Dioniso vede non se stesso, ma il mondo.

Compare il tema della maschera: Dioniso viene mascherato (il volto imbrattato di gesso) da personaggi a loro volta mascherati; ed assieme compare il tema dello specchio in un contesto

simbolico tra i più profondi e complessi di tutta la spiritualità greca; non possiamo ambire a svelarlo del tutto, ma almeno a dare qualche indicazione.

Guardando nello specchio, Dioniso vede non se stesso, ma il mondo: questo è il tema cruciale.

Lo specchio esprime la caduta della distanza/differenza tra la divinità ed il mondo, rivela che il mondo è immagine, una pura immagine riflessa ossia un apparire e che questo apparire è lo sguardo di un dio che guarda se stesso (e non si riconosce). Il mondo è Dioniso che vede se stesso e Dioniso è ciò che appare ossia che è nell'apparire e l'apparire stesso, ma non si vede: l'apparire svela ed insieme nasconde Dioniso. Il resto è un insieme di giocattoli, tra i quali una trottola (il ripetersi delle cose?), dei dadi (il senso del tempo come istante supremo di eternità o dell'affidarsi al caso): tutto è gioco, seppur crudele, e visione di un dio che vede se stesso.

Nell'esperienza religiosa greca, il divino (non tanto come singolo dio, ma come dimensione dell'essere, non definita né individualizzata) è sì trascendenza rispetto al mondo, ma non come un oltre qualitativo rispetto al mondo, all'opposto è la sua intimità più profonda e nascosta; può emergere e l'umano coglierla in particolari circostanze, in un attimo supremo.

Ma andiamo avanti sempre nell'analisi della parte subito successiva del mito.

Dioniso, dunque attratto dallo specchio vi guarda dentro, vede il mondo e viene straziato e divorato dai Titani: Dioniso muore.

In altre parole, al vedere l'immagine consegue il morire; l'immagine diviene un'esperienza di morte. Il gesso sul volto ossia la "maschera bianca" è già una maschera funeraria (il bianco è l'antico colore della morte: è il colore della luna, l'astro notturno, e delle ossa; come il pallore sul viso è di chi si avvia a morire). L'immagine che viene veduta è l'immagine del mondo o piuttosto, come abbiamo rilevato, il mondo come immagine.

Il nesso tra l'immagine, l'immagine in senso forte, e la morte non è di così immediata comprensione. L'immagine o la forma di qualcosa corrisponde ad un fissare (o ad un essere stato fissato) quel qualcosa che come dato reale è anche il proprio divenire del quale propriamente non vi può essere immagine, quindi un sottrarlo al divenire o un interromperlo: ciò significa la morte.

Se quel qualcosa è il mondo nel suo insieme, comprensivo anche di chi guarda, il vederlo in/come immagine significa l'essere di fronte ad esso ossia fuori e questo non può che significare l'al di là ossia di nuovo la morte.

L'immagine, a differenza del suono e della musica, comporta sempre un elemento di frontalità e di distacco dalla cosa stessa anche quando questa sia ancora effettivamente presente. Sotto questo aspetto l'immagine è legata alla morte, è sempre immagine di morte ed il vedere corrisponde, prelude al morire.

Medusa. La figura e la vicenda di Medusa si rivela ancora più intricata di quella di Dioniso e non solo e non tanto per i vari significati sottesi al mito nelle sue varie versioni, ma anche per la presenza di altre figure che intervengono nel mito e l'intreccio quindi con altri miti. Vediamo di procedere con ordine.

Medusa è una delle tre gorgoni, mostruose divinità pre-olimpiche, appartenenti all'antico substrato religioso mediterraneo; sono legate all'elemento acquatico e quindi al regno dei morti (da gorgone, gorgo, di mare o di fiume, pericolo mortale per i naviganti).

Omero conosceva una sola gorgone: nell'Odissea compare già come sola testa mostruosa che terrorizza Ulisse (di "verde orrore") sceso nell'Ade sollecitandolo a fuggire al più presto.

In Esiodo compaiono tre gorgoni: Medusa, Stino ed Euriale; tutte e tre originariamente bellissime. Medusa, una notte, si accoppia con Poseidone in un tempio di Atena; all'azione, sacrilega, assiste la dea la quale, per pudore e sdegno, tosto si copre il volto con lo scudo per non vedere oltre la scena e successivamente, per vendetta, trasforma Medusa in un mostro terrificante il cui sguardo trasforma in pietra qualunque vivente incontri (sorte nella quale paiono accomunate anche le altre due sorelle).

Sotto questo aspetto appare già nel VII sec. a.C. nella pittura vascolare e, in scultura, sui frontoni dei templi o come antefissa: un solo volto, ritratto frontalmente (e la frontalità è caratteristica delle raffigurazioni di Medusa che abbiamo visto condivide con poche altre divinità); una sola testa, dunque, con viso largo e arrotondato, gli occhi sbarrati, lo sguardo fisso, penetrante, esagitato; una chioma come criniera animalesca o di serpenti; le orecchie ingrandite, bovine; la bocca ghignante, spalancata fino ad occupare buona parte del volto, con ferine zanne sporgenti e la lingua che fuoriesce; il mento peloso o barbuto, la pelle talvolta solcata da profonde rughe.

In questo aspetto era già nota ad Omero non solo nell'Odissea, ma anche nell'Iliade ove il suo volto, come sopra, è citato figurare sugli scudi di Atena ed Agamennone, il suo sguardo terribile negli occhi di Ettore che nel furore della mischia semina morte tra gli achei e il suo stridore di denti digrignanti in Achille in un'altra scena guerresca.

Sotto questo sembiante mostruoso, riferito a tutto il corpo, compare nel mito di Perseo il quale la decapiterà fissandola definitivamente nell'aspetto di sola testa mozzata.

Vediamo il mito di Perseo.

Acrisio, re di Argo, aveva una sola figlia, Danae; un oracolo gli predisse che non avrebbe avuto figli maschi e che sarebbe stato assassinato da un nipote, un figlio di Danae. Spaventato, la fece richiudere in una torre, ma Zeus, sotto forma di pioggia d'oro, scese su di lei e così la fecondò ed ella generò Perseo. Acrisio non se la sentì di ucciderli, pertanto rinchiuse entrambi in una cassa di legno, li fece buttare in mare. La corrente la portò verso l'isola di Serifo; un pescatore trovò la cassa, la portò a riva e la aprì; Danae e Perseo vissero a Serifo. Divenuto adulto, Perseo, in seguito ad una certa vicenda sulla quale per brevità sorvolo, si impegna col re locale, Polidette, a portargli la testa della gorgone Medusa.

Atena, che aveva assistito al dialogo, tra Perseo e Polidette, decise, per l'antica inimicizia con Medusa, di aiutare Perseo nella sua impresa. Lo porta a Samo ove vi erano i simulacri delle tre gorgoni di modo che impari a distinguere Medusa dalle altre due; lo consiglia di non guardare Medusa mai in faccia direttamente (anche il guardare il solo volto è pericoloso), ma solo la sua immagine riflessa e, a tal fine, gli dà uno scudo lucentissimo affinché lo usi appunto come specchio. Attraverso un intrico di vicende, sulle quali di nuovo sorvolo, Perseo, sempre con l'aiuto di Atena, si procura un falcetto taglientissimo per decapitare la gorgone (da Ermes), un paio di sandali alati che gli permettono di spostarsi velocemente ovunque, l'elmo di Ade che rende invisibili, una sacca per riporvi la testa mozzata (dalle Ninfe Stigie). Con questa prodigiosa panoplia, Perseo vola verso occidente fino al paese degli Iperborei; ivi trova le gorgoni addormentate tra grigie statue consumate dalla pioggia, di uomini e belve pietrificate da Medusa. Guardando Medusa nel riflesso dello specchio e guidato da Atena, le si avvicina e le taglia la testa; rapido la ripone nella sacca e veloce scappa via, sottraendosi, grazie anche alla invisibilità, all'ira delle due gorgoni superstiti, nel mentre destatesi.

Passiamo ad un rapido esame del mito.

Per quanto dietro si possa intravedere una più antica divinità della religione mediterranea pre-indoeuropee, poi regredita con l'arrivo delle popolazioni elleniche e l'affermarsi e sovrapporsi a quest'ultima della nuova religione degli Olimpi, Medusa è essenzialmente una testa mozzata ed attorno ad essa viene costruita la vicenda narrata dal mito; come tale è una maschera e di essa ha tutte le caratteristiche salienti: il suo sguardo è terrificante ("impietrisce", letteralmente), ma anche il puro vederne il solo volto (persino quando dorme e quindi ha gli occhi chiusi) è pericoloso; è una maschera di morte e mortifera, il suo incontro, l'incontro con il suo sguardo significa la morte (e questo prima ancora che sia trasformata in testa mozzata). Lo specchio (in questo caso uno scudo ben lucidato ed usato a mo' di specchio) neutralizza il pericolo ossia "distrugge" la maschera e permette non solo la salvezza, ma addirittura la vittoria dell'eroe: lo specchio si rivela l'anti anti-presenza, trasforma la realtà mortifera della maschera in un'immagine e così la neutralizza come anti-presenza.

Medusa ha un legame con Dioniso, altra divinità-maschera, come abbiamo appena visto: nel prosieguo del mito, Perseo, divenuto poi signore di Argo, si oppone e combatte Dioniso ed il suo seguito di satiri menadi in quanto ravvisa nella frenetica e delirante schiera dionisiaca un chiaro elemento gorgonico (Medusa nel suo aspetto richiama da vicino le menadi di Dioniso).

La figura (ed il nome) di Perseo, anche per il suo legame con la maschera gorgonica, si presta a qualche ulteriore considerazione in merito al problema del termine *persona*.

È una parola latina di etimologia incerta e significava originariamente: maschera drammatica, personaggio, ruolo svolto in una rappresentazione teatrale; lo stesso insomma del diretto corrispettivo greco, *prosopon*; ricordiamo che nel teatro greco gli attori recitavano portando una maschera e pertanto per tutta la durata dell'azione scenica, si mostravano al pubblico con un sembiante fisso sul volto e da dietro di esso, declamavano secondo il copione; e pure ricordiamo che il teatro greco, in primo luogo la tragedia, era sotto il patrocinio di Dioniso, la divinità-maschera per eccellenza.

Tornando alla lingua latina, successivamente, forse già nella tarda antichità e poi nel passaggio al medioevo e poi ancora nella lingua volgare, *persona* viene a indicare l'individuo umano in quanto membro di una società o comunità, quindi portatore di precise qualifiche e diritti che gli derivano da tale appartenenza ossia dotato di una precisa identità (sociale) giuridicamente riconosciuta e definita ossia ancora, colui che è in quanto è nella relazione con... senza che possa darsi al di fuori dalla relazione stessa; l'altro termine della relazione è o gli altri individui della società o la divinità stessa (o una combinazione di entrambi).

Nell'ebraismo Dio è *persona*: si rivolge all'uomo parlandogli direttamente, tratta con lui, stringe un patto di alleanza, è il "tu" dell'uomo e viceversa; parimenti nel cristianesimo anche e soprattutto in merito alla nozione di Dio come divina Uni-Trinità: Dio è uno in tre persone, Ognuna delle quali è in relazione con le altre due e non è pensabile al di fuori della relazione con Esse.

Se seguissimo alla lettera questa linea interpretativa, ci troveremmo di fronte ad una evoluzione (e trasformazione) semantica molto profonda e, per molti aspetti sconcertante data la estraneità del sacro ebraico e cristiano, della Rivelazione vetero e neo-testamentaria al teatro. La questione è più complessa e di una sua coerenza.

Si da effettivamente un rapporto tra *persona* e *prosopon*, ma intanto è relativamente estrinseco: nella traduzione delle S. Scritture in greco, detta dei Settanta, il termine *panim*, cioè "volto", in riferimento a Dio, è reso appunto con *prosopon*, nel senso di "ciò che si offre allo sguardo". "Prosopon è il solidificarsi dello sguardo, il suo raprendersi su se stesso, sicché il Volto di Dio è

maschera, segno che sta per altro: il vero Volto di Dio rimane sempre al di là dello sguardo [umano] che lo reclama”<sup>1</sup>.

Tralasciando in questa sede il problema della visione di Dio (e/o della conoscenza del Suo nome da parte dell'uomo), si può presumere che da questa traduzione il *prosopon* (poi la *persona*) sia entrato in uso nel cristianesimo, in riferimento a Dio e quindi all'uomo, in quanto creato ad immagine e somiglianza di Dio.

Tuttavia, se lasciamo da parte questa operazione, tutt'altro che arbitraria, ma compiuta a tavolino dai traduttori in greco delle S. Scritture, e torniamo alla questione della etimologia, possiamo rilevare o per lo meno supporre una certa relazione tra i due termini, *persona* e *prosopon*, ma un po' intricata ed indiretta.

*Persona* non è omofinacamente affine a *prosopon*, ma all'etrusco *Persu*, termine che, a sua volta, indicava la maschera (funeraria e di teatro, come in greco), ma anche e prim'ancora una mostruosa e terrificante divinità dell'oltretomba, forse assimilabile a Caronte, ma con un ruolo più ampio; e che a sua volta è affine al nome di alcune figure divine o semidivine della religione greca: appunto Perseo (lett. “il distruttore”); ma anche Persefone (lett. “colei che porta la distruzione”): figlia di Demetra e Zeus col nome di Core – “la ragazza” ; fu rapita da Ade, fratello di Zeus e signore dell'oltretomba; in seguito, grazie ad un accordo tra Ade e Demetra, che non voleva rassegnarsi alla perdita della figlia, Core trascorre 9 mesi dell'anno con la madre ed i restanti 3, col nome di Persefone, nel regno dei morti come moglie di Ade; e Core/Persefone, curiosamente, ma a quanto pare non a caso, a Roma assume il nome di Proserpina, affine al greco *prosopon*.

Quindi si da effettivamente una affinità ed un certo gioco di scambi tra *persona* e *prosopon*, anche includendo la mediazione etrusca, ma questa si colloca non sul piano del teatro direttamente, ma più in profondità su quello dell'esperienza e delle rappresentazioni del sacro.

Se volessimo allora ragionare in termini coerentemente etimologici, quale risulterebbe essere il significato del latino (e nostro) *persona* ? Non è tanto “colui che è in rapporto con.....” (gli altri o Dio), ma ciò che dell'individuo, con la morte, va nell'al di là ossia l'anima, cioè la parte più preziosa ed essenziale dell'uomo, la sede della sua coscienza ed identità, ma anche la condizione per i suoi rapporti con..... gli altri e il divino, e che quindi si qualifica per il suo rapporto con la morte. Forse è questo il significato più proprio di *persona*.

---

<sup>1</sup> - Ved. pag.127-128 de “La metafora dello specchio” di Andrea Tagliapietra, ed. Feltrinelli.

## CONCLUSIONE: LE IMMAGINI ESISTONO REALMENTE ?

Le immagini, le immagini nel senso proprio del termine, esistono solo nella individuale interiorità umana e ne sono un accadere suo proprio ed originario oppure esistono anche al di fuori di essa, nel mondo che vediamo? Le immagini che sono nella mia interiorità e che “vedo” rivolgendomi al mio intimo ed allentando i rapporti con l'esterno, sono qualcosa che io stesso ho prodotto, seppur in modi e secondo dinamiche circa le quali ho minime consapevolezza e controllo, e che non si dà al di fuori di me o sono qualcosa che in un certo qual modo ho già veduto fuori di me e di poi, proprio perché l'ho veduto, l'ho assunto in me come dato di memoria?

Messa in questi termini, la questione oscillerebbe tra una soggettività individuale posta come originaria e quindi in una problematicità di rapporto con un esterno ad essa, del quale non si può dire gran ché, né di come sia veramente né se veramente sia; ed una oggettività generalizzata nella quale l'individuo umano è uno fra i tanti oggetti, seppure con caratteri suoi propri ossia divenendo il soggetto a sua volta un oggetto fra i tanti pur con le sue particolarità.

Entrambe le posizioni, se sviluppate con coerenza, portano a paradossi e contraddizioni e magari alla fine risultano convergenti in maniera non molto diversa dai contrari di Eraclito.

L'individuo singolo, ciò/colui che può qualificare se stesso come “io”, è più un risultato finale che non una condizione iniziale; e per di più che richiede condizioni molto precise (che si sono date in particolare, nella Atene del V sec. a.C., nell'area europea nei sec. XII-XIII e poi nel XVII ed in connessione con gli sviluppi dell'economia monetaria - ma questo problema, spero nella lezione del prossimo anno), anche se ciò non toglie che ciò che è finale possa risultare originario molto più di ciò che è iniziale.

Cercando di evitare giochi di parole e astrusità di ragionamento, e rimanendo sempre in linea con la presente lezione, cerco di spiegarmi meglio con un esempio.

Colui che vede il mondo o più propriamente, il d'appresso a lui, è l'individuo umano (o anche semplicemente animale) che si guarda attorno; costui, nel guardarsi attorno, è molto probabile che non si ponga il problema né si accorga del proprio guardare e di sé medesimo (in fondo non ne ha alcun bisogno): semplicemente guarda e vede le varie cose; tuttavia ciò non toglie affatto che sia proprio lui a guardare e da un punto di vista tale che, almeno al momento, non possa essere occupato da un altro. Qualora poi “si accorga” di sé e del proprio vedere (e ciò accade sempre in un dopo che può essere più originario del prima), comunque non potrà vedere né sé nella propria interezza né il proprio vedere; e ciò nonostante, continuare tranquillamente a vedere e ad essere proprio lui che sta vedendo.

Venendo ora al problema delle immagini, se esistano veramente anche fuori di me o, invece, solo in me, anche prescindendo da come e se è il mondo fuori di me, questo problema è mal posto. Le immagini non sono un puro psichismo (individuale; o nella sua individualizzazione generalizzato poiché posso ammettere non solo la mia, ma anche altre individualità oltre alla mia, comprese quelle degli animali dal momento che anche costoro “producono” ognuno dentro di sé delle immagini), né un puro dato oggettivo in quanto, comunque non sono “cose” al modo in cui lo sono i sassi di un fiume o l'acqua del mare.

Le immagini delle cose sono nelle cose stesse, si danno come possibilità delle cose (e quindi in loro stesse sono fuori di me); e tuttavia insieme questo “essere” delle cose che è nelle cose non può prescindere da una soggettività originaria e quindi in rapporto con le cose ed il mondo nel suo complesso; quindi sono anche e simultaneamente, in me. Io posso pormi la domanda di cosa e come è il mondo, addirittura se esista, ma non posso domandarmi sul mondo al di fuori del rapporto che ho con esso, di come/cosa è il mondo al di fuori di una esperienza/conoscenza che già ho di esso. Posso immaginare un mondo senza alcun essere umano (perché ad es. il genere umano si estinto in seguito ad una epidemia o ad un conflitto nucleare), ma anche in questo caso, io lo immagino come se ci fossi io a vederlo. Ed il quesito, lo ripeto ancora, di come e se sarebbe se non ci fosse alcuno a vederlo, è un non senso; non esiste un vedere che sia un “puro vedere” senza che ci sia qualcuno che effettivamente o idealmente veda; nemmeno una cosa che abbia in sé il proprio essere vista e

quindi che sia da sé immagine a se stessa, quasi che questa emerga dalla cosa medesima per moto proprio indipendentemente da qualsiasi altro.

L'immagine pertanto (ed infine) non è una cosa in sé, ma un ente di relazione; in questa relazione (relazione io-mondo) i termini della stessa non sono inizialmente distinti e qualcosa di ognuno può darsi non entri nella relazione.

## COMMIATO.

Sembra destino che proprio quando si congedi una ricerca ci si accorga e di aver dimenticato qualcosa e che alcuni acquisti si sarebbero dovuti approfondire ulteriormente.

Tra quelli vi è il tema dell'ombra. Anche l'ombra infatti può rientrare a buon titolo nel più generale tema delle immagini, seppur a modo suo ha una relazione con le immagini: riprendendo il concetto di "immagini senza figura" si potrebbe dire che costituisca una "figura senza immagine".

Tra questi, il tema della semplice testa in sé e di una rappresentatività dell'umano nel suo staccarsi dalla dimensione puramente animale in quanto "luogo" della capacità di parlare; compare nella mitologia greca con Medusa, nelle raffigurazioni di Dioniso, nelle Praxidikai, figure queste ultime che meriterebbero un maggior approfondimento.

Per questi come per altri approfondimenti sul tema delle immagini (il rapporto col senso del tempo) rimando al prossimo anno.

## APPENDICE. SULLA MORTE.

Un certo discorso sulla morte s'impone dal momento che nelle pagine precedenti ho fatto sovente riferimento ad essa in merito sia all'argomento specifico preso in esame quest'anno, sia al tema più generale della esperienza del sacro. Vi è infatti una relazione diretta, anche se non univoca e strettamente lineare fra senso della morte ed esperienza del sacro.

A tale proposito riferivo di due linee interpretative della moderna scienza o storia delle religioni che ho ricondotto rispettivamente a Burkert-Girard ed a W.Otto-Eliade.

Secondo la prima, l'esperienza del sacro nasce spontaneamente dalla dinamica dei rapporti sociali. L'uomo è un animale naturalmente sociale; il puro individuo in sé, il singolo uomo isolato da qualsiasi contesto di rapporti umani ossia da una società/comunità, non esiste. Il "gruppo" e non il singolo, è il dato originario e reale. Mentre negli altri animali sociali (i lupi, i leoni, le formiche.....), i "gruppi" si formano e si mantengono secondo loro "leggi" precise e che funzionano, nell'uomo la questione è molto più complessa e fragile: dotato di aggressività molto più sviluppata (assieme a memoria e sessualità), le società/comunità umane hanno vita più travagliata e sono sottoposte al costante rischio di dissolversi, per di più nella violenza interna; per continuarsi e rimanere coese, ognuna deve sacrificare un proprio membro (in maniera reale o "simbolica") e dissimulare questo crimine: dalla comune complicità in questo omicidio occultato, trae e rafforza la propria coesione interna. Il "sacrificio" è pertanto l'evento fondante il sacro e la comunità.

Se, secondo questa linea, l'esperienza del sacro si gioca solo sul piano della spontanea dinamica dei rapporti interindividuali, secondo l'altra nasce dall'esperienza ierofanica. Ierofania è letteralmente, manifestazione del sacro: in alcuni "luoghi", l'uomo, almeno alcuni individui particolarmente dotati, colgono, fanno l'esperienza di una pura presenza intensiva, ulteriore ed in un certo modo autonoma da quel luogo nella sua fisicità o effettualità, ma imprescindibile da esso. "Luoghi" che possono essere veri e propri luoghi o eventi naturali: una fonte sorgiva, un bosco oscuro, un fulmine che si è abbattuto su un albero, il vento che scuote l'erba alta di un prato o fa incresparsi la superficie di un ristagno d'acqua.....; o situazioni o attività umane: il passaggio dalla fanciullezza alla maturità, l'atto sessuale, l'aratura di un campo, la costruzione di una casa.....

Le due linee di interpretazione fra loro non sono affatto alternative, ma del tutto complementari: la ierofania primaria è la morte. È la morte infatti, quell'evento massimamente tremendo che solo l'uomo, unico tra tutti gli animali, riconosce come tale e del quale non viene a capo, che non può pacificamente accettare come suo proprio ed insieme non può sfuggire o porvi rimedio. Ed è proprio la morte (la prospettiva della morte) che dà il senso della presenza (delle cose, di me, di qualsiasi situazione di rapporto) proprio perché dice che chi/ciò che è ora presente, prima o poi sparirà, anzi che ha già in sé il suo sparire. È proprio per e su questa prospettiva, che l'uomo acquisisce il senso della presenza. Il sacrificio (ma anche la caccia, la guerra, le esecuzioni capitali; queste attività sono abbastanza affini, se non riconducibili non solo alla morte, ma anche al sacrificio) costituisce un tentativo, seppur illusorio di controllare proprio quell'evento sul quale l'uomo comunque non avrà mai dominio, appunto la morte.

Si comprende pertanto che sia del tutto appropriata la domanda sulla morte ossia il domandarsi che cosa sia la morte, ma anche e soprattutto che rapporto l'uomo abbia con essa.

La domanda diretta infatti, è e rimane un non senso, una impossibilità radicale; lo è per la natura della domanda, indipendentemente dall'oggetto sul quale: la domanda "Che cosa è....?" comunque ammette o nessuna risposta o risposte parziali o addirittura improprie e svianti e ciò dipende dal non lineare rapporto domanda-risposta, ma di questo semmai in un'altra occasione. Sia per l'oggetto della domanda stessa: chi ha già avuto esperienza diretta e personale della propria morte, poi si è trovato nelle condizioni di non poterne riferire. Quindi di essa, della morte, se ne può parlare solo senza averne avuto esperienza e pertanto se ne ha una conoscenza alquanto inadeguata.

Questa impossibilità a conoscere direttamente la morte ed a riferirne non è poi di molto dissimile da quella inerente ad un altro oggetto: il vivere stesso, per quanto di questo si abbia esperienza diretta ed attuale. Non siamo in grado di dire cosa sia il vivere, la vita; del pari, il nascere, l'evento per

tanti aspetti simmetrico ed imprescindibile dal morire, rimane propriamente inconoscibile: se del morire non vi è esperienza diretta nel senso sopra, del nascere (dell'essere nati) non rimane memoria consapevole. Possiamo dire, questo sì, che il morire presuppone necessariamente l'essere nati: muore solo chi è nato. I sassi di un fiume non muoiono: si sono formati in seguito a precisi processi fisici, ma il nascere è tutt'altra cosa dal formarsi. Si comprende anche come la condizione dopo la morte sia stata assimilata e sia al fondo sentita come simile alla pre-natalità: la morte come nascita ad una condizione altra ed il nascere, a sua volta come il morire o decadere da una condizione precedente.

Questo ci introduce al problema del rapporto dell'umano con il (proprio) morire.

Per quanto l'uomo, lo ripeto ancora, non ne abbia esperienza nel senso sopra, sa che morirà; che lui, proprio lui, comunque si sarà comportato, prima o poi morirà. Come fa a saperlo? Da cosa gli deriva questa conoscenza? Certo, il singolo può aver visto qualcuno morire, avere già avuto dei lutti in famiglia o tra i suoi amici. È sufficiente questo per riconoscere che anche lui poi morirà? Avrà anche visto o saputo di altri che hanno vinto alla lotteria o ottenuto clamorosi successi o disastrosi fallimenti....., ma ciò non significa affatto che pure debba avere o che avrà la stessa o simile sorte di costoro.

La conoscenza della (propria) morte non viene al singolo dall'esterno, ma la porta dentro di sé indipendentemente da qualsiasi sua vicenda di vita. Anche sotto questo aspetto, è molto simile ad un dato di memoria, per quanto non si possa affatto dire che sia un ricordo. Di solito rimane al di sotto della consapevolezza razionale e riflessa, ma ugualmente "opera" e determina il nostro comportamento, anche e proprio, quando preferiamo non pensarci.

Questa conoscenza, anzi questa coscienza profonda ci distingue dagli animali: l'animale (almeno a quanto possiamo saperne) non sa che morirà, possiamo, forse, dire che vive come se vivesse per sempre ossia sempre al presente o, al più in un futuro di breve termine cioè entro l'unità del ciclo annuale delle stagioni e, quindi tutto sommato in un presente non istantaneo, ma un po' allargato. Certo può darsi che la preda inseguita dal predatore sviluppi in quei brevi istanti (qualunque sia l'esito del suo fuggire) qualcosa di simile alla coscienza della (propria) morte; ma questa, qualora la preda scampi e si salvi, non dura e non lascia tracce nel suo intimo. Inoltre l'animale non riconosce il cadavere del proprio simile: se uno del branco muore, per un po' gli altri lo trattano come se fosse ancora vivo, non si accorgono che c'è qualcosa di diverso rispetto a prima; quando il suo odore cambia, semplicemente lo abbandonano: è solo una cosa che non li riguarda. Invece, la visione di un cadavere umano suscita sempre negli altri uomini uno stato d'animo di orrore, angoscia, disorientamento, una serie di reazioni emotive ben riconoscibili sul suo volto o nel comportamento. Nulla del genere, negli altri animali. E poi provvede a dargli sepoltura, spesso lo dota di un corredo; solo l'uomo costruisce sepolcri, talvolta anche non per i propri simili.

Il senso della (propria) morte è esclusivo degli umani e non degli altri animali; costituisce il discrimine forte fra quelli e questi; ciò può essere una conoscenza necessaria, di nuovo, della memoria: l'uomo ha un quantum di memoria, come pure di sessualità ed aggressività, molto maggiore rispetto agli altri animali; tutte queste tre facoltà, "in eccesso" nell'umano, sono legate al senso della morte: questa, forse è un prodotto di esse.

L'uomo quindi ha una conoscenza profonda (e preventiva) del (proprio) morire; questa lo caratterizza originariamente discriminandolo in modo netto da tutti gli altri animali. Tuttavia ciò non toglie che l'uomo comunque non accetti la morte come un fatto pacificamente naturale, ma continui ad avvertirla come una alterità a lui che proviene dall'esterno a derubarlo di ciò che nel suo intimo sente come suo più proprio: il suo stesso vivere. Ciò può dipendere dal fatto che tale coscienza profonda sia sì originaria dell'umano in quanto umano, ma non dall'inizio, bensì costituisca una acquisizione a posteriori, pertanto un dato storico. Prima di questa acquisizione nella coscienza profonda (e la causa rimane ignota, ammesso che ve ne sia una), l'uomo viveva senza sapere di dover morire. Ed infatti la mortalità dell'uomo, che l'individuo umano sia mortale (tema e formula che ricorrono frequentemente nella letteratura greca: gli uomini, molto spesso sono

chiamati “i mortali”) non dipende tanto dal fatto che l’uomo, ogni singolo uomo, prima o poi, effettivamente morirà, ma dal fatto che lo sa; non il morire effettivo, ma la conoscenza (preventiva) che lui morirà è ciò che qualifica l’uomo come mortale; anche gli animali muoiono, ma non vengono a loro volta chiamati mortali.

Se ci volgiamo infatti all’iter evolutivo della psiche individuale, notiamo che il fanciullo non ha coscienza della morte, della morte come evento definitivo ed irreversibile; il defunto non è morto, ma sta dormendo oppure ora non c’è più, ma può darsi che torni. La piena coscienza della morte si afferma nella pubertà col sorgere dell’impulso sessuale come se ci fosse una relazione (che solo nell’umano è a livello di consapevolezza) tra sessualità ossia capacità procreativa e senso della morte e quindi impulso a fuggirla o a tentare di dominarla.

Senza per questo voler trasferire l’iter psichico dell’individuo a tutta l’umanità, almeno in modo automatico ed univoco, sembra tuttavia che qualcosa di analogo accada nella storia del genere umano. La morte è sì, infatti l’evento tremendo per eccellenza, irrimediabile ed irreversibile, ma non è mai accettato fino in fondo, non è mai sentito come un fatto semplicemente “naturale” (a meno che non se ne annulli la coscienza o capiti ad altri); rimane sempre il desiderio, l’aspettativa di un ritorno, di una via d’uscita; che ciò non sia del tutto impossibile.

Sembra quindi che il senso/coscienza della morte sia stato un acquisto a posteriori, ossia avvenuto ad un dato momento in una prima fase di esistenza dell’umanità nella quale gli uomini “non morivano” ossia non avevano il senso/coscienza della morte; in modo non istantaneo, ma graduale e progressivo, non uniforme e non del tutto lineare; infine, senza che venisse cancellata la memoria profonda della mancanza del senso/coscienza della morte; anzi può darsi che questi due fattori, cioè il senso/coscienza della morte acquisito e/o in via di acquisizione e la memoria profonda della mancanza iniziale dello stesso, siano rimasti (e lo siano tuttora) entrambi presenti nella interiorità umana in un equilibrio instabile e dinamico che permette e prevede l’accentuarsi ora di uno dei due ora dell’altro e mutamenti nella relazione fra i due e del significato della sintesi del loro combinarsi. Ed in effetti qual è il significato della tomba? Perché seppellire i morti, magari dotandoli di corredo, invece che, come fanno gli altri animali, lasciarli ed andarsene, tanto più che il nomadismo sembra essere stata la condizione più antica dell’umanità?

Il sepolcro, la semplice tomba ha un significato ambivalente. Sembra un voler separare il morto dai vivi, sancire visibilmente, confermare questa esclusione, anche impedire il ritorno del morto o di qualcosa di lui; il cumulo di sassi, la pesante lapide sopra la sepoltura, la porta o pietra ben serrata dopo che la salma è stata deposta nel sepolcro sono per escludere qualsiasi contatto e finanche ogni possibilità di ritorno; ma allora questo anche solo come possibilità è ammesso e la morte non è un annullamento puro e semplice. D’altra parte la tomba esprime anche un voler conservare comunque l’individuo morto, almeno qualcosa di lui, l’ “essenziale” dello stesso; il corredo, di solito costituito da quelle cose che lo qualificavano in vita, sembrano un tentativo di mantenere la sua identità anche nella nuova condizione di defunto; ancor di più di ricordarla a lui, come se fosse ammessa una qualche forma di sopravvivenza e di possibilità di ritorno o di comunicazione con lui o di azione di lui sui vivi.

Le imponenti e sontuose sepolture dei faraoni egiziani sono ben espressive di questo intrico di mozioni psichiche, come lo sono le assai più semplici di epoca preistorica nelle quali la salma veniva (pare) deposta rannicchiata in posizione fetale e dipinta di ocre rosse come se fosse un feto nel seno materno (della “madre terra”); come appunto se la morte fosse non un annullamento totale, definitivo ed irreversibile, ma (la condizione di) una rinascita, pur anche in un non definito futuro, in un’altra dimensione o in questa stessa; come se ammettesse la possibilità di un ritorno, una qualche sopravvivenza nel frattempo e quindi delle possibilità di comunicazione fra i morti ed i vivi.

Se nelle pagine precedenti mi sono sforzato di esaminare il tema della morte rimanendo su un piano esistenziale generale e della “grande storia”, quella dei tempi lunghi, vediamo ora almeno una particolare concezione della morte, che ritengo significativa e che prendo, tanto per rimanere un linea con l’impostazione del mio intervento nel suo insieme, dalla cultura greca: quella dell’uomo greco arcaico quale la possiamo desumere dai poemi omerici (VIII sec. a.C.).

Iliade IX, 410 – 416:

“La madre Teti, la dea dai piedi d’argento, mi disse  
che due sorti mi portano al termine di morte;  
se, rimanendo, combatto intorno a Troia,  
perirà il mio ritorno, la mia gloria però sarà eterna;  
se invece torno a casa, alla mia patria terra,  
perirà la nobile gloria, ma a lungo la vita  
godrò, non verrà subito a me destino di morte”.

È Achille che parla; la guerra contro Troia è già iniziata e vi sta prendendo parte; ad un certo momento narra della scelta che, con piena consapevolezza delle conseguenze, ha compiuto.

Achille è un valoroso (e ambizioso) guerriero, ma prim’ancora è un uomo segnato dalla coscienza della (propria) morte: qualunque sarà la sua scelta (partire per la guerra o rimanere in patria), comunque morirà. La sua scelta non è tra vivere o (andare a) morire, ma tra due tempi (presto o tardi) e modi (onorato-ricordato o dimenticato) del morire; nel primo caso, morirà presto, ma dopo aver compiuto grandi imprese: di queste, e quindi di lui, rimarrà il ricordo e così conseguirà una sorta di immortalità, non personale, ma dei suoi nome e gesta nella memoria dei posteri; in un certo senso qualcosa di lui sfuggirà alla morte nonostante o proprio perché lui morirà. Nel secondo, morirà tardi, ma sarà subito dimenticato: non ci sarà alcunché da ricordare, lui e tutto di lui spariranno completamente. In entrambi i casi, lui, personalmente, comunque morirà; fa la scelta più umana, per certi aspetti antieroica: la scelta di chi non ha scelta!

Odissea X, 480 – 570 et XI, 1 – 491. Ulisse ha sventato gli inganni di Circe contro di lui ed i suoi compagni ed è entrato in amicizia con lei; Circe si offre di aiutarli a tornare ad Itaca, come richiesto da Ulisse, ma la via di casa può essergli mostrata solo dall’indovino Tiresia il quale però è morto; Ulisse ed i suoi pertanto, per incontrarlo, devono raggiungere il regno di Ade ossia il regno dei morti; Circe si offre di condurli. Di poi è presentata la discesa di Ulisse nel regno dei morti ed il suo incontro con Tiresia ed alcuni altri, fra i quali la sua stessa madre ed Achille. Vediamo qui più per esteso, come i greci (dell’epoca di Omero) concepivano la condizione dei morti.

Notiamo subito che la morte non è proprio la fine di tutto, un semplice e totale annullamento dell’individuo umano: il corpo va sì in disfacimento, ma lo stesso individuo si continua nel regno di Ade come ombra evanescente, priva di consistenza materiale e di coscienza propria; solo il cieco Tiresia costituisce un’eccezione: “...saldà resta la mente; a lui solo concesse Persefone d’aver mente saggia da morto; gli altri, invece come ombre vane svolazzano (Od. 493-495)”.

Si ammetteva cioè un al di là rispetto alla vita terrena ed un al di là collocato in un luogo sì lontano, ma pur sempre sulla terra; una sopravvivenza individuale in questo al di là, seppur molto diminuita (tranne che nel caso di Tiresia); inoltre una possibilità di comunicazione coi morti che avveniva (a parte il caso eccezionale di Ulisse e compagni che vi si recano fisicamente da vivi e tornano)

tramite evocazione secondo precise procedimenti rituali in seguito ai quali il defunto recupera la propria coscienza anche se solo per poco tempo. Procedure rituali che sono le seguenti:

scavare nel terreno una fossa di un cubito; poi compiere tre libagioni distinte: la prima di miele e latte; la seconda di vino; infine di sola acqua. Poi spargere farina bianca ed invocare i morti promettendo un futuro sacrificio di una “sterile vacca bellissima” e vari doni. Sacrificare un montone per Tiresia e, ad Ade e Persefone, un ariete ed una pecora nera rivolti al fiume infernale Erebo, mentre Ulisse dovrà stare rivolto dalla parte opposta. Il sangue dovrà calare nella fossa ed allora le anime dei morti verranno dall’Erebo, attratte dal sangue delle vittime del quale sono ghiotte in quanto bevendo tale sangue recuperano per un po’ la coscienza; allora Ulisse dovrà vigilare affinché ne bevano solo le anime di coloro che gli interessano ossia soprattutto quella di Tiresia ed allontanare le altre minacciandole con la spada.

Toccante l’incontro con la madre: “...e io volevo...stringere l’anima della madre mia morta. E mi slanciai tre volte, il cuore mi obbligava ad abbracciarla; tre volte dalle mie mani, all’ombra simile o al sogno, volò via” (Od.XI,204-207). Ancor più realisticamente spietata la replica della madre: “...questa è la sorte degli uomini quando uno muore: i nervi non reggono più l’ossa e la carne.....e l’anima, come un sogno fuggendone, vaga lontana” (Od.XI,217-222).

Questi versi mostrano la inconsistenza delle anime nell’al di là, anche se ciò non toglie che bevano il sangue delle vittime sacrificate e siano tenute a bada dalla minaccia di una spada.

La morte (e/o la status dei morti) ha una certa ambiguità: è indubbiamente una frattura radicale e tremenda, ma non la si ammette e accetta fino in fondo; è ammessa una sopravvivenza, pur di tipo larvale, al limite del nulla, ma che comunque è qualcosa e non un semplice nulla; non c’è consistenza materiale né di coscienza, ma la “forma” dell’individuo in un certo modo continua a sussistere; per brevi istanti può recuperare intelligenza di sé e di ciò che è stato e si può comunicare con quella come se l’individuo fosse ancora vivo. La separazione dai morti non è così definitiva ed irrimediabile o irreversibile: una qualche comunicazione è sempre possibile.

Ancora più significativo, assieme all’incontro con la madre, è quello con Achille che possiamo collegare e confrontare col brano dell’Iliade prima riportato.

Bevendo il sangue delle vittime sacrificali, pure Achille acquista provvisoriamente lucida coscienza, ascolta l’apostrofe di Ulisse e subito gli ribatte:

“.....Ma di te, Achille,  
nessun eroe, né prima né poi più felice:  
prima da vivo ti onoravamo come gli dei  
noi Argivi, e adesso tu signoreggi tra i morti,  
quaggiù; perciò d’esser morto non ti affliggere Achille”.  
Io dicevo così: e subito rispondendomi disse:  
“Non lodarmi la morte, splendido Odisseo.  
Vorrei esser bifolco, servire un padrone,  
un diseredato, che non avesse ricchezza,  
piuttosto che dominare su tutte l’ombre consunte”.

(Odissea XI, 482 – 491).

Nella dolente replica di Achille all’apostrofe consolatoria di Ulisse, vi è tutto il senso della morte dell’uomo greco arcaico.

Le due posizioni di Achille, quella dell’Iliade prima riportata e questa dell’Odissea, non sono in contraddizione: l’eroe che scientemente partì per la morte, è lo stesso che, del tutto sconcolato se ne rammarica. Il vivere, il vivere sotto il cielo azzurro ed il caldo sole, è il valore supremo e

condizione di ogni altro. La morte è la fine di tutto; non vi è condizione o status dell'al di là che ripaghi quanto si è perso: le anime dei defunti sono tutte parimenti larve che vagano prive di coscienza (giusto a parte Tiresia); la gloria conquistata ed il valore dimostrato da vivi non scendono nella tomba.

Si comprende come la vita di uno schiavo sia più desiderabile della condizione di un eroe o di un re defunto e come costui, pertanto provi invidia per quello. E in ogni caso, anche la vita dello schiavo non dura per sempre.....ed allora tanto valeva partire per la guerra e trovarvi onorata, anche se rapida morte.

Interessante sarebbe confrontare il senso della morte del greco arcaico con quello di Platone: questione estremamente complessa per quanto affascinante, data la profondità di pensiero del filosofo. Vissuto circa 400 anni dopo Omero, nel periodo della crisi della polis ateniese e quindi della religione civica che la permeava, a proposito della morte, il pensiero di Platone presenta forti differenze dall'epoca di Omero, segnate oltre che dai fattori appena accennati dalle "conquiste" dell'Orfismo che il nostro aveva fatte proprie, in particolar modo l'origine divina e l'immortalità dell'anima.

Apologia di Socrate 40,C :

In effetti una di queste due cose è il morire: o è come un non essere nulla e chi è morto non ha più alcuna sensazione di nulla; oppure, stando ad alcune cose che si tramandano, è un mutamento ed una migrazione dell'anima da questo luogo che è quaggiù ad un altro luogo.

Ora, se la morte è il non avere più alcuna sensazione, ma è come un sonno che si ha quando nel dormire non si vede più nulla neppure in sogno, allora la morte sarebbe un guadagno meraviglioso. Infatti, io ritengo che se uno, dopo aver scelto questa notte in cui avesse dormito così bene da non vedere nemmeno un sogno, e, dopo aver messo a confronto con questa le altre notti e gli altri giorni della sua vita, dovesse fare un esame e dirci quanti giorni e quante notti abbia vissuto in modo più felice e più piacevole di quella notte durante tutta la sua vita; ebbene, io credo che costui, anche se non fosse non solo un qualche privato cittadino, ma il Gran Re, troverebbe lui pure che questi giorni e queste notti sono pochi da contare rispetto agli altri giorni e alle altre notti. Se, dunque, la morte è qualcosa di tal genere, io dico che è un guadagno. Infatti, tutto quanto il tempo della morte non sembra essere altro che un'unica notte. Invece, se la morte è come un partire di qui per andare in un altro luogo, e sono vere le cose che si raccontano, ossia che in quel luogo ci sono tutti i morti, quale bene, o giudici, ci potrebbe essere più grande di questo?

Infatti, se uno, giunto all'Ade, liberatosi di quelli che qui da noi sono i giudici, ne troverà di veri, quelli che si dice che là pronunciano sentenza: Minosse, Radamante, Eaco, Trittolemo e quanti altri dei semidei sono stati giusti nella loro vita; ebbene in tal caso, questo passare nell'al di là sarebbe forse una cosa da poco?

E poi quanto non sarebbe disposto a pagare ciascuno di voi, per stare insieme con Orfeo e con Museo, con Omero ed Esiodo? Per quello che mi riguarda, sono disposto a morire molte volte, se questo è vero. Infatti per me, sarebbe straordinario trascorrere il mio tempo, allorché mi incontrassi con Palamede, con Aiace figlio di Telamano e con qualche altro degli antichi che sono morti a causa di un ingiusto giudizio, mettendo a confronto i miei casi con i loro!

E non credo che questo non sarebbe davvero spiacevole.

Ma la cosa più bella sarebbe sottoporre ad esame quelli che stanno di là, interrogandoli come facevo con questi che stano qui, per vedere chi è sapiente e chi ritiene di essere tale, ma non lo è.

Quanto sarebbe disposto a pagare uno di voi, o giudici, per esaminare chi ha portato a Troia il grande esercito, oppure Odisseo o Sisifo e altre innumerevoli persone che si possono menzionare, sia uomini che donne?

E il discutere e lo stare là assieme con loro ed interrogarli, non sarebbe davvero il colmo della felicità?

E certamente, per questo, quelli di là non condannano nessuno a morte. infatti, quelli di là, oltre ad essere più felici di quelli di qua, sono altresì per tutto il tempo immortali, se sono vere le cose che si dicono”.

Questo brano mostra bene la differenza tra l'epoca arcaica e Platone: la condizione dei morti è divenuta o un puro nulla (nel quale nemmeno si soffre) o un semplice doppione dell'al di qua.

Non approfondisco la posizione enunciata da Platone, rilevo solo che per quanto suggestiva ed aristocraticamente fascinosa, ad un moderno, che nonostante tutto non disdegna Descartes, non possa non suscitare qualche perplessità e diffidenza: la morte non fa proprio più paura? Platone è veramente sincero? Preferisco dubitarne.

Vorrei chiudere questa dissertazione sulla morte e sul senso della morte presso i greci, con una nota meno lugubre e pessimista.

La sorte ultraterrena di Achille presentatoci da Omero forse non è definitiva. Altri miti narrano di un giudizio che giudici infernali (Radamante, Eaco, Minosse; già Platone vi allude -!-) danno alle anime dei defunti dopo un certo tempo di permanenza nell'Ade: ai virtuosi sono riservati i Campi Elisi, “luogo di gioia dove splende perpetuo il giorno, non vi è mai gelo né cade la neve.....[e vi] si svolgono svaghi a suon di musica” <sup>1</sup>. Colà si dice sia Achille o persino oltre, alle Isole Beate, assieme alle anime di altri eroi.

I miti, se non più sinceri, forse mentono meglio dei filosofi.

---

<sup>1</sup> “I miti greci” 31 C, di R. Graves