

VALERIA TURRA, *Per un'ermeneutica del riconoscimento*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti» (ISSN: 1122-6064), s. 9 v. 2/1 (2012), pp. 131-209.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ataga>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



VALERIA TURRA

## PER UN'ERMENEUTICA DEL RICONOSCIMENTO

*Come interprete, mi devo spingere fino al punto in cui ormai mi trovo di fronte soltanto all'enigma della cosa, e non mi trovo più soltanto di fronte all'enigma del documento come tale.*

(Karl Barth) (1)

ABSTRACT - An essay on the theme of recognition as a research into the subject, elusive entity, in the literature.

KEY WORDS - Recognition, Homer, Euripides, Aristotle, The Gospel according to St Luke, Ritsos, Mandel'stam, Woolf.

RIASSUNTO - Questo saggio vuole raccontare il riconoscimento, tema che per la letteratura è uno dei modi privilegiati di indagare quell'entità inafferrabile che è il soggetto.

PAROLE CHIAVE - Riconoscimento, Omero, Euripide, Aristotele, Vangelo di Luca, Ritsos, Mandel'stam, Woolf.

### 1. PREMESSA

Il riconoscimento è nel cuore della letteratura occidentale fin dalle sue origini. A partire dal quattordicesimo canto, alternato ovviamente

---

(1) Tre persone voglio ringraziare nell'esordio di questo lavoro: Giuseppe Osti, per l'ospitalità presso gli Agiati e l'impulso che la sua amicizia senza pari mi ha dato a scriverlo; Elisabetta e Mariano, i miei genitori, perché senza il loro sostegno, affetto e pazienza non avrei potuto proseguire le mie ricerche sul Soggetto e trascorrere tanto tempo immersa nella scrittura. La riflessione di Karl Barth è tratta dalla *Prefazione* alla seconda edizione de *L'epistola ai Romani*.

ad altri temi, in varie declinazioni esso impronta l'*Odissea* fino alla fine: l'eroe ritornato a volte nasconde a volte manifesta la propria identità, ed è la difficoltà del riconoscimento in entrambi i sensi, la difficoltà del farsi riconoscere e quella del riconoscere, che allora emerge con chiarezza. L'estrema difficoltà del riconoscimento è la chiave di lettura unificante di tutti gli incontri positivi che Odisseo vive al suo ritorno ad Itaca; ed è dalla costante fatica che questo processo mentale dura a realizzarsi che deriva, già nell'*Odissea*, la necessità dell'indizio, del segno di riconoscimento: che può essere fisico (la cicatrice riconosciuta da Euriclea) o psichico (la prova di un ricordo condiviso: il talamo inamovibile per Penelope, la tipologia e il numero degli alberi da frutto piantati insieme al figlio per Laerte).

Neppure Telemaco riconosce Odisseo; ha bisogno che Atena ne trasformi l'aspetto per convincersi a credere alle sue parole, per convincersi che proprio quello è il padre così a lungo rimpianto.

E tuttavia accade una cosa che probabilmente non ci aspetteremmo mai se non conoscessimo l'*Odissea* fin dall'infanzia. In effetti qualcuno riconosce Odisseo immediatamente al suo sopraggiungere; qualcuno che nel momento della partenza dell'eroe per Troia era non meno piccolo di Telemaco:

Così essi [*scil.* Odisseo e Eumeo] tali parole fra loro dicevano:  
 e un cane, sdraiato là, rizzò muso e orecchie,  
 Argo, il cane del costante Odisseo, che un giorno  
 lo nutrì di sua mano (ma non doveva goderne), prima che per Ilio sacra  
 partisse; e in passato lo conducevano i giovani  
 a caccia di capre selvatiche, di cervi, di lepri;  
 ma ora giaceva là, trascurato, partito il padrone,  
 sul molto letame di muli e buoi, che davanti alle porte  
 ammuchiavano, perché poi lo portassero  
 i servi a concimare il grande terreno di Odisseo;  
 là giaceva il cane di Odisseo, pieno di zecche.  
 E allora, come sentì vicino Odisseo,  
 mosse la coda, abbassò le due orecchie,  
 ma non poté correre incontro al padrone.  
 E il padrone, voltandosi, si tersè una lagrima,  
 facilmente sfuggendo a Eumeo; [...]

A quel punto Odisseo vuole accertarsi che Argo sia stato un cane di valore, in passato, e interroga su questo Eumeo, che gli risponde che sì, senza dubbio lo è stato, ma che ora purtroppo, da vecchio, è trascurato dai servi del palazzo per l'assenza del padrone.

Così detto, entrò nella comoda casa,  
 diritto andò per la sala fra i nobili pretendenti.  
 E Argo la Moira di nera morte afferrò  
 appena rivisto Odisseo, dopo vent'anni (?).

Anche dopo avere riletto molte e molte volte il passo, la viltà di Odisseo non smette di disturbarmi – e la bellezza dell'*Odissea* di lasciarmi sbalordita. Argo è l'unico a riconoscerlo senza bisogno di segni o prodigi, ma per lui Odisseo non si spende. L'eroe non regala al suo animale neppure una carezza – non dico un abbraccio, notazione che mi varrebbe l'accusa di anacronismo, tanto più che l'aridità affettiva di Odisseo viene comunemente giustificata con la prudenza, quasi che una grattatina sul capo di un vecchissimo cane rappresentasse davvero una possibile causa di svelamento indesiderato dell'identità del reduce –: si limita a versare per lui – ma più per se stesso, per il vecchio privo di *τιμή* che è diventato – solo un'inutile lagrima.

Ma *che cosa* riconosce Argo? Odisseo non usa con lui alcun segnale, non gli porta un oggetto conosciuto, non fischia per lui in un modo convenuto tanti anni prima e mai più ripetuto da altri. Eppure Argo lo riconosce, e sa di non sbagliare, ed è così sicuro che ci muore. Quel riconoscimento lo porta a capire, a sentire qualche cosa – felicità o delusione, mai lo sapremo – che è troppo intensa perché il suo vecchio cuore, dopo averla sperimentata, possa avere ancora la forza di battere. Il riconoscimento è, sempre, un punto di non ritorno.

Dal riconoscimento di Argo – espressione muta ma eloquente di una comprensione, che un eroe famoso finge di non riconoscere – è nata l'idea di questo saggio. Il tema del riconoscimento domina la letteratura occidentale, abbiamo detto. Ma perché? Da una serie di testi, di cui qui discuterò, ho compreso che raccontare il riconoscimento è stato per la letteratura uno dei modi privilegiati di raccontare quell'entità inafferrabile che è il soggetto. Di raccontarla, proprio perché inafferrabile, dal punto di vista di un altro, di qualcuno che del soggetto qualcosa – *qualsiasi cosa sia* – ha capito: tant'è vero che lo riconosce.

Il percorso che ho seguito, obbligatoriamente selettivo per la mole immensa dei riconoscimenti che popolano la letteratura occidentale in tutte le sue forme, ha avuto sempre come suo centro l'indagine su *cosa sia* il soggetto che viene riconosciuto – o che riconosce. Sono emersi

---

(?) Ho riportato i vv. 290-305 e 324-327 del canto diciassettesimo dell'*Odissea*, nell'ormai classica traduzione di Rosa Calzecchi Onesti: OMERO, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 480-483.

alcuni fili rossi, temi che il lettore ritroverà in più di una sezione di questo lavoro: la figura di Cristo, la riflessione aristotelica sull'ἀναγνωρίσις, il teatro di Euripide, il motivo dell'eterno ritorno dell'identico, il problema del nome. Una sola rapida avvertenza: le sezioni si susseguono in base alla logica interna che le raccorda, non all'ordine cronologico dei testi analizzati. Per questo il primo riconoscimento che il lettore troverà è l'episodio di Emmaus: capace di rappresentare in sintesi perfetta molti dei temi che si dipaneranno nel seguito.

## 2. EMMAUS, O DEL RICONOSCIMENTO COME COMPrensIONE RITARDATA DEL KERYGMA

Io vorrei trattare qui del riconoscimento in tutta la forza dei paradossi che più intimamente lo contraddistinguono – quello di essere un moto soggettivo che ci consente di avere contezza di un altro pur poco o nulla sapendo di quel che ne costituisce l'essenza individuante; quello di essere, specularmente, un moto che ci commuove perché, quando riconosciamo, è come se una parte di noi sentisse di avere ritrovato anche se stessa, percependo sinteticamente, nell'immediatezza, la forza del proprio esistere nell'attimo dello svelamento dell'altro.

E partirò con un caso che sembra portare avanti fino all'estremo limite entrambi i paradossi del riconoscimento per come da noi inteso, essendo insieme: il riconoscimento di un altro come riconoscimento di – e ricongiungimento con – un estinto che ci era caro e sapevamo perduto per sempre, il riconoscimento di un altro che, essendo limitrofo al divino, diventa insieme contemplazione di assoluto e parziale riverbero di assoluto in noi, il riconoscimento che è però ritardato dal sostanziale misconoscimento, per eccedenza di questa, dell'essenza del riconosciuto, con sua conseguente, depistante riduzione al piano cognitivo del 'riconoscente'. Da Emmaus (Luca, 24, 13-35).

Ed ecco, due di loro quel giorno stesso se ne andavano verso un villaggio di nome Emmaus, distante sessanta stadi da Gerusalemme, e ragionavano fra loro di tutti questi avvenimenti. E avvenne che, mentre ragionavano e discutevano, Gesù stesso, avvicinosi, camminava con loro. Ma i loro occhi erano impediti dal riconoscerlo.

Disse loro: "Che discorsi sono questi che tenete fra voi camminando?" Ed essi si fermarono, scuri in volto. Uno di loro, di nome Cleopa, rispondendo, gli disse: "Tu solo soggiorni a Gerusalemme e ignori cosa vi è accaduto in questi giorni!" E disse loro: "Che cosa?" Essi gli dissero: " Riguardo a Gesù il Nazareno, che è stato un profeta potente in opere e in parole

dinanzi a Dio e a tutto il popolo, come i nostri capi dei sacerdoti e le nostre autorità lo hanno consegnato perché fosse condannato a morte e lo hanno crocifisso. Noi speravamo che fosse lui a liberare Israele; ma con tutto ciò siamo già al terzo giorno dacché queste cose sono accadute. Tuttavia alcune donne che sono fra noi ci hanno sconvolti: essendo state di buon mattino alla tomba e non avendo trovato il suo corpo, sono venute a dire di avere persino avuto una visione di angeli, i quali dicono che egli vive. E alcuni dei nostri sono andati alla tomba e hanno trovato così come avevano detto le donne, ma lui non lo hanno visto". Ed egli disse loro: "O stolti e tardi di cuore nel credere a tutto quello che hanno detto i profeti. Non doveva il Cristo soffrire queste cose ed entrare così nella sua gloria?" E cominciando da Mosè e da tutti i profeti, interpretò loro ciò che lo riguardava in tutte le Scritture.

Ed erano vicini al villaggio dove erano diretti, ed egli fece come per andare oltre. E lo forzarono, dicendo: "Resta con noi, perché si fa sera e già il giorno volge al termine". Ed entrò per restare con loro. E avvenne che, mentre egli giaceva a mensa con loro, preso del pane, recitò la benedizione e, spezzatolo, lo diede loro. I loro occhi si aprirono e lo riconobbero; ed egli diventò loro invisibile. E si dissero l'un l'altro: "Non ardeva forse il nostro cuore in noi, quando ci parlava per via, quando ci spiegava le Scritture?"

E alzatisi in quell'ora stessa fecero ritorno a Gerusalemme e trovarono riuniti gli Undici e quelli che erano con loro, i quali dicevano: "Il Signore è davvero risorto ed è apparso a Simone". Ed essi raccontarono ciò che era accaduto per via, e come lo avevano riconosciuto nello spezzare il pane <sup>(3)</sup>.

La cosa importante che accadde una sera di primavera di quasi due millenni fa, lungo la strada per Emmaus, fu dunque che un riconoscimento *non* avvenne.

Dopo l'arresto, la flagellazione, il processo, la condanna a morte, la crocifissione, la deposizione in un sepolcro, la risurrezione con conseguente constatazione del "sepolcro vuoto" da parte delle donne prima e di Pietro poi, lungo la strada per Emmaus, sul fare di una sera di primavera, Gesù apparve a due discepoli: solo di uno conosciamo il nome, Cleopa. L'apparizione avvenne senza crisma alcuno di soprannaturalità: in tutta semplicità il Cristo si avvicinò e iniziò a camminare insieme a loro (ἐγγίσας συνεπορεύετο αὐτοῖς). Ma perché i discepoli non lo rico-

---

<sup>(3)</sup> *I Vangeli. Marco, Matteo, Luca, Giovanni*, edizione con testo a fronte e commento a cura di G. Gaeta, Torino, Einaudi (I Millenni), 2006, pp. 558-561. Sull'episodio di Emmaus sempre utili i due saggi di Jacques Dupont (*Les pèlerins d'Emmaüs* e *Les disciples d'Emmaüs*) che si possono trovare raccolti in successione in J. DUPONT, *Études sur les évangiles synoptiques*, présentées par F. Neiryndck, Leuven, Leuven University press, 1985, tome II, pp. 1128-1181.

nobbero, anche se è di lui che fra loro stavano ragionando? Non sarà stato proprio l'intrecciarsi progressivo delle loro parole ad allontanarli dalla verità, come se tutti quei loro discorsi non riuscissero nemmeno a sfiorarne la sostanza, accumulando una sull'altra imprecisioni e soggettivismi?

Luca ci dice solo che gli occhi dei due erano impediti a riconoscerlo (οἱ δὲ ὀφθαλμοὶ αὐτῶν ἐκρατοῦντο τοῦ μὴ ἐπιγινῶναι αὐτόν). Gesù, d'altra parte, non si rivela; altro non fa che interrompere la loro conversazione, per chiederne l'argomento. I due si fermano, e Luca aggiunge a questo punto una notazione psicologica: essi sono «scuri in volto» (σκυθρωποί). Il motivo della loro inquietudine è complesso e va indovinato fra le righe di quello che loro stessi, forse con una punta di rimprovero per l'ignoranza di cui darebbe prova, rispondono al loro misconosciuto interlocutore, parlando di lui senza saperlo:

τὰ περὶ Ἰησοῦ τοῦ Ναζαρηνοῦ, ὃς ἐγένετο ἀνὴρ προφήτης δυνατὸς ἐν ἔργῳ καὶ λόγῳ ἐναντίον τοῦ θεοῦ καὶ παντὸς τοῦ λαοῦ, ὅπως τε παρέδωκεν αὐτὸν οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ ἄρχοντες ἡμῶν εἰς κρίμα θανάτου καὶ ἐσταύρωσαν αὐτόν. ἡμεῖς δὲ ἠλπίζομεν ὅτι αὐτὸς ἔστιν ὁ μέλλων λυτροῦσθαι τὸν Ἰσραὴλ· ἀλλὰ γε καὶ σὺν πᾶσιν τούτοις τρίτην ταύτην ἡμέραν ἄγει ἀφ' οὗ ταῦτα ἐγένετο. ἀλλὰ καὶ γυναῖκες τινες ἐξ ἡμῶν ἐξέεστησαν ἡμᾶς· κτλ.

“Noi speravamo che fosse lui a liberare Israele”: è questa la frase che meglio di tutte coagula un primo misconoscimento di Gesù, e altri suoi misconoscimenti anticipa. Intanto, essa esprime l'incomprensione di Cleopa e dell'altro discepolo, che aspettandosi che Gesù liberasse Israele in modalità trionfale, si trovarono ad assistere attoniti alla sua crocifissione (e alla sua resurrezione, di cui parlano qui senza gioia apparente). E poi, anche, essa anticipa il fraintendimento proprio di gran parte della cultura religiosa occidentale, abituata dai tempi dell'Agostino del *De consensu Evangelistarum*, attraverso la mediazione ecclesiastica, a leggere il ritratto di Gesù nella modalità cumulativa consentita dalla teoria della complementarità <sup>(4)</sup>, come se ogni Vangelo si accordasse con gli altri presupponendo quelli che lo precedettero e rimodellandone il racconto, quindi come se il ritratto di Gesù delineato da Luca andasse naturalmente integrato, ad esempio, con quello di Giovanni, in cui Gesù è il *Logos* cosustanziale al Dio padre; o come se sempre e comunque andasse rintracciata una continuità diretta fra il Risorto e le comunità dei

<sup>(4)</sup> *I Vangeli...*, cit., pp. IX-X (il saggio di Gaeta che funge da introduzione ed è intitolato *L'evangelo di Gesù, il messia*).



fedeli, e non si realizzasse invece in luoghi fondamentali (il Vangelo di Marco: lo vedremo fra breve) uno iato profondo fra Cristo e i discepoli dovuto al carattere del tutto peculiare della sua messianicità. Questo misconoscimento è avvenuto anche perché, scrive Camille Focant,

nel mondo cattolico occidentale vi fu un tempo, non molto lontano, in cui la predicazione su Gesù e le nozioni del cristiano medio erano più segnate dalle definizioni conciliari e dogmatiche (volgarizzate dal catechismo) che da una conoscenza attenta degli evangelii. E si immaginava spontaneamente una corrispondenza puntuale fra la comprensione che Gesù ha avuto di se stesso e le affermazioni dogmatiche della chiesa su di lui <sup>(5)</sup>.

Ma come la critica testuale ha ormai definitivamente stabilito, mettendo al bando le illusioni cumulative e ponendosi a fondamento di sistematizzazioni teologiche quali la teologia della demitizzazione <sup>(6)</sup>, la tradizione su Gesù è assai diversificata e non sempre consonante. Il più antico fra i Vangeli è quello cosiddetto di Marco. Matteo e Luca presuppongono Marco, e insieme una perduta fonte "dei detti" di Gesù, abitualmente denominata Q <sup>(7)</sup>, adducendo comunque ciascuno anche dei materiali propri, determinati e informati dalla personalità, dalla cultura e dalla situazione storica in cui ogni evangelista scrive, nonché dalle sue finalità comunitarie <sup>(8)</sup>.

---

<sup>(5)</sup> Cfr. C. FOCANT, *Evangelo di Marco. Gesù paradossale ed enigmatico*, in Y.M. BLANCHARD, C. FOCANT, D. GERBER, D. MARGUERAT & J.M. SEVRIN, *Ritratti di Gesù*, Magnano, Qiqajon, 2009, p. 35.

<sup>(6)</sup> Su cui risulta assai proficua la lettura di E. CERASI, *Il mito nel cristianesimo. Per una fondazione metaforica della teologia*, Roma, Città Nuova, 2011.

<sup>(7)</sup> Cfr. D. FRICKER & N. SIFFER, *La fonte Q. Il "vangelo" ritrovato di Gesù, Figlio dell'uomo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2011. La fonte Q «attesta il contenuto della predicazione dei primi discepoli impegnati a perpetuare la viva voce di Gesù»: *I Vangeli...*, cit., pp. 765-766 (*Commento al vangelo di Marco*).

<sup>(8)</sup> Come magistralmente chiarito da Rudolf Bultmann e dalla *Formgeschichtliche Schule*, occorre inoltre sempre tenere presente che fra Gesù e gli evangelisti si pone il *kerygma*, l'annuncio, della comunità primitiva: *kerygma* che ovviamente non coincide *in toto* con il contenuto della predicazione del Gesù storico (come scrive Rosino Gibellini esponendo il pensiero di Bultmann, «[...] *kerygma* non è la parola di Gesù, bensì la parola dell'annuncio cristiano, nella quale Gesù è confessato come il Cristo; *kerygma* è la parola del Cristo»: R. GIBELLINI, *La teologia del XX secolo*, Brescia, Queriniana, 2007<sup>6</sup>, p. 41; cfr. anche E. CERASI, *Il mito nel cristianesimo...*, cit., pp. 73-74; *I Vangeli...*, cit., p. 732). Torneremo sul pensiero di Bultmann e la sua concezione di *kerygma* anche nel seguito. Alcuni allievi di Bultmann come Käsemann, preoccupati della totale separazione operata da Bultmann fra il Gesù storico per lui irrecuperabile e il Cristo della fede annunciato dalla prima comunità cristiana, tentarono di superare l'impostazione della Storia delle forme, interessata esclusivamente all'inautenticità dei singoli passi, ricercando i criteri formali che consentissero un recupero del patrimonio risalente au-

È, quest'ultimo, il caso dell'episodio di Emmaus, trattandosi di un fatto che è narrato da uno solo dei vangeli 'canonici', quello di Luca <sup>(9)</sup>; e che va contestualizzato rispetto alle sue premesse, ovvero, ad esempio, al fatto che l'incontro *post mortem* fra Gesù e due discepoli segue una narrazione della crocifissione in cui Gesù, diversamente che nei vangeli di Marco e di Matteo, non deve superare la prova atroce della disperazione per l'abbandono di Dio.

Se Marco scriveva (15, 34)

καὶ τῇ ἐνάτῃ ὥρᾳ ἐβόησεν ὁ Ἰησοῦς φωνῇ μεγάλῃ· ἐλωι ἐλωι λεμα σαβαχθαι; ὁ ἔστιν μεθερμηνεύμενον ὁ θεός μου ὁ θεός μου, εἰς τί ἐγκατέλιπές με;

E all'ora nona Gesù gridò a gran voce: "Eloi, Eloi, lema sabactani?", che tradotto significa "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" <sup>(10)</sup>

sostanzialmente seguito da Matteo <sup>(11)</sup>, Luca ci dipinge un quadro assai meno desolato: dopo il dialogo breve ma intenso con il "malfattore buono" <sup>(12)</sup>, prezioso perché Gesù, promettendo a lui il paradiso per quello stesso giorno, dimostra insieme la fede nella propria risurrezione e la promessa che la risurrezione possa essere per tutti <sup>(13)</sup>, prima di morire grida (23, 46):

---

tenticamente a Gesù. Per una sintesi della questione, cfr. G. GAETA, *Il Gesù moderno*, Torino, Einaudi, 2009, in part. pp. 35-63.

<sup>(9)</sup> La brevissima versione riportata da Marco (μετὰ δὲ ταῦτα δυσὶν ἐξ αὐτῶν περιπατοῦσιν ἐφανέρωθη ἐν ἑτέρᾳ μορφῇ πορευομένοις εἰς ἀγρόν· «Ma dopo di ciò [scil. dopo l'apparizione a Maria di Magdala], [Gesù] si manifestò in altro sembianza a due di loro che erano in cammino, mentre si recavano in campagna») è da considerarsi seriore rispetto al resto del Vangelo: cfr. *I Vangeli...*, cit., pp. 134-135; Gaeta sottolinea che le cosiddette *Conclusioni secondarie*, una "breve" e una "lunga", furono aggiunte «per ovviare a una chiusa del racconto divenuta ben presto incomprensibile, nonché del tutto contrastante con le conclusioni degli altri Vangeli. Ambedue le conclusioni devono essere state aggiunte nei primi decenni del II secolo, ma è impossibile datarne la composizione» (cfr. *Ibidem*, pp. 853-854 – *Commento al Vangelo di Marco* –). Il passo che ci interessa fa parte della "conclusione lunga", ed è inserito in una sintetica narrazione delle apparizioni *post mortem* di Gesù e della successiva missione di evangelizzazione degli apostoli incaricati da Gesù, nel frattempo assunto in cielo; una narrazione che risente dell'influenza del Vangelo di Luca, degli *Atti degli Apostoli* e del Vangelo di Giovanni. Sulle questioni poste dalla conclusione originale del Vangelo di Marco tornerò nel seguito.

<sup>(10)</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>(11)</sup> *Ibidem*, pp. 340-341.

<sup>(12)</sup> Come ricorda Gaeta, i due uomini crocifissi insieme a Gesù erano probabilmente due partigiani Zeloti (*Ibidem*, p. 848 – siamo nella sezione di *Commento al Vangelo di Marco* –).

<sup>(13)</sup> In Marco la solitudine di Gesù morente è completa: viene scritto, infatti, che

πάτερ, εἰς χεῖράς σου παρατίθεμαι τὸ πνεῦμά μου.

padre, nelle tue mani pongo il mio spirito <sup>(14)</sup>.

La vicinanza della morte non mette in crisi il rapporto fra Gesù e il Dio padre <sup>(15)</sup>, come accadeva invece in Marco. Come vi accadeva, anche se il vangelo di Marco adduceva dialoghi in cui Gesù si definiva “Figlio dell’uomo” <sup>(16)</sup>, destinato alla sofferenza e al rifiuto, ma anche alla risurrezione. È il caso della celebre *Confessione di Pietro*, in cui Gesù pone ai discepoli due interrogativi inerenti alla propria identità (“Chi dice la gente che io sia?” e “Ma voi, chi dite che io sia?”), ingiunge loro di mantenere il segreto su di essa <sup>(17)</sup> e definisce se stesso, appunto, υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου:

Καὶ ἤρξατο διδάσκειν αὐτοὺς ὅτι δεῖ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου πολλὰ παθεῖν καὶ ἀποδοκιμασθῆναι ὑπὸ τῶν πρεσβυτέρων καὶ τῶν ἀρχιερέων καὶ τῶν γραμματέων καὶ ἀποκτανθῆναι καὶ μετὰ τρεῖς ἡμέρας ἀναστῆναι.

E cominciò a insegnare loro che il Figlio dell’uomo deve soffrire molto, ed essere rigettato dagli anziani e dai capi dei sacerdoti e dagli scribi, ed essere ucciso e dopo tre giorni risuscitare <sup>(18)</sup>.

L’invocazione dalla croce in Marco, dunque, sembra inscenare una crisi di identità vissuta non solo dai discepoli, che da sempre non sembravano in grado di comprendere e accettare per il loro Cristo l’ipotesi della sofferenza e dell’umiliazione – ricordo che, nella *Confessione di Pietro*, Pietro rigetta le parole del Nazareno e viene proprio per questo redargui-

---

anche quelli che erano come lui crocifissi lo insultavano: καὶ οἱ σιμεισταυρωμένοι σὺν αὐτῷ ὤνειδιζον αὐτόν (15, 32: *Ibidem*, pp. 122-123).

<sup>(14)</sup> *Ibidem*, pp. 552-553.

<sup>(15)</sup> Sull’epiteto di *padre* dato a Dio, utili le pp. 140-148 di D. FRICKER & N. SIFFER, *La fonte Q...*, cit. Occorre ad ogni modo tenere presente che l’epiteto non indica necessariamente una filiazione divina di Gesù: su questo problema ritornerò nel seguito.

<sup>(16)</sup> Su questo come sugli altri più importanti epiteti di Gesù rinvio il lettore al seguito.

<sup>(17)</sup> Quello che Wrede definiva “segreto messianico”: cfr. W. WREDE, *Il segreto messianico nei Vangeli. Contributo alla comprensione del Vangelo di Marco*, Napoli, D’Auria, 1996.

<sup>(18)</sup> Mc 8, 31: cfr. *I Vangeli...*, cit., pp. 58-59. Gaeta titola il brano 8, 27 - 9,1 «Confessione di Pietro e sequela della croce»: il passo sul Figlio dell’uomo, di cui ho riportato la parte che precede il diverbio con Pietro, funge come da cerniera fra le due fasi, ma mi sembra strutturalmente più legato alla prima. Da vedere anche pp. 78-79. Sarà interessante notare che il titolo *Figlio dell’uomo* nei vangeli è pronunciato sempre e solo da Gesù (cfr. D. FRICKER & N. SIFFER, *La fonte Q...*, cit., p. 102). Sul tema torneremo comunque nel seguito.

to con forza – ma anche dallo stesso Gesù. Nonostante la derivazione certa dal *Salmo* 22<sup>(19)</sup> – filiazione che colloca la vicenda di Gesù in una tradizione messianica che la precede e forse ne giustifica lo scacco<sup>(20)</sup> – il lamento del Cristo in agonia per la lontananza di Dio non può non creare nei lettori il turbamento del dubbio: disperandosi, nel momento della morte, per un destino di cui aveva prima dimostrato di conoscere l'esito transitoriamente umiliante ma infine trionfale, Gesù sembra in definitiva non prestarvi più fede. Il dubbio che si instilla nel lettore è tanto più amaro perché, lo ricordo, il Vangelo di Marco si conclude *ex abrupto* con la fuga dal sepolcro vuoto delle donne terrorizzate alla vista di una misteriosa figura di giovinetto vestito di bianco, che le informa della resurrezione di Gesù, promette che potranno rivederlo in Galilea e prescrive di informarne Pietro e gli altri discepoli. Ma esse non diranno niente a nessuno, perché, ed è l'ultimo *colon* del Vangelo, ἐφοβοῦντο γάρ (*avevano paura*)<sup>(21)</sup>. Una fede che deve vincere la sfida della paura e del dubbio – nonché, aggiungerò, una fede sostanzialmente solitaria, anche se sempre occorre fare attenzione all'anacronismo della nostra lettura di moderni<sup>(22)</sup> – è dunque quella che propongono al lettore le poche pagine del *Vangelo* di Marco.

Come sottolinea Gaeta,

questa conclusione del Vangelo fu presto avvertita come inaccettabile, perché sembrava negare la continuità fra l'evento cristologico e la nascita della comunità dei discepoli, che negli altri Vangeli appariva invece saldamente stabilita grazie ai numerosi racconti di apparizione del Risorto. Ma è appunto ciò che Marco non intese fare. Il suo intento fu piuttosto, come mostra chiaramente lo sviluppo del suo racconto, di isolare la vicenda di Gesù, conferendogli l'andamento di un dramma chiuso in se stesso, la cui soluzione è sospesa nell'attesa della parusia. Di conseguenza il tempo intermedio non è riempito dalla missione, come negli altri due Sinottici, ma dall'attualizzazione dell'evento cristologico attestato dal Vangelo stesso.

<sup>(19)</sup> *I salmi*, versione, introduzione, note di A. Lancellotti, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1987, pp. 174-183.

<sup>(20)</sup> Come abbiamo visto nella narrazione lucana dell'episodio di Emmaus, Gesù rimprovera ai discepoli proprio di non aver compreso bene i profeti e non aver saputo collocare la sofferenza del Cristo in un disegno provvidenziale.

<sup>(21)</sup> Mc 16, 8: cfr. *I Vangeli...*, cit., pp. 128-129.

<sup>(22)</sup> Non è sicuramente mia intenzione applicare al Vangelo di Marco la categoria di "teologia della solitudine" utilizzata da Karl Barth a descrivere il pensiero di Rudolf Bultmann (cfr. E. CERASI, *Il mito nel cristianesimo...*, cit., p. 79). Di certo la conclusione del Vangelo di Marco, non tratteggiando alcuna prospettiva comunitaria e ponendo così, necessariamente, il lettore di fronte alla nudità dell'esperienza e all'essenzialità del messaggio di Gesù, finisce per interpellarlo direttamente, senza mediazioni e senza sconti.

Perciò la conclusione del Vangelo è perfettamente coerente; dal punto di vista di Marco la fede nella risurrezione e nella manifestazione imminente del Cristo è presupposta, senza di essa non ci sarebbe un "evangelo di Gesù Cristo" (I, I). Il silenzio delle donne rientra dunque nel registro drammatico che sostiene la concezione mariana della vicenda di Gesù, segnata non solo e non tanto dall'avversione delle autorità giudaiche, quanto dall'incomprensione dei suoi seguaci <sup>(23)</sup>.

Contro il rischio e lo sconforto del dubbio, Luca 'ammansisce' il racconto della morte – che così, paradossalmente, viene ad accordarsi meglio dell'altro con l'autodefinizione di Gesù offerta in episodi come la *Confessione di Pietro* <sup>(24)</sup> – e poi, dopo la risurrezione, crea (o colloca) l'episodio di Emmaus, di cui, sulla scorta di Gaeta, interpreteremo la funzione come quella di un ponte, costruito a collegare la figura individuale di Gesù alla fede delle prime comunità cristiane.

Comprendere la funzione dell'episodio non ne esaurisce tuttavia l'interpretazione. Perché, ad esempio, il racconto di Emmaus è costruito come un riconoscimento, seppur differito?

È ipotesi di vari studiosi che a uno stadio della tradizione su Gesù *precedente* il Vangelo di Marco (che è databile alla fine degli anni sessanta, prima cioè della distruzione del Tempio di Gerusalemme: evento traumatico che invece segna profondamente il Vangelo di Matteo <sup>(25)</sup>) l'episodio della trasfigurazione di Gesù fosse collocato *dopo* la sua morte e resurrezione, e non, come nei Sinottici <sup>(26)</sup>, dopo la confessione di Pietro «e il primo annuncio della passione e delle condizioni per seguire Gesù <sup>(27)</sup>». Al posto di Emmaus, dunque, in una originaria quanto immaginaria storia della vita, della morte e della resurrezione di Gesù dovremmo forse collocare la *Trasfigurazione*:

---

<sup>(23)</sup> *I Vangeli...*, cit., pp. 851-852 (*Commento al Vangelo di Marco*). Secondo alcuni studiosi Marco, sottolineando l'incomprensione dei discepoli e isolando la figura di Gesù, intendeva polemizzare con alcuni membri della Chiesa primitiva: cfr. C. FOCANT, *Evangelo di Marco...*, cit., pp. 41-42. Focant contesta questa ricostruzione, avanzando però l'ipotesi di una responsabilità impegnativa cui sarebbe chiamato il lettore di Marco: quella di non ricercare per la propria fede «un trionfo che ritenga di poter fare a meno della passione» (*Ibidem*, p. 48).

<sup>(24)</sup> Riportata anche da Luca e, nel passo specifico dell'autodefinizione di Gesù, quasi con le stesse parole che avevamo trovato in Marco (*I Vangeli...*, cit., pp. 434-435).

<sup>(25)</sup> Cfr. C. FOCANT, *Evangelo di Marco...*, cit., p. 38 e p. 41.

<sup>(26)</sup> In Giovanni l'episodio è assente.

<sup>(27)</sup> E. BIANCHI, *L'Evangelo della trasfigurazione: esegesi biblico-pastorale*, in *Il Cristo trasfigurato nella tradizione spirituale ortodossa. Atti del XV convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa*, a cura di S. CHIALÀ, L. CREMASCHI & A. MAINARDI, Magnano, Qiqajon, 2008, pp. 33-34.

Si può pensare [...] che nella tradizione premarciana si narrasse come Gesù, dopo la risurrezione, si fosse intrattenuto in forma umana con i discepoli su un monte e di qui fosse stato assunto, trasfigurato, nella gloria celeste <sup>(28)</sup>.

Le narrazioni della *Trasfigurazione* in nostro possesso sono dunque quelle dei Sinottici, cui va aggiunta quella della Seconda lettera di Pietro (2Pt 1, 16-19) <sup>(29)</sup>: in nessuna di queste redazioni dell'episodio, però, ha luogo un riconoscimento. Vale comunque la pena, proprio per capire la peculiarità della narrazione lucana del riconoscimento di Emmaus, mettere a confronto, seppure in estrema sintesi, le diverse redazioni dei Sinottici di uno specifico momento della *Trasfigurazione*, di quel passo cioè che è relativo alla modalità di percezione e comprensione dell'evento miracoloso da parte dei discepoli. Poiché il testo di Matteo si uniforma nella sostanza a quello di Marco, mentre quello di Luca opera alcune modifiche, metterò a confronto Marco e Luca.

Se Marco scrive (9, 2-4):

Καὶ μετὰ ἡμέρας ἕξ παραλαμβάνει ὁ Ἰησοῦς τὸν Πέτρον καὶ τὸν Ἰάκωβον καὶ τὸν Ἰωάννην καὶ ἀναφέρει αὐτοὺς εἰς ὄρος ὑψηλὸν κατ' ἰδίαν μόνους. καὶ μετεμορφώθη ἔμπροσθεν αὐτῶν, καὶ τὰ ἱμάτια αὐτοῦ ἐγένετο στίλβοντα λευκὰ ὡς γναφεὺς ἐπὶ τῆς γῆς οὐ δύναται οὕτως λευκᾶναι. καὶ ὤφθη αὐτοῖς Ἠλίας σὺν Μωϋσεί, καὶ ἦσαν συλλαλοῦντες τῷ Ἰησοῦ,

passo che con Gaeta tradurrei

E dopo sei giorni, Gesù prende con sé Pietro, Giacomo e Giovanni e li conduce su un alto monte, essi soli in disparte. E fu trasfigurato dinanzi a loro. E le sue vesti diventarono splendenti, bianchissime, quali nessun lavandaio sulla terra potrebbe rendere altrettanto candide. E apparve loro Elia con Mosè, e conversavano con Gesù <sup>(30)</sup>,

Luca ci presenta invece questo testo:

Ἐγένετο δὲ μετὰ τοὺς λόγους τούτους ὥσει ἡμέραι ὀκτῶ [καὶ] παραλαβὼν Πέτρον καὶ Ἰωάννην καὶ Ἰάκωβον ἀνέβη εἰς τὸ ὄρος προσεύχασθαι. καὶ ἐγένετο ἐν τῷ προσεύχεσθαι αὐτὸν τὸ εἶδος τοῦ προσώπου αὐτοῦ ἕτερον καὶ ὁ ἱματισμὸς αὐτοῦ λευκὸς ἕξαστράπτων. καὶ ἰδοὺ ἄνδρες δύο συνελάλουν αὐτῷ, οἵτινες ἦσαν Μωϋσῆς καὶ Ἠλίας, οἱ ὁφθέντες ἐν δόξῃ ἔλεγον τὴν ἕξοδον αὐτοῦ, ἣν ἤμελλον πληροῦν ἐν Ἱερουσαλήμ. ὁ δὲ Πέτρος καὶ οἱ σὺν αὐτῷ ἦσαν βεβαρημένοι ὕπνῳ. διαγρηγορήσαντες δὲ εἶδον τὴν δόξαν αὐτοῦ καὶ τοὺς δύο ἄνδρας τοὺς συνεστῶτας αὐτῷ.

<sup>(28)</sup> *I Vangeli...*, cit., p. 810 (*Commento al Vangelo di Marco*).

<sup>(29)</sup> E. BIANCHI, *L'Evangelo della trasfigurazione...*, cit., p. 34.

<sup>(30)</sup> *I Vangeli...*, cit., pp. 62-63.

Ora avvenne che, circa otto giorni dopo questi discorsi, egli, presi con sé Pietro, Giovanni e Giacomo, salì sul monte a pregare. E avvenne che, mentre pregava, l'aspetto del suo volto mutò e la sua veste diventò bianca sfolgorante. Ed ecco, due uomini conversavano con lui: erano Mosè ed Elia, i quali, apparsi in gloria, parlavano della sua dipartita che stava per portare a compimento in Gerusalemme. Pietro e i suoi compagni erano gravati dal sonno; ma rimasti desti, videro la sua gloria e i due uomini che stavano con lui <sup>(31)</sup>.

Fra le innovazioni di Luca, una ci interessa in modo particolare: il passaggio da καὶ μετεμορφώθη ἔμπροσθεν αὐτῶν a ἐγένετο [...] τὸ εἶδος τοῦ προσώπου αὐτοῦ ἕτερον, ovvero l'eliminazione del verbo designante il processo metamorfico cui Gesù è sottoposto da Dio (dato che se volessimo tradurre letteralmente Marco e Matteo, la *Trasfigurazione* di Gesù dovrebbe più precisamente designarsi come *Metamorfosi*). In Luca, l'aspetto del volto di Gesù *diventa un altro*. Come nota acutamente Enzo Bianchi,

Luca, temendo che i lettori dell'evangelo comprendano questo evento come un mito, una metamorfosi alla stregua dei riti pagani greci, preferisce usare un'espressione più neutra: "l'aspetto del suo volto divenne altro" <sup>(32)</sup>.

Marcatamente greca è, infatti, la cultura di Luca:

una superiore conoscenza della lingua greca, una certa dimestichezza con le convenzioni retoriche degli storici greci e, d'altra parte, l'assenza di semitismi, l'omissione dei materiali tradizionali relativi alle dispute di Gesù con i Farisei sulla legge e sulle regole di purità e altri fattori simili, consentono di identificare in Luca un pagano di cultura ellenistica convertito al cristianesimo, forse dopo un periodo di frequentazione del giudaismo considerata la sua approfondita conoscenza dell'Antico Testamento. [...] Luca si rivolge ai convertiti dal paganesimo per sostanziare la loro scelta di vita con una più precisa conoscenza degli accadimenti che ne sono a fondamento e del loro significato salvifico, nonché di ciò che ne deve conseguire sul piano della vita di relazione <sup>(33)</sup>.

<sup>(31)</sup> Lc 9, 28-32: cfr. *ibidem*, pp. 436-437.

<sup>(32)</sup> E. BIANCHI, *L'Evangelo della trasfigurazione...*, cit. p. 37.

<sup>(33)</sup> *I Vangeli...*, cit., pp. 756-757 (siamo nella sezione di commento intitolata *La tradizione sinottica*). Ormai inaccettabile la tesi di Adolf von Harnack secondo la quale sui Vangeli Sinottici «la lingua greca si è posata soltanto, per così dire, come un velo trasparente ed il loro contenuto si lascia trasportare con poca fatica in ebraico o aramaico»: A. VON HARNACK, *L'essenza del cristianesimo*, Brescia, Queriniana, 2003<sup>3</sup>, p. 78. Da vedere anche E. CERASI, *Il mito nel cristianesimo...*, cit., p. 39.

Ritroviamo questo stesso aspetto – la rimozione di ogni dato metamorfico che possa suggerire agganci pagani – anche nel caso di Emmaus, con il ribadimento che il prolungato mancato riconoscimento di Gesù è dovuto a una peculiare forma di cecità dei discepoli, di impedimento visivo (οἱ δὲ ὀφθαλμοὶ αὐτῶν ἐκρατοῦντο τοῦ μὴ ἐπιγινῶναι αὐτόν), e non a un mutamento che la morte o la risurrezione avessero operato sul suo aspetto.

Arriviamo così al punto che ci interessa maggiormente. La sensibilità di Luca per la cultura letteraria greca opera in due direzioni in certo modo opposte: da un lato gli prescrive di modificare, rispetto a Marco, passi contenenti termini che potrebbero risultare, al lettore neoconvertito, depistanti proprio per il loro radicamento nella cultura classica, in quanto cultura politeistica; dall'altro gli dona la suggestione di un espediente assai funzionale per chiarire le identità in intrecci variamente complessi, che è appunto quello del riconoscimento. Un espediente che gli consente insieme di lasciare la trasfigurazione là dove l'aveva trovata in Marco – impensabile, del resto, sarebbe stata una dislocazione – e di costruire con Emmaus (e vedremo come) quel ponte fra Gesù e i discepoli dopo la morte di questi che rappresenti anche un *chiarimento della natura* di Gesù.

Nel capitolo XI della *Poetica*, Aristotele offre una definizione delle tre parti costituenti il μῦθος (cioè il *racconto*) della tragedia antica: la περιπέτεια (il rovesciamento); ἄναγνώρισις (il riconoscimento); il πάθος (l'evento patetico). Dell'ἀναγνώρισις, che è l'elemento che ci interessa, fornisce una definizione molto articolata, che riporto perché ci aiuterà ad analizzare con più profondità il testo di Luca:

Ἀναγνώρισις δέ, ὡς περ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γινῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. Εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώρισεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα † ἐστὶν ὡς περ εἴρηται συμβαίνει † καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώρισις. Ἄλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἡ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται), ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. Ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ διῆλος ἄτερος τίς ἐστὶν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώρισαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνώρισεως.

Il riconoscimento, come significa anche il nome, è il cambiamento dall'ignoranza alla conoscenza – o nel senso dell'amicizia o dell'inimicizia – di coloro che sono stati definiti in relazione alla buona fortuna o all'infor-



tunio. Il riconoscimento più bello è quando avvenga contemporaneamente al rovesciamento, come è quello nell'*Edipo*. Ci sono poi anche altri riconoscimenti: infatti è possibile che accada quel che si è detto anche nei confronti di cose inanimate e di poco conto; ed è possibile riconoscere anche se uno abbia compiuto un'azione o non l'abbia compiuta. Ma il riconoscimento più appropriato al racconto e più all'azione è quello che abbiamo detto. Perché un siffatto riconoscimento, con il rovesciamento, avrà in sé la pietà o la paura (ed è di azioni simili che si è posto che la tragedia sia imitazione), poiché anche l'infortunio e la buona fortuna risulteranno in seguito a casi come questi. E poiché il riconoscimento è riconoscimento di persone in alcuni casi è di una persona soltanto nei riguardi di un'altra, quando sia chiaro chi l'altra sia; ma altre volte bisogna che entrambe si riconoscano, come per esempio Ifigenia fu riconosciuta da Oreste grazie all'invio della lettera, ma per lui rispetto a Ifigenia c'era bisogno di un altro riconoscimento <sup>(34)</sup>.

Se utilizziamo la categorizzazione aristotelica, ci rendiamo conto che l'efficacia straordinaria del riconoscimento di Emmaus è dovuta al fatto che esso, senza troppe forzature, può essere tassonomizzato nella specie del riconoscimento "più bello", quello cioè che avviene contemporaneamente al rovesciamento.

Aristotele non lo dice, ma nel caso di Edipo il riconoscimento assume una forma particolare, che è quella dell'autoriconoscimento, e coincide con la sventura, perché è a quel punto che Edipo si acceca. Lo spettatore a teatro doveva identificarsi con Edipo nel momento in cui egli scopriva la propria identità. Nel caso di Emmaus i discepoli riconoscono Gesù e nel contempo scoprono il rovesciamento del suo destino, il fatto, cioè, che egli non è morto, ma è risuscitato davvero; ed è quello il momento in cui anche il lettore ha la piena contezza del miracolo, soprattutto dal punto di vista emozionale, provando una commozione che in questo caso può portare alle lacrime pur senza coincidere *in toto* con gli ἔλεος e φόβος produttori della catarsi aristotelicamente intesa.

Il lettore non si identifica cioè con Gesù, ma con i discepoli. E credo che una delle vie per comprendere fino in fondo il significato di questo passo sia proprio quello di calarci completamente nel suo punto di vista. I discepoli di Emmaus infatti, non figure di primo piano come le donne o gli Undici, sembrano incarnare bene un lettore qualsiasi del pubblico di neoconvertiti a cui Luca si rivolgeva. Su questo tipo di lettore, l'effetto del riconoscimento doveva essere assai stratificato: all'emozione per

---

<sup>(34)</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008, pp. 72-77.

così dire estetica, propria di chi si trovi davanti la perfetta sintesi di riconoscimento e rovesciamento che Aristotele esemplifica con l'*Edipo re*, doveva subentrare immediatamente un'emozione ancora più sconvolgente, legata al superamento della morte che la visione di Gesù vivo incarnava. Ma non è tutto. Aristotele non ne parla che in maniera assai sintetica con il riferimento alla lettera (raccontata oralmente) che nell'*Ifigenia in Tauride* consente il riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste, ma nella tragedia attica la centralità del riconoscimento si accompagnava alla centralità, nell'intreccio, dei segni che lo rendevano possibile, e che in taluni casi riecheggiavano ironicamente da una tragedia all'altra (come nel caso del variare degli indizi che rendono possibile il riconoscimento di Oreste da parte di Elettra, dalle *Coefore* di Eschilo all'*Elettra* di Euripide e poi di Sofocle).

Nel caso di Emmaus, il segno di riconoscimento non è – per restare all'esempio sopra citato – né un oggetto (come il ricciolo o l'abito o – gesto cristallizzato ormai in puro oggetto indiziario – l'orma presenti nelle *Coefore*; o il sigillo cui ricorre Sofocle) né una caratteristica del corpo che il tempo non può aver fatto variare (la cicatrice scelta dal razionalista Euripide). Il segno è un *gesto*, quindi una ripetizione.

In Emmaus il riconoscimento è, propriamente, la comprensione di una ripetizione. Osservandolo frangere il pane, gli occhi dei discepoli finalmente vedono Gesù – perché già l'avevano osservato fare questo gesto in passato. Avviene qui una sorta di corto circuito, dato che i due discepoli non fanno parte del gruppo degli Apostoli che erano stati presenti all'Ultima cena<sup>(35)</sup>: ma il lettore si sovrappone in tutto e per tutto a loro, come se, arrivato a questo punto della narrazione, fosse nelle condizioni di chi aveva assistito di persona a quell'evento fondativo, e quindi tende a non cogliere questa discrasia, e a riconoscere il gesto di Gesù *perché già l'aveva visto lui* – con gli occhi della mente – alla Cena pasquale. E se la Cena pasquale era stato il momento di più forte intimità fra Gesù e la comunità, e se la Cena di Emmaus riprende quella cena ripetendola però all'insegna della passione superata, e se il lettore è in una posizione in certo senso più avanzata dei discepoli di Emmaus, quasi che essi potessero riconoscere Gesù nella ripetizione ma solo con gli occhi suoi, si capirà fino in fondo la perfezione della rispondenza fra intento e risultato nella costruzione di questo episodio: il lettore è la comunità cui Gesù aparendo dopo la morte si rivolge con la ripetizio-

---

<sup>(35)</sup> Né sembrano essere stati presenti all'episodio della moltiplicazione dei pani (9, 12-17), in cui Luca parla espressamente del gruppo dei Dodici e della folla di astanti, non di un gruppo più allargato di discepoli (cfr. *I Vangeli...*, cit., pp. 432-433).

ne del gesto che aveva sancito una volta per tutte la comunione fra la comunità stessa e Gesù <sup>(36)</sup>. Ma non possiamo ancora fermarci.

*Cos'è* che di Gesù viene riconosciuto dal lettore che presta ora i suoi occhi ai discepoli di Emmaus perché già aveva visto Gesù nell'atto di spezzare il pane?

Il cammino per trovare una risposta si fa più arduo ancora rispetto al non facile cammino finora percorso. Rileggendo una volta in più il passo, si rintracceranno secondo me quattro momenti cardine che riguardano il *quid* che di Gesù non viene o viene compreso.

Abbiamo un primo momento, in cui – come abbiamo già visto in precedenza – i discepoli esprimono la propria definizione di Gesù, dicendo che egli era stato un ἀνὴρ προφήτης δυνατὸς ἐν ἔργῳ καὶ λόγῳ ἐναντίον τοῦ θεοῦ καὶ παντὸς τοῦ λαοῦ, *un profeta potente in atti e discorsi di fronte a Dio e a tutto il popolo*; e che essi avevano sperato fosse lui a liberare Israele (αὐτός ἐστιν ὁ μέλλων λυτροῦσθαι τὸν Ἰσραήλ).

Segue il momento in cui Gesù, rimproverando i discepoli di Emmaus, fornisce la – presumibilmente – corretta definizione di se stesso e della propria missione, parlando tuttavia di sé in terza persona:

ὦ ἀνόητοι καὶ βραδεῖς τῆ καρδία τοῦ πιστεῦν ἐπὶ πᾶσιν οἷς ἐλάλησαν οἱ προφῆται· οὐχὶ ταῦτα ἔδει παθεῖν τὸν Χριστὸν καὶ εἰσελθεῖν εἰς τὴν δόξαν αὐτοῦ; καὶ ἀρξάμενος ἀπὸ Μωϋσέως καὶ ἀπὸ πάντων τῶν προφητῶν διερμήνευσεν αὐτοῖς ἐν πάσαις ταῖς γραφαῖς τὰ περὶ ἑαυτοῦ.

Il metodo utilizzato da Gesù è un'ermeneutica delle Scritture di cui Luca ci comunica solo il dato essenziale, il fatto cioè che Gesù le interpretava come fossero profezie del *proprio* destino di Messia (*Non doveva il Cristo soffrire queste cose ed entrare così nella sua gloria?*).

I discepoli sono rapiti dalle parole di Gesù, tant'è che lo invitano a non lasciarli soli ora che si avvicina la sera – *lui andrebbe oltre*, dice Luca, con un tratto che rende ancora più luminosa l'aura di nobiltà (d'animo e di sentire) di questo Gesù ancora misconosciuto: perché nonostante l'efficacia dell'interpretazione, e la forza del titolo evocato (Messia), i discepoli, riconosciuto, non l'hanno ancora <sup>(37)</sup>.

<sup>(36)</sup> Immensa la distanza fra Luca e il Vangelo di Marco: dove la solitudine di Gesù lo isola al punto che il lettore tende a identificarsi con lui, non con la comunità.

<sup>(37)</sup> Il gesto dell'*andare oltre* (πορρώτερον πορεύεσθαι), peraltro, può anche significare un richiamo all'*Esodo*, al passo (34, 23) in cui Dio risponde a Mosé, che vorrebbe vederlo in volto, «mi vedrai di dietro; ma il mio volto non si vedrà» (cfr. *Esodo*, introduzione, versione e note di B.G. Boschi, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1999<sup>2</sup>, p. 293). Piero Stefani scrive a proposito di questo passo biblico parole che possono in parte

Il riconoscimento avviene nel quarto momento, quando, presumibilmente in una locanda (il testo non lo dice), Gesù ripete il gesto del frangere il pane. Non ci sono in questo momento titoli a definirlo (profeta, Messia), solo il (presumibile) silenzio che avvolge la ripetizione di un gesto, il (presumibile) silenzio che circonda l'attonito riconoscimento, l'improvvisa e impreveduta sparizione di Gesù riconosciuto.

L'impressione che si ha da questa storia è quella del gesto che, ripetuto e per questo infine compreso, dà finalmente senso ai Nomi solo poco prima accumulatisi vanamente, per quanto fossero veri. È solo nello scarto fra le definizioni corrette ma mute e il gesto, che il riconoscimento si annida, si rende possibile, si dà, nel momento della ripetizione (nel momento preciso che vede il soggetto del gesto *darsi* di nuovo, in modalità riconoscibile perché ripetuta. Le altre modalità eventuali, precedenti e successive, sono passibili di incomprensione. Così si motiva l'invenzione lucana della sparizione – l'alterità totale di un gesto totalmente irrelabile – a sostituire l'ascensione al cielo della *Trasfigurazione* archetipica, quella della perduta tradizione premarcana).

Scriveva Albert Schweitzer nella conclusione del suo *Storia della ricerca sulla vita di Gesù*:

Le denominazioni tardogiudaiche di Gesù, messia, figlio dell'uomo e figlio di Dio, sono divenute per noi figure storiche. Quando egli stesso riferì a sé questi titoli espresse nello spirito del tempo il senso della sua autocoscienza dominatrice e sovrana. Noi non troviamo alcuna denominazione che sappia esprimerci la sua essenza. Egli viene verso di noi come uno sconosciuto senza nome, così come si avvicinò sulla riva del lago a quegli uomini che non sapevano chi egli fosse. Pronuncia la stessa parola: Seguimi, e ci pone di fronte ai compiti che deve risolvere nella nostra epoca. Egli comanda. E si rivelerà a coloro che gli obbediscono, siano saggi o poco saggi. Si rivelerà nella pace, nell'azione, nelle lotte e nelle sofferenze che costoro vivranno in comunione con lui. Ed essi sperimenteranno chi egli è, come si conosce un segreto ineffabile...<sup>(38)</sup>

---

adattarsi anche all'episodio di Emmaus: «La schiena di Dio sta a significare che il Signore lo si può scorgere solo nel suo transitare. È la rivelazione del passare del Signore. La rivelazione è la traccia del Dio che passa oltre e che perciò si tiene nascosto. [...] Il riconoscimento del tenersi nascosto da parte di Dio [...] è svelamento della vicinanza effettiva ma inafferrabile di Dio» (cfr. P. STEFANI, *Il nascondimento messianico*, in *Messianismo. Ebraismo, Cristianesimo, Filosofia*, a cura di F. CAMERA & G. CUNICO, «Humanitas» n. s., Anno LX, n. 1-2, gennaio-aprile 2005, p. 174). Gesù a differenza del Dio esodico non si mostra solo di spalle: al gesto del *passare oltre* egli decide di non dare seguito, e di rendersi anzi, di lì a poco, ancora più chiaramente manifesto ai discepoli. E tuttavia il manifestarsi completo precede la sparizione. Come scrive Stefani, «all'interno dell'orizzonte biblico, da sempre, rivelazione e nascondimento si presentano come due facce della stessa realtà» (*Ibidem*, p. 177).

<sup>(38)</sup> A. SCHWEITZER, *Storia della ricerca sulla vita di Gesù*, Brescia, Paideia, 1986,

Pur non riferendosi all'episodio di Emmaus, queste parole mi confortano sulla giustezza della mia lettura del riconoscimento come *luogo di comprensione di un gesto* che supera le definizioni, e insieme aprono la strada a una riflessione ulteriore, che andrà tuttavia preceduta da alcune considerazioni e nozioni preliminari, riguardanti innanzitutto il pensiero di Rudolf Bultmann, e successivamente il problema dell'interpretazione degli epiteti di Gesù.

La teologia della demitizzazione, in particolare nella persona di Bultmann, che ha compiuto una complessa sintesi fra una critica testuale rigorosa e una riflessione teologica di marca esistenzialista costantemente aperta al confronto con la filosofia heideggeriana, ha dimostrato come anche i Sinottici, e non solo il Vangelo di Giovanni, siano vettori non di una esposizione 'neutra' della predicazione di Gesù, bensì di una sua interpretazione teologica <sup>(39)</sup>, improntata peraltro a una visione mitica del mondo: visione che avvolge anche necessariamente, come in un velo, l'espressione del *kerygma*, ovvero l'annuncio di salvezza di Dio tramite il Cristo. Per Bultmann il mito è una visione antica e prescientifica del mondo, non specificamente cristiana e anzi comune a molte religioni, il cui contenuto è la soggezione dell'umano e del mondo a un al di là, a un divino: una visione che però si esprime in termini oggettivanti, con immagini ed espressioni che per un lettore moderno sono in contrasto con l'esperienza quotidiana e con il sapere scientifico. Da lì l'esigenza bultmanniana di demitizzare il Nuovo testamento, al fine di rendere ancora accessibile, in termini esistenziali(stici) perché questi sono più consoni alle esperienze della modernità, il *kerygma* cristiano <sup>(40)</sup>.

Ed è appunto in termini marcatamente esistenzialistici che Bultmann definisce il *kerygma*:

[...] la fede non può essere altro che la risposta al *kerygma*, e [...] questo non è altro che la parola interpellatrice di Dio, parola che interroga e

---

p. 756. La prima edizione dell'opera (successivamente accresciuta e rielaborata) risale al 1906.

<sup>(39)</sup> R. BULTMANN, *Teologia del Nuovo Testamento*, Brescia, Queriniana, 2008<sup>3</sup> (particolarmente limpida la sintesi contenuta negli *Epilegomena*, pp. 552-564).

<sup>(40)</sup> «Demitizzare non significa fare tagli o scelte all'interno del Nuovo Testamento, perché l'immagine mitica del mondo è un *a priori* che inquadra l'intero contenuto e avviluppa l'intero messaggio [...]. Demitizzare significa, invece, interpretare, e precisamente dare una interpretazione antropologica, meglio esistenziale, degli enunciati del Nuovo Testamento, così da evidenziare, al di là di ogni raffigurazione mitica, la parola escatologica, ossia decisiva e definitiva, che Dio pronuncia in Cristo e cogliere così l'incomparabile possibilità di esistenza autentica, ch'essi contengono per l'uomo, anche per l'uomo d'oggi»: R. GIBELLINI, *La teologia del XX secolo*, cit., p. 34. Cfr. anche E. CERASI, *Il mito nel cristianesimo...*, cit., pp. 83-94.

promette, che giudica e grazia. Come tale, essa non si concede al pensiero critico ma parla nel vivo dell'esistenza concreta. Che non possa mai presentarsi se non teologicamente interpretata dipende dal fatto che non può essere preannunciata se non in linguaggio umano, plasmata dal pensiero umano. Ma proprio ciò conferma il suo carattere kerygmatico; qui infatti si evidenzia che le proposizioni del *kerygma* non sono verità generali, ma interpellazione nella situazione concreta. Esse non possono perciò apparire che in forma plasmata dalla comprensione dell'esistenza e dalla sua interpretazione. Di conseguenza, sono intelligibili soltanto per colui che può comprendere il *kerygma* come parola di appello nella sua situazione, in primo luogo come interrogativo, come esigenza.

In altre parole: il *kerygma* può essere capito come *kerygma* soltanto se l'auto-comprensione che esso suscita viene intesa come possibilità di auto-comprensione umana, diventando così appello alla decisione <sup>(41)</sup>.

Ebbene, la categoria bultmanniana di *kerygma*, vista come premessa e insieme conseguenza della prassi (non solo bultmanniana) di demitizzazione del Nuovo testamento, mi sembra poter offrire una chiave interpretativa utile a comprendere ancora meglio l'episodio di Emmaus. Arriviamo così al secondo argomento che dobbiamo affrontare preliminarmente.

Abbiamo già visto che il riconoscimento di Gesù – e forse, a questo punto ma solo *transitoriamente*, sarà meglio dire di *Gesù come Cristo* – avviene in realtà nel silenzio del gesto ripetuto, in un momento in cui, oramai, i Nomi tacciono. Il riconoscimento avviene cioè nello scarto fra definizione e gesto. Il punto nevralgico della questione sta (ancora una volta) nell'identità *percepita* di Gesù: percepita dai discepoli ma anche da lui stesso. Gesù aveva un'autocoscienza messianica? E i discepoli, chi credevano lui fosse? Quei Nomi di designazione di Gesù, quegli epiteti che devono tacere perché il riconoscimento avvenga, sono un patrimonio (direi più mitico che kerygmatico) su cui a tutt'oggi gli esegeti non concordano. Riassumerò in massima stringatezza e solo per punti fondamentali la questione, che è invece di infinita complessità.

Anche se possono aggiungersene altri, tre mi sembrano i titoli fonda-

---

<sup>(41)</sup> R. BULTMANN, *Teologia del Nuovo Testamento*, cit., p. 555. Gibellini definisce assai chiaramente il *kerygma* secondo Bultmann: «Il *kerygma* è la parola di Dio nella concretezza della sua proclamazione, nel suo farsi annuncio, invito e interpellazione, nel farsi evento. [...] Ma qual è il contenuto del *kerygma*? [...] contenuto del *kerygma* è Cristo; anzi, nel *kerygma* Cristo è presente come il vivente. Accogliere il *kerygma* è credere, e credere è sempre credere – in, credere nell'iniziativa salvifica di Dio in Cristo, credere in Cristo come azione escatologica – insuperabile, definitiva e decisiva – di Dio, che trasforma radicalmente la situazione umana e, sola, apre la possibilità ontica di una esistenza autentica»: R. GIBELLINI, *La teologia del XX secolo*, cit., pp. 39-40.

mentali a designare Gesù: Cristo, ovvero *unto* (traduzione greca dell'appellativo ebraico *masiah*, Messia<sup>(42)</sup>); Figlio di Dio; Figlio dell'uomo<sup>(43)</sup>.

Con l'epiteto *Cristo* si apre il Vangelo di Marco, con questo titolo Pietro designa Gesù nella *Confessione* (in tutte e tre le redazioni<sup>(44)</sup>), con questo epiteto in Luca Gesù parla di sé ai discepoli di Emmaus – che lo avevano appena designato come profeta, e non come Messia –, attribuendo al Messia quella passione e resurrezione che nel brano appena successivo alla *Confessione* aveva invece attribuito al Figlio dell'uomo. E tuttavia l'epiteto *Cristo*, che ci sembrerebbe di primo acchito non porre problemi di interpretazione, è assente dalla fonte Q:

[...] la fonte Q non attesta alcuna occorrenza della parola “Cristo” o “Messia” [...]. In Q, quindi, Gesù non è mai indicato come il Cristo, senza che si giunga a una spiegazione adeguata di questa mancanza. Ciò colpisce soprattutto perché il titolo “Cristo” applicato a Gesù fu impiegato molto presto da parte delle prime comunità cristiane. [...] A un primo sguardo, l'origine palestinese della fonte Q avrebbe dovuto conservare, anzi, privilegiare questo titolo, nella misura in cui il suo uso doveva essere particolarmente importante in ambiente palestinese, poiché esprimeva la continuità con l'attesa messianica del popolo giudaico. Ora, è proprio qui che possiamo tentare una spiegazione. Alcuni specialisti dimostrano infatti che il profilo di Gesù non aveva alcuna corrispondenza con il modello messianico del giudaismo contemporaneo, che attendeva un messia regale, dai tratti spesso politici, nazionalistici e militari. Gesù – è evidente – non ha assunto questa funzione. Gli autori di Q, pertanto, avrebbero potuto scegliere di evitare un'errata comprensione del titolo messianico nella sua applicazione a Gesù. Resta il fatto che Gesù non è mai reso oggetto di un'esplicita proclamazione cristologica e che quest'assenza distingue Q dalle lettere di Paolo o dai vangeli<sup>(45)</sup>.

Inoltre, è convinzione di alcuni studiosi che anche nel vangelo di Marco il titolo di *Cristo* ponga qualche difficoltà: vada cioè considerato come l'espressione di una conoscenza incompleta dell'identità di Gesù

<sup>(42)</sup> Cfr. *I Vangeli...*, cit., p. 770 (siamo nel *Commento al Vangelo di Marco*).

<sup>(43)</sup> Per tutti e tre i titoli cristologici non si alleggerà un elenco di occorrenze e si seguirà invece un percorso selettivo, più utile e consonante al mio discorso, improntato direi necessariamente – per la formazione della scrivente – alla teologia della demitizzazione.

<sup>(44)</sup> La titolatura ‘pura’ del Vangelo di Marco 8, 29 («Tu sei il Cristo»: *I Vangeli...*, cit., p. 59) viene ampliata in Matteo 16, 16 («Tu sei il Cristo, il Figlio di Dio vivente»: *Ibidem*, p. 251) e diversamente in Luca 9, 20 («Il Cristo di Dio»: *Ibidem*, p. 435).

<sup>(45)</sup> D. FRICKER & N. SIFFER, *La fonte Q...*, cit., pp. 92-93. Se quanto detto da Fricker e Siffer è fondato, anche la fonte Q è informata quindi da un'interpretazione *teologicamente orientata* dei discorsi di Gesù.

(nella fattispecie da parte di Pietro), se non abbinato al secondo titolo di *Figlio di Dio* <sup>(46)</sup>, o abbia addirittura connotazioni negative in quanto confusive, e vada perciò considerato superato dall'epiteto di *Figlio dell'uomo* <sup>(47)</sup>. Nonostante siano con tutta probabilità da rifiutare, queste due ipotesi dimostrano non solo la difficoltà di interpretazione di ogni singolo epiteto, ma anche il difficile compito di attribuire a Gesù un'identità sempre congruente con gli epiteti che provano a designarlo ma che affondano comunque le radici in una tradizione più antica alla quale egli stesso sembra richiamarsi e dalla quale non è facile misurare la – solo eventuale – distanza semantica. Infatti, se il titolo *Figlio di Dio* si abbina naturalmente al titolo di Cristo perché nella tradizione ebraica il Messia è in quanto tale figlio di Dio <sup>(48)</sup>, l'interpretazione corrente, che è fondata in gran parte sulla lettura di Giovanni, e che vuole che questo titolo designi *ipso facto* Gesù come figlio cosustanziale al Dio padre, va riconsiderata, o almeno ripensata, alla luce del fatto che

il sintagma “figlio di Dio” era già presente nell'Antico Testamento. Lungi dall'essere un titolo divino, questa designazione poteva indicare Israele [...], i figli d'Israele [...], le creature celesti [...], un giusto [...]. In particolare, tuttavia, il titolo affonda le radici nella regalità di Davide e assume così una connotazione regale, cioè messianica, in relazione alla promessa fatta a Davide. È in questo senso che esso compare in tutta una serie di passi in cui Dio parla del re come di suo “figlio” [...] <sup>(49)</sup>.

E anche se nel celebre brano marciano (15, 39) del centurione che ai piedi della croce esclama

ἀληθῶς οὗτος ὁ ἄνθρωπος υἱὸς θεοῦ ἦν

l'assenza di articolo determinativo davanti a υἱός non è prova dirimente per interpretare il titolo come la semplice designazione di una persona giusta <sup>(50)</sup> ed escludere l'enunciazione della filiazione divina, date le occorrenze in Matteo per questo stesso epiteto di casi con l'articolo e di casi senza, Gaeta sottolinea che la figura del centurione, più che di for-

<sup>(46)</sup> Cfr. P. MASCILONGO, “Ma voi, chi dite che io sia?”. *Analisi narrativa dell'identità di Gesù e del cammino dei discepoli nel Vangelo secondo Marco, alla luce della “Confessione di Pietro”* (Mc 8, 27-30), Roma, Gregorian & Biblical Press, 2011, pp. 94-96.

<sup>(47)</sup> Cfr. C. FOCANT, *Evangelo di Marco...*, cit., pp. 41-42 (Focant è peraltro in disaccordo con questa interpretazione).

<sup>(48)</sup> Cfr. *I Vangeli...*, cit., p. 770 (siamo nel *Commento al Vangelo di Marco*).

<sup>(49)</sup> D. FRICKER & N. SIFFER, *La fonte Q...*, cit., p. 95.

<sup>(50)</sup> Peraltro in Luca (23, 47) il centurione non definisce Gesù “figlio di Dio” bensì semplicemente “giusto” (δίκαιος ὁ ἄνθρωπος οὗτος δίκαιος ἦν).



nire una titolazione 'vera' per Gesù, ha la funzione di sottolineare anti-fracisticamente l'incomprensione della sua figura da parte delle autorità giudaiche <sup>(51)</sup>.

*Figlio dell'uomo* è, se possibile, di ancor più difficile collocazione nella rosa dei titoli cristologici, e di più ardua comprensione. Come ci ricordano Fricker e Siffer,

Priva di significato nel greco profano, la locuzione è indiscutibilmente semitica e rinvia alle sue occorrenze nei testi dell'Antico Testamento e del giudaismo antico. [...] "Figlio d'uomo" può avere anzitutto un significato generale, indicando semplicemente un uomo, un essere umano. [...] Nel libro di Daniele, poi, l'espressione acquisterà un'altra luce con la figura apocalittica del Figlio dell'uomo. [...] "Ed ecco con le nubi del cielo venire uno simile a un Figlio d'uomo [...]. E a lui fu concesso potere, gloria e dominio; tutti i popoli, le nazioni e le lingue lo servivano. Il suo potere è un potere eterno che non finirà e il suo dominio è un dominio eterno che non sarà mai distrutto". (Dn 7, 13-14). Ci si chiede qui se il personaggio sulla scena rappresenti una figura collettiva (il popolo dei santi dell'Altissimo [...]) oppure individuale (il capo del popolo santo, cioè il Messia). La tradizione giudaica posteriore conserverà quest'ultima possibilità identificando la figura del Figlio d'uomo con il Messia davidico. [...] Nel Nuovo Testamento, la locuzione compare quasi esclusivamente nei vangeli, ove ricorre circa ottanta volte. Tutte le grandi tradizioni soggiacenti risultano rappresentate: Q, Marco, il patrimonio peculiare di Luca e quello di Matteo, Giovanni. [...] <sup>(52)</sup>.

I due autori proseguono con una catalogazione degli usi dell'epiteto *Figlio dell'uomo* nei Vangeli, distinguendo tre tipologie di testi: quelli in cui si descrive l'esperienza terrena del *Figlio dell'uomo*, in relazione soprattutto alla sua autorità e alla sua condizione esistenziale; quelli che menzionano invece la sua passione, la sua morte e la sua resurrezione; quelli che descrivono infine la sua gloria futura, la sua parusia <sup>(53)</sup>.

È da notare che per i due autori non costituisce un problema interpretativo il fatto che Gesù (l'unico ad usare questa espressione nei Vangeli: circostanza che li spinge anzi ad ipotizzare che sia stato proprio il Gesù storico a farne uso) adoperi sempre l'epiteto *Figlio dell'uomo* come soggetto di verbi coniugati alla terza persona singolare, mai alla prima <sup>(54)</sup>.

Eppure non tutti gli studiosi sono convinti che l'epiteto *Figlio del-*

<sup>(51)</sup> Cfr. *I Vangeli...*, cit., p. 849 (*Commento al Vangelo di Marco*).

<sup>(52)</sup> D. FRICKER & N. SIFFER, *La fonte Q...*, cit., pp. 100-101.

<sup>(53)</sup> *Ibidem*, pp. 101-102.

<sup>(54)</sup> *Ivi*. Da vedere anche P. MASCILONGO, "Ma voi, chi dite che io sia?" ..., cit., pp. 141-143 e n. 54.

*l'uomo* vada riferito a Gesù. Come ricorda anche Cerasi <sup>(55)</sup>, già alla fine dell'Ottocento J. Weiss mise in dubbio l'attribuzione, soprattutto perché, sulla base di Daniele, egli leggeva il Figlio dell'uomo come una figura che fa la sua comparsa *insieme* al Regno di Dio, e non come una figura che si limita ad annunciarlo, come fa invece Gesù.

Tocchiamo così, anche se solo per brevi capi, tutta la problematicità del tentativo di definire Gesù tramite i suoi epiteti; e comprendiamo parimenti perché, in base ad una impostazione demitizzante, possiamo anche arrivare a dubitare che fosse Gesù stesso ad autodefinirsi così, e non piuttosto gli evangelisti a tentare di attualizzare, con risultati certamente non univoci, un patrimonio epitetico precedente non si sa quanto discrepante rispetto alle loro intenzioni espressive <sup>(56)</sup>.

È qui che l'episodio di Emmaus, visto come il luogo del venir meno dell'epiteto a beneficio del gesto ripetuto, e riletto – al di là della storicità delle motivazioni lucane che ne hanno determinato la costruzione – attraverso una reinterpretazione della categoria bultmanniana di *kerygma*, può dirci qualcosa di non banale sul soggetto: su *cosa* precisamente sia, quello che viene riconosciuto. Il primo passo che dovremo compiere sarà dunque quello di comprendere in che modo collocare il soggetto rispetto al *kerygma*.

Per Bultmann «il *kerygma* è un appello alla decisione», come già abbiamo visto; una «situazione di decisione [che] risulta per l'uomo dal fatto che il futuro del Regno di Dio piomba su di lui <sup>(57)</sup>». Nel suo sistema, il Regno di Dio svolge la medesima funzione della morte nel pensiero di Martin Heidegger, come è Bultmann stesso a suggerire, seppur implicitamente, mentre prova a esplicitare nella maniera più chiara possibile in cosa, invece, si differenzi dalla morte il Regno:

[...] Regno di Dio e morte sono paragonabili in quanto anche il Regno di Dio significa la fine dell'esistenza umana terrestre, quale noi la conosciamo con le sue possibilità e i suoi interessi. E di fatto si può dire che la morte, allo stesso modo del Regno di Dio, non entra in questione per l'uomo come un avvenimento accidentale che, una volta per tutte, pone termine al corso quotidiano della vita, bensì come il vero futuro che incontra ogni uomo e che pertanto lo determina nel suo presente, e lo pone nella situazione di decisione. [...] Ma così il futuro del Regno di Dio si differenzia dal futuro della morte, per il fatto che la morte è l'oscurità, il

<sup>(55)</sup> E. CERASI, *Il mito nel cristianesimo...*, cit., pp. 40-41.

<sup>(56)</sup> Cfr. ad es. P. MASCILONGO, «*Ma voi, chi dite che io sia?*»..., cit., p. 64, n. 37 («Non di rado tutti i cosiddetti "titoli cristologici" vengono considerati riletture successive, quindi non ascrivibili a Gesù stesso, ed alla sua autocoscienza [...]»).

<sup>(57)</sup> Cfr. R. BULTMANN, *Gesù*, Brescia, Queriniana, 2008<sup>6</sup>, p. 46.

silenzio, mentre il Regno di Dio è per l'uomo una parola determinata. Questo appare chiaramente nel fatto che per l'uomo, quando deve prendere la decisione, in cui è situato dal futuro della morte, ciò può avvenire manifestamente soltanto in senso negativo, quello di muoversi nel presente della sua vita come un essere destinato alla morte, come uno straniero. Invece la decisione, in cui l'uomo è posto dal futuro del Regno di Dio, significa nello stesso tempo qualcosa di positivo, di agire cioè nel presente della sua vita secondo la volontà di Dio <sup>(58)</sup>.

Se la modalità autentica di esistenza pertinente all'*esserci* heideggeriano consiste, come è noto, nell'essere per la morte, per il soggetto di Bultmann l'esistenza è determinata, già nel presente della decisione, dal Regno di Dio che Cristo annuncia. Quello che del soggetto importa è la sua decisione *hic et nunc* per il Regno; non le sue qualità umane o psichiche. Scrive Bultmann riflettendo all'antropologia che emerge nei *Vangeli* dalla predicazione di Gesù:

Vi manca [*scil.* alla predicazione di Gesù] ogni idea di un ideale umano, ogni concezione di uno sviluppo di attitudini umane, ogni rappresentazione di una pienezza di valori esistenti nell'uomo come tale, ogni idea moderna *dell'anima*. In Gesù non si fa parola dell'"anima" e della sua vita o del suo esperire nel senso nostro. Il termine che, nelle traduzioni in lingue moderne delle parole di Gesù, è reso con "anima" di norma significa semplicemente "vita" <sup>(59)</sup>.

Il termine cui Bultmann si riferisce, richiamandosi in particolare a Mc, 8, 36, è ovviamente ψυχή:

τί γὰρ ὠφέλει ἄνθρωπον κερδῆσαι τὸν κόσμον ὅλον καὶ ζημιωθῆναι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ;

Che giova infatti a un uomo guadagnare il mondo intero e rovinare la sua vita? <sup>(60)</sup>

L'idea di soggetto sottesa alla predicazione di Gesù ci appare quindi, sulla scorta di Bultmann, straordinariamente lontana da quella teorizzata da Platone, nonostante la sostanziale sovrapposizione delle due concezioni operata dalla *communis opinio* a causa dell'influsso della cultura elleni(sti)ca che, dopo aver improntato non solo dal punto di vista

<sup>(58)</sup> *Ibidem*, pp. 46-47. Sarà interessante notare che la prima edizione del *Gesù* risale al 1926; solo l'anno successivo uscirà *Essere e tempo* di Heidegger. Ma già dal 1923 (fino al 1929) i due pensatori avevano potuto frequentarsi assiduamente, all'università di Marburgo (Cfr. R. GIBELLINI, *La teologia del XX secolo*, cit., pp. 36-38).

<sup>(59)</sup> R. BULTMANN, *Gesù*, cit., p. 45.

<sup>(60)</sup> Cfr. *I Vangeli...*, cit., pp. 58-59.

linguistico il messaggio evangelico, ha percorso la speculazione teologica nel corso dei secoli, per arrivare, paradossalmente, fino alla riflessione nietzschiana, che considerava il Cristianesimo, nel suo continuo rinviare a una realtà ulteriore, ultramondana, semplicemente una forma di – detestabile – “platonismo per il popolo <sup>(61)</sup>”. In realtà, come è dimostrato da un dialogo come l'*Alcibiade*, analizzato anche da Michel Foucault nelle lezioni al *Collège de France* (1981-1982) dedicate all'*Ermeneutica del soggetto* <sup>(62)</sup>, per Platone il soggetto è effettivamente l'anima (ψυχή) vista come un'entità assolutamente distinta dal corpo (130c):

ΣΩΚΡΑΤΗΣ Ἐπειδὴ δ' οὔτε σῶμα οὔτε τὸ συναμφοτέρον ἐστὶν ἄνθρωπος, λείπεται ὄμαι ἢ μηδὲν αὐτ' εἶναι, ἢ εἴπερ τί ἐστι, μηδὲν ἄλλο τὸν ἄνθρωπον συμβαίνειν ἢ ψυχὴν.

SOCRATE Dal momento che né il corpo né le due cose insieme [*scil.* corpo e anima] son l'uomo, resta, credo, o che l'uomo non sia niente o, se è qualcosa, risulta che non è nient'altro che anima <sup>(63)</sup>.

Ma applicare al messaggio antropologico di Gesù Cristo una qualche forma di dualismo appare quanto meno problematico, anche se ci scostiamo dal passo preso precedentemente in esame per affrontarne altri. Per il nostro discorso, ci soffermeremo su Mt **10, 28-31**:

28 καὶ μὴ φοβεῖσθε ἀπὸ τῶν ἀποκτείνοντων τὸ σῶμα, τὴν δὲ ψυχὴν μὴ δυναμένων ἀποκτεῖναι· φοβεῖσθε δὲ μᾶλλον τὸν δυνάμενον καὶ ψυχὴν καὶ σῶμα ἀπολέσαι ἐν γένει. 29 οὐχὶ δύο στρουθία ἀσσαρίου πωλεῖται; καὶ ἓν ἐξ αὐτῶν οὐ πεσεῖται ἐπὶ τὴν γῆν ἄνευ τοῦ πατρὸς ὑμῶν. 30 ὑμῶν δὲ καὶ αἱ τρίχες τῆς κεφαλῆς πᾶσαι ἡριθμημέναί εἰσιν. 31 μὴ οὖν φοβεῖσθε· πολλῶν στρουθίων διαφέρετε ὑμεῖς

che con Gaeta possiamo tradurre:

28 Né temete coloro che uccidono il corpo, ma l'anima non possono ucciderla; temete piuttosto colui che può perdere anima e corpo nella Geenna. 29 Non si vendono forse due passeri per un asse? Eppure non uno di loro cadrà in terra senza il Padre vostro. 30 Quanto a voi, anche i capelli del capo sono stati tutti contati. 31 Non temete dunque: voi siete ben più di molti passeri <sup>(64)</sup>.

<sup>(61)</sup> F. VOLPI, *Il nichilismo*, Roma - Bari, Laterza, 1996, p. 47.

<sup>(62)</sup> M. FOUCAULT, *Ermeneutica del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 2003 e 2011.

<sup>(63)</sup> PLATONE, *Tutte le opere*, a cura di E. MALTESE, Roma, Newton Compton, 2010<sup>2</sup>, pp. 1050-1051 (la traduzione che ho riportato è di U. Bultrighini, condotta sull'edizione Burnet).

<sup>(64)</sup> Cfr. *I Vangeli...*, cit., pp. 200-203.

In Luca il passo è presente e tuttavia privo della notazione dualistica (Lc 12, 4-7):

4 Λέγω δὲ ὑμῖν τοῖς φίλοις μου, μὴ φοβηθῆτε ἀπὸ τῶν ἀποκτεινόντων τὸ σῶμα καὶ μετὰ ταῦτα μὴ ἔχόντων περισσώτερόν τι ποιῆσαι. 5 ὑποδείξω δὲ ὑμῖν τίνα φοβηθῆτε· φοβήθητε τὸν μετὰ τὸ ἀποκτεῖναι ἔχοντα ἐξουσίαν ἐμβαλεῖν εἰς τὴν γέενναν. καὶ λέγω ὑμῖν, τοῦτον φοβήθητε. 6 οὐχὶ πέντε στρουθία πωλοῦνται ἄσσαρίων δύο; καὶ ἐν ἑξ αὐτῶν οὐκ ἔστιν ἐπιλεησμένον ἐνώπιον τοῦ θεοῦ. 7 ἀλλὰ καὶ αἱ τρίχες τῆς κεφαλῆς ὑμῶν πᾶσαι ἠριθμηταί. μὴ φοβεῖσθε· πολλῶν στρουθίων διαφέρετε.

4 Ora dico a voi, amici miei: non temete coloro che uccidono il corpo e, dopo di ciò, non possono fare nient'altro. 5 Vi mostrerò io chi dovete temere: temete colui che, dopo aver ucciso, ha la potestà di gettare nella Geenna. Sì, vi dico: temete questo. 6 Non si vendono forse cinque passeri per due assi? Eppure non uno di loro è dimenticato davanti a Dio. 7 Ma anche i capelli del vostro capo sono tutti contati. Non temete: voi siete più di molti passeri (65).

Secondo Gaeta, la versione di Matteo sarebbe quella originaria proprio per la presenza del dualismo antropologico (66), anche perché Matteo avrebbe conservato meglio rispetto a Luca il testo di Q che sta alle spalle di questo brano (67) – da considerare, più propriamente, un assemblaggio di brevi testi.

L'interpretazione di Gaeta non mi sembra del tutto convincente, per una serie di motivi: innanzi tutto, dato che la ricostruzione filologica della fonte Q si fonda *necessariamente* sulla testimonianza di Matteo e Luca, che sono gli unici due testi da cui noi possiamo tentare di desumerla (68), non possiamo *ipso facto* utilizzare il testo stabilito dai filologi nella ricostruzione di Q – in questo caso, il brano come trasmesso da Matteo (69) – come prova per stabilire la superiore attendibilità di un vangelo rispetto all'altro nella trasmissione del messaggio originario di Gesù. Secondariamente, la traduzione di σῶμα con “corpo” nel brano lucano è forse da rivedere, perché sembra condizionata dalla necessità di alludere a un opposto (ψυχή) mancante, e quindi a una incompletezza di tutta la pericope in questione rispetto alla versione di Matteo: una necessità che però è del traduttore, non del testo, né della lingua in cui è

(65) *Ibidem*, pp. 464-465.

(66) *Ibidem*, p. 894 (*Commento al Vangelo di Matteo*).

(67) *Ibidem*, p. 1034 (*Commento al Vangelo di Luca*).

(68) Cfr. D. FRICKER & N. SIFFER, *La fonte Q...*, cit., pp. 46-47.

(69) *Ibidem*, p. 65.

scritto. Come sottolinea Bultmann a proposito del greco in cui scrive Paolo, in una riflessione che estenderei al nostro passo,

[...] risulta chiaro che il corpo non è una realtà incollata da fuori sull'io autentico dell'uomo (che sarebbe, per esempio, la sua anima), bensì appartiene essenzialmente a questo io, così che si può dire: l'uomo non ha un  $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$  ma è un  $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$ . Non di rado infatti si può tradurre  $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$  semplicemente con "io" (o con un pronome personale che corrisponda al contesto) <sup>(70)</sup>.

I *cola* 29-31 in Matteo e 6-7 in Luca, infine, sono portatori di una concezione del soggetto incompatibile con qualsiasi enunciazione di dualismo antropologico. L'essere di ogni ente è salvo, integralmente e non in parti. Tutti i capelli di ciascuno sono stati contati, quindi sono garantiti, salvi. Possiamo discutere, se mai, se questa salvezza sia offerta da Dio da sempre, oppure solo a partire dal momento, così enfatizzato da Bultmann, della scelta compiuta dal soggetto in favore del Regno. Il paragone con i passerì suggerisce, mi pare, l'idea che l'ente sia salvo da sempre, anche se questa ipotesi provoca una contraddizione con il rischio, ventilato da Gesù ai Dodici, di perdersi nella Geenna.

Il fatto che queste porzioni di testo fossero originariamente distinte dalla 28 e dalle 4-5 può smussare l'aspetto più stridente di tale contraddizione, facendoci ipotizzare contesti diversi in cui le varie pericopi dovevano trovare posto originariamente, in una fase non determinabile della tradizione di Q. Non cambia comunque la sostanza del nostro discorso: emerge dai testi evangelici una concezione del soggetto che non può essere ricondotta *ipso facto* a un dualismo di marca platonica perché, se questo emerge in contesti come quello che abbiamo esaminato nel paragrafo 28, lo fa come derivato di una cultura greca che impronta i Vangeli *ab origine*, ma che dobbiamo saper enucleare ed evidenziare come tale se siamo interessati a cogliere e comprendere l'emersione di concezioni diverse, *presumibilmente* più vicine a quella di Gesù.

È a questo punto che possiamo conclusivamente ritornare ad Emmaus.

Bultmann ha formulato del Vangelo di Luca un giudizio non esente da qualche severità:

La concezione del cristianesimo come realtà e grandezza interne alla storia umana comanda l'esposizione dell'autore di *Lc.* e di *Atti*. Nel suo *vangelo* egli si sforza, a differenza degli altri vangeli, di presentare la vita di Gesù da storico. [...] il fatto che egli faccia seguire al vangelo gli *Atti* con-

<sup>(70)</sup> R. BULTMANN, *Teologia del Nuovo Testamento*, cit., p. 188.

ferma in pieno che ha perduto l'originario senso kerygmatico della tradizione di Gesù e l'ha storicizzata. Mentre per la fede escatologica non solo della comunità primitiva, ma anche di Paolo, la storia del mondo era arrivata alla fine, poiché con Cristo la storia di salvezza ha trovato il suo compimento e quindi anche la sua conclusione, secondo la concezione degli *Atti* la storia di salvezza continua <sup>(71)</sup>.

E ancora:

In *Mc.* e *Mt.* l'informazione storica è messa al servizio del carattere kerygmatico dell' *evangelo*'. La cosa non era, però, sin dal principio, esente da problemi. Basti pensare che sia *Mc.* che, sulla sua scia, *Mt.* hanno dato ai loro scritti la forma di un'esposizione storica [...]. La παράδοσις ha quindi questa peculiarità: essa parla a un tempo dell'evento escatologico e di un evento storico. Ebbene, il problema è se questo paradosso sia stato salvaguardato.

Nell'esposizione di *Lc.* e degli *Atti* il paradosso è stato compromesso da una teologia della storia, che conosce soltanto una storia di salvezza in svolgimento come pagina della storia universale [...] <sup>(72)</sup>.

Eppure, se riandiamo con il pensiero al passo sopra esaminato dei passeri e dei capelli contati; se ricordiamo le parole che Gesù pronuncia sulla croce al "malfattore buono"; e se rapportiamo tutto questo con l'episodio di Emmaus, ci rendiamo conto che con la raffigurazione di quel che là accadde in una sera di primavera Luca riesce a evocare senza difficoltà quello che Bultmann chiama *kerygma*, e di cui possiamo trovare un'altra descrizione assai pregnante nelle pagine che egli dedica alla Rivelazione nel Vangelo di Giovanni:

Le parole di Gesù non trasmettono altro contenuto se non, appunto, quello di essere parole di vita, parole di Dio [...]. Di qui la differenza radicale tra la predicazione di Gesù in Giovanni e nei sinottici: Giovanni ha conservato soltanto un minimo delle parole di Gesù trasmesse dalla tradizione. [...] in qualità di rivelatore Gesù non rivela altro se non che egli è il rivelatore, vale a dire colui che il mondo attende e che nella sua persona porta ciò a cui anela ogni aspirazione dell'uomo: vita e verità in quanto realtà di cui l'uomo possa vivere, luce in quanto piena trasparenza dell'esistenza, dove s'acquieti ogni interrogativo e ogni enigma <sup>(73)</sup>.

Il *kerygma* di Emmaus declina l'annuncio del Regno sulla persona di Gesù, ovvero sul versante antropologico che è insieme premessa e

<sup>(71)</sup> *Ibidem*, pp. 443-444.

<sup>(72)</sup> *Ibidem*, p. 453.

<sup>(73)</sup> *Ibidem*, pp. 394-398.

implicazione di quell'annuncio: il soggetto è salvo. Dopo lo sconforto della morte del loro Maestro, la delusione per la mancata realizzazione immediata del Regno di Israele e lo stupore di una resurrezione incomprendibile, con il venir meno degli epiteti pur sì bene spiegati dal viandante sconosciuto, di fronte al gesto ripetuto della frazione del pane i discepoli riconoscono, infine, Gesù vivo. Il loro riconoscimento, prima ancora di permettere la continuità storica fra la predicazione del Cristo e le comunità future dei fedeli, vuole mostrare esaudita ogni promessa di salvezza del soggetto in quanto tale, dato che i discepoli ritrovano, nel *gesto* che aveva per sempre legato Gesù agli apostoli nella cena pasquale, proprio *quel Gesù* che sapevano morto e non una qualsiasi altra possibile soggettività sostitutiva, non un Gesù mutato, glorificato da segnali esteriori e visibili di maestà divina. Il loro incontro con Gesù non più morto coagula cioè almeno due piani di significato che competono al soggetto: il primo: i due discepoli ritrovano innanzi tutto una persona amata che sapevano perduta, e, inoltre, la ritrovano identica (credo, anche se questo con l'interpretazione forse non c'entra, che felicità più grande non sia concepibile). Questo primo piano prevede un corollario: la salvezza di Gesù promette insieme la *loro* salvezza per la comunione rinnovatasi nel *gesto ripetuto*. Il secondo: in Gesù ritrovato i discepoli intuiscono senza che più possa ostare al riconoscimento una dimensione ulteriore, che si manifesta però solo nella sua repentina sparizione, e che è la dimensione divina. È quest'ultimo piano il più difficile da collocare rispetto al concetto di salvezza del soggetto. Se noi fondiamo la nostra interpretazione della concezione di soggetto presupposta dai Vangeli sul passo dei passeri, e dei capelli contati, possiamo circoscrivere il *kerygma* di Emmaus al riconoscimento di Gesù, al manifestarsi della salvezza del soggetto che avviene intorno a quel pane spezzato da mani amate, alla felicità inenarrabile che quel ritrovarsi implica (ovvero, al primo piano significante che abbiamo evidenziato). E ci poniamo forse, seppur in ambito assai diverso, in linea con una riflessione filosofica come quella di Emanuele Severino, per cui ogni ente è di per sé da sempre salvo. E non è un caso, credo, che Severino utilizzi talvolta a significare la salvezza di ogni ente l'esempio del "pelo di barba", mutuata secondo me proprio dai Vangeli. In una prospettiva come quella severiniana, fondata come noto sulla concezione parmenidea di essere, e sulla negazione della formulazione aristotelica del principio di (non) contraddizione <sup>(74)</sup>,

---

<sup>(74)</sup> Cfr. E. SEVERINO, *Essenza del nichilismo*, Milano, Adelphi, 2010<sup>3</sup>, in particolare la sezione *Ritornare a Parmenide* (pp. 19-61). Il filosofo contesta il principio di (non)



non c'è alcun bisogno di un Dio immaginato come quell'ente supremo che da un certo punto in poi salvi il soggetto. Il soggetto, salvo, lo è da sempre.

Nella visione bultmanniana, invece, la salvezza del soggetto deriva da un suo atto di decisione. Ora, è evidente che nell'ottica di Bultmann è da ritenere pura mitologia l'immagine di Gesù che scompare dopo il riconoscimento. E tuttavia, nonostante la conflittualità che con la Chiesa riformata gli derivò dalla sua prassi di demitizzare il testo sacro, Bultmann concepisce l'essere del soggetto come dipendente da un'idea di Dio che ritroviamo non solo, come è ovvio, nella Chiesa, ma anche, come più spesso dimenticato, nella riflessione matura di un filosofo come Martin Heidegger. La sua affermazione «Ormai soltanto un Dio ci può salvare», pronunciata durante una intervista divenuta celebre, e considerata da Franco Volpi un punto fermo del pensiero heideggeriano del dopoguerra <sup>(75)</sup>, proprio nei dubbi che solleva una volta messa da parte la bellezza della formulazione aforistica del pensiero (*Cosa è quel ci? Cosa è, in altre parole, quello che si salverebbe grazie all'aiuto di Dio* – sempre, ovviamente, che possa sussistere un tempo *solo a partire dal quale* Dio diviene garanzia unica di salvezza –?) si pone in un terreno classicamente bultmanniano, per cui il soggetto in quanto tale si caratterizza solo e propriamente nell'atto di decisione per il Regno di Dio, che a sua volta è l'unico detentore di ogni salvezza possibile.

Se dunque il racconto dell'episodio di Emmaus accosta queste due opzioni fondamentali che ineriscono, tuttavia escludendosi, al concetto di soggetto, e può riuscirci grazie alla diacronia che pertiene ad ogni procedimento narrativo – per cui, nel caso specifico, l'irrompere della divinità di Cristo avviene *dopo* l'incontro tutto giocato sul piano umano con i discepoli – vorrei conclusivamente rievocarle per come furono espresse in un linguaggio essenzialmente non diacronico – dunque più nettamente esclusivo del contraddittorio – come è quello della pittura.

---

contraddizione formulato da Aristotele e accolto da tutto il pensiero successivo perché esso esprime l'impossibilità che l'essere *simultaneamente* sia e non sia, e presuppone quindi che vi sia un tempo in cui l'essere non è, come se l'esistenza dell'essere fosse condizionata dal tempo: il che per Severino rappresenta non solo un errore, ma anche la causa vera del nichilismo che mina la civiltà occidentale. Tornerò sul tema del principio di (non) contraddizione nel capitolo terzo.

<sup>(75)</sup> Cfr. F. VOLPI, *La selvaggia chiarezza. Scritti su Heidegger*, con una nota di A. Gnoli, Milano, Adelphi, 2011, p. 53: siamo nella prefazione ad *Oltre la linea*, raccolta in volume di due testi – uno di Jünger e uno di Heidegger – sul tema del nichilismo e delle possibili vie per superarlo.

Caravaggio <sup>(76)</sup> dipinse due tele intitolate «Cena in Emmaus», una prima, attualmente conservata alla National Gallery di Londra, databile al 1601-1602, e quella della Pinacoteca di Brera, databile invece all'*annus terribilis* 1606 <sup>(77)</sup> se si tratta del quadro identificato da Giulio Mancini come «Cristo che va a Emmaus». In realtà non possiamo escludere che l'opera menzionata da Mancini sia un'altra, dato che la tipologia iconografica dell'"andata ad Emmaus" è diversa, come ci testimonia ad esempio quella dipinta da Duccio di Buoninsegna in uno dei riquadri del *verso* della grandiosa *Maestà* per il duomo di Siena (attualmente allocata nel Museo dell'Opera) <sup>(78)</sup>.

Ad ogni modo, in entrambe le tele di Caravaggio ritroviamo quella prima declinazione della soggettività che abbiamo menzionato sopra: i due discepoli seduti con Gesù intorno a un tavolo improvvisamente lo riconoscono e non sanno trattenere lo stupore, che si manifesta nelle braccia aperte dell'uno, e nello stringere i braccioli della seggiola, o i bordi del tavolo, dell'altro discepolo. Rispetto al racconto evangelico Caravaggio introduce anche il personaggio dell'oste, che osserva Gesù con serietà e concentrazione. Solo nel quadro di Brera è presente un personaggio ulteriore, una vecchia – l'ostessa, o una inserviente – che tuttavia è assorta in se stessa e come stanca, e non coglie la commozione potente che trapela dagli sguardi tutti concentrati su Gesù, dalla sua espressione infinitamente buona, dai gesti spontanei ma raccolti dei discepoli. Il quadro più antico esprime invece un' enfasi e una concitazione che, seppur ridimensionate, sono in linea con la produzione coeva di Caravaggio, come il *Martirio di San Matteo* della cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi e la prima versione della *Conversione di San Paolo* (attualmente nella collezione Odescalchi) mi sembrano esemplificare nella maniera più eloquente. La diversa carica enfatica dei due quadri non incide comunque sulla tonalità emotiva che li accomuna, e sul dato metafisico che entrambi esprimono tramite la scelta del momento rappresentato (più che la frazione, una benedizione del pane): la scena è conclusa e autosufficiente, racconta il ritrovarsi insperato e struggente di persone legate da un affetto profondo che la morte aveva diviso. Null'al-

---

<sup>(76)</sup> Su Caravaggio mi sono stati indispensabili: R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1973, pp. 735-893; F. CAPPELLETTI, *Caravaggio*, Firenze, Education.it (Scala), 2012; il DVD C. STRINATI, *Caravaggio e la forma della luce*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2011.

<sup>(77)</sup> È l'anno in cui Caravaggio uccise in una rissa Ranuccio Tomassoni, e, incorso nella condanna capitale, dovette abbandonare Roma.

<sup>(78)</sup> Cfr. C. JANNELLA, *Duccio di Buoninsegna*, Firenze - Siena, Scala, 1991, p. 21 ss.

tro viene detto, forse perché niente di più grande e bello è immaginabile, e nessun Dio ulteriore renderebbe più perfetto il riconoscimento. Un riconoscimento di cui la centralità, in entrambe le tele, del volto bellissimo di Gesù esprime insieme le implicazioni affettive profonde e la valenza metafisica di cui dicevamo sopra: il soggetto è lì, sulla tela certo ma vivo e vibrante e caldo. Il soggetto, semplicemente, è salvo, a prescindere da una dimensione divina che, se c'è, non è però nel quadro.

Rembrandt Harmensz van Rijn <sup>(79)</sup> ritornò sul tema di Emmaus addirittura cinque volte in poco meno di un trentennio <sup>(80)</sup>: fra il 1628 e il 1630 (non c'è certezza) dipinse a olio una *Cena* attualmente conservata a Parigi, al Musée Jacquemart – André. Con tutta probabilità già a quest'epoca Rembrandt conosceva la prima *Cena in Emmaus* di Caravaggio: lo testimonia l'ampio gesto delle braccia di Anna – ispirato al gesto di uno dei due discepoli di Emmaus – nel dipinto *Simeone che accoglie il Bambino nel tempio con Anna, Maria e Giuseppe*, databile al 1627-1628 <sup>(81)</sup>. E tuttavia la distanza fra il dipinto di Caravaggio e questa *Cena* di Rembrandt è immensa. La scena, tagliata in due dalla luce, vede sulla sinistra dello spettatore una donna quasi interamente immersa nell'ombra, intenta probabilmente a cucinare in una stanza attigua rispetto alla sala da pranzo in cui si svolge la Cena. Qui, intorno al 'solito' tavolo, Cristo, seduto, è posto di profilo, il volto tutto oscurato dall'ombra. Inginocchiato ai suoi piedi, il capo forse appoggiato sulle ginocchia del suo Maestro, la sedia buttata a terra nella foga di prostrarsi, uno dei due discepoli, talmente imbevuto d'ombra da risultare quasi invisibile <sup>(82)</sup>. La luce è tutta proiettata sulla parete, e sul volto del secondo discepolo: attonito, forse anche terrorizzato, guarda il volto di Gesù appena riconosciuto. Non c'è gioia, solo lo stupore, la presenza di un mistero che atterrisce e che rimanda senza dubbio a una dimensione ulteriore, a un qualcosa che il quadro non contiene ma richiama, a un Dio diametralmente Altro di cui il dipinto riesce a far intuire l'inconoscibilità come una carenza dell'umano. È proprio la visione di profilo di Gesù a ren-

---

<sup>(79)</sup> Cfr. M. BOCKEMÜHL, *Rembrandt 1606-1669. L'enigma dell'immagine*, Köln, Taschen, 2007; S. BRUNO, *Rembrandt*, Firenze, E-ducation.it (Scala), 2012; il DVD S. ZUFFI, *Rembrandt e la sapienza della luce*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2012.

<sup>(80)</sup> Per osservare le opere di Rembrandt – non sempre totalmente leggibili in fotografia per lo spessore delle ombre rappresentate – mi è stato prezioso il sito [www.artible.info](http://www.artible.info).

<sup>(81)</sup> Cfr. S. BRUNO, *Rembrandt*, cit., pp. 42-43.

<sup>(82)</sup> Forse per questo non ne fa menzione Flavio Caroli nella sua suggestiva descrizione del quadro (cfr. F. CAROLI, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2008 e 2009, pp. 70-71).

derne manifesto il passaggio a un'esistenza che ormai i discepoli non possono cogliere ma solo adorare: quella seconda opzione, contenuta nel racconto di Emmaus, di cui parlavamo, l'idea di una salvezza che solo Dio può donare alla soggettività umana. Un profilo oscurato e indecifrabile mi sembra cioè il sigillo del mistero di Dio, l'espressione di una dimensione diametralmente sovrumana in una pittura, come quella di Rembrandt, in cui le ombre di norma abbondano, è vero, ma in cui la qualità umana del volto, nelle sue infinite espressioni, è di solito protagonista – basti solo pensare alla mole immensa degli autoritratti che Rembrandt dipinse o disegnò, a tutte le età, e in tutte le pose e i costumi possibili.

Più vicini al modello caravaggesco, già a partire dal punto di vista compositivo, mi paiono i due dipinti dedicati alla *Cena in Emmaus* nel 1648. Uno – quello attualmente allocato allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen – sembra modellato in particolare sulla seconda *Cena* di Caravaggio, quella di Brera: cinque le persone intorno al tavolo, con i due osti (di cui una vecchia) alla destra dello spettatore. L'altro, non meno bello, attualmente al Louvre, conferisce ai quattro personaggi raffigurati una più pronunciata monumentalità, e rivela forse, grazie a un dettaglio, l'aspetto filologico della personalità di Rembrandt: lettore del testo sacro, da cui ricavò frequentissima ispirazione per i suoi lavori, nel Vangelo di Luca l'artista non trovò indicazione che per l'identità di uno dei due discepoli di Emmaus, quello chiamato Cleopa. Ebbene, in questo dipinto l'altro discepolo è in effetti una donna, vista di spalle. L'atmosfera è distesa, soffusa di dolcezza e di gioia commossa per il riconoscimento. In entrambe le *Cene* del 1648 il volto di Cristo è pienamente visibile, umanamente dimensionato il momento della salvezza, esclusa la presenza eventuale di un Dio che trascenda l'umanità ritratta. Una presenza raffigurata, paradossalmente, nel suo disparire in un disegno dello stesso anno, intitolato «La sparizione di Gesù da Emmaus», in cui i discepoli e l'oste si trovano spettatori di un prodigio: sulla sedia dove prima sedeva Gesù ci sono ora soltanto dei lampi di luce, che gettano ombre tali sulle pareti che un'ombra sembra essere diventato uno dei due discepoli: interpretazione in chiave luministica dell'asciutta, enigmatica frase lucana καὶ αὐτὸς ἄφαντος ἐγένετο ἀπ' αὐτῶν, *ed egli diventò loro invisibile*. Questo disegno richiama l'atmosfera dell'olio del 1628, non fosse per il senso di vuoto che viene a occupare la scena sostituendosi allo stupore: la sparizione di Dio sembra lasciare la soggettività umana sola innanzi allo spettacolo della propria pochezza, ed è una profonda malinconia, colorata d'angoscia, che tiene lo spettatore avvinto alla visione della scena.

Di qualche anno successiva, infine, l'ultima opera dedicata da Rembrandt a Emmaus, in un percorso a ritroso compiuto dal pittore, che rappresenta per ultima l'"andata ad Emmaus". Diversamente dal riquadro della *Maestà* di Duccio, in cui viene raffigurato il momento in cui i due discepoli invitano il viandante sconosciuto a non andarsene, dato che sta giungendo la sera, Rembrandt, su di un paesaggio appena sborzato dal quale emerge tuttavia anche un cavaliere, disegna i tre mentre camminano e discutono le Scritture: quasi un invito per lo spettatore a non smettere mai di ragionare su di un episodio che per tanti anni lo aveva accompagnato.

### 3. IL RICONOSCIMENTO COME (AUTO)ELIMINAZIONE DI UN DOPPIO DEPISTANTE

Abbiamo avuto modo di rintracciare nell'episodio di Emmaus la vastità del margine di discrasia che intercorre fra il nome e il gesto, in una situazione in cui per nome intendiamo un epiteto cristallizzato nella sua attitudine a indicare uno scarto dall'ordinaria umanità di un soggetto reso materia di narrazione – uno scarto che resta tutto da interpretare all'interno di un processo di attualizzazione che prova a piegare la cristallizzazione a scopi diversi, e che non sempre in questa operazione si rende comprensibile – e per gesto un atto ripetuto dal soggetto che, pensato come perduto, viene, solo grazie a quel gesto reiterato, riconosciuto e transitoriamente ritrovato dall'Altro.

Abbiamo detto anche che l'episodio di Emmaus si trova collocato in un vangelo che tradisce un impianto culturale marcatamente greco, e va quindi letto anche attraverso una categoria – quella dell'*ἀναγνώρισις* – che ritroviamo analizzata da Aristotele in base alle sue ricorrenze nella tragedia attica.

Se dunque materia del nostro studio è il soggetto, nella sua noumenica impenetrabilità all'indagine (scrive Wittgenstein: «Il soggetto è non parte, ma limite del mondo<sup>(83)</sup>») e considerato *a partire* da un peculiare punto di vista 'esterno', *a partire* cioè dalla capacità posseduta da un secondo soggetto – quello che riconosce – di cogliere del primo quel tanto almeno che per lui è portatore di un significato ricavabile, spesso, solo nell'azzeramento di ogni pretesa enunciativa, direi che un punto di fuoco irrinunciabile per il nostro lavoro è la tragedia greca.

---

<sup>(83)</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A.G. CONTE, Torino, Einaudi, 1998, p. 89 (proposizione 5.632).

Un punto di fuoco fondamentale quanto estremamente sfuggente, *proprio perché* nelle tragedie quel che viene costruito è un intreccio di caratteri visti sempre e comunque dall'«esterno» in dialoghi o monodie strettamente funzionali alla trama. Quel che conta è l'azione<sup>(84)</sup> raccontata sulla scena, non lo spiraglio di luce che l'azione lancia nell'interiorità del soggetto agente<sup>(85)</sup> – rarissime le eccezioni, e le vedremo. Il personaggio è quel che fa. Se il personaggio assume un significato per lo spettatore, è per come agisce, o per le conseguenze spesso imprevedute del suo agire: imprevedute a causa dell'impenetrabilità della volontà degli dei che muovono le azioni umane piegandole all'inaspettato, oppure per l'agire reattivo o parallelo di personaggi altri, dato che l'eroe tragico sempre si muove in una rete di rapporti, mai nel vuoto «sperimentale» del gesto gratuito, dell'azione assoluta. È possibile che già una strutturazione simile indichi una concezione precisa del soggetto, indichi cioè che il soggetto vada sempre necessariamente osservato dall'«esterno», sul piano dell'agire – mai sul piano interiore del proprio rapportarsi alla possibilità dell'azione o della non azione in quanto soggettività pensante in maniera più o meno coerente –, perché il soggetto è, semplicemente, la sua azione. Eppure anche questa conclusione ha vasti margini di incertezza. La tragedia mette in scena fundamentalmente il racconto dell'azione già nota di personaggi già noti del mito. E se è difficile dire quanto del loro processo soggettivo di rapportarsi all'agire fosse importante per lo spet-

<sup>(84)</sup> Lo scrive già Aristotele nel cap. VI (1450 a 15-16) della *Poetica*: «La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di azioni» (Ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων), e i personaggi (1450 a 20-22) «non agiscono dunque per imitare i caratteri, ma includono i caratteri tramite le azioni» (οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις). Cfr. anche le riflessioni di Donini su questo passo, in ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p. CXLVI e segg. Aggiungo brevemente che il giudizio sfavorevole formulato nel cap. XV sul personaggio di Ifigenia protagonista dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide va connesso alla concezione aristotelica di coerenza soggettiva che troviamo formulata in passi come *Etica nicomachea*, IX, 4, 1166 a 13-23 (su cui mi permetto di rinviare al mio V. TURRA, «Io voglio essere, non essere io»: ritorni del mito e dissoluzioni del soggetto. In tre movimenti, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», a. 261 (2011), ser. IX, vol. I, A, Rovereto, Edizioni Osiride, p. 286 e n. 76).

<sup>(85)</sup> Come scrive Vincenzo Di Benedetto, «[...] è di regola estraneo al poeta tragico antico l'intento di rappresentare lo svolgimento di un processo psicologico, mettendo in evidenza i modi attraverso cui il personaggio si trasforma e modifica il suo atteggiamento: non si dimentichi che nel teatro antico si faceva uso della maschera e questo fatto, che fra l'altro eliminava ogni possibilità di mimica facciale, comportava con sé la tendenza a 'fissare' i personaggi, senza la possibilità di una evoluzione nel senso moderno della parola»: cfr. V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1971 e 1992, p. 22.

tatore, è perché, ancora prima, è difficile capire come mai allo spettatore di tragedia interessasse avere sempre notizie – solo parzialmente nuove – dei medesimi personaggi – e non di personaggi diversi, più attuali per esempio, come nella commedia.

Ora che ho tratteggiato, seppure in maniera molto semplificata, la mole dei problemi che uno studioso che si interessi alle declinazioni storiche dello statuto del soggetto deve affrontare qualora si ponga a leggere i testi del teatro tragico dell'Attica – motivo per cui si è spesso preferito rivolgersi alla filosofia piuttosto che alla tragedia per arrivare a conclusioni più salde, come nelle stupende lezioni di Michel Foucault –, vorrei occuparmi di alcune tragedie del riconoscimento. La mia attenzione si rivolgerà soprattutto ad Euripide, perché in questo tragediografo, più che negli altri a noi noti, sembra di scorgere quel margine di lettura critica del mito che permette ai suoi drammi di parlare anche di quello che mito, più o meno attualizzato, non può strettamente definirsi: il che spiega i riscontri di pubblico non sempre positivi, ovviamente.

Fisseremo il nostro sguardo in particolare sull'*Elena* (412 a. C.)<sup>(86)</sup> e, seppur più brevemente e con lo scopo precipuo di evidenziarne alcuni parallelismi, sulla sua tragedia 'gemella', l'*Ifigenia in Tauride* – che già abbiamo visto essere stata menzionata dall'Aristotele della *Poetica* nella trattazione dell'ἀναγνώρισις, in una scelta motivata dal fatto che la tragedia riesce a narrare le tappe del non facile riconoscimento dei due fratelli Ifigenia e Oreste in maniera direi magistrale. Più che gli indizi che rendono infine possibile il riconoscimento, a noi interesserà esaminare il procedimento che ad esso porta: un meccanismo di indagine che è volto all'eliminazione dell'errato, allo scopo di interpretare e descrivere una realtà peraltro estremamente sfuggente.

Preliminarmente occorrerà comunque ricordare che immensa è la bibliografia relativa al tema del 'doppio' colpevole di Elena innocente che compare nella tragedia omonima, in uno spettro di interpretazioni che parte dall'elemento religioso (nella fattispecie dionisiaco<sup>(87)</sup>) che la impronterebbe per giungere alla valenza politica che verrebbe assunta da questa variante del mito in un momento della guerra assai critico per

---

<sup>(86)</sup> Cfr. G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 221-226; sempre utile la lettura di F. DONADI, *Elena e il suo doppio*, in *Weimar, le letterature classiche e l'Europa del 2000*, a cura di E. AMATO, A. CAPO & D. VISCIDO, Salerno 2000, pp. 229-245.

<sup>(87)</sup> Cfr. G. CERRI, *Elementi dionisiaci nell'Elena di Euripide*, in «Aion» 9-10 [1987-88], pp. 43-67.

Atene, per cui la proclamata innocenza di Elena altro non sarebbe che un simbolico omaggio a Sparta <sup>(88)</sup>.

Questo accade perché lo spazio occupato dal *contesto* del dramma presenta *ex post* margini virtualmente infiniti di indagine per qualsiasi interprete moderno, anche solo relativi al tema specifico da noi preso in esame, lo statuto del soggetto. Il tema di un doppio femminile miracolosamente sorto o creato in uno scenario di violenza, ratto, minaccia di stupro per dare soccorso alla donna o alla dea sostituendosi ad essa è infatti un motivo tradizionale, certamente non solo greco. In un bellissimo libro <sup>(89)</sup>, Wendy Doniger tesse una rete fitta di similitudini fra il mito di Elena sdoppiata e quelli indiani di Sita e Saranyu. Come Elena, Sita viene rapita, e recuperata poi dal marito che tuttavia dubita della sua fedeltà. In alcune varianti della storia, Sita si costruisce però un doppio illusorio per ingannare il proprio futuro rapitore <sup>(90)</sup>. Quanto a Saranyu,

La chiave del rapporto fra Sita ed Elena si trova [...] in due versi inseriti nel Rg Veda circa tremila anni fa [...]: è la storia di Saranyu, che lasciò un doppio – ombra al proprio posto quando abbandonò il suo sposo, il Sole <sup>(91)</sup>.

Doniger pone il trauma della violenza alla base di tutte queste varianti mitiche:

Nelle storie che abbiamo preso in considerazione, la violenza sessuale compiuta su dee o su donne mortali genera fantasie di scissione e dissociazione. [...] La violenza sessuale è, di fatto, il tema cardine di molte di queste storie, e l'intervento dell'ombra serve a risparmiare alla donna questa esperienza, allontanandola da ogni possibile contaminazione per mano del violentatore demoniaco o dello sposo indesiderato. [...] È necessaria una straordinaria combinazione di coraggio e di conoscenza di sé per poter continuare a dire, mentre si prova grande sofferenza o umiliazione, “sono (ancora) me stesso” <sup>(92)</sup>.

Il tema del doppio di Elena potrebbe quindi indirizzare il nostro lavoro a un'indagine della soggettività che si scinde più o meno transitoriamente in presenza di un trauma. Sembrano suggerire questo i vv. 296 -7, pronunciati da Elena in un momento precedente all'incontro con Menelao, quando, convinta della morte dello sposo come di tutti i propri

<sup>(88)</sup> Cfr. G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena...*, cit., pp. 293-294.

<sup>(89)</sup> W. DONIGER, *La differenza sdoppiata*, Milano, Adelphi, 2009.

<sup>(90)</sup> *Ibidem*, pp. 26-31.

<sup>(91)</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>(92)</sup> *Ibidem*, pp. 113-114.



cari e meditando sul da farsi, pensa all'eventualità di acconsentire alle nozze con Teoclimeno, ma decide immediatamente di scartare questa ipotesi riflettendo al fatto che «[...] ὅταν πόσις πικρὸς / ξυνῆ γυναίκα, καὶ τὸ σῶμ' ἐστὶν πικρόν», «quando uno sposo sgradito si congiunga alla donna, le diventa sgradito anche il proprio corpo».

Il tema della scissione interiore di una donna cui venga imposta una vita sessuale indesiderata sembra quindi essere a qualche titolo presente ad Euripide, senza però legarsi direttamente al motivo dell'*eidolon*, che nella fattispecie non compare; e anche se il nesso, come è possibile, andasse comunque considerato un presupposto, mi pare chiaro che non sarebbe di per sé in grado di motivare tutte le riflessioni sullo statuto del soggetto che il dialogo fra Menelao e la Vecchia domestica – portinaia della reggia, e quello – solo parzialmente risolutivo – fra Elena e Menelao contengono (come vedremo). Il dato di uno sdoppiamento legato al trauma, se può quindi considerarsi valida chiave interpretativa per l'immagine 'archetipica' – o per il sostrato mitico comune a più tradizioni – delle storie di duplicazioni femminili, non vale secondo me che parzialmente per l'*Elena*, come un confronto puntuale con alcuni versi dell'*Ifigenia in Tauride* ci potrà confermare, inducendoci a riflessioni diverse, che si incentrino più sul testo che sul contesto, ad evitare il rischio di perdere lo specifico, di non riuscire più a leggere quello che Euripide intendeva esprimere utilizzando il mito del doppio nel mentre che, parzialmente, come sua abitudine, lo demitizzava.

Ora che il nostro campo di indagine appare circoscritto rispetto al contesto, sarà il caso di dare uno sguardo d'insieme alla drammaturgia euripidea nel suo complesso. Potremo così sicuramente affermare che i casi di dissociazione psichica del soggetto vi compaiono numerosi, assumendo tuttavia forme di espressione differenti rispetto alla metafora del doppio: dominante mi sembra l'aspetto della possessione divina che provoca il delirio, che è da intendere a sua volta come quella peculiare forma di realtà che si manifesta solo, e transitoriamente, agli occhi di chi la soffre (al posseduto).

Il delirio, punizione divina per una colpa non sempre chiara, può essere causa di azioni omicidiarie, come nel caso della follia di Eracle nel dramma omonimo, o di quella di Agave nelle *Baccanti*: in entrambi i drammi il delirio induce il posseduto alla violenza perché gli fa travisare l'identità di quella che diventerà la vittima, mostrandogliela come diversa e a vario titolo ostile <sup>(93)</sup>. A volte il delirio è invece conseguenza di

---

<sup>(93)</sup> Eracle uccide i propri figli – e la moglie che provava a difenderli – pensando siano i figli del suo persecutore Euristeo (cfr. i vv. 922-1015, pronunciati da un Messag-

azioni già compiute e soggettivamente percepite come inaccettabili; è il caso della follia di Oreste come persecuzione erinnica per il matricidio descritta proprio nell'*Ifigenia in Tauride*, e poi nell'*Oreste* – drammi che vedono peraltro anche tratti di continuità con la prima tipologia di delirio che abbiamo osservato: nell'*Ifigenia* Oreste credendo di essere preda di un assalto delle Erinni compie una strage di animali <sup>(94)</sup>; nell'*Oreste* il protagonista per qualche istante confonde con una delle Erinni la sorella Elettra che lo assiste – ma fortunatamente non la aggredisce <sup>(95)</sup>.

Molla di una tipologia diversa di agire è la possessione apollinea di cui soffre la Cassandra delle *Troiane*. Fonte della sua conoscenza del futuro, il delirio consente alla fanciulla di pronunciare impunemente parole di verità, deresponsabilizzandola agli occhi degli invasori greci – ma non a quelli del pubblico, che è informato della sua lucidità almeno parziale <sup>(96)</sup>.

Infine, la follia dionisiaca che spossessa di sé Penteo, ancora nelle *Baccanti*, si manifesta effettivamente anche come una visione sdoppiata della realtà (Penteo vede due soli, e doppia la città di Tebe <sup>(97)</sup>): ma lo sdoppiamento non è che un indizio del sopraggiunto delirio, non impronta di sé tutto il dramma, che presenta caratteristiche assai lontane dall'*Elena*, come vedremo.

Se la possessione divina è probabilmente la modalità dominante di rappresentazione delle forme dissociative nel teatro euripideo, occorre

---

gero a descrivere i sintomi del delirio di Eracle e la strage familiare). È interessante notare che lo stato allucinatorio di Eracle, descritto in maniera assai articolata, presenta qualche affinità con quello che si troverà a vivere Penteo nelle *Baccanti*: mi riferisco in particolare all'illusione di poter scalzare con leve e forconi le mura ciclopiche di Micene (*Eracle*, vv. 943-946), che ritornerà, diversamente declinata, quando Penteo chiederà a Dioniso consiglio su come poter scalzare il Citerone con tutte le baccanti per poterle riportare a Tebe (*Baccanti*, vv. 945-950). Agave non riconosce il proprio figlio Penteo e lo sbrana insieme alle altre baccanti: lo vede dapprima come una fiera – θήρ, v. 1108 – che spiandole dalla cima di un abete minaccia di rivelare a tutti i segreti del dio Dioniso; una volta ucciso, il suo capo le pare quello di un leone montano (cfr. vv. 141-1142, v. 1196, v. 1215, v. 1278), che talvolta definisce più genericamente, ancora, con il termine “fiera”, tanto più che ad un tratto le sembra un vitellino (v. 1185).

<sup>(94)</sup> Cfr. i vv. 281-318: il delirio e la strage sono descritti a Ifigenia da un Mandriano che ne era stato spettatore sbigottito.

<sup>(95)</sup> Cfr. vv. 264-265: μέθεις· μί 'οὔσα τῶν ἐμῶν Ἐρινύων / μέσον μ' ὀχμάζεις, ὡς βάλης ἐς Τάρταρον, «Lasciami. Essendo una delle mie Erinni mi stringi alla vita per gettarmi nel Tartaro».

<sup>(96)</sup> Cfr. vv. 366-367: [...] ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὅμως / τοσόνδε γ' ἕξω στήσομαι βακχευμάτων, «sono invasata dal dio, e tuttavia / riguardo a questo discorso starò fuori dal delirio».

<sup>(97)</sup> Cfr. vv. 918-919: καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ, / δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπάστομον.

dire però che non è l'unica. In tragedie più antiche come *Medea* e *Ippolito* la scissione soggettiva delle protagoniste viene risolta meno come la conseguenza di una possessione esterna che di una scelta fondata razionalmente, seppur nell'eventuale aberrazione morale degli atti che ne vengono prodotti<sup>(98)</sup>. Ne risulta quindi senz'altro valorizzata una interiorità vista come campo di battaglia di istanze contraddittorie e sfocianti

(98) Nei (celeberrimi) versi 1078-1080, prima di uccidere i figli, Medea descrive la propria soggettività, che sembra strutturata come una costellazione di decisioni (βουλευματα) il cui centro unificante resta però lo θυμός, l'impulso emotivo, la passione, da intendersi anche come passione collerica: καὶ μαιθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά, / θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς («e conosco quali mali sto per compiere / ma la passione è più forte delle mie decisioni, / la passione: causa ai mortali delle sventure più grandi»). Su questi versi, sempre prezioso B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963, in particolare pp. 178-180: lo studioso colloca *Medea* in una riflessione sul tema dell'evoluzione dell'idea di giustizia attestata dal teatro greco. Sarà comunque il caso di ricordare che θυμός è termine-chiave per rintracciare la tipologia di soggettività che è presupposta anche da autori precedenti ad Euripide: in un importante saggio sulle passioni degli antichi (*Passioni antiche: l'io collerico*, nel volume collettaneo *Storia delle passioni*, a cura di S. VEGETTI FINZI, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 39-73), Mario Vegetti prova a delineare il formarsi di una soggettività autocosciente a partire dalle passioni – e da una in particolare – iniziando la propria riflessione dalla prima parola dell'*Iliade*, μήνυ, e rintracciando nella passione da quella parola espressa proprio la passione intorno alla quale possono agglutinarsi il soggetto e una sua – seppur primitiva – autoappercezione. Ma poiché μήνυς non è l'unico modo in cui Omero nomina la collera, Vegetti, a partire dai vv. 73-75 del canto XIII dell'*Iliade*, rintraccia più specificamente nel suo più articolato sinonimo θυμός, indicante «l'impulso emotivo che scatena l'azione», «i primi segni della costruzione di una soggettività eroica, che vi trova le sue radici e le sue condizioni di pensabilità. [...] La prima e ancora incerta percezione di sé come soggetto sia pur precariamente unificato di azione avviene dunque nel fuoco dell'emozione collerica, nella reazione violenta ed aggressiva alla minaccia che viene dall'altro» (*Ibidem*, p. 40). Ma ritorniamo ad Euripide. Nell'*Ippolito* Fedra espone al coro le proprie riflessioni sull'indole umana, affermando che è la discrasia incrollabile fra la conoscenza del bene e la volontà di praticarlo quella che corrompe la vita delle persone (vv. 380-383): τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν, / οὐκ ἐκποινοῦμεν δ', οἷ μὲν ἀργίας ὑπο, / οἷ δ' ἡδονῆν προθέιντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ / ἄλλην τιν'. [...] («Sappiamo e distinguiamo il bene, / ma non ci affatichiamo a compierlo, alcuni per pigrizia, / altri perché al bello si antepone / qualche altro piacere [...]). Sulla polemica antisocratica contenuta in questi versi, cfr. V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, cit., pp. 5-23. Per quanto diremo nel seguito a proposito dell'*Elena*, è importante notare che ai vv. 385-387 Fedra critica l'inattendibilità del linguaggio, che chiama con lo stesso nome due cose diverse (il riferimento qui è al termine αἰδώς, che tradurre con "pudore" o "vergogna" sarebbe semplicistico: cfr. *Ibidem*, pp. 9-10 per un *excursus* sulla bibliografia relativa. Di Benedetto, in parziale accordo con Barrett, opta per una interpretazione di αἰδώς in questo luogo come "inerzia", "mancanza di decisione", non soffermandosi però sul motivo che a noi più preme, quello della cattiva omonimia, e non rapportando quindi questi versi ai temi trattati nell'*Elena*).

anche nell'allucinazione (come nel caso di Fedra <sup>(99)</sup>), ma sicuramente riconducibile a una soggettività che l'essere in balia di volontà divine totalmente arbitrarie <sup>(100)</sup> non rende meno autonoma, in sé conchiusa e autoriflessiva: al punto che riterrei proprio questi due drammi l'eccezione alla prassi drammaturgica di rappresentare essenzialmente dal punto di vista 'esterno' della pura fattualità l'azione compiuta dai personaggi di tragedia.

Il senso del doppio nell'*Elena* mi sembra legarsi al tema della soggettività in maniera diversa da quello della dissociazione psichica, riguardando soprattutto il rapporto di alterità irriducibile che intercorre fra la cosa designata e il nome che vorrebbe designarla, e quindi anche fra il soggetto, nel momento in cui diventa argomento di discorso e valutazione, oggetto da definire *in un certo modo*, e il suo nome.

Vediamo in che senso. Il dialogo fra Elena e Menelao che precede il riconoscimento reciproco possiede elementi di spiccata singolarità, dovuti al fatto che mentre Elena riconosce precocemente lo sposo (ma di lui non esiste un *eidolon* identico!), Menelao tarda molto a prendere atto di trovarsi di fronte la vera Elena; ed è anzi da pensare che egli non potrebbe riuscirci senza l'arrivo provvidenziale del Servo, che gli comunica essersi l'*eidolon* involato dalla grotta scagionando la donna.

Ne riporto i passi più significativi, nella bella traduzione di Massimo Fusillo (vv. 540-49, 557-82, 587-93) <sup>(101)</sup>:

Elena: [...] Quando verrai, Menelao? Quanto ti desidero!	540
( <i>Vede Menelao</i> ) Oddio, chi è quest'uomo? [...]	
Questo è proprio un selvaggio: mi sta dando la caccia!	545
Menelao: Fermati! Perché fuggi [...]? <b>La tua immagine</b> <sup>(102)</sup>	
mi ha sconvolto, mi lascia senza parole.	549
[...] <sup>(103)</sup>	

<sup>(99)</sup> Il cui ritorno alla lucidità nella sofferenza dell'imbarazzo e della vergogna ricorda quelli di Eracle e di Oreste nelle tragedie omonime (*Ibidem*, p. 14).

<sup>(100)</sup> Nel caso di Fedra, la collera di Afrodite contro Ippolito, narrata al pubblico nel prologo: la dea afferma che il pensiero di essere la causa della rovina di Fedra, alla quale peraltro non ha nulla da rimproverare, non le impedisce di portare avanti il proprio disegno di vendetta contro il giovane (vv. 47-50).

<sup>(101)</sup> EURIPIDE, *Elena*, introduzione e traduzione di M. Fusillo, Milano, RCS (BUR), 2001<sup>3</sup>, pp. 92-99. Delle sezioni che ho evidenziato in grassetto ho posto in nota il testo greco, che è quello stabilito da K. Alt (Lipsia 1964) e scelto da Fusillo per condurvi la traduzione.

<sup>(102)</sup> δέμας δειξασα σόν.

<sup>(103)</sup> Elena raggiunge intanto la tomba di Proteo per trovare rifugio da quello che ancora crede un aggressore.

- Menelao: Chi sei, **donna?** **Cosa vedono i miei occhi** <sup>(104)</sup>? 557  
 Elena: E tu chi sei? Anch'io te lo chiedo.  
 Menelao: (*A parte*) Non ho mai visto **una persona più simile a lei** <sup>(105)</sup>.  
 Elena: Oh dei! perché è un dio infatti che fa riconoscere chi si ama. 560  
 Menelao: Sei greca o sei di qui?  
 Elena: Sono greca. E tu invece?  
 Menelao: **Sei identica a Elena** <sup>(106)</sup>.  
 Elena: E tu a Menelao. Sono senza parole.  
 Menelao: **Mi hai riconosciuto: sono l'uomo più sfortunato della terra** <sup>(107)</sup>. 565  
 Elena: Alla fine sei tornato tra le braccia della tua sposa.  
 Menelao: Quale sposa? Non mi toccare!  
 Elena: Di quella che ti ha dato Tindaro, mio padre.  
 Menelao: O Ecate che porti luce: mandami fantasmi benigni.  
 Elena: Non sono un fantasma, un'ancella di quella dea delle strade. 570  
 Menelao: **E io non sono il marito di due mogli: sono un'unica persona, io!** <sup>(108)</sup>.  
 Elena: Quale sarebbe questa seconda moglie?  
 Menelao: Quella che ho nascosto in una grotta e che mi sto portando da Troia.  
 Elena: Non esiste un'altra tua moglie: sono io la sola.  
 Menelao: Come mai ragiono bene e nello stesso tempo ho le allucinazioni? 575  
 Elena: Dunque non credi di avere innanzi ai tuoi occhi tua moglie?  
 Menelao: **Il corpo è proprio quello, ma mi mancano prove certe** <sup>(109)</sup>.  
 Elena: Guardami: cosa ti manca? Chi può giudicare meglio di te?  
 Menelao: Certo, **le assomigli** <sup>(110)</sup>: non lo nego.  
 Elena: E dunque a chi darai retta, se non ai tuoi stessi occhi? 580  
 Menelao: Il problema è che **ho un'altra moglie** <sup>(111)</sup>.  
 Elena: **Io non sono venuta a Troia: era solo un'immagine** <sup>(112)</sup>.  
 [...]

<sup>(104)</sup> τίς ὄψιν σήν, γύναι, προσδέρομαι;

<sup>(105)</sup> προσφερέστερον δέμας.

<sup>(106)</sup> 'Ελένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.

<sup>(107)</sup> ἔγνωσ γὰρ ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον.

<sup>(108)</sup> οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἶς δυοῖν ἔφυν πόσις.

<sup>(109)</sup> τὸ σῶμ' ὅμοιον, τὸ δὲ σαφές μ' ἀποστρεῖ.

<sup>(110)</sup> ἕοικας.

<sup>(111)</sup> δάμαρτ' ἄλλην ἔχω.

<sup>(112)</sup> οὐκ ἦλθον ἐς γῆν Τρωάδ', ἀλλ' εἶδωλον ἦν: la chiusa del verso è raffinata e beffarda insieme, dato che ἦν vale sia per la prima che per la terza persona singolare, e c'è quindi chi, come Filippo Maria Pontani, traduce «ero [...] un fantasma»: cfr. EURIPIDE, *Le tragedie. Volume secondo*, a cura di A. BELTRAMETTI, traduzione di F. M. P., Milano, Mondadori (I Classici Collezione), 2007, pp. 514-515.

Menelao: <b>Come potevi stare qui e a Troia nello stesso tempo?</b> <sup>(113)</sup>	587
Elena: <b>Il nome può stare ovunque, il corpo no</b> <sup>(114)</sup> .	
Menelao: Lasciami: ho già abbastanza guai.	
Elena: E quindi mi lascerai, e porterai con te un essere vuoto?	590
Menelao: Allora addio, dato che assomigli tanto a Elena.	
Elena: Sono perduta: ho trovato e subito perso il mio sposo.	
Menelao: Le sofferenze terribili che ho patito lì a Troia mi convincono, tu no <sup>(115)</sup> .	

«Il nome può stare ovunque, il corpo no»: in questo verso (il 588) si cristallizza una parte importante del senso del dramma, e quello che a noi più interessa. Nell'orizzonte dei nomi è possibile, certo, predicare le qualità del soggetto. Ma il soggetto non è i suoi predicati, e i predicati sono, peraltro, spesso così arbitrariamente associati al soggetto del discorso da risultare depistanti a descriverlo. Quando poi si decida di fare ricorso al principio dell'omonimia per provare a interpretare razionalisticamente i fatti invece di verificarli direttamente (ma il problema della verifica è quasi insolubile, come vedremo), la realtà ne risulta del tutto indecifrabile, poiché il pensiero invece di riuscire a interpretarla ne costruisce una parallela fatta di *eidola* e non più di enti, e in questa costruzione inizia tuttavia a dimorare, perdendo con la realtà prima – quella costituita di enti – ogni possibilità di contatto.

Lo dimostrano il dialogo fra Menelao e la Vecchia serva – portinaia della reggia di Teoclimeno e l'immediatamente successivo monologo di Menelao <sup>(116)</sup> (pezzi di grande teatro, costruiti sul filo del delirio, precedenti entrambi al dialogo fra i due sposi). La donna prova ad allontanare Menelao dal cortile della reggia, avvisandolo dell'odio che il suo padrone concepisce contro i Greci. Motivo dell'odio è Elena, dato che ovviamente Teoclimeno teme che proprio Menelao o altri giungano per riportarla a casa, mentre lui la vuole a tutti i costi sposare:

Vecchia: Elena abita in questa casa: la figlia di Zeus.	470
Menelao: Come? Cosa hai detto? Ti prego, ripetimelo.	

<sup>(113)</sup> πῶς οὖν ἂν ἐνθάδ' ἦσθ<ά τ'> ἐν Τροίᾳ θ' ἄμα;

<sup>(114)</sup> τοῦνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ.

<sup>(115)</sup> Fortunatamente solo quattro versi dopo giunge il Servitore che, come già abbiamo anticipato, racconta a Menelao il prodigio dell'*eidolon* di Elena svanito dalla grotta non prima di aver scagionato la donna da ogni colpa: così Menelao può riabbracciare Elena (vv. 623-624: ὦ ποθεινὸς ἡμέρα, / ἦ σ' εἰς ἑμὰς ἔδωκεν ὠλένας λαβεῖν, «O giorno sospirato, / che mi concede di stringerti fra le braccia!»).

<sup>(116)</sup> Cfr. EURIPIDE, *Elena*, cit., pp. 84-91.

- Vecchia: La figlia di Tindaro, che un tempo abitava a Sparta.  
 Menelao: Da dove è arrivata? (*A parte*) Che significa tutto ciò?  
 Vecchia: Qui è venuta dalla regione Lacedemone.  
 Menelao: Quando? (*A parte*) Forse me l'hanno rubata dalla grotta? 475  
 Vecchia: Prima che i Greci partissero per Troia, straniero.  
 [...]  
 Menelao: Che dire? Non ho parole! Ho appena ascoltato 483  
 le mie nuove, terribili disgrazie: ho recuperato la mia sposa,  
 la sto portando via da Troia, arrivo qui 485  
 e la metto in salvo in una grotta,  
**e poi scopro che qui in questa reggia vive un'altra donna  
 con lo stesso nome di mia moglie** <sup>(117)</sup>.  
 La vecchia ha detto che è figlia di Zeus.  
 E se sulle rive del Nilo c'è un uomo chiamato Zeus? 490  
 In cielo certo ne esiste uno solo di Zeus.  
 Quanto a Sparta, sulla terra ce n'è una sola:  
 quella vicina alle correnti dell'Eurota con le sue splendide canne.  
**Il nome di Tindaro è poi assolutamente unico** <sup>(118)</sup>.  
**Possono forse esistere addirittura due terre omonime** 495  
**di Sparta e di Troia?** <sup>(119)</sup>. Io proprio non so che dire.  
**Sembra certo normale, se la terra è così ampia,**  
**che molte cose abbiano lo stesso nome: e quindi due città**  
**e due donne. Non c'è nulla di cui meravigliarsi** <sup>(120)</sup>.

Le parole di Menelao dimostrano un approccio di tipo razionalistico alla realtà, perché l'idea della possibile omonimia di cose diverse nella vastità del mondo rappresenta per lui la scelta di optare per l'ipotesi più verisimile e meno contraria alla propria conoscenza dei fatti, dal momento che *sa per esperienza diretta* di aver posto Elena nella grotta (e, prima, di averla recuperata a Troia). Quella dell'omonimia, anche se arriva a risultati paranoici di moltiplicazione incontrollata degli enti, resta oggettivamente la soluzione più ragionevole: un po' meno chiaro è, secondo me, il rapporto fra questa sezione di dialogo/monologo e il successivo dialogo fra Elena e Menelao. Se infatti noi leggessimo il dialogo fra i due sposi senza sapere che già prima Menelao aveva avuto notizia della presenza in Egitto alla corte di Teoclimeno di un'Elena figlia di

<sup>(117)</sup> ὄνομα δὲ ταῦτόν τῆς ἐμῆς ἔχουσα τις / δάμαρτος ἄλλη τοισίδ' ἐνναίει δόμοις.

<sup>(118)</sup> ἀπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κλήζεται.

<sup>(119)</sup> Λακεδαίμονος δὲ γὰρ τις ξυνώνυμος / Τροίας τε; In questo caso ξυνώνυμος ha il valore che noi attribuiamo all'aggettivo "omonimo", ed esprime non l'identità di significato, ma l'identità di nome.

<sup>(120)</sup> πολλοὶ γάρ, ὡς εἴξασιν, ἐν πολλῇ χθονὶ / ὀνόματα ταῦτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει / γυνὴ γυναικί τ' · οὐδὲν οὖν θαυμαστόει.

Zeus, che a Sparta viveva nella reggia di Tindaro, non avremmo alcuna ragione di meravigliarci dell'incredulità di Menelao. Ma poiché prima di quel dialogo c'era stato questo, e c'era stata di conseguenza una moltiplicazione mentale di enti fantasmatici che rivelava comunque un impegno speso nel tentativo di comprendere i fatti, come spiegheremo che nel secondo dialogo non ci sia in Menelao alcuna traccia di un ricordo delle parole della Vecchia portinaia?

E poiché le parole della Vecchia non avevano descritto l'aspetto di Elena, e ne avevano tuttavia restituito le connotazioni per così dire anagrafiche, accade che l'invito di Elena a Menelao di fondare sulla vista la certezza del riconoscimento risulti sensato per lo spettatore *nonostante il prologo*, in cui Elena aveva narrato l'esistenza di un *eidolon identico* a lei (v. 33) – quindi non riconoscibile come falso tramite semplice visione diretta.

Menelao, dopo tutto, non avrebbe che da integrare le notizie, fornirgli dalla Vecchia, con l'immagine che ha davanti agli occhi, e arrivare così a riconoscere la sua donna: o, almeno, a non optare per l'*eidolon*, ma a restare incerto fra le due possibilità. Menelao invece non rimane incerto, perché sceglie di credere all'*eidolon*: e se lo fa, è perché imprime una virata esistenzialistica alla questione gnoseologica, come dice al v. 593: τοῦκῃ μὲ μέγεθος τῶν πόνων πείθει, σὺ δ' οὐ, *mi persuade la mole dei mali sofferti laggiù, non tu*.

La situazione descritta da Euripide è, quindi, l'esperienza di una difficoltà e di un ritardo nel verificarsi di un riconoscimento; una situazione per certi versi simile a quella che abbiamo esaminata nel capitolo su Emmaus, se non che la difficoltà vi appare ancora più pronunciata, quasi insormontabile. Ma quale è la causa del ritardo? Cosa precisamente rende così difficile il riconoscimento?

Certo, il motivo ultimo è la preferenza che Menelao accorda alla significatività della propria vicenda esistenziale: accordare fiducia a una donna diversa dall'*eidolon* significherebbe prima di tutto accettare la vanità del tempo di vita trascorso nel dolore. E tuttavia questo è solo il culmine di un processo di misconoscimento che va ulteriormente indagato. Se fissare la nostra attenzione sull'*eidolon* ci facesse ritornare al mito del doppio femminile, o trasferire il centro dell'indagine sull'attualità euripidea del periodo bellico e dei rapporti con la città nemica, compiremmo lo stesso errore di Menelao, ovvero ci distoglieremmo dal senso peculiare del dramma che Euripide ha scritto.

Per evitare questo errore e confermarci nell'ipotesi che abbiamo formulata, ovvero che il fulcro significativo dell'*Elena* sia una discussione sul rapporto fra soggetto e predicato, ci verrà in aiuto l'*Ifigenia in Tauri-*



*de*, databile presumibilmente <sup>(121)</sup> all'anno precedente. Il dramma racconta l'incontro a Tauride di Ifigenia e Oreste: la fanciulla non è morta in Aulide perché è stata sostituita da Artemide sull'altare sacrificale. Ora per la dea compie sacrifici umani, e le sue vittime sarebbero appunto Oreste e l'amico Pilade lì sopraggiunti se prima della catastrofe non avvenisse il riconoscimento.

Abbiamo detto che un verso chiave per la nostra lettura dell'*Elena* è il 588, «Il nome può stare ovunque, il corpo no», con cui Elena prova a screditare la consistenza del proprio *eidolon* per ricondurre la possibilità di significare solo al σῶμα, al *corpo* – ai suoi occhi, evidentemente, unico detentore della soggettività autentica. Ebbene, che quello su cui a Euripide preme riflettere in questa fase della sua produzione sia proprio il rapporto fra la cosa e la parola, e l'esclusiva pertinenza del significato alla cosa, confermano i vv. 499-504 dell'*Ifigenia*:

Ifigenia: E a te tuo padre quale nome diede?  
 Oreste: Nome giusto sarebbe Sventurato.  
 Ifigenia: Spetta alla sorte. Non chiedevo questo.  
 Oreste: D'un morto senza nome non si ride.  
 Ifigenia: Non vuoi dirlo? Perché? Così superbo?  
 Oreste: Non certo il nome immolerai, ma me <sup>(122)</sup>.

τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα: *sacrificherai il mio corpo, non il mio nome*. Nella traduzione di Pontani τὸ σῶμα τοῦμόν viene giustamente reso con il pronome personale di prima persona (*me*) perché in questo caso σῶμα rappresenta *tout court* il soggetto. Non c'è in questi versi alcuna distinzione, ad esempio, fra corpo e anima. La distinzione è solo fra corpo (soggetto), e nome (designazione; anche, probabilmente, concetto: il concetto che si ha di una cosa). In questa distinzione così marcatamente chiara, l'unica cosa che detenga il significato è il σῶμα. Sul σῶμα, anche, si fonda il principio di (non) contraddizione espresso dal v. 571 dell'*Elena*, οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἷς δυοῖν ἔφυν πόσις, *io, che sono uno, non posso mica essere lo sposo di due donne* <sup>(123)</sup>. Il principio di

<sup>(121)</sup> Cfr. G. AVEZZÙ, *Il mito sulla scena...*, cit., p. 211.

<sup>(122)</sup> Cfr. EURIPIDE, *Le tragedie. Volume secondo*, cit., pp. 372-373.

<sup>(123)</sup> Fusillo (cfr. EURIPIDE, *Elena*, cit., p. 96, n. 96) parla per questo verso di «formulazione chiarissima del principio di identità». In effetti, tuttavia, Aristotele non parla di "principio di identità" ma di "principio di contraddizione", ἀξίωμα τῆς ἀντιφάσεως, formulabile – dal punto di vista ontologico – come «Niente simultaneamente può essere e non essere». Storicamente, si inizia parlare di "principio di identità" dall'*Ontologia* di Wolff, che lo derivava peraltro dal "principio di contraddizione", che ne restava il fondamento. Se con Kant (*Nova dilucidatio*, prop. II), possiamo affermare che «Due

contraddizione, che impedisce che *uno* sia *non – uno*, cioè ad esempio *due* – ovvero, nel nostro caso, che Menelao, che è uno, sia simultaneamente non – uno, ma due (mariti) –, sembra precisamente essere, in questi versi, quel principio che impedisce la moltiplicazione degli *eidola*, cioè degli enti inesistenti (solo in teoria, però: perché nei fatti a moltiplicare gli enti è proprio lo stesso Menelao che lo formula).

Ho scritto che, presumibilmente, ὄνομα in queste due tragedie vale sia la *designazione* che il *concetto* che si ha di un ente semplicemente perché non vi troviamo alcun riferimento al *problema dell'espressione* del pensiero – nel senso di una inadeguatezza del linguaggio a descrivere idee che più del linguaggio sarebbero vicine a una comprensione del reale –, a una presunta scissione fra parola e pensato<sup>(124)</sup>. Se trarre conclusioni è certo eccessivo, si ha tuttavia la forte impressione che vi manchi la concettualizzazione di una distinzione fra il pensiero e il linguaggio, come se il pensiero non fosse, dopo tutto, altro che una formulazione interiore di parole. Il problema affrontato ed espresso in questi due drammi sembra proprio stare a monte, ovvero nella necessità di non moltiplicare gli enti inesistenti: di ritornare al solo soggetto esistente, il σῶμα.

È proprio la grottesca incredulità di Menelao, giustificata infine dalla notazione amaramente esistenzialistica, a dimostrare tutta la negatività della proliferazione degli enti inesistenti – quelli che con termine assolutamente anacronistico possiamo definire gli universali<sup>(125)</sup> –: la sua pervasività confusiva. È in questa volontà espressiva che andrà colto il senso dell'incongruente susseguirsi – senza progresso conoscitivo alcuno – dei due dialoghi: la mancanza di connessione e di progressività

---

sono i principi assolutamente primi di tutte le verità, uno delle verità affermative cioè la proposizione “Ciò che è, è”; l'altro delle verità negative cioè la proposizione “Ciò che non è non è”. Ed entrambe queste proposizioni si chiamano comunemente principio di identità» (cfr. *Dizionario di Filosofia*, di N. Abbagnano, terza edizione aggiornata e ampliata da G. Fornero, Torino, UTET, 2006<sup>10</sup>, pp. 208-211, voce «Contraddizione, principio di»; pp. 554-556, voce «Identità, principio di»), mi sembra più corretto sostenere che il v. 571 sia una enunciazione del principio di contraddizione per il carattere dell'opposizione che vi viene posta: «uno non può essere due» (e non, per seguire il modello kantiano, «uno è uno»).

<sup>(124)</sup> Tema che mi sembra invece improntare la riflessione di Fedra a proposito delle due (pensate come) distinte tipologie di αἰδώς designate con i medesimi γράμματα (vv. 385-387): la riflessione sulla possibilità dell'enunciazione del reale di cui ritroviamo tracce significative nell'*Ippolito* diventa nell'*Elena* (e nell'*Ifigenia*) una riflessione sulla concettualizzazione (di cui l'enunciazione andrà considerata un corollario).

<sup>(125)</sup> Sul tema degli universali, sempre prezioso A. DE LIBERA, *Il problema degli universali da Platone alla fine del Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

sarebbe inconcepibile ad esempio nell'*Edipo re* di Sofocle, dove il processo dell'autoriconoscimento è indiziario, cioè cumulativo, e quindi necessariamente progressivo pur nella difficoltà della ricostruzione e quindi nel transitorio imboccare la via errata. Nell'*Elena*, invece, Menelao non opera una autentica collazione degli indizi, preferisce sostituire agli indizi i concetti – ad esempio, l'esistenza dell'omonimia – e a quel punto farli proliferare senza nessun beneficio per la propria indagine. Nella disimmetria fra i due dialoghi, Euripide riesce cioè sia a incastonare la riflessione teorica – impersonata da Elena – sia a rappresentare drammaticamente la pervasività della concettualizzazione del reale, e il rischio di allontanarsi dagli enti nell'atto dell'interpretazione – l'*impasse* di Menelao. Che non ci sia peraltro via di fuga da questo rischio, dato che è impossibile pensare e dire un  $\sigma\omega\mu\alpha$  senza moltiplicarlo, dimostra la dipartita dell'*eidolon*, che impersona quasi un *deus ex machina* nel suo eliminare un ente inutile (se stesso) e nello scagionare Elena, permettendo che il riconoscimento avvenga e il dramma avanzi. Che senza questo peculiare marchingegno a questo punto l'*impasse* non sarebbe stata superabile, non possiamo, infatti, dubitare.

L'oltranza della riflessione euripidea in questi due drammi – la cui soluzione lieta può erroneamente indurre a interpretare come votati al puro intrattenimento del pubblico<sup>(126)</sup> – emergerà anche a un confronto con un dramma per nulla lieto come le *Baccanti*. Dell'ultima tragedia di Euripide è stata spesso notata la patina arcaica<sup>(127)</sup> – connessa al tema strettamente religioso che affronta – dovuta forse alla sua elaborazione lontano da Atene, in Macedonia. Le riflessioni che abbiamo condotte sinora ci portano a notare indizi precisi di questo 'arcaismo' nel tema dell' $\delta\nu\omicron\mu\alpha$ .

Abbiamo notato che ai vv. 499-504 dell'*Ifigenia in Tauride* il dialogo fra Ifigenia e Oreste verte sul nome di Oreste, che questi non vuole pronunciare; e ci siamo già soffermati sul v. 504, τὸ  $\sigma\omega\mu\alpha$  θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα: *sacrificherai il mio corpo, non il mio nome*.

Vorrei ora porre l'attenzione invece sul v. 500, τὸ μὲν δίκαιον Δυστυχῆς καλοῖμεθ' ἄν, ovvero, «Se il mio nome fosse giusto, mi chiamerei Infelice», verso che ritroviamo assai simile nell'*Elena*, dove solo

<sup>(126)</sup> Lo stesso Di Benedetto evidenzia di *Elena* soprattutto l'aspetto evasivo, la ricerca della piacevolezza estetica come fuga dalla realtà, nonché l'emersione della dimensione affettiva e familiare (cfr. V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, cit., in partic. pp. 257-263 e pp. 315-316).

<sup>(127)</sup> Cfr. G. GUIDORIZZI, *Introduzione*, in EURIPIDE, *Baccanti*, a cura di G. GUIDORIZZI, Venezia, Marsilio, 1989, p. 15 con bibliografia citata e pp. 27-28.

in apparenza costituisce un punto di snodo, dato che il riconoscimento cui sembra preludere non si verifica. Rivediamo i vv. 563-567:

Menelao: **Sei identica a Elena.**

Elena: E tu a Menelao. Sono senza parole.

Menelao: **Mi hai riconosciuto: sono l'uomo più sfortunato della terra.**

565

Elena: Alla fine sei tornato tra le braccia della tua sposa.

Menelao: Quale sposa? Non mi toccare!

Il verso che sembra modellato su quello dell'*Ifigenia* è ovviamente il 565, ἔγνωσ γὰρ ὀρθῶς ἄνδρα δυστυχέστατον. Menelao si sente riconosciuto da quella che non riesce a riconoscere come Elena. Il suo riconoscimento è però all'insegna dell'infelicità assoluta, che diventa in certo senso il suo nome – letteralmente: «mi hai giustamente riconosciuto l'uomo più infelice». Menelao ha l'impressione di essere riconosciuto più come Infelicissimo che come Menelao: altrimenti dovrebbe chiedersi, e non lo fa, *in che modo* Elena possa riconoscerlo. Mi pare legittimo inferire cioè che quello che è assai chiaro per il v. 500 dell'*Ifigenia* valga anche per il v. 565 dell'*Elena*: il nome non rappresenta la cosa, la parola Oreste non significa la persona di Oreste, il nome Menelao andrà sostituito con un altro <sup>(128)</sup> – con quell'epiteto di Infelicissimo che è la qualità che Menelao sente dominare il proprio destino e che sola può venire riconosciuta da un altro. È il soggetto a detenere il proprio significato e a voler quindi modificare una designazione che percepisce come un doppio ingannevole di sé.

Nelle *Baccanti* avviene invece il contrario: è il dio che legge nel nome del personaggio il suo destino, confermando la giustezza della corrispondenza fra ὄνομα e σῶμα ed esautorando il soggetto dalla possibilità di valutare la corrispondenza fra sé e il proprio doppio enunciativo:

Dioniso: No! Anche ora, standomi vicino, vede quel che soffro  
[scil. Dioniso].

500

Penteo: E dove è? Non è manifesto ai miei occhi!

Dioniso: Accanto a me: ma tu, che sei empio, non lo vedi.

Penteo: Afferratelo! Costui disprezza me e Tebe.

Dioniso: Io vi dico di non legarmi: io che sono in senno, lo dico a chi non lo è.

Penteo: Io invece dico di legarti: e io ho più potere di te.

505

<sup>(128)</sup> E cfr. anche, sulla stessa traiettoria significante, il v. 369 dell'*Ifigenia in Tauride*, pronunciato da Ifigenia: "Αἰδης Ἀχιλλεὺς ἦν ἄρ', οὐχ ὁ Πηλέως, «Achille dunque era l'Ade, non il figlio di Peleo».

Dioniso: Non sai † quello che stai vivendo † né ciò che fai,  
né chi sei!

Penteo: Penteo, figlio di Agave e di mio padre Echione!

Dioniso: Già nel tuo nome sei fatto per essere infelice <sup>(129)</sup>.

La visione critica del mito operante in *Ifigenia* ed *Elena* consente ad Euripide di piegarlo a una riflessione sull'inconciliabile dissidio fra  $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$  e  $\delta\nu\omicron\mu\alpha$ , ma anche sulla superiorità del  $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$ , detentore unico, e solo interprete, del proprio significato. Nelle *Baccanti* un dio di inconcepibile crudeltà si riprende tutto lo spazio dell'interpretazione; e dato che il soggetto è asservito al proprio nome, ma il nome rimanda a una figura del dio, si può dire che il soggetto umano venga del tutto obliterato dall'unico soggetto che resta, cioè il dio.

E se nell'*Elena* la dimensione divina tenta di sfuggire al principio di contraddizione in una formulazione interrogativa del coro sulla sua natura – una interrogazione in cui all'opposizione fra quello che è dio e quello che non lo è viene aggiunta una paradossale terza *chance* nella quale quello che è dio *insieme* non lo è, col risultato che il coro sembra beffardamente suggerirne così, indirettamente, la non esistenza (vv. 1137-1143)

Cosa è dio, cosa non dio, cosa c'è nel mezzo: quale uomo dopo lunga ricerca può dire di avere individuato l'estremo confine? Si vedono solo le azioni degli dei che saltano da una direzione all'altra e sfociano in esiti contraddittorii e imprevedibili <sup>(130)</sup>,

nelle *Baccanti* ad essere messa in dubbio è, esclusivamente, l'identità del soggetto umano, che riesce a riconoscere se stesso soltanto davanti alla morte – nell'attimo in cui il pubblico vede verificarsi sulla scena, nella fine atroce di Penteo, tutta la correttezza dell'interpretazione del suo nome come forma del destino preconizzato e realizzato per lui dal dio.

<sup>(129)</sup> Mia la traduzione, condotta sul testo stabilito da Diggle (EURIPIDIS *Fabulae*, edidit J. DIGGLE, tomus III: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1994).

<sup>(130)</sup> EURIPIDE, *Elena*, cit., pp. 144-145. Io tradurrei diversamente il *colon* ὅτι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον, ovvero: «Cosa è dio, cosa non dio, cos'è quel che è intermedio fra dio e non dio»: τὸ μέσον esprime un contravvenire al *tertium non datur* fra affermazione e negazione di uno stesso ente. Noto qui l'interessante caso dei vv. 989-990 delle *Troiane* (del 415, anno limitrofo a quelli di *Ifigenia in Tauride* e di *Elena*) in cui Ecuba sottolinea sì la giusta coincidenza dell'inizio del nome della dea Ἀφροδίτη con quello della parola ἀφροσύνη, follia, ma lo fa per svuotare di consistenza la soggettività della dea, che viene a ridursi a proiezione oggettivante dell'interiorità umana. Cfr. R. MONDOLFO, *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica*, presentazione di G. Reale, Milano, Bompiani, 2012, p. 417 (l'opera fu pubblicata la prima volta nel 1955).

Ma ritorniamo conclusivamente all'*Elena*, dramma in apparenza favolistico quanto forse nessun altro, e sicuramente assai lontano dalle *Baccanti*, come abbiamo visto: in esso si consuma una critica della pensabilità e quindi dell'enunciabilità del soggetto portata a conseguenze di *oltranza* che sono sbalorditive non solo per l'epoca in cui fu scritto <sup>(131)</sup>.

Se l'*eidolon* non accettasse di sparire e di dire la verità su Elena (e che sia la verità abbiamo tutti voglia di crederlo), Menelao lascerebbe al suo destino di stupro l'Elena casta e se ne andrebbe con l'*eidolon* corrotto a vivere chissà quali avventure. Menelao *non riconosce* Elena, accetta semplicemente quella verità su Elena che l'*eidolon* gli fa sapere tramite il servo – messaggero. Perché se il riconoscimento è un dio (θεὸς γὰρ καὶ τὸ γιγνώσκειν φίλους), e il divino non rispetta il principio di contraddizione, possiamo quasi dire che il riconoscimento non esiste.

#### 4. IL RICONOSCIMENTO COME COMPrensIONE DELLA RIPETIZIONE DEI SOGGETTI. GHIANNIS RITSOS E OSIP MANDEL'STAM

Se consideriamo il riconoscimento la comprensione di una ripetizione – non fosse, la ripetizione, che l'incrocio più o meno casuale del darsi di due soggetti in una comune coordinata spazio-temporale –, possiamo capire perché è possibile che una poesia viva di riconoscimenti; viva cioè della comprensione che il poeta ha di una serie di ripetizioni.

Mi riferirò in particolare alla lirica di due autori novecenteschi che percepirono la propria voce come espressione attualizzata di miti: e questo non perché intendessero fare della propria arte una pratica di prezioso antiquariato, ma perché riconoscevano nella realtà che essi vivevano la ripetizione di vite già vissute; e rintracciavano nel momentaneo sovrapporsi di vite lontane incarnatesi in figure, e nella capacità di riconoscersi nell'attimo del sovrapporsi, il senso della propria scrittura.

Osip Mandel'stam e Ghiannis Ritsos sono accomunati da questo sentire, e dalla mediazione nietzschiana fra la modernità e l'antico. Che sia la dottrina dell'eterno ritorno a riecheggiare in entrambi i poeti, e a rendere possibile il verificarsi del riconoscimento, non credo sia lecito dubitare.

Ma iniziamo con gradualità il nostro percorso partendo da Ritsos, per il quale il legame con il mito, e anche con la dottrina nietzschiana, è forse più evidente.

---

<sup>(131)</sup> Non è certo un caso che Aristofane riesca a trarne spunti ghiottissimi per una riflessione sul concetto di imitazione ne *Le donne alle Tesmoforie*, già l'anno successivo.

#### 4.1. *Ghiannis Ritsos, le sbarre e il funambolo*

Nella lirica di Ritsos rintracciamo più di un riconoscimento fissato come tema centrale di un componimento:

I poeti si riconoscono facilmente tra loro – non dalle grandi parole che abbagliano la gente comune, non dai gesti retorici, solo da certe cose affatto banali e di dimensioni segrete, come Ifigenia riconobbe subito Oreste appena le disse: “Non eri tu che ricamavi in cortile, sotto il pioppo, con bei colori su una tela bianca di bucato il mutamento d’orbita del sole?” Ma soprattutto: “In un angolo della tua stanza non era conservata l’antica lancia di Pelope?”. Allora lei si chinò di colpo sulle sue spalle, serrando gli occhi a una luce profonda, dolce, come se l’altare insanguinato fosse tutto coperto con quella tela bianca che lei stessa ricamava sotto il pioppo, durante i caldi meriggi, in patria <sup>(132)</sup>.

Questa poesia, scritta il 30 maggio 1969 e dedicata ad Aragon, si intitola *Fraternità* e parla di riconoscimento fra poeti: un riconoscimento che è di natura misteriosa, ma di cui pure si sa che si attua attraverso dei segni. Sono segni che Ritsos non specifica, ed evoca però tramite due di quelli utilizzati da Oreste per essere riconosciuto da Ifigenia nell’*Ifigenia in Tauride* di Euripide, dramma già da Aristotele utilizzato come paradigma dell’*ἀναγνώρισις* insieme all’*Edipo re* di Sofocle – l’abbiamo visto nel secondo capitolo. Il ricamo di una tela con il motivo del sole che muta la propria orbita quando Tieste vanta il possesso dell’agnello dal vello d’oro rubato ad Atreo, e la lancia di Pelope custodita nella sua stanza di fanciulla ad Argo sono due delle prove che Oreste espone ad Ifigenia perché lei possa riconoscerlo, ai vv. 811-826 della tragedia.

Ritsos amplifica i segni, mostra il potere che assumono nel ricordo di Ifigenia, li fa diventare immaginazione che trasfigura il presente: Ifigenia vede la tela di un tempo coprire l’altare di oggi, quello su cui lei stessa dovrebbe, se non immolare, almeno consacrare per l’immolazione il fratello <sup>(133)</sup>. Il riconoscimento non è solo ricordo; è, propriamente,

<sup>(132)</sup> G. RITSOS, *Pietre. Ripetizioni. Sbarre*, a cura di N. CROCETTI, Milano, Crocetti, 2004, p. 91.

<sup>(133)</sup> Sulla specifica mansione sacrificale di Ifigenia cfr. ad es. i vv. 621 – 624 dell’*Ifigenia in Tauride*: la fanciulla è solita spruzzare l’acqua lustrale sul capo della vittima, che verrà uccisa però da altri.

la sola via d'accesso possibile al presente per un passato che pareva sepolto, e che ora riaffiorando verrà rivissuto nella diversità. Perché tutto è una ripetizione variata:

Ripetizioni – dice –, ripetizioni senza fine; – che stanchezza mio dio;  
tutto il mutamento è solo nelle sfumature – Giasone, Odisseo, Colchide, Troia,  
Minotauro, Talo, – e proprio in queste sfumature  
tutto l'inganno e la bellezza a un tempo – opera nostra <sup>(134)</sup>.

Alla luce della ripetizione il poeta può scavare nelle figure del mito quelle profondità interiori che riescono ad attualizzarne le vicende passate svelandone i moventi segreti: è il caso del tardivo riconoscimento di Odisseo, finalmente narrato dalla parte di Penelope:

Non è che non lo riconobbe alla luce del focolare; non erano  
gli stracci del mendicante, il travestimento, – no; segni evidenti:  
la cicatrice sul ginocchio, il vigore, l'astuzia nello sguardo. Spaventata,  
la schiena appoggiata alla parete, cercava una scusa,  
un rinvio, ancora un po' di tempo, per non rispondere,  
per non tradirsi. Per lui, dunque, aveva speso vent'anni,  
vent'anni d'attesa e di sogni, per questo miserabile  
lordo di sangue e dalla barba bianca? Si accasciò muta su una sedia,  
guardò lentamente i pretendenti uccisi al suolo, come guardasse  
morti i suoi stessi desideri. E "Benvenuto" disse,  
sentendo estranea, lontana la sua voce. Nell'angolo, il suo telaio  
proiettava ombre di sbarre sul soffitto; e tutti gli uccelli che aveva tessuto  
con fili vermigli tra il fogliame verde, a un tratto  
in quella notte del ritorno, diventarono grigi e neri  
e volarono bassi sul cielo piatto della sua ultima pazienza <sup>(135)</sup>.

La Penelope di Ritsos smette di riconoscere se stessa nel momento in cui ammette di aver riconosciuto, nel mendicante, Odisseo. In quel momento la propria voce le diventa estranea, i propri desideri le si parano morti davanti insieme ai corpi dei Proci assassinati, la propria tessitura perde ali e colori. L'attualizzazione del mito mostra di essere possibile, e compiutamente realizzata, quando Ritsos si accorge che per Penelope riconoscere il ritorno di Odisseo significa riconoscere che si sono aperte per lei le porte di un carcere («Nell'angolo, il suo telaio / proiettava ombre di sbarre sul soffitto»): un carcere familiare certo, ma quanto diverso da quello che Ritsos vive da perseguitato politico e ripensa e rende materia simbolica per la sua scrittura?

<sup>(134)</sup> G. RITSOS, *Pietre. Ripetizioni. Sbarre*, cit., p. 74 (la poesia si intitola *Talo*, vv. 1-4).

<sup>(135)</sup> *Ibidem*, p. 78.



In questo caso, dunque, il riconoscimento non si manifesta come un processo arduo di decifrazione di una realtà caotica esterna al soggetto – come era stato per il riconoscimento di Ifigenia e Oreste – ma piuttosto come la presa d'atto dell'inadeguatezza delle immagini che il soggetto aveva nutrito nel segreto della propria interiorità rispetto alla concretezza squallida degli eventi poi realizzatisi. E tuttavia il ritmo della ripetizione (l'evocazione delle sbarre) colloca l'esperienza soggettiva in una miriade di esperienze variamente affini, comprensibili perché almeno parzialmente vissute da altri; anche se non è chiaro cosa propriamente di ogni soggetto si salvi, nella ripetizione.

La questione affonda le sue radici nella concezione nietzschiana di soggetto, troppo spesso, nell'atto dell'interpretazione, lasciata irrelata rispetto al tema dell'eterno ritorno, con il quale è invece a mio avviso intimamente connessa.

È nei *Frammenti postumi* che troviamo la più articolata enunciazione della teoria anticartesiana di soggetto elaborata da Nietzsche:

Ciò che mi divide nel modo più profondo dai metafisici è questo: non concedo loro che l'“io” sia ciò che pensa; al contrario considero l'*io stesso una costruzione del pensiero*, [...] una *finzione regolativa*, col cui aiuto si introduce, si *inventa*, in un mondo del divenire, una specie di stabilità e quindi di “conoscibilità”. Il credere alla grammatica, al soggetto e oggetto grammaticale, ai verbi, ha soggiogato finora la metafisica; io insegno ad abiurare questa fede. È il pensiero che pone l'“io”; ma si è finora creduto [...] che nell'“io penso” ci fosse qualcosa di immediatamente certo e che questo “io” fosse la causa data del pensiero; secondo un'analogia con questa abbiamo “inteso” tutti gli altri rapporti causali. Per quanto consueta e indispensabile questa finzione possa essere, niente dimostra che la sua natura non sia fittizia. Qualcosa può essere condizione di vita e *tuttavia falso* <sup>(136)</sup>.

Se il soggetto viene considerato da Nietzsche una ‘finzione regolativa’, non una continuità, non una coerenza di essere dell'ente ma una sua costruzione illusoria, l'eterno ritorno è il solo luogo in cui il soggetto nietzschianamente inteso possa considerarsi salvo. La ripetizione, cioè, non sarà l'eterno ritornare di un inesistente io, ma l'eterno ritornare, di volta in volta, di ciascuno dei singoli aspetti dell'io che una volta e quindi eternamente si sono dati nel tempo in quanto *momenti vissuti* da un io discontinuo, e non da una sostanza immutabile. Non un io compatto e coerente cioè continuo si salverà nel ritorno eterno dell'identico, ma

---

<sup>(136)</sup> F. NIETZSCHE, *Frammenti postumi 1884-1885*, versione di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1990<sup>2</sup>, p. 203 (il frammento è il 35 [35]).

un io composito fatto di momenti vissuti non riducibili *ad unum* che, illusoriamente, a posteriori. Di questo io discontinuo, cioè, saranno i singoli momenti vissuti a ritornare eternamente, non il soggetto individuato una volta per tutte e cartesianamente inteso come *cogito*.

Su queste problematiche mi pare riflettere Ritsos quando scrive quel complesso poemetto che è intitolato 'Ο σκοινοβάτης καί ἡ σελήνη (*Il funambolo e la luna*).

Non è facile dare conto della trama; quando giungiamo all'inizio dell'ultima stanza, la nona, veniamo a sapere che «due settimane dopo, il circo se ne andò<sup>(137)</sup>»; a quel punto smettiamo di trovare nel testo i nomi dei personaggi che avevano popolato le prime otto stanze con le loro considerazioni e i loro variegati gesti (Artemide, Persefone, Elena, Polissena, Crisotemi, ma anche Ione, Alkis, Telis, Petros, Fedros...); troviamo invece una scena popolata di guarigioni miracolose, e infine, il trionfo del funambolo:

[...] Il Funambolo

splendeva tutto camminando sulla sua fune, sotto la luna,  
con una superba destrezza che dissimulava il rischio e la fatica,  
e perfino il travaglio dell'arte.

E quei suoi movimenti, quasi oscillasse su due leggerissime ali,  
e quel timore in noi: "cade, non cade", "cade, non cade",  
diventava un canto immenso, invulnerabile, profondo  
che colmava di fiducia la notte intera, e il tempo tutto fino  
al futuro più remoto,

che colmava di gioia perfino il sonno di quanti già dormivano  
sotto le verande di legno, sui balconi, sulle terrazze o distesi sull'erba<sup>(138)</sup>.

Il Funambolo di Ritsos assume una valenza assai diversa rispetto al Funambolo di *Also sprach Zarathustra*, che sarà da ritenere un suo archetipo simbolico, ma in qualche modo superato. In Nietzsche il funambolo funge da contraltare fallimentare di Zarathustra, quando questi entra in città dopo dieci anni di eremitaggio per annunciare il superuomo<sup>(139)</sup>. Zarathustra viene schernito dalla folla del mercato, il Funambolo addirittura fatto cadere dalla sua fune, tesa fra due torri, da un pagliaccio. Ma quando Zarathustra uscendo dalla città seppellisce il cor-

<sup>(137)</sup> G. RITSOS, *Il funambolo e la luna*, introduzione di E. Savino, traduzione di N. Crocetti, Milano, RCS, Un secolo di poesia, 2012, p. 81

<sup>(138)</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>(139)</sup> Siamo nel cosiddetto *Prologo di Zarathustra*: cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. Montinari, nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1992<sup>16</sup>, pp. 3-19.

po del Funambolo nel tronco di un albero sa di aver trovato la propria strada:

E tu, mio primo compagno, stammi bene! Bene ti ho seppellito nel tuo albero cavo, bene ti ho nascosto ai lupi. Ma ora prendo congedo da te, il tempo è passato. [...] Non pastore devo essere, non becchino. E neppure voglio tornare a parlare al popolo; per l'ultima volta ho parlato a un morto. A coloro che creano, che mietono il raccolto, che celebrano la festa voglio accompagnarvi: a loro voglio mostrare l'arcobaleno e tutti i gradini del superuomo <sup>(140)</sup>.

Zarathustra non è il Funambolo perché il Funambolo, pur avendo il coraggio di mettere a rischio sulla fune la propria vita, non può smettere di assoggettarsi al plauso o al dissenso della massa che lo guarda e lo valuta, mentre Zarathustra comprende di non avere alcuna necessità di un popolo da guidare, da istruire o, quando ne colga la sostanziale sordità, la morte interiore, da compatire. Il Funambolo di Ritsos, invece, sembra simboleggiare la sapienza di Zarathustra <sup>(141)</sup>, e incarnarla però nell'arte del poeta che, creando, fa rivivere eternamente i miti dell'umanità.

Arguire che i personaggi del mito e della tradizione letteraria greca che popolano il poemetto di Ritsos siano quindi gli acrobati di un circo che giunge in città e poi riparte è dunque corretto ma riduttivo: e non tanto perché nelle stanze V e VII alcuni di essi vengono chiaramente descritti come attori di teatro (non di circo: le due prospettive andrebbero dunque integrate), quanto piuttosto a causa del fatto che tutto il poema viene a confluire – nella stanza finale – nel canto (del poeta) per il Funambolo, a coincidere con esso. Il contenuto del canto per il Funambolo è la Quarta dimensione <sup>(142)</sup> intesa non come la dimensione del-

<sup>(140)</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>(141)</sup> Quella inerente all'eterno ritorno, più che quella del superuomo, anche se in Nietzsche esse si implicano (pur problematicamente, come vedremo) all'insegna di quell'assenso al ritorno che ritroveremo anche in Ritsos. Nei versi «Che separazioni e ritorni, finché alla fine le estremità s'incontrino / come il funambolo raccoglie la sua fune in una splendida ciambella, / come si morde la coda il serpente, come si chiude il cerchio / allargandosi a tutto l'orizzonte, allargandosi incessantemente [...]» (G. RITSOS, *Il funambolo e la luna*, cit., p. 47) la riflessione sull'eterno ritorno si simbolizza nei motivi del serpente e del cerchio.

<sup>(142)</sup> «Da qualche parte, in un'altra dimensione (dimensione dell'abbagliamento) si svolgevano / fatti silenziosi, rappresentazioni, movimenti di statue; / un fiume inesauribile scorreva, / i ciottoli brillavano di un bagliore calmo, / ogni tanto cadeva una piuma e l'intera valle con le margherite rimbombava / e subito dopo regnava di nuovo una calma sconfinata / mostrando l'immensità fino all'infinito»: *Ibidem*, p. 85.

l'evocazione dotta di un passato prestigioso ma ormai concluso, bensì come la dimensione del ritornare eterno dei miti in variata ripetizione rispetto al tempo presente e alle identità che lo realizzano (l'abbiamo visto nei versi di *Talo*). Ed è proprio questo il punto cruciale per Ritsos: il misterioso conservarsi e dissiparsi delle identità soggettive in questa eterna ripetizione. Ritsos sembra vivere, e dar conto nei suoi versi, di una essenziale discrasia fra la dimensione della ripetizione delle soggettività e quella dell'integrità di ciascuna di esse, come se questi due piani non riuscissero mai a coincidere *in toto*, e ad essere compresi come completamente coincidenti. Così, se nella stanza VIII è la Quarta dimensione ad essere descritta da Alekos, con le sue sovrapposizioni di miti a soggetti a personaggi in base alla sostanziale – ma non totale – coincidenza dei destini e delle identità

[...] Allora Alekos  
 sussurrò qualcosa, quasi sconclusionato: "Ifigenia, Oreste, i pavoni  
 di Pirilampe,  
 Filottete, Neottolemo, lo Scandagliatore,  
 Fedra, il Funambolo, Agamennone, Aiace" –  
 tutta una parata di personaggi nostri, estranei,  
 personaggi che hanno coperto il nostro volto e con esso il nome –  
 i Tre Ciechi che ci donarono l'altra vista e una certa percentuale  
 d'immortalità  
 nella più profonda anonimata e libertà personale <sup>(143)</sup>,

alla partenza del circo l'io lirico confessa una propensione – magari transitoria – per un soggetto che non sia (parzialmente) ripetibile e reso anonimo dal ricorrere dei nomi del mito, bensì irripetibile e sicuramente individuato, cioè salvo a diverso titolo, nella forma dell'unicità e non nella forma (nietzschiana) della ripetizione:

Ci avevano stancato molto i megafoni, le luci, la moltitudine incoerente  
 e assortita di colori  
 e quel virtuosismo superbo e irresponsabile. Ci era venuta nostalgia  
 di un po' di cielo vuoto nelle notti,  
 della loquela monotona e sommessa delle stelle,  
 dell'abbaiare di un cane accanto al pozzo,  
 di ciò ch'è *uno* tra la moltitudine, unico, inapparente, integro  
 e di quest'amicizia misteriosa e inspiegabile con il bel funambolo <sup>(144)</sup>.

Conciliare la dottrina dell'eterno ritorno – innegabilmente dotata di senso per un poeta che, come Ritsos, vuole raccontare la tradizione di

<sup>(143)</sup> *Ibidem*, pp. 77-79.

<sup>(144)</sup> *Ibidem*, pp. 83-85

cui si sente parte come fosse una realtà sempre viva e capace di persistere rinnovandosi – con l'integrità del soggetto individuale non è del resto un'impresa da poco: tanto più che era stato impossibile già per Nietzsche rinunciare alla suggestione – prodotta forse necessariamente dalla costante autoappercezione di esistenza e continuità di fatto pertinente ad ogni singolo soggetto – della presenza nell'io che ritorna di una coscienza che *ricosca* la necessità della ripetizione e sappia volervi dare il proprio assenso (nella I stanza, non a caso, Ritsos parla di «una silenziosa affermazione al di sopra di ogni rifiuto»<sup>(145)</sup>). Nietzsche scrive più volte della necessità per il superuomo di *sapere voler dare* questo assenso: il caso più famoso è quello del capitolo 341 (*Il peso più grande*) de *La gaia scienza*:

Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: “Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni cosa indicibilmente piccola e grande della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione [...]”. – Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immane, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: “Tu sei un dio, e mai intesi cosa più divina!”? Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe; la domanda che ti porresti ogni volta e in ogni caso: “Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?” graverebbe sul tuo agire come il peso più grande! Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non *desiderare più* alcun'altra cosa che quest'ultima eterna sanzione, questo suggello?<sup>(146)</sup>

Il soggetto presupposto da questo meraviglioso passo nietzschiano è sostanzialmente cartesiano, compatto e continuo, portatore di una volontà coerente con se stessa in un tempo che è qui concepito ed espresso come lineare. Accade infatti che, anche se è possibile che il soggetto qui descritto stia rivivendo una vita già infinite volte rivissuta, l'idea della metamorfosi a cui il pensiero dell'eterno ritorno lo sottoporrebbe tenda a porre una cesura fra un tempo vissuto e rivissuto nell'inconsapevolezza della ripetizione e uno trasfigurato dall'assenso alla ripetizione, a suggerire cioè l'idea che il cerchio della ripetizione riguardi, paradossal-

<sup>(145)</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>(146)</sup> F. NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, introduzione di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, Piccola Biblioteca, 1993<sup>9</sup>, pp. 248-249.

mente, un futuro a cui il soggetto dà l'assenso *ora* nella linearità delle sue scelte *per dies* coerenti. Accade cioè che la formulazione assuma l'aspetto più di un imperativo etico ideato a prospettare la via di una superumana felicità che di una descrizione, seppur metaforica, di una realtà di ripetizione.

Non è un caso, del resto, che questo tipo di formulazione abbia ispirato testi di autori come Albert Camus, la cui analisi dell'assurdo presuppone sempre e necessariamente un soggetto compattamente cartesiano che riconosca, insieme al proprio divorzio dal mondo, di avere il diritto e la capacità di essere felice nella coscienza ininterrotta del proprio tempo esistente, e quindi di non voler rinnegare nulla del proprio vissuto, nella certezza di potersi assumere tutto, ancora e ancora, il peso delle scelte compiute <sup>(147)</sup>.

Ritornando conclusivamente a Ritsos, io credo che i versi de *Il funambolo e la luna* riescano come pochi altri a suggerire quanto sfuggente e indecifrabile e insieme intenso ed essenziale sia il legame stretto fra la continuità di una tradizione culturale e l'enigmatico permanere dei soggetti che la realizzano. Il mito, nel suo movimento di ritorno rinnovato all'interno della tradizione, non può esaurire in sé la soggettività individuale, che è portatrice di un margine di variazione all'interno della ripetizione <sup>(148)</sup> ed è desiderosa di una propria persistenza nell'unicità: e tuttavia il mito non è dissipazione, e, solo, consente che, nell'evento di quella comprensione della ripetizione che coincide con il riconoscimento, la dissipazione *non* sia di tutto il reale.

Scrivere di questo – di quel che resta salvo e di quel che si perde – è un'arte sospesa sul rischio, ci dice il Funambolo, soggetta sempre a cadere nel nulla che sfida, a sparire. Saperlo sempre ci spinge a scriverne ancora.

#### 4.2. Osip Mandel'stam, il riconoscimento e il nome

Tema ricorrente delle poesie di Mandel'stam, il riconoscimento è anche metafora della poesia nel suo complesso, e nello specifico, della

---

<sup>(147)</sup> Per questi temi mi permetto di rinviare a V. TURRA, *Albert Camus, figure dell'antico. Il mito di fronte all'assurdo*, Verona, Fiorini, 2010, in particolare pp. 49-121 e 179-196.

<sup>(148)</sup> Margine di soggettività irriducibile e sfuggente evocato da Ritsos, nel *Funambolo*, con l'immagine di Elena che guarda dietro ai vetri «le scene della pioggia»: gli ombrelli che si aprono e chiudono, e l'ortolano ambulante «perdersi in una nebbia grigia e bianca come un rimorso ignoto /per un qualche errore ripetuto che non era il nostro»: G. RITSOS, *Il funambolo e la luna*, cit., p. 65.

forma che essa deve assumere, nella consapevolezza del dissidio che sussiste fra cosa e parola. È un dissidio che non acquisisce l'oltranza che abbiamo ritrovato nell'*Elena* di Euripide semplicemente perché il rapporto ne viene in qualche modo invertito: se per Euripide la lontananza dell'enunciazione dai *realia* – una lontananza oggettiva perché *costitutiva* – rappresenta uno scacco della capacità umana di decifrarli, per il poeta russo la non aderenza alla realtà permette alla parola di diventare anima, un'anima che designa le cose che *sa riconoscere*, avendone mantenuto il ricordo:

Non bisogna esigere dalla poesia una rigida aderenza alle cose, concretezza, materialità. [...] Il dubbio di Tommaso. A che pro volere ad ogni costo toccare tutto col dito? Soprattutto, perché identificare parola e cosa, la parola con l'erba, con l'oggetto che designa? Forse la cosa è padrona della parola? La parola è Psiche. La parola viva non significa l'oggetto, ma sceglie in libertà, a sua dimora quasi, questa o quella disposizione semantica nell'oggetto, questa o quella evidenza oggettiva, un corpo caro. Attorno alla cosa la parola vaga quasi anima attorno al corpo lasciato ma non dimenticato. [...] Se puoi, se ti riesce, scrivi versi senza forma. Un cieco potrà riconoscere un viso caro come lo avrà sfiorato con dita vedenti, e lacrime di gioia, di autentica gioia da riconoscimento, usciranno dai suoi occhi dopo un lungo distacco. Una composizione poetica vive di una sua figura interna, di quel calco sonoro della forma che precede la poesia scritta. Ancora non ci sono parole, ma la poesia già risuona. È la figura interna che emana suono, è l'udito poetico che la percepisce. E ci è dolce solo l'attimo del riconoscimento! <sup>(149)</sup>.

Il verso che troviamo citato è il cuore di una poesia essenziale di Mandel'stam, *Tristia*, componimento eponimo della raccolta uscita all'inizio del 1922, omaggio alla classicità di Ovidio (*Tristia*, I, 3) e Tibullo (*Carmina*, I, 3) ed enunciazione perfetta del legame inscindibile che per il poeta sussiste fra poesia, riconoscimento ed eterno ritorno di impronta nietzschiana, ovvero fra poesia e tradizione:

Io so la scienza dei commiati, appresa  
fra lamenti notturni e chiome sciolte.  
Stan ruminando i buoi, dura l'attesa:  
ultim'ora di veglia delle scolte  
cittadine; e mi piego al rito della notte

---

<sup>(149)</sup> La citazione è tratta da *Slovo i kul'tura, Parola e cultura*, breve testo pubblicato la prima volta nel 1921. Questo come altri saggi di argomento linguistico-letterario furono poi riuniti sotto il titolo complessivo di *Sulla poesia* (1928). Cfr. la preziosa antologia O. MANDEL'STAM, *Il programma del pane*, a cura di L. Tosi, Troina (En), Città aperta, 2004, p. 36.

dei galli, quando – in spalla il carico di strazio  
del viaggio – guardavano lontano umidi occhi,  
e pianto di donne al canto si univa delle muse.

Chi, alla parola “commiato”, sa quale  
distacco giungerà per noi fra poco,  
che cosa presagisce lo strepito dei galli  
mentre la fiamma arde sull’acropoli,  
e perché all’alba di una vita nuova,  
mentre il bue rumina pigro nell’andito,  
il gallo, araldo della vita nuova,  
sulla cinta muraria sbatte le ali?

E amo il filato, amo la tessitura:  
il fuso ronza, va su e giù la spola.  
Guarda: scalza, leggera come fosse peluria  
di cigno, Delia già incontro ti vola!  
O gramo ordito del vivere nostro,  
che povera è la lingua della gioia!  
Tutto fu in altri tempi, tutto sarà di nuovo;  
solo ci è dolce l’attimo del riconoscimento.

Ma così sia: giace in un lindo piatto  
d’argilla una traslucida figura,  
come una pelle stesa di scoiattolo,  
e a scrutare la cera una ragazza è curva.  
Non sta a noi trarre auspici sul greco Erebo:  
la cera è per le donne ciò ch’è il bronzo per l’uomo.  
Noi sfidiamo la sorte dei guerrieri;  
destino è ch’esse traendo auspici muoiano <sup>(150)</sup>.

Se *riconoscimento* (узнавание) può esserci è solo perché tutto quel che viviamo fu in altri tempi e sarà di nuovo. Stante questa ripetizione, la poesia è il luogo dove il riconoscimento può meglio essere espresso, come ci dice la terza strofe nel suo complesso, in cui la vita e la lingua che tenta di raccontarla vengono legate tramite la metafora della tessitura, che rimanda insieme all’attività delle Moire, le dee filatrici del destino, e alla pratica degli aedi, i cucitori di versi <sup>(151)</sup>. Ma cerchiamo di capire meglio le motivazioni profonde di questa connessione – qui espressa come in una

<sup>(150)</sup> O. MANDEL’ŠTAM, *Ottanta poesie*, a cura di R. FACCANI, Torino, Einaudi, 2009, pp. 70-71 e relativo commento, pp. 211-216, prezioso nell’evidenziare le fonti classiche utilizzate.

<sup>(151)</sup> Per questi temi mi permetto di rinviare al mio “*Non Elena, un’altra*”. *Immagini di Elena nel post-simbolismo russo*, in «Atti dell’Accademia Roveretana degli Agiati», a. 255 (2005), ser. VIII, vol. V, A, fasc. I, Rovereto, Edizioni Osiride, pp. 245-280 (in particolare pp. 255-267).



crystallizzazione perfetta e misteriosa – e il suo senso ultimo, soffermandoci ancora sulla concezione mandel'stamiana di poesia e di classicità.

Mandel'stam ritrova negli antichi esperienze che gli sono proprie, e di cui tenta di recuperare gli echi tramite una forma allusiva ben simboleggiata dall'immagine del cieco che riconosce un viso al tatto. È una metafora che ritorna, declinata al “grado zero”, anche in una poesia del 1920 appartenente al cosiddetto “ciclo greco<sup>(152)</sup>” e dedicata alla descrizione di un difficile e forse fallimentare processo creativo, in una rappresentazione dell'interiorità del poeta in cui ricorrono le figure di Antigone e della rondine come mediatrici fra la vita e la morte<sup>(153)</sup>. Una dimensione, quella della morte, che sembra essere insieme la materia di questa poesia – e del fare poetico in generale – e la ragione dello scacco del poeta, che *non ricorda quello che deve dire*, forse perché, onerato dall'angoscia per il proprio carico d'ombra, non riesce più a *riconoscere la ripetizione*, ovvero a capire il senso dell'esistere, affondato ormai nel senso onnipervasivo della fine:

Mi sfugge la parola che avrei voluto dire.  
Per giocare con esse, le diafane, alla reggia  
delle ombre, su ali mozze, torna la cieca rondine.  
E nel deliquio, a notte, echeggia una canzone.

Più non s'odono uccelli, né sboccia il semprevivo.  
Ha diafane criniere un branco di cavalli nella notte.  
Va una barca sul fiume arido – vuota.  
Fra i grilli la parola sta in deliquio.

E a mo' di tenda o tempio, cresce adagio;  
ora, Antigone folle, di colpo si risveglia,  
e ora, morta rondine, si abbatte ai nostri piedi,  
con tenerezza stigia e un verde ramoscello.

Oh, rendere il pudore del tatto che si fa occhio  
e la tumida gioia del riconoscimento.  
Il singhiozzo delle Aonidi, la nebbia,  
i rintocchi, l'abisso mi sgomentano.

Di amare e riconoscere è concesso ai mortali,  
in loro dalle dita anche il suono può erompere:

<sup>(152)</sup> Cfr. O. MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., p. 219 (il commento alle liriche).

<sup>(153)</sup> Rappresentano un ruolo liminare fra la dimensione della vita e quella della morte sia Antigone che la rondine: la fanciulla perché, nella versione sofoclea del mito, fu murata in una grotta da viva; la rondine secondo la credenza, testimoniata da una poesia di G. Deržavin, che essa trascorra in una dimensione infera i mesi invernali (*Ibidem*, p. 220).

ma ciò che volevo dire, mi sfugge, e immateriale  
il pensiero ritorna alla reggia delle ombre.

Sempre d'altro la diafana ci parla,  
lei, rondine ed amica, lei, Antigone...  
E le arde – nero ghiaccio – sulle labbra  
una memoria di rintocchi stigi <sup>(154)</sup>.

Non sappiamo se in questi versi la dimenticanza del poeta gli sottragga il ricordo di un riconoscimento in particolare – la comprensione di una ripetizione che gli ha donato una percezione di senso – oppure le parole che siano atte a descriverlo: l'ambito in cui il riconoscimento va collocato è comunque coestensivo all'esperienza dell'amore (*Di amare e riconoscere è concesso ai mortali*), e si connota per il suo legame inscindibile con la pratica del fare poetico, visto che nel preciso riferimento mitico – le figure della mediazione – è di genesi poetica che si parla. Da una poesia come questa si comprende come il riandare al mito e ai poeti classici e il valorizzare la ripetizione e il riconoscimento – da intendersi come *exploit* conoscitivo di un significato all'esistenza – intessano per Mandel'stam una sorta di rete che lo salva dal mutismo nel momento preciso in cui lo distoglie dalla percezione della morte e dell'insensatezza del mondo – o, più precisamente, dalla constatazione della mancanza di un senso *umano* al mondo e all'esistere. Una riprova che in lui le esperienze dell'esistenza e dell'amore (e *quindi* del riconoscimento) non siano fatte di una materia diversa dalla poesia la ritroviamo nei suoi scritti poetologici, i quali riflettono spesso, a fondare e a chiarire la complessità dei temi trattati, esperienze esistenziali – che siano proprie o altrui, presenti o passate, poco importa: la coscienza della ripetizione in ogni singola vita dei sentimenti provati da altri in vite diverse è un'esperienza tanto alogica quanto intensa e reale per chi la viva, come Mandel'stam scrive ancora in *Slovo i kul'tura*:

[...] a qualsiasi poesia, in quanto classica, è presente questa proprietà. È percepita come ciò che deve essere, e non come ciò che è già stato. Di conseguenza, nessun poeta è ancora esistito. Siamo liberi dal peso dei ricordi. In compenso, quanti presentimenti preziosi: Puškin, Ovidio, Omero. Quando nel silenzio l'amante esita fra teneri nomi, e d'improvviso ricorda che questo è già esistito: le parole, i capelli, e il gallo che al di là della finestra ha già cantato nei *Tristia* ovidiani, la gioia profonda dell'iterazione lo afferra, una gioia vertiginosa.

Come acqua cupa bevo l'aria fatta torbida,  
il tempo è arato dal vomere, e la rosa è già stata terra.

<sup>(154)</sup> *Ibidem*, pp. 76-77 e, per il commento, pp. 219-221.

Dunque il poeta non teme le iterazioni e con leggerezza si inebria col vino della classicità <sup>(155)</sup>.

La classicità, declinata alla greca, rappresenta per Mandel'stam l'umanizzazione del mondo:

Ellenismo è un consapevole circondare l'uomo di suppellettili personali invece che di oggetti impersonali, una umanizzazione del mondo circostante, un riscaldarlo con un sottilissimo calore teleologico. [...] Ellenismo è il sistema (nel senso bergsoniano del termine), che l'uomo apre intorno a sé come un ventaglio di fenomeni liberati da ogni dipendenza temporale e in cui l'io umano infonde un nesso interiore <sup>(156)</sup>.

Questo passo suggerisce assai bene, io credo, il senso profondo del nesso fra la cultura classica (greca nella fattispecie), la concezione bergsoniana <sup>(157)</sup> e soprattutto nietzschiana del tempo e il tema del riconoscimento: per Mandel'stam il tempo che ritorna è un tempo che non precipita verso la morte dei soggetti e il loro annientamento, poiché offre loro la possibilità di rivivere nelle esperienze delle altrui vite. Ma se è il riconoscimento a rendere possibile una qualche forma di permanenza del soggetto, qualora invece l'io poetico non si accorga di stare vivendo esperienze già provate da altri, e manchi l'occasione di esperire anche se stesso nell'incontro con l'altro in quanto riconosciuto – rischio da cui esso si sente concretamente minacciato, come abbiamo potuto scorgere nei versi desolati su Antigone e la rondine –, sarà vanificata quella possibilità di umanizzare il tempo che trova il suo luogo nella poesia intesa precisamente come il luogo del ritornare dei miti (greci e non solo) in quanto prefigurazioni delle esistenze attuali. E se questo ritorno, invece, vi po-

---

<sup>(155)</sup> O. MANDEL'STAM, *Il programma del pane*, cit., pp. 34-35. Per una traduzione completa e un commento della poesia citata nel testo, cfr. O. MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., pp. 72-73 e pp. 217-218.

<sup>(156)</sup> O. MANDEL'STAM, *Sulla poesia*, Milano, Bompiani, 2003, p. 73. La citazione è tratta dal saggio del 1922, poi confluito in *Sulla poesia*, intitolato *Della natura della parola*.

<sup>(157)</sup> Come scrive Lia Tosi, «Il poeta sintetico [*scil.* il poeta moderno che sappia usare tutto il carico semantico e culturale delle lingue che nei secoli sono diventate poesia] saprà mettere in campo tutti gli strati della parola, che si presenta alla lettura come un concentrato di tempo, e col suo aratro saprà provocare “il riemergere in memoria di legami ontologici celati nella materia linguistica” [...]. Si capisce come questo tempo che la parola trasporta pronta a dilatarlo e suonarlo in carne viva non possa essere il tempo progressivo, il feticcio del nuovo, dell'automatismo dell'equazione nuovo – migliore, che nella sua rincorsa divora e cancella gli stadi superati; bensì un tempo – ventaglio (Bergson), in cui gli eventi si dispongono come pieghe, si collegano fra loro in intimi nessi, e si lasciano esperire in misteriosa simultaneità»: cfr. O. MANDEL'STAM, *Il programma del pane*, cit., p. 151.

trà accadere, è perché la poesia, fatta di una lingua non asservita alla realtà data, avrà saputo creare una realtà resa diversa da una diversa, finalmente umana, determinazione della catena dei nessi.

Il ritorno alla Grecia non assume però la connotazione anticristiana che gli aveva invece conferito Nietzsche nel suo propugnare il recupero – all’insegna di Dioniso – di una dimensione temporale non più concepita come preparazione dell’anima ad un inesistente aldilà e concentrata invece tutta sulla felicità terrestre, sull’unica vita reale del soggetto <sup>(158)</sup>. Per Mandel’stam la dimensione alternativa al tempo disumanizzato è la poesia, luogo in cui il ritorno alla Grecia può realizzarsi senza opposizione alcuna al messaggio di Cristo, dal momento che questi vi acquisisce anzi i connotati di una figura che è da considerarsi mitica non perché onerata dai limiti di una visione premoderna del mondo, ma perché capace, oltre i secoli, di incontrarsi con il poeta – e con il lettore – grazie a un riconoscimento reciproco che riguarda una forma essenziale di nudità di fronte all’esistenza, che li accomuna. In questo senso la ripresa della figura di Cristo nei versi mandel’stamiani può aiutarci a comprendere alcuni aspetti della concezione di soggetto che in essi si esprime.

Il soggetto, per Mandel’stam, è quell’entità enigmatica che può pronunciare, tentando di definire se stesso, parole come queste (datate al 15 marzo 1937)

Forse, questo è il punto della follia,  
forse questa la tua coscienza:  
il nodo della vita in cui noi siamo  
riconosciuti, e slegati per vivere <sup>(159)</sup>,

in cui il riconoscimento sembra incarnare l’essenza della vita mentale soggettiva, connotandosi tuttavia come esperienza liminare fra follia e

---

<sup>(158)</sup> Scriveva Nietzsche ne *L’anticristo*: «Se si trasferisce il centro di gravità della vita non nella vita, ma nell’“al di là” – nel nulla – si è tolto il centro di gravità alla vita in generale. La grande menzogna dell’immortalità personale distrugge ogni ragione, ogni natura nell’istinto – tutto quanto negli istinti è benefico, promotore di vita, mallevadore dell’avvenire, desta ormai diffidenza»: F. NIETZSCHE, *L’anticristo. Maledizione del cristianesimo*, nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Milano, Adelphi, 2006<sup>22</sup>, p. 56. Per questo tema, cfr. V. TURRA, *Albert Camus, figure dell’antico...*, cit., pp. 117-119 con bibliografia citata e EAD., “Io voglio essere, non essere io”: *ritorni del mito e dissoluzioni del soggetto. In tre movimenti*, cit., in particolare pp. 255-272.

<sup>(159)</sup> Cfr. O. SEDAKOVA, “Il nodo della vita”. *La poesia come esperienza spirituale in Anna Achmatova e Osip Mandel’stam*, in *L’autunno della santa Russia*, a cura di A. MAINARDI, Magnano (Bi), Qiqajon, 1999, p. 267: la quartina funge da epigrafe al saggio. Ho citato i versi in questa traduzione perché mi sembra più chiara di quella approntata da L. Tosi, che tuttavia fornisce il testo tradotto della lirica nella sua interezza (in O. MANDEL’S TAM, *Il programma del pane*, cit., pp. 177-178).

coscienza, consistendo di una sorta di folgorazione immediata che consente al soggetto di comprendere gli altri e se stesso precisamente nel momento in cui lo fa scivolare su di un crinale di smarrimento a causa dell'improvviso disarticolarsi del tempo lineare, in un azzeramento dei nessi consueti che il riconoscimento provoca. O, ancora, come queste: l'identità soggettiva è come l'impronta di labbra intiepidite dal fiato su di un vetro gelido. Cosa sarà quello che la identifica, e – non è necessariamente la stessa cosa – quello che rimarrà?

M'è dato un corpo – che ne farò io  
di questo dono così unico e mio?

Sommessa gioia di respirare, esistere:  
a chi ne debbo essere grato? Ditemi.

Sono giardiniere, e sono fiore.  
Nel mondo – carcere io non languo solo.

Già sui vetri dell'eternità è posato  
il mio respiro, il caldo del mio fiato.

L'impronta lasceranno di un disegno  
e più non si saprà che mi appartiene.

Scolì via la fanghiglia dell'istante:  
rimarrà il caro disegno, intatto <sup>(160)</sup>.

È, io credo, in questa attitudine interrogante che entra la suggestione cristologica. Una suggestione che, come anticipato, si risolve in una forma di riconoscimento implicito fra soggetto scrivente e figura di Gesù, all'insegna della comune fragilità del principio che *individua* ciascuno dei due rispetto al mondo esterno, e che è comunque, per quanto sfuggente, quel principio che rende possibile il verificarsi del riconoscimento.

Peculiare è il punto di partenza di *questa forma* – filosoficamente orientata – di contatto fra l'io poetante e la figura di Cristo: la riflessione sul Nome santo, fiorente in Russia a partire dall'uscita, nel 1907, di un libro intitolato *Sulle montagne del Caucaso*, scritto dallo schimonaco Ilarion per descrivere il contenuto delle conversazioni da lui avute con lo *starets* Disiderij. Come scrive Ilarion,

Nel Nome di Dio è presente Dio stesso, con tutto il suo essere e tutte le sue proprietà infinite. [...] Il Signore è essenza mentale, spirituale che la mente può contemplare, e così il suo nome... Non è possibile separare il Nome del Signore Gesù Cristo dalla sua santissima persona <sup>(161)</sup>.

<sup>(160)</sup> O. MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., pp. 8-9 e, per un commento, p. 180.

<sup>(161)</sup> Derivo questo passo, tratto dalla seconda edizione de *Sulle montagne del Cau-*

In base alla padronanza del Nome di Dio nella preghiera, Disiderij poteva sostenere di avere

acquisito il Signore Gesù Cristo nel mio cuore, e in Lui, senza dubbio, anche la vita eterna, che percepisco in modo cosciente e senza inganno nel cuore <sup>(162)</sup>.

Il libro di Ilarion creò un dibattito vasto e aspro, in Russia e sull'Athos. Molti criticarono violentemente la teoria della presenza di Dio nel Nome, soprattutto per la conseguente deificazione del nome soltanto umano del Cristo, cioè del nome "Gesù".

Il monaco Chrisanf Minjaev, ad esempio, recensì con durezza il libro di Ilarion, sostenendo che il nome "Gesù"

fosse un semplice nome umano, ricevuto da Cristo uomo, e che perciò non bisognasse "attribuirgli in una preghiera un significato divinizzante, fonderlo con la Divinità e conferirgli un significato equivalente a Dio stesso" <sup>(163)</sup>.

Altri accusarono gli "onomatodossi" di essere eretici alla maniera dei *chlysty*, di quei settari cioè che ritenevano che il Cristo fosse presente corporalmente in ciascuno di loro, e che quindi così si chiamavano reciprocamente <sup>(164)</sup>.

Anche se non possiamo qui soffermarci ulteriormente sulla controversia e le sue conseguenze, dobbiamo però dire che Mandel'stam nutrì simpatia per gli onomatodossi, il cui credo egli definì in una poesia del 1915 la «bellissima eresia / [da cui] non dobbiamo essere salvati <sup>(165)</sup>». Se ripensiamo a quanto finora detto, la posizione di Mandel'stam non potrà meravigliarci: se «la parola è Psiche» perché non potrebbe saper contenere il divino?

Accade così che il tema del Nome santo diventi oggetto di riflessione e scrittura poetica, in modalità tuttavia non tranquillizzanti: perché, già l'abbiamo visto, il riconoscimento spesso avviene al tacere dei nomi:

La tua figura incerta che suscitava pena  
non riuscii, dentro la nebbia, a toccarla.

---

caso (1910), da I. ALFEEV, *La gloria del Nome. L'opera dello schimonaco Ilarion e la controversia atthonita sul Nome di Dio all'inizio del XX secolo*, Magnano (Bi), Qiqajon, 2002, p. 13.

<sup>(162)</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>(163)</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>(164)</sup> *Ibidem*, pp. 18-19 e nn. 21 e 22.

<sup>(165)</sup> *Ibidem*, p. 71.

“Gesù!” – dissi per sbaglio, e nemmeno  
pensai che a dirlo erano le mie labbra.

Il nome divino, come un grande  
uccello s'è involato dal mio petto.  
Folta la nebbia mi ondeggia dinanzi;  
alle spalle ho una gabbia vuota, aperta... <sup>(166)</sup>.

Parafrasare i versi di Mandel'stam è un'operazione impervia, che egli interpreterebbe come un segnale inequivocabile del fallimento della sua poesia <sup>(167)</sup>, e che quindi eviterò di fare. Mi permetterò solo di ipotizzare che questi versi (databili all'aprile del 1912) raccontino insieme uno smarrimento e un riconoscimento. Lo smarrimento avviene quando, nella pena che sente per lui, l'Io poetante pronuncia il Nome di Cristo e, diversamente da quanto scriveva Ilarion, nel Nome non lo trova: il Nome fugge dalle labbra dischiuse come un uccello si invola dalla gabbia che lo tratteneva. Ma è allora che accade il riconoscimento, all'insegna del vuoto che accomuna Cristo all'Io poetante, perché all'assenza di Dio – nella nebbia non c'è nessuno – risponde la cavità vuota, il petto del poeta, in una sorta di percorso kenotico metaforizzato.

Ma il tema del Nome di Dio torna ancora, seppur in maniera assai più criptica, in una poesia scritta molti anni più tardi, a Voronež, verso la fine del periodo di domicilio coatto (nell'aprile del 1937: in periodo pasquale come la precedente, dunque). È una poesia che mi sembra improntata su «La tua figura incerta», e da quell'impronta accresciuta poi in ampiezza e profondità e indecifrabilità:

Del greco flauto theta e iota –  
quasi non gli bastasse la voce –  
non scolpito, senza darsene conto,  
maturava gemeva attraversava i fossi.

E non lo puoi ormai abbandonare,  
digrigni i denti e non lo puoi trattenere,  
né con la lingua muovere parole,  
né con le labbra lo puoi stropicciare.

---

<sup>(166)</sup> O. MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., pp. 26-27 e, per un commento, pp. 187-188. Faccani traduce secondo me giustamente con “Gesù!” il russo “Господи!”, “Gospodi!” – forma arcaica di vocativo di *Gospod'* (*Signore*) – pur non menzionando la questione del Nome santo, che tuttavia è chiaramente richiamata al v. 5 («Il nome divino», БОЖЬЕ ИМЯ).

<sup>(167)</sup> «[...]la parafrasi, sintomo certissimo, a mio vedere, dell'assenza di poesia: dove è possibile la parafrasi, le lenzuola non sono gualcite, la poesia non ha pernottato»: cfr. O. MANDEL'STAM, *Sulla poesia*, cit., p. 121 (la citazione è tratta dal *Discorso su Dante*, saggio scritto in una data tuttora non ricostruita).

E il flautista non conosce pace:  
gli pare d'essere solo,  
e che un tempo egli il mare materno  
abbia plasmato dalla terra lilla...

Con permaloso squillante susurro,  
che evoca lo scalpitio delle labbra,  
egli s'affretta ad essere gentile,  
coglie i suoni – lindo e taciturno.

Dietro di lui noi non lo ripeteremo,  
palline d'argilla nelle palme del mare,  
e quando io fui ricolmato di mare –  
moria mi si fece la mia misura...

E le mie labbra non mi sono più care –  
e l'omicidio è nella stessa radice –  
e senza volere, diminuendo, diminuendo,  
inclino l'equinozio del flauto <sup>(168)</sup>.

È almeno nelle prime due strofe, che questi versi costituiscono secondo me una variazione di «La tua figura incerta»: si narra infatti anche qui di un suono che non riesce ad essere trattenuto (non più dalle labbra ma dal flauto), di un suono che, data la natura del flauto, si esprime in due lettere greche, θ e ι. Il saggio della Sedakova non si sofferma sui motivi della scelta di quelle due lettere in particolare, presumibilmente ritenendo trattarsi di un fatto casuale. Credo non sia ingiustificato, invece, interrogarsi su questa scelta, e formulare qualche ipotesi: a mio avviso, θ e ι sono le iniziali di θεός e di Ἰησοῦς, ovvero di Dio e di Gesù, in una formulazione del Nome di Dio che precede il conseguente 'svuotamento' del flautista, la kenosi che già avevamo rintracciata nella seconda strofe de «La tua figura incerta». Il percorso kenotico in questo caso però è assai più articolato, anche a causa dei richiami, interni ai versi, ad un'altra lirica precedente, *Silentium* <sup>(169)</sup>, giustamente ricordata dalla

<sup>(168)</sup> Cfr. O. SEDA KOVA, «*Il nodo della vita*»..., cit. p. 286. A quanto mi risulta, il saggio della Sedakova è al momento, per il lettore italiano, l'unica fonte accessibile per leggere questa poesia di Mandel'stam.

<sup>(169)</sup> «Lei non è dal suo mare ancora nata, / lei è musica ed è insieme parola; / è il legame che mai si potrà sciogliere / fra tutto ciò che vive nel creato. // Respirano calmi i seni delle onde, / ma un chiarore impazzito il giorno illumina, / e stanno i lilla scialbi della schiuma / dentro un vaso color celeste-nero. // Ritrovino le mie labbra, recuperino / la mutezza lontana, primordiale, / simile a una nota di cristallo / che vibra, fin dal suo nascere, pura. // Rimani quel che sei – schiuma, o Afrodite, / tu, parola, rifluisce in musica, / vergognati del cuore, o cuore, fuso / con l'elemento primo della vita //»: cfr. O. MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., pp. 12-13 (e 180-182).



Sedakova. È come se nella lirica «Del greco flauto» Mandel'stam operasse cioè non più nei confronti degli esametri di Omero, ma dei propri stessi versi passati, quel processo di inglobamento che Brodskij <sup>(170)</sup> rintracciava alla base della costruzione della lirica mandel'stamiana: è un richiamo che, dal punto di vista contenutistico, si realizza nel ricorrere di alcuni temi come il mare – un mare rinchiuso in un vaso, presumibilmente di argilla, altro tema che dunque ritorna – e la riflessione sulla poesia.

Se noi partiamo dall'ipotesi che le due lettere  $\theta$  e  $\iota$  evocino il Nome di Dio, e che da quel momento inizi per il poeta un processo di implicito riconoscimento con il Cristo, all'insegna del percorso di denudamento e non di gloria che li accomuna, possiamo interpretare le strofe a partire dalla terza come una variazione delle prime due, dal punto di vista però della pratica poetica. Come il flauto greco è un'argilla modellata che contiene e poi libera da sé il Nome santo restando vuoto, così il poeta plasmando versi – dall'argilla – vive la dimensione assoluta della sua poesia come un mare che, dapprima restando contenuto nell'argilla che lo modella (come in *Silentium*), straripa poi, sommergendo la misura umana dell'Io poetico che intanto è affiorato: nell'assonanza di  $\mu\omicron\pi\epsilon$  (mare) e  $\mu\epsilon\rho\alpha$  (misura) si insinua la morte ( $\mu\omicron\pi$ , letteralmente *moria*).

E se in una ulteriore, terza poesia che «Del greco flauto» a mio avviso racchiude <sup>(171)</sup>, la misura straripante del solstizio d'estate era paragonata alla quantità metrica che nell'esametro omerico Mandel'stam vedeva in certo modo lievitare a causa della pausa rappresentata dalla cesura, e il flauto del poeta si colmava positivamente, nella gioia, di questa misura eccedente, qui invece l'equinozio di primavera – siamo in aprile, lo ricordo – inclina ancora verso la notte – il flauto tramonta come il sole? – e l'Io poetico è pronto a rinunciare a se stesso nella manifestata disaffezione per le proprie labbra – che metonimicamente lo rappresentano –, sommerso nella sua misura dall'eccedenza del mare – morte da lui stesso plasmato con la poesia.

Accade così che nell'ultimo, straordinario Mandel'stam, Gesù (simboleggiato dalle iniziali del suo nome) e il l'Io poetante, il soggetto in quanto poeta, si ritrovino a confluire – e direi a riconoscersi – in quella

<sup>(170)</sup> I. BRODSKIJ, *Il figlio della civiltà*, in ID., *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 1999<sup>6</sup>, in particolare pp. 74-75.

<sup>(171)</sup> «Rigogoli nei boschi; e – unica sua misura – / lunghezza di vocali dentro la poesia metrica. / Ma solo una volta all'anno succede che in natura / la durata straripi come nel verso omerico. // Simile a una cesura il giorno si dilata: / quiete fin dal mattino e torpide estenuazioni; / pascolare di buoi, e pigrizia dorata / di trarre da una canna la pienezza di un suono. //»: cfr. O. MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., pp. 48-49 (e 198-199).

dimensione di eccedenza rispetto alla misura umana che viene creata dalla poesia, e alla quale è possibile abbandonare senza rimpianti anche la propria salvezza.

##### 5. «IO MI CHIAMO DALLOWAY!». INVECE DI UNA CONCLUSIONE

Il finale de *La signora Dalloway* di Virginia Woolf (1925) è incentrato su quel significato del riconoscimento in cui, lungo tutto il nostro percorso, abbiamo provato a penetrare pur sapendo che giungervi è non meno impossibile che a un pittore catturare l'essenza di un colore (cosa rende verde il verde?) <sup>(172)</sup>: *che cosa* riconosce, colui che riconosce?

È questa la domanda sottesa, senza palesarsi, alla lunga attesa che i vecchi amici della padrona di casa, venuti alla sua festa, devono durare prima di poter parlare con lei come quando erano giovani e inseparabili. Sally alla fine rinuncia, va a salutare il marito di Clarissa, quel Richard Dalloway che sempre aveva considerato una persona poco interessante. Peter aspetta ancora un istante, non si decide a rinunciare a vedere la donna che molti anni prima aveva amato – forse perché «Non ci si innamora due volte <sup>(173)</sup>», come stava dicendo a Sally solo pochi istanti prima. La sua attesa è premiata:

“Vengo”, disse Peter, ma rimase seduto un altro momento. Che cos'è questo terrore? che cos'è quest'estasi? pensò tra sé. Che cos'è che mi

---

<sup>(172)</sup> L'epistolario di Paul Cézanne su questo problema è illuminante; anche se le riflessioni che egli compie sul colore sono espresse non in termini filosofici ma squisitamente pittorici, esse tradiscono un sempre frustrato tentativo di afferrare il colore assoluto, in certo modo l'essenza del colore. Sono da vedere in particolare: la lettera del 23 ottobre 1866 inviata da Aix a Camille Pissarro («Avete perfettamente ragione a parlare del grigio: esso solo regna in natura, ma è terribilmente difficile coglierlo»); la lettera del 2 luglio 1876 inviata ancora a Pissarro questa volta da L'Estaque («Ci sono dei soggetti che avrebbero bisogno di tre o quattro mesi di lavoro, e sarebbe possibile individuarli dal momento che la vegetazione non cambia. Gli olivi e i pini conservano sempre le foglie»: una notazione che è lontanissima dalla prospettiva impressionista di pittura attimale, dato che Cézanne cerca evidentemente di cogliere l'idea di verde, e può tentare l'impresa solo utilizzando come soggetto alberi che non perdano le foglie, illudendosi che restino identici); la lettera dell'8 settembre 1906, inviata da Aix al figlio Paul («Non so raggiungere l'intensità che si manifesta davanti ai miei sensi, non ho quella magnifica ricchezza di colori che anima la natura»): cfr. P. CÉZANNE, *Lettere*, a cura di E. PONTIGGIA, Milano, Abscondita, 2011, rispettivamente p. 51; p. 62; p. 146. Prezioso è poi il DVD L. M. BARBERO, *Cézanne e la trascendenza nell'arte*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2012.

<sup>(173)</sup> V. WOOLF, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di N. Fusini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1998, p. 397.

riempie di una tale, straordinaria emozione? È Clarissa, disse. Perché, eccola, era lì <sup>(174)</sup>.

Il passo non sembra raccontare un riconoscimento, ma solo un incontro a lungo desiderato e infine realizzatosi. E tuttavia, a chi abbia letto il romanzo con attenzione non può sfuggire che la penultima frase racconta in effetti proprio un riconoscimento: «È Clarissa, disse». Peter riconosce Clarissa dall'emozione che solo vederla, e saperla diretta da lui, provoca al suo cuore. Il riconoscimento non riguarda cioè l'aspetto di Clarissa – di cui al mattino egli già aveva avuto modo di riscontrare l'invecchiamento, dopo anni di lontananza – ma piuttosto il proprio sentimento, quella parte di sé che, da sempre, è la presenza di Clarissa – poco contano i mutamenti dell'aspetto, i capelli diventati quasi tutti bianchi – a risvegliare in lui.

L'autrice sembra scherzosamente aiutare il lettore, fornirgli un indizio – si parla di riconoscimento, qui! – perché solo poche righe prima è un riconoscimento tenero e un po' frivolo, quasi improbabile – ma, come vedremo, non privo di significato – ad essere messo in scena: per un attimo a Richard era parso di non sapere chi fosse una bella fanciulla intervenuta alla festa:

Perché il padre, mentre parlava coi Bradshaw, l'aveva guardata, e tra sé e sé aveva pensato, chi è quella bella ragazza? E d'improvviso s'era reso conto che era la sua Elizabeth, e non l'aveva riconosciuta, era così bella con il suo vestitino rosa! Elizabeth [...] s'era accorta che lui la guardava. Così era andata da lui, e ora che la festa stava finendo, rimasero insieme a guardare la gente che se ne andava [...]. E Richard ed Elizabeth erano certamente contenti che si fosse alla fine, e Richard era orgoglioso di sua figlia. Non aveva pensato di dirglielo, ma non poté farne a meno. L'aveva guardata, disse, e s'era chiesto meravigliato chi fosse quella bella ragazza, ed era sua figlia! La rese felice <sup>(175)</sup>.

Palesato in questa declinazione, il riconoscimento rimane sulla superficie del soggetto riconosciuto. Un padre stenta a riconoscere una figlia con cui vive tutti i giorni, sì, ma che sta crescendo, e lui non è avvezzo a vedere alle feste organizzate da Clarissa. Il riconoscimento di Elizabeth può trovare facilmente il suo campo di svelamento, che sta tutto nel tempo – il tempo che ha fatto crescere una figlia e che si manifesta al padre tutto d'un tratto nella concretezza di una bambina diventata grande. Il riconoscimento di Clarissa da parte di Peter, invece, è più

<sup>(174)</sup> *Ibidem*, p. 400.

<sup>(175)</sup> *Ibidem*, pp. 399-400.

complesso, non resta alla superficie, affonda nell'essenza di entrambi i soggetti coinvolti. Peter riconosce Clarissa dai sentimenti che solo *lei* sa produrre in lui, abbiamo detto. Ma di quale *lei* stiamo parlando?

La Woolf non ha del soggetto un'idea semplice, né semplificatoria: già nella struttura del romanzo, costruito come la giornata di una donna convalescente che ha organizzato per la sera una festa, altri personaggi entrano ciascuno con i propri pensieri e discorsi, in una molteplicità di punti di vista che non può definirsi tanto polifonica, quanto pulviscolare. Perché Clarissa Dalloway sa che il proprio io è più simile a una costellazione che a un astro, sa che le parti che la costituiscono solo attraverso uno sforzo possono essere compresse per dare agli altri l'impressione dell'univocità (dell'identità?):

e vide lo specchio, la toeletta, tutte le boccette, come fosse la prima volta, raccogliendosi tutta in un solo punto (intanto si guardava allo specchio); e vide il volto rosa, delicato, della donna che quella sera avrebbe dato una festa: Clarissa Dalloway: lei. Quanti milioni di volte aveva visto il proprio volto, e sempre con la stessa impercettibile contrazione! Increspava le labbra quando si guardava allo specchio. Era per dare espressione al volto. Quella era lei – tesa, appuntita, precisa. Era lei quando un qualche sforzo, un richiamo a essere se stessa, la obbligava a costringere tutte insieme le sue parti, lei sola sapeva quanto diverse, quanto incompatibili tra loro, e soltanto per il mondo così ricomposte intorno a un centro, un diamante, una donna che, seduta nel suo salotto, costituiva un punto fermo, un centro di luce, non c'è dubbio, per alcune vite, un rifugio in cui ripararsi per i solitari, forse <sup>(176)</sup>.

Che cosa sia questo nucleo, la Woolf non dice, facendo trascolorare il «centro» – che deve necessariamente essere qualcosa di diverso da quel che gli sta intorno, non fosse che perché riconoscibile come tale – in «diamante», che è una cristallizzazione di un solo elemento purissimo, e infine in «donna», una donna che è al centro delle attenzioni e delle speranze di altri splendendo come un diamante agli occhi di quelli che la circondano ammirati. Il nucleo del soggetto è inafferrabile, l'abbiamo visto in tutto il nostro percorso, e la scrittura della Woolf con le sue transizioni ce lo conferma ancora una volta; e tuttavia si sa che *muove*.

A parere di Clarissa, è questo «centro» a spingere una persona a suicidarsi, qualora essa lo senta minacciato, ad esempio dalla violenza nascostamente esercitata da un altro. Le accade di pensarlo, non senza dolore, quando un'ospite, la signora Bradshaw, moglie di uno psichiatra illustre, le confida che poco prima di giungere alla festa il marito aveva

---

<sup>(176)</sup> *Ibidem*, pp. 234-235.

saputo del suicidio di un suo giovane paziente <sup>(177)</sup>: allora Clarissa, sconvolta, si rifugia in uno dei salotti della sua casa, in solitudine, e pensa alla morte, e a quello che è l'Io, e alla felicità come compresenza di tutto; e in questi pensieri la superficie luminosa sotto la quale la sua soggettività molteplice è compressa si oscura e incrina, sì che prima di ritornare alla festa, per incontrare finalmente Sally e Peter, Clarissa deve ricomporsi ancora una volta in una donna sola:

Lei una volta aveva buttato uno scellino nella Serpentine, niente di più. Ma lui [*scil.* Septimus] aveva scaraventato via tutto. [...] Ma una cosa c'era che contava, una cosa infestata di chiacchiere, sfigurata, offuscata nella sua stessa vita, che ogni giorno lei lasciava cadere nella corruzione, nella menzogna, nelle chiacchiere. Questa cosa lui [*scil.* Septimus] l'aveva preservata. La morte è una sfida. La morte è un tentativo di comunicare: la gente sente l'impossibilità di raggiungere il centro che, misticamente, ci sfugge; così ciò che è vicino si allontana; l'estasi svanisce; si resta soli. Nella morte c'è un abbraccio. Ma quell'uomo giovane che si era ucciso – s'era buttato tenendo stretto il suo tesoro? “Se dovessi morire ora, sarebbe la perfetta felicità” s'era detta una volta, scendendo le scale vestita di bianco. [...] Quell'uomo s'era ucciso, ma lei non lo compiangeva; l'orologio batteva l'ora, uno, due, tre, ma non lo compiangeva, con tutto ciò che continuava. [...] le vennero alla bocca quelle parole, non temere la vampa del sole. Doveva tornare dagli ospiti. Ma che notte straordinaria! Si sentì proprio come lui – il giovane che si era ucciso. Fu contenta che l'avesse fatto; che l'avesse buttata via, la vita, mentre loro seguitavano a vivere. [...] Ma doveva tornare di là. Bisognava che si ricomponesse. Doveva cercare Sally e Peter. E rientrò dal salottino. “Ma dov'è Clarissa?” si chiese Peter <sup>(178)</sup>.

Non è ancora il momento di vedere Peter. Ma dalla conclusione di questo brano («Bisognava che si ricomponesse») noi sappiamo che è *questa* Clarissa quella che lei vuol mostrare a Peter, per quando infine andrà da lui.

Ed è difficile, allora, capire cos'è l'amore, se Peter davvero di Clarissa non deve vedere che quel che vedono tutti, tutti quelli per cui lei riluce come un diamante. Ma tuttavia, forse, occorre andare con il pensiero al di là delle intenzioni di Clarissa, dato che la tessitura della nar-

---

<sup>(177)</sup> Si tratta di Septimus, alla cui morte il lettore ha già assistito con commozione insostenibile. La Woolf ne dipinge la follia come un tracimare delle emozioni prodottegli dalla realtà del mondo che lo circonda, da una insostenibile percezione della bellezza e della forza della morte. Si lancia dalla finestra per fuggire alla visita del medico, temendo il ricovero coatto che Bradshaw gli aveva prescritto solo poche ore prima contro la volontà della giovane moglie di Septimus, Rezia.

<sup>(178)</sup> V. WOOLF, *Romanzi*, cit., pp. 389-392.

razione ci mostra che Peter è persona che non si limita a vedere, ma *riconosce* <sup>(179)</sup>: e in questo somiglia a lei che, non volendo «dire né di Peter, né di se stessa, io sono questo, io sono quello», si attribuiva come unico talento quello di «riconoscere la gente come d'istinto» <sup>(180)</sup>. E quando riconosce, Peter non riconosce, forse, solo l'involucro di luce che sembra ricoprirla, o altrimenti detto, la maschera che Clarissa modella sul proprio viso ogni volta che deve mostrarsi agli altri; e nonostante non sia affatto chiaro *cosa* riconosce, sappiamo però – è la stessa Clarissa a farcelo sapere – che, se è vero che era stata la sua abitudine di andare troppo a fondo nell'indagare la persona amata ad allontanare Clarissa, a farle rifiutare le nozze, tanti anni prima <sup>(181)</sup> – forse perché quel nucleo inafferrabile, quel centro che sta nel cuore del soggetto, va lasciato al proprio mistero –, lei pensa che si ritroveranno, dopo la morte, non in un paradiso in cui a salvarsi sia la maschera calzata da ognuno, l'illusione dell'unità soggettiva, ma in una congiunzione delle nebulose che ciascuno dei due sarà stato nella vita e che finalmente non dovranno più essere compresse, ma anzi si dilateranno a dismisura:

ma in un qualche modo, per le strade di Londra, nel flusso e riflusso di tutte le cose, qui, là, lei sarebbe sopravvissuta, e Peter anche, l'uno nell'altro, lei in quanto parte, ne era certa, degli alberi di casa sua; o anche di quella casa laggiù, brutta e cadente com'era; parte della gente che non aveva mai incontrato, sospesa come una nebbia tra la gente che conosceva bene, che la reggeva come aveva visto fare agli alberi con la nebbia <sup>(182)</sup>.

Così noi non sappiamo se a emozionare Peter sia la ricerca sempre frustrata del segreto di Clarissa, del suo diamante interiore, abbagliante solo per lui ma nascosto agli altri e a lui indecifrabile, oppure la soggettività pulviscolare di Clarissa – fatta di tutti quegli elementi inizialmente esterni ad essa che accompagnandone l'esistenza finiscono per farne parte

---

<sup>(179)</sup> «[...]perché, ammise [*scil.* Sally] non sapeva nulla di loro, erano solo congetture le sue, come capita, perché – che cosa si conosce della gente, anche della gente con cui si vive tutti i giorni? domandò. [...] Ma Peter non era d'accordo sul fatto che non sappiamo nulla. Sappiamo tutto, disse; lui, almeno» (*Ibidem*, p. 398). E che la Woolf dia credito alla capacità di Peter di riconoscere le persone conferma il giudizio da lui formulato sui Bradshaw («Ma quei due, sussurrò Sally, quei due che stavano venendo verso di loro [...], quell'uomo dall'aria distinta [...] e la moglie [...] – che cosa si poteva sapere di gente come loro? “Sono dei maledetti impostori” disse Peter, guardandoli distratto. A Sally venne da ridere»: *Ibidem*, p. 399). La Woolf tratteggia il ritratto dello psichiatra con infinita antipatia, di fatto incolpandolo della morte di Septimus (particolarmente significativa in proposito p. 390).

<sup>(180)</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>(181)</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>(182)</sup> *Ibidem*, p. 205.

integrante, e che secondo lei l'accompagneranno dopo la morte insieme a Peter. Noi non sappiamo cosa riconosce Peter, ma anche di lui, non solo di Clarissa, dovremo dire che non *tutto* Peter riconosce e ama, ma solo una parte o alcune parti di lui, o, meglio, quella parte che è il tempo a circoscrivere e concentrare in un punto solo, il tempo che subito passa e dà luogo a un tempo diverso, e insieme a un Peter parzialmente già diverso, concentratosi su se stesso in un altro punto della propria nebulosa interiore.

È questa dialettica irresolubile fra il centro e le schegge pulviscolari della vita soggettiva che rende Peter, paradossalmente, un uomo ancora e ancora innamorato di Clarissa, e insieme un dongiovanni che in Inghilterra è venuto per divorziare da una donna che non è Clarissa, e poterne sposare un'altra ancora – forse proprio perché più e più volte, frattanto, Peter nel tempo è mutato, restando però sempre lo stesso il nucleo più profondo del suo essere.

Ad ogni modo, riconoscere una nebulosa, farsene riconoscere, essere sempre immersi nell'infinita molteplicità della vita, essere felici di tutto, di tutto quello che accade, sentirsene parte («ma tutto l'assorbiva, tutto, anche i taxi che passavano <sup>(183)</sup>») scrive la Woolf di Clarissa, non è cosa troppo facile. Si rischia semplicemente di impazzire:

A Septimus Warren Smith – disteso sul divano del salotto a fissare l'oro liquido della luce che, con la sorprendente sensibilità di una creatura viva, brillava e dileguava sulle rose, sulla carta da parati –, la luce e l'ombra che andavano e venivano, sembrava emettessero dei segnali, degli inviti, ora ingrigendo la parete, ora facendo più gialle le banane [...]. Fuori, gli alberi allungavano nella profondità dell'aria le foglie come fossero reti; nella stanza si sentiva un rumore d'acqua, e con le onde venivano le voci degli uccelli che cantavano. Ogni potenza gli rovesciava sulla testa i suoi tesori [...]. Non temere, gli diceva il cuore da dentro il corpo; non temere. Non aveva paura. Ogni istante la Natura, agitando le piume, scuotendo le trecce, buttando qua e là il suo mantello, con grande bellezza, sempre con grande bellezza, venendogli vicino e dal cavo delle sue mani sante suggerendogli le parole di Shakespeare, gli annunciava con dei segni gioiosi, con quella macchia d'oro che si spostava sulla parete – lì, lì, lì – la volontà di mostrargli il significato. Rezia, seduta al tavolo, rigirava tra le mani un cappello, e lo guardava; lo vide sorridere. Allora era felice. Eppure non sopportava di vederlo sorridere. Non era un matrimonio, il loro; e non era un marito un uomo così strano, che sobbalzava, rideva, stava seduto per ore in silenzio, o l'afferrava per il braccio e le diceva di scrivere <sup>(184)</sup>.

---

<sup>(183)</sup> *Ivi*.

<sup>(184)</sup> *Ibidem*, p. 342.

La Woolf tratteggia in sovrapposizione i ritratti di Clarissa e di Septimus – e, come abbiamo visto, lei si riconosce in lui, che pur non ha mai conosciuto. Assai simile è il loro modo di concepire la felicità: perché anche Septimus, non solo Clarissa, ama la vita. La ama fino all'ultimo istante prima di buttarsi dalla finestra («Avrebbe aspettato fino all'ultimo momento. Non aveva voglia di morire. La vita era bella. Il sole caldo <sup>(185)</sup>»).

Sarà stato forse per non diventare fino in fondo Septimus <sup>(186)</sup>, per non essere del tutto nuda di fronte al riconoscimento, per preservare la solitudine del proprio diamante, che Clarissa non aveva sposato Peter ma Richard, quello che per un istante non riconosce nemmeno la figlia – questo episodio non è semplice esornazione dunque! –, quello di cui lei, il giorno lontano in cui si conobbero, aveva travisato il cognome – e lui, un po' peccato, aveva dovuto dirle allora: «Io mi chiamo Dalloway! <sup>(187)</sup>». Il travisamento del nome è un modo che la Woolf utilizza per evidenziarlo poi, una volta corretto, per dargli respiro e spazio – non andrà considerato certo un caso che sia proprio questo cognome a costituire il titolo del romanzo –, ma insieme per significare una sorta di sfasamento, di non completa comprensione, di distanza dall'altro destinata a non colmarsi mai del tutto. Ben lo sa Peter che il nome non rappresenta il soggetto: lo comprendiamo dal malizioso episodio dell'inseguimento della sconosciuta, quando Peter, dopo aver incontrato Clarissa la mattina della festa, va a zonzo per la città ed eccitato per la libertà e la solitudine vede una fanciulla che per qualche istante lo affascina:

[...] prese a inseguire quella donna, quell'eccitazione, che, perfino dandogli le spalle, tuttavia lo illuminava di una luce che li univa e li isolava, come se il caotico rumore del traffico avesse sussurrato tra l'incavo delle mani il suo nome, non Peter, ma il nome segreto che lui si dava nel pensiero. “Tu” diceva, solo “tu”: lo dicevano i guanti bianchi e le spalle <sup>(188)</sup>.

E anche quando il suo nome pronunciato fra mille parole sembra prendere il posto di Clarissa nel mentre che Sally e Peter alla festa l'attendono con pazienza, perché lei pare non arrivare mai, noi sentiamo

<sup>(185)</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>(186)</sup> «Lei s'era salvata. Ma quell'uomo s'era ucciso»: *Ibidem*, p. 390.

<sup>(187)</sup> «Era arrivato proprio quel pomeriggio, sì quel pomeriggio quel tale Dalloway; e Clarissa lo aveva chiamato “Wickham”; così era cominciata la cosa. Era venuto con qualcuno, e Clarissa non aveva capito il nome. E lo presentava a tutti come Wickham. Alla fine, lui disse: “Io mi chiamo Dalloway!”. Sally non se lo lasciò sfuggire, e da allora prese a chiamarlo “Io mi chiamo Dalloway!”»: *Ibidem*, p. 260.

<sup>(188)</sup> *Ibidem*, p. 251.



tutta l'insufficienza di questa evocazione agli occhi di Peter, che ha bisogno non di *eidola*, ma di una *presenza* – il corpo, la voce di Clarissa, un tempo, e ancora, così amata <sup>(189)</sup>.

Il nome, di cui nel nostro percorso abbiamo già visto la lontananza dal soggetto che pretende di rappresentare – una lontananza che solo la fede o la poesia provano talora a colmare –, nel romanzo sembra nato a velare, proteggendolo, quel nucleo soggettivo che forse Clarissa di nessuno vuole raggiungere purché anche il suo venga risparmiato. Io mi chiamo Dalloway. Di Richard, pur dipinto con i colori della bonomia e del calore, davvero non conosciamo molto più del nome. Ma è cosa che ormai già sappiamo, che spesso, dove è il nome a prevalere – perché non ci preme sapere altro, o altro non ci viene detto, o altro non possiamo dire, ché solo il nome deve rappresentarci come un doppio ormai autonomo da noi e altro non ci viene richiesto – il riconoscimento tace.

---

<sup>(189)</sup> *Ibidem*, p. 392 e p. 394. Solo a Sally e non a Peter può applicarsi a mio avviso «la grata, riconoscente, adorante constatazione dell'esistenza del nome proprio, che ci ripara dalla crudeltà dell'assenza» di cui scrive Nadia Fusini (*Ibidem*, p. 1311, n. 189: *Commento e note ai testi*).

