

Finestre

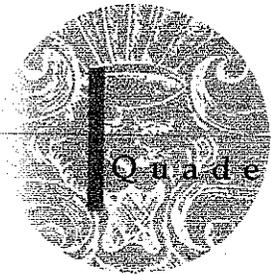
Atti della Scuola Europea di Studi Comparati

Pontignano 4-11 settembre 2004

a cura di Letizia Bellochio



Le Monnier



Quaderni di Synapsis. V

Atti de

Diretti da:
Roberto BIGAZZI, Laura CARETTI, Remo CESERANI.

5. Narciso in lutto: attrazioni e limiti dell'autorispeccamento (Eschilo, Lucrezio, Ovidio)*

Lo straordinario scambio di battute nell'*Agamennone* (458 a.C.) di Eschilo tra il coro e la mantica principessa troiana Cassandra, portata da poco ad Argo come concubina del Re greco, è inondato di immagini brutali – suolo intriso di sangue, trappole di morte, bambini uccisi con le mani piene delle proprie viscere. Cassandra, naturalmente, è una profetessa a cui nessuno crede. Nell'*Agamennone*, il suo rivivere il passato massacro della casa degli Atridi coincide con la memoria del coro, con il risultato che esso riconosce le sue allucinazioni. Ciò che il coro è incapace di seguire, tuttavia, è la profezia dell'omicidio di Agamennone da parte di Clitemnestra. Queste visioni, anche se frammentarie e simboliche – Agamennone è rappresentato come un toro, Clitemnestra come una cagna, o una vipera, o una leonessa – sono esempi tipici di ciò che i greci chiamavano *enèrgheia*, icasticità visiva. Le visioni arrivano a ondate: la scena, che conta più di 250 versi, ha un ritmo ben articolato, con le profezie e le visioni messe in evidenza dal verso cantato, seguite ogni volta da uno scambio parlato tra la sacerdotessa e il coro. Però la prima e l'ultima di queste sezioni cantate culminano con una rottura di ciò che queste immagini rivelano a Cassandra. Queste rotture coincidono esattamente con i momenti in cui ella dovrebbe vedere la sua morte. L'*enèrgheia* viene meno, sostituita da interferenza e preghiera. La profetessa passa da esclamazioni come «Guardali!» (v. 1114, v. 1125)¹ a domande rivolte ad Apollo: «Perché mi conducesti qui, me sventurata, se non per condividere morte? Perché?» (vv. 1138-9). Avendo dissuaso il coro dal convincimento che le loro preghiere allontaneranno la morte del re, ella si prepara a entrare a palazzo pregando «di ricevere un colpo che vada a segno, mortale. Senza sussulti di agonia, possa io chiudere gli occhi con il sangue che fluisce a fiotti in una morte dolce!» (vv. 1291-4). Così, mentre lei vede non solo la morte imminente di Agamennone, ma anche l'arrivo di suo figlio Oreste e la realizzazione della sua vendetta, la sua morte è un buco nell'arazzo. Ogni volta che le visioni raggiungono il punto, esse danno avvio a domande, rabbia, frustrazione, compianto, rassegnazione. Cassandra vede della verità tutto tranne la propria morte, che non appare in forma di oracolo ma di deduzione o speculazione logica (come accadrà?).

È possibile per noi immaginare la nostra morte? Che tipo di atto immaginativo è questo? Come può deformare la nostra capacità di autoriflessione, di autoconoscen-

* Il saggio e i testi citati, ove non diversamente indicato, sono stati tradotti dall'inglese da Francesca Duranti.

1. ESCHILO, *Agamennone*, in *Le Tragedie*, a cura di Angelo Tonelli, Marsilio, Venezia, 2000.

za, di amore verso noi stessi? Come può portarci un maggiore sollievo? Dall'*Iliade* (XII-IX a.C.) in poi la previsione della morte è un punto critico nelle meditazioni dei greci sulla mortalità: a séguito della morte di Patroclo, Achille si propone di uccidere Ettore e viene informato da sua madre Teti che la morte del nemico comporterà la sua (*Il.*, XVIII, vv. 94-96; cfr. XIX, vv. 404-17)². Così l'imbattersi di Cassandra nella conoscenza della propria morte è affascinante non solo per l'uscita oscura che crea – «come puoi accostarti senza paura all'altare, come giovenca trascinata dal dio?» (vv. 1297-8) – ma per la pressione che esercita sulle risorse visionarie della Profetessa. Può essere che Cassandra, o qualunque altro profeta, sia bloccata dal vedere il proprio futuro; sembrerebbe che l'organizzazione di ciò che un profeta può o non può conoscere sia qualcosa a cui gli autori classici danno grande flessibilità di negoziazione all'interno di una data narrazione. Però, anche se ciò fosse vero, il fatto che la profetessa realizzi che sta per essere uccisa esaspera la tensione tra ciò che noi possiamo conoscere del mondo che ci circonda e ciò che possiamo comprendere della nostra partecipazione in esso. Dopo anni di profezie sulla fine di coloro che la circondano, Cassandra improvvisamente capisce che anche lei appare come personaggio in questo racconto di distruzione: «O tormenti, tormenti della mia città annientata! O greggi innumerevoli rapite al pascolo e immolate dal padre in sacrifici propiziatori davanti alle mura! Ma non fu rimedio sufficiente, e la città dovette patire lo strazio che ora patisce. E presto anch'io cadrò, anima accesa» (vv. 1167-72). Varcare le porte del palazzo di Agamennone significa varcare le porte della morte della storia troiana (vv. 1287-91). Ma poiché quello è il suo posto in quella storia, lei non può predirlo. Può soltanto fare congetture generali.

Cassandra è una profetessa, una che guarda gli altri. Gran parte della sua rabbia in questa scena è diretta contro Apollo, che è rimasto a guardarla mentre soffriva, prima a Troia, dove fu derisa e odiata, e adesso ad Argo, alle soglie della morte (vv. 1270-6). Ma è precisamente la presenza di un testimone che crea le condizioni in cui il compianto diventa possibile: richiamare Apollo come spettatore è per Cassandra immaginare la sua vita come un oggetto di pietà, un oggetto la cui scomparsa dovrebbe acquistare significato. In modo simile, quando fa appello al sole come testimone del crimine di Clitemnestra (vv. 1324-6), afferma che la vita che viene presa deve essere retribuita: infatti qui lei parla di se stessa alla terza persona, chiedendo vendetta per «questa schiava, impresa non difficile, facile preda» (v. 1326). Ciò significa che, temendo il momento della morte, Cassandra si identifica col suo corpo dall'interno – ha paura del dolore e prega che la spada tagli in modo netto e rapido –, ma compiangendo la propria morte, la vede dal di fuori, come qualcosa che appartiene a qualcun altro che lei può stimare o che le può mancare. Allo stesso tempo, nessuna di queste prospettive è completamente distinta dall'altra. La partecipazione di Cassandra nei confronti dei figli di Tieste, o anche per Agamennone, rimane distinta dalle emozioni che turbinano intorno al fatto di essere messa di fronte al suo assassinio. Contemplare la propria morte, incluso ciò che accade quando si è morti, richiede un complesso atto di proiezione e di identificazione, una divisione del sé che è anche, sotto certi aspetti, incompleta. Ammesso che qualcosa del sé rimanga separato e continui a sentire e a vedere,

2. OMERO, *Iliade*, a cura di Giovanni Cerri, Rizzoli, Milano 2002.

questa divisione genera una partecipazione che è allo stesso tempo alienante ed eccessivamente intima³.

L'idea che il sé possa compiangere la propria morte attraverso uno sdoppiamento è resa da un'immagine che occasionalmente appare sui vasi greci degli eroi caduti. In Omero, la *psychè*, un doppio (*l'eidolon* nella *Nekuia* dell'*Odissea*), lascia il corpo al momento della morte ed entra nell'Ade. Ciò è rappresentato iconograficamente come una riproduzione in miniatura del librarsi del guerriero al di sopra del proprio corpo morto. Nell'*Iliade*, questo doppio vola via dalle membra, «rimpiangendo il proprio destino, lasciando la forza e la giovinezza» (*Il.*, XVI, vv. 856-7, XII, vv. 362-3). Questo doppio piange una perdita, precisamente quei beni eroici (giovinezza, coraggio) che devono essere abbandonati affinché l'eroe si assicuri la gloria immortale (*kleos*) attraverso la poesia epica: con la morte, «il corpo acquisisce la sua unità formale» e diventa «oggetto di contemplazione, spettacolo per gli occhi... oggetto di cure» (Vernant 1982, pp. 58-59). Dunque la perdita di chi? Se il doppio è veramente un doppio, quale parte del sé non è più presente in questa mimesi del sé e, lontano da qui, percepita come una mancanza⁴? Oppure: che cosa il doppio ha *in eccesso* rispetto al cadavere? Questa è una domanda che, come vedremo, può rivelare la visione della paura della morte così come è concepita in Lucrezio. Freud, seguendo Otto Rank, suggerisce che questo doppio era, «all'origine, un'assicurazione contro la distruzione dell'io». Prosegue osservando che «tali idee sono nate dal terreno di un illimitato egoismo, dal narcisismo primario che domina la mente del fanciullo e del primitivo» (Freud 1993, p. 162). Con il passaggio di questo primo stadio di narcisismo nella cultura occidentale, continua Freud, il doppio diventa inquietante, un messaggero di morte, piuttosto che una protezione contro di essa. Ma ciò presuppone che noi siamo noi stessi e il doppio è altro. La relazione del doppio col sé può essere resa più complessa dalla difficoltà di conoscerne con chi o con cosa identificarsi, una difficoltà aggravata dalle acrobazie mentali che l'immaginare la propria morte comporta.

In questo breve articolo, vorrei esaminare queste questioni in due poeti romani in rapporto alla relazione fra la morte, l'amare se stessi e il corpo abbandonato. Sia l'ela-

3. Questo qualcosa che è rimasto, comunque, è anche ciò che, quando si è ancora in vita, può evitare la sofferenza: si guarda il corpo martoriato come se appartenesse a un estraneo. Questa è, infatti, la risoluzione della *Cassandra* di Christa Wolf: «Werd ich, um mich nicht vor Angst zu winden, um nicht zu brüllen wie ein Tier – wer, wenn nicht ich, sollt das Gebrüll der Opfertiere kennn! – werd ich denn bis zuletzt, bis jenes Beil. Werd ich denn noch, wenn schon mein Kopf, mein Hals – werd ich um des Bewußtseins willen bis zuletzt mich selber spalten, eh das Beil mich spaltet, werd ich →» (p. 27) «Sarò, per non torcermi di paura, per non urlare come un animale – e chi, se non io, può conoscere l'urlo delle vittime sacrificali! – sarò dunque sino all'attimo estremo, sino a quella scure. – Sarò ancora dunque, quando ormai la mia testa, il mio collo – sarò per amore della coscienza sino all'attimo estremo scissa dentro di me, prima che la scure mi scinda, sarò →» (p. 28), da CHRISTA WOLF, *Cassandra: Erzählung*, Darmstadt, 1983; trad. it. di Anita Rajó, *Cassandra, e/o*, Roma, 1997.

4. Questo è il crudele paradosso della gloria arcaica: non si può mai stimare il nostro valore fino a che siamo ancora in vita, dal momento che questo può solo esser conferito dopo la morte. Perciò il gioco di Trimalcione nel *Satyricon* di Petronio: egli fa in modo che tutti siano presenti alla festa facendo finta di essere morto, così può divertirsi a esser testimone del suo valore osservando quanto egli manchi agli altri. Achille, in questo caso, può essere l'eccezione che conferma la regola. In molti casi, Patrolo, la persona che gli è più cara, funziona come suo doppio (si veda Janko 1992, *Il.*, XVI, vv. 777-867). Il confronto di Achille con questa morte gli permette di sostenere, in un certo senso, la perdita di *se stesso*: riconoscere il valore della vita di Patrolo gli permette di entrare nel campo di battaglia (cercando vendetta) e, così, scatenare la reazione a catena che culminerà nella sua morte.

borazione di Lucrezio del detto chiave epicureo «La morte non ci riguarda» che il brillante racconto di Ovidio sulla morte di Narciso abbondano di vertiginose costruzioni riflessive e variazioni paradossali sulla massima socratica-delfica «Conosci te stesso». Mettere queste scene a confronto significa raggruppare numerose tematiche e questioni salienti, così come significative differenze di intenzioni e di tono. Comunque, troviamo in ognuno di questi casi riprese intriganti della vita nell'aldilà di quello che potremmo chiamare il complesso di Cassandra, che nasconde verità misteriose e oggettive contro la moltiplicazione delle posizioni soggettive che strutturano l'amore e la perdita di se stessi, le ansietà e gli investimenti che esse implicano.

La tensione tra le prospettive della prima e della terza persona strutturano l'attacco di Lucrezio contro la paura della morte alla fine del libro III del *De rerum natura* (53 a.C.). Il detto epicureo che la morte non ci riguarda è basato sull'argomento che non si può contemplare la propria morte come una verità oggettiva (Furley 1986; Porter 2003). Se la morte è la perdita di ogni sentire e della coscienza (*DRN*, III, vv. 861-9), «una dispersione di materia sconvolta» [«*turbæ disiectus materiai*» (v. 928)]⁵, il cadavere ha perduto non solo la sua abilità di percezione del mondo esterno, ma anche la capacità di una conoscenza autoriflessiva. Esso ha abbandonato quella speciale qualità di sensazione che nel sistema epicureo nasce dall'unione specifica e contingente del corpo con gli atomi dell'anima: la morte è «l'assoluto annullamento (svuotamento) della prospettiva soggettiva» (Porter 2003, p. 202). Il corpo morto non può sentire dolore – una prospettiva che i personaggi del teatro tragico ateniese spesso trovano confortante⁶ – e non può percepire il proprio destino come un oltraggio: esso è soltanto atomi e vuoto. La nostra paura della morte prende in considerazione questo annichilimento della soggettività ed è perciò fondata su uno sdoppiamento non dissimile da quello che si trova nell'ombra omerica, uno sdoppiamento smentito da Lucrezio come un'invenzione illogica.

Ciò che facciamo quando pensiamo alla nostra morte, afferma Lucrezio, è sostenere che qualcosa di noi stessi è rimasto (III, v. 878), in particolare la sicurezza contro la totale distruzione dell'*ego* menzionata da Freud. Questa parte del sé che sopravvive fornisce la prospettiva soggettiva dalla quale immaginiamo di contemplare il nostro sé deceduto in futuro e, al contempo, il supporto concettuale per la nostra contemplazione del sé morto mentre siamo ancora in vita. Coloro che hanno paura della morte, afferma Lucrezio, torturano se stessi immaginando come i loro corpi saranno dilaniati da bestie feroci dopo la morte⁷. Per di più, oltre a essere in pena per ciò che subisce il cadavere, essi soffrono del fatto di essere nati mortali, hanno pietà della profanazione dei loro corpi, compiangono la perdita di loro stessi e dei loro piaceri. Da un lato, la persona riconosce che qualcosa – un sé,

5. Questa e le citazioni successive sono tratte da LUCREZIO, *De rerum natura*, a cura di Alessandro Schiesaro e tradotto da Renata Raccanelli, Einaudi, Torino, 2003.

6. ESCHILO fr. 255 Radt; SOFOCLE, *Filottete*, v. 897; EURIPIDE, *Ippolito*, v. 1373.

7. Questo è l'incubo di Priamo: «Quando il capo canuto, il mento canuto e il pube sbrano i cani ad un vecchio ammazzato, questo è il più triste spettacolo per i miseri mortali» (II, XXII, vv. 74-76; cfr. XIX, vv. 23-27). Perciò l'importanza di prendersi cura del cadavere del guerriero caduto, dandogli una «bella morte» attraverso la cremazione: «la forma visibile del corpo... può essere salvata dalla corruzione solo svanendo nell'invisibile» (Vernant 1982, p. 66).

una vita, i suoi piaceri – è stato irrevocabilmente perduto e compiangere questa perdita. Dall'altro, continua a identificarsi con il cadavere come se fosse senziente e soffre al suo posto: «non si separa di lì e non si stacca abbastanza dal corpo abbandonato e in esso si proietta e, in piedi lì accanto, lo contagia con la sua sensazione» (vv. 881-3).

Per Lucrezio, ci sono due problemi fondamentali in questa complessa identificazione solidale con il cadavere. In primo luogo, nella morte reale, non *esiste* altro sé che viva o anche compiangere la perdita di sé da se stesso o che stia in piedi vicino al cadavere. Le riflessioni di Lucrezio iniziano qui ad accumularsi così da sollevare un nuovo problema. Come può il sé che è stato distrutto registrare e compiangere la sua distruzione? Solo con lo sdoppiamento il sé può sostenere le condizioni create dalla perdita del sé. Inoltre, la paura della morte ha, per Lucrezio, una forte componente narcisistica: essa implica il proiettarsi, così che quel sé possa essere assunto da un secondo sé come oggetto di amore, interesse e pietà. Tuttavia, questa idea è smentita non solo dalla totale impossibilità che questo secondo sé esista, ma anche dall'assenza dei presupposti necessari a queste relazioni di partecipazione e di identificazione: come possiamo 'identificarci' con qualcosa, per esempio il corpo inerte, che non può sentire dolore? La stessa congettura di una relazione rivela un distacco insufficiente da quel corpo senza vita [«nec removet satis a projecto corpore» (v. 882)]. Ciò che assomiglia a una identificazione è considerato da Lucrezio come una contaminazione illegittima del cadavere con il sentimento umano.

Le cose diventano anche più ambigue. Il problema non è tanto che l'identificazione richieda il *pathos* di chiunque o di qualsiasi cosa con cui uno si identifica. Essa è aggravata dal fatto che chi ha paura della morte attribuisce alla parte sopravvissuta del sé la falsa credenza di *essere* o un tempo *esser stato* il cadavere [«illum se fingit» (vv. 882-3)], che sembra essere il credo della cupa ombra di Omero. Lucrezio infatti accetta ciò che è una logica impossibilità nell'epicureismo, in particolare la conservazione da parte dell'anima della sensazione, una volta divisa dal corpo, per mostrare un altro aspetto dell'irrazionalità della paura della morte. In altre parole, a vantaggio dell'argomento egli riconosce la possibilità che il secondo sé che sopravvive possa essere certamente la nostra anima. Perciò quell'anima, puntualizza, non avrebbe niente a che vedere con *noi*. Poiché *noi* esistiamo come legame inestricabile tra corpo e anima. Una volta scisso il legame, non c'è alcun motivo per cui l'anima dovrebbe avere altri legami con il mucchio di atomi che vede maltrattare da animali feroci, così come non lo avrebbe nei confronti di paccottiglia calpestata. È come se, una volta allontanata dal corpo, l'anima fosse incapace di riconoscerlo come il suo precedente nucleo, dal momento che la loro intima familiarità dipende dall'esistenza della persona.

Inoltre, se in futuro sia gli atomi dell'anima che quelli del corpo, che una volta costituivano 'noi', venissero riuniti, quel sé non avrebbe memoria di quanto gli è accaduto precedentemente, visto che «non ci importa niente di noi, quali prima siamo stati» (III, vv. 850-1). Così argomenta Lucrezio, sostituendo elegantemente la verità atomista, ovvero che i composti della materia ripetono se stessi nella nostra ignoranza delle vite precedenti, e scambiando la conoscenza empirica per il dogma filosofico. Perciò, più che negare l'esistenza di una divisione nello spazio che ci permetterebbe di recuperare le nostre personalità morte come oggetti di interesse, egli esclude la possibilità che ci sia una rottura nel tempo che possa essere saturata da

questa claustrofobica identificazione, poiché i nostri ricordi vengono sparpagliati con tutto il resto al momento della morte. Mentre i nostri atomi possono essere rimessi insieme in stile 'Humpty-Dumpty', tutti i 'movimenti' che costituiscono la memoria sono andati troppo lontano per essere recuperati. Così, mentre esiste un'oggettiva 'vita futura', nel senso che i nostri atomi possono riunirsi per formare, a un certo punto, un clone della nostra personalità attuale, non esiste una vita futura *soggettiva*. La morte può non essere la fine di noi in quanto materia, ma la fine di noi in quanto esseri senzienti con capacità di memoria, necessaria alla percezione della perdita.

Come nella scena di Cassandra, poi, incontriamo la tensione tra la modalità della verità oggettiva (l'oracolo, atomismo) e la modalità dell'autoconoscenza. E ancora, non conta affatto che questa stessa tensione colori la soluzione epicurea della paura della morte. Questa paura per gli epicurei è ciò che fa delle nostre vite un inferno vivente. Dal momento che aderire con disperazione al sé [*«ingratis haeret»* (III, v. 1069)] e alla vita significa anche odiare il sé come una persona amata da cui non si può fuggire né ottenere soddisfazione, come un oggetto che rischiamo continuamente di perdere senza averlo mai posseduto. L'unico rimedio per questa malattia, conclude Lucrezio, è conoscere la natura delle cose «poiché è dell'eternità, non di una sola ora che si discute la condizione, in cui i mortali devono attendersi tutto il corso del tempo che sta dopo la morte» (III, vv. 1072-5). L'autoconoscenza così diventa la contemplazione non delle nostre vite soggettive e individuali, ma della verità atomistica, contemplazione scolorita dall'identificazione solidale o dall'anticipazione della perdita. Riconosciamo che quello che sta là fuori è ciò che realmente *siamo*.

Vediamo perciò che, secondo la visione di Lucrezio, la paura della morte è radicata in larga parte in un irrazionale narcisismo, irrazionale perché amplifica e proietta l'umana capacità di autoriflessività oltre i suoi limiti, in modo da contemplare le nostre più profonde paure, in particolare la perdita dell'oggetto riflesso⁸. La potenza di questa paura dipende dall'assunzione, giusta o sbagliata, che amiamo noi stessi più di ogni altra cosa. Poiché non potremo mai veramente possedere noi stessi, siamo capaci di soffrire la nostra scomparsa come la più grande perdita immaginabile.

Vorrei chiudere riflettendo sul *locus classicus* del narcisismo, ovvero la storia di Narciso stesso nelle *Metamorfosi* (I secolo d.C.) di Ovidio, non solo perché le sue contorsionistiche costruzioni riflessive superano persino quelle di Lucrezio, il cui poema precede quello di Ovidio di circa mezzo secolo, ma anche perché illustra ampiamente la relazione tra l'amare se stessi e la paura della morte.

La storia di Narciso è la quintessenza del resoconto di come siamo catturati dalla nostra stessa immagine come da un'illusione. Sembrerebbe che nello stesso modo in cui colui che ha paura della morte in Lucrezio si identifica fortemente con ciò che è *non-sé* (da una posizione tecnicamente impossibile), Narciso non riconosce che ciò che ama è se stesso. Tuttavia ogni poeta sottolinea la frustrazione che deriva dall'essere capaci di separare il sé da noi stessi così da considerare il sé come un oggetto, mentre rimaniamo claustrofobicamente implicati nella produzione dell'illusione di quell'oggetto. In entrambi i casi, la materia (acqua, corpo), che

8. Un altro aspetto importante della paura della morte sollevata dalle argomentazioni epicuree include la paura della punizione nell'aldilà (si veda *DRN*, III, vv. 978-1023), che entra in collisione con la stessa obiezione sollevata da Lucrezio sopra, in particolare che la morte sia la fine di ogni sentire.

produce quell'illusione minaccia di riaffermare le sue proprietà, svelando così l'illusione in quanto proiezione (della sensazione o dell'immagine), anche se quell'illusione mantiene il potere di suscitare nostalgia o tristezza. «Quella che scorgi», dice Ovidio apostrofando Narciso, «è l'ombra, il riflesso della tua figura. Non ha nulla di suo quest'immagine; con te è venuta e con te rimane; con te se ne andrebbe – se tu riuscissi ad andartene!» (III, vv. 435-9)⁹.

Non appena Narciso fa la schiacciante scoperta che «questo sono io» [*iste ego sum!*] (v. 463)], questa simbiosi (o piuttosto *'syn-thanatos'*) inizia a essere pervasa dall'exasperante tensione tra l'uguaglianza e la differenza che Ovidio ha già utilizzato con grande effetto descrivendo la *'corte'* che si fa la coppia¹⁰. Realizzata la futilità del suo amore, Narciso lamenta quella sofferenza che indebolirà le sue forze e gli porterà via la vita, tuttavia afferma anche, almeno in un primo momento: «E la morte non mi è gravosa, poiché con la morte finirà questa pena» (III, vv. 470-2). Ciò vorrebbe dire, dalla prospettiva di uno che soffre, che egli riconosce nella morte una liberazione dal patimento, come succede a Cassandra. Ma allo stesso tempo arriva la consapevolezza che anche il suo amato morirà – «Ora invece morremo congiuntamente, spirando, due, un'anima sola» (v. 473) – un brillante esempio del *cliché* della poesia d'amore che esplicitamente riconosce la totale dipendenza dell'altro da se stessi. Questa consapevolezza, insieme col dolore che procura, ci riporta nel campo del paradossale. Cosa si perde del sé quando l'immagine viene distrutta? A chi importa della distruzione dell'immagine, del suo smaterializzarsi nell'acqua, se non a Narciso stesso, che tuttavia non sarà presente per compiangere?

Tutto sommato, in questo caso, egli potrebbe senz'altro esser presente. Nella storia di Narciso, l'acqua materializza l'immagine in un modo che non è possibile in Lucrezio, per il quale il soggetto che contempla se stesso in quanto cadavere è puramente ipotetico. Quest'acqua può dimenticare l'immagine, causando perciò la sua 'morte'. Questo è esattamente ciò che accade quando Narciso, avendo compreso che la sua fine implica quella del suo amato, inizia a piangere. Increspando l'acqua, le lacrime cancellano l'immagine. Non è questa, in un certo senso, la contemplazione, non tanto del cadavere, ma del totale annichilimento del sé proiettato come oggetto di affetto? Narciso stesso diventa colui che rimane, il sé sopravvissuto, che registra quest'annientamento come una perdita – «Dove ti ritiri?» – esclama – «Rimani, non abbandonare, crudele, me che ti amo! Se toccarti non posso, mi sia permesso guardarti e nutrire così la mia disgraziata passione» (vv. 477-9). Il linguaggio dell'insaziabile desiderio richiama quello di Lucrezio che parla del nostro disperato attaccamento alla vita che, tuttavia, non può soddisfarci. A questo punto ritorna anche Cassandra. Ecco le sue ultime parole al coro: «O vicende dei mortali! Se c'è felicità è simile a un'ombra; se sventura, un colpo di spugna umida cancella il disegno, a maggiore pietà» (*Ag.*, vv. 1327-30). Letta alla luce della vicenda di Narciso, la frase appare ambigua. È la figura che viene cancellata dal mondo esterno che il corpo inanimato non percepisce più? O è piuttosto la scomparsa della

9. PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1994.

10. «Desidera, senza saperlo, se stesso; elogia, ma è l'elogiato, e mentre brama, si brama, e insieme accende e arde» [*se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur, dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet*] (III, vv. 425-6)].

figura dell'amato dal campo visivo del sopravvissuto, per esempio il frammento del sé che rimane a registrare il sé annientato? Poiché, come abbiamo visto, Cassandra sembra riconoscere nell'arazzo del futuro la sua morte come uno spazio vuoto che improvvisamente mette in luce l'assenza stessa della sua vita dal dipinto.

Come risponde Narciso all'offuscamento del riflesso nell'acqua che le sue lacrime hanno provocato? Abbassa l'orlo superiore della veste e si batte il petto nudo – un gesto convenzionale di compianto che da Omero attraversa l'antichità classica e che ha lo scopo di riprodurre sul corpo di chi è in lutto la degradazione provocata dalla morte sull'amato (cfr. *Il.*, XVIII, v. 24). Il suo comportamento presuppone che l'amato *abbia* un corpo, e che la morte ne compori la degradazione. Abbiamo appena visto che l'immagine scompare quando la superficie che supporta il suo riflesso viene disturbata. Ma non appena l'acqua è tornata calma, essa può 'identificarsi' a sua volta con il defunto, riflettendo il corpo sanguinante di Narciso là dove prima aveva mostrato il nulla (v. 486). La narrazione arriva, qui, a uno strano finale: vedendo ciò, Narciso semplicemente non resiste più [«non tulit ulterius» (v. 487)]. Incapace di fuggire l'amato (se stesso) e incapace di possederlo. Si ha la sensazione che questo confronto col corpo violato sia la tappa finale della tortuosa via verso l'autoconoscenza da cui un altro oracolo, quello dato dal veggente Tiresia alla madre di Narciso, lo aveva messo in guardia¹¹. L'incontro col corpo martoriato è precisamente l'altro aspetto dell'ansia che, in Lucrezio, prova colui che ha paura della morte. Potrebbe essere, poi, che la contemplazione della cancellazione o annichilimento del sé inevitabilmente ricada su questa potente immagine del cadavere profanato, trattato sia come una cosa che come il luogo dell'identificazione?

Cancellando il riflesso, le lacrime di Narciso lo inducono ad avvilire il suo corpo ancora vivente in una convenzionale – sebbene inappropriata in questo mondo illusorio – mimesi con la morte. Come risultato, il riflesso che gli ritorna è quello di un cadavere. Avendo contemplato il vuoto dell'assenza, Narciso confronta, in ultima analisi, il corpo lacerato che, come quello che si immagina dilaniato da bestie feroci, può essere un oggetto di ansia e dolore più spaventoso rispetto al semplice vuoto. Queste immagini sono 'reali', ma sono anche impressionanti rappresentazioni che fanno da supporto alla concettualizzazione di ciò che significa essere deturpati dalla morte. Forse, poi, non dovremmo sorprenderci del fatto che, quando Euripide riporta Cassandra in palcoscenico, nelle sue *Troiane* (415 a.C.), come una Baccante delirante, ella profetizza la sua morte non come un vuoto nell'arazzo, ma come l'immagine del suo corpo nudo buttato in un burrone in pasto alle bestie (*Tro.*, vv. 448-50). La sua indifferenza nei confronti del destino di quel corpo (non solo la sua profanazione, ma anche il forzato concubinaggio nel letto di Agamennone) sembra scandalosa a sua madre Ecuba. Per rinunciare alla identificazione (narcisistica?) con l'immagine proiettata del corpo, per non sentire dolore al suo posto, per non considerare la sua distruzione come l'espressione più profonda del nostro ritorno allo stato di oggetto... bisogna essere pazzi o filosofi.

BROOKE HOLMES
(Princeton University)

¹¹ Tiresia dice a Liriope che suo figlio Narciso avrà una lunga vita «Se non conoscerà se stesso» [«Si se non noverit» (III, v. 348)].

Bibliografia

FREUD, SIGMUND

1976 *Introduzione al narcisismo* (1914), in *Opere*, ed. diretta da Cesare Luigi Musatti, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino.1993 *Il Perturbante* (1919), in *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Newton & Compton, Roma.

FURLEY, DAVID

1986 *Nothing to us?*, in *The Norms of Nature: Studies in Hellenistic Ethics*, eds. Malcolm Schofield and Gisela Striker, Cambridge University Press and Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge, New York, Paris, pp. 75-91.

JANKO, RICHARD (ed.)

1992 *The Iliad: A Commentary*, Vol. IV: Books 13-16, Cambridge University Press, Cambridge.

PORTER, JAMES I.

2003 *Lucretius and the Poetics of Void*, in *Le jardin romain: épicurisme et poésie à Rome. Mélanges offerts à Mayotte Bollack*, ed. Annick Monet, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille, Villeneuve d'Ascq, pp. 197-226.

VERNANT, JEAN-PIERRE

1982 *La belle mort et le cadaver outragé*, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, eds. G. Gnoli and J.-P. Vernant, Cambridge University Press and Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge and Paris, pp. 45-76.