

LA MORTE: SIMBOLI DI UN VIAGGIO.

DOI: 10.7413/18281567211

di Cassandra Basile

Università di Pisa

Death: symbols of a journey.

Abstract

As Pigafetta says, death is the emptiest concept we have. However, death can be a meaningful concept for us, once we put into it our imagination with its myriad hopes and fears. Through the ages, death has become the bearer of symbolism in opposition to light as well as the concealment of knowledge. This article shows – through the description of symbols relating to the representation of the Underworld, the relationship between light and darkness, the symbolic explanation of the epic of Gilgamešh, and the study of some myths related to death – the imagery underlying the concepts of death that still has importance in our lives, as they display a relationship, perhaps the most private we have: that one each of us has with death.

Keywords: Death, Gilgamešh, Light, Darkness, Knowledge, Rites of Passage.

Non seppe
ch'è la stessa illusione mondo e mente
che nel mistero delle proprie onde
ogni terrena voce fa naufragio
Giuseppe Ungaretti¹

*Ai miei nonni,
dai quali ho tanto imparato.*

«Quando gli dei crearono l'uomo, gli diedero in fato la morte, ma tennero la vita per sé»². Così dice Siduri a Gilgameš quando egli, in balia della paura della propria morte, vuole cercare Utnapištim, il custode del segreto dell'eternità.

Come afferma Elias, «non è la morte, ma la coscienza della morte a costituire un problema per gli uomini»³. Siamo così attaccati a questo corpo, perché noi viviamo nel corpo, che il rinunciarvi costituisce per noi il problema della nostra esistenza. La paura che muove i nostri pensieri, muove anche il nostro immaginario riguardo a ciò che rappresenta l'ignoto per eccellenza, il punto futuro dal quale non possiamo sfuggire, ma che ci coglie con spavento perché del *dopo*, noi mortali, non sappiamo nulla. Il dopo, se c'è un dopo, non fa parte della nostra esperienza. Si potrebbe dire che la morte sia come tutti gli altri eventi che ci succedono: non ne cogliamo mai a fondo il senso fino a quando non lo 'viviamo', non lo esperiamo. Ma 'vivere' il morire risulta essere un ossimoro assai difficile da superare.

Se, infatti, come dice Epicuro, quando c'è la morte siamo noi a non esserci⁴, noi non siamo più un "noi". Non c'è nessuna coscienza in grado di esperire nulla. Ma se c'è un "noi" oltre il processo biologico di spegnimento del nostro corpo, anche lì sorge qualche problema, poiché per alcuni, il pensare che ci sia qualcosa è peggio del pensare che non ci sia niente ad attenderci. Nel primo caso, la paura riguarda la sofferenza della nostra finitudine. Il pensarsi non esistenti è qualcosa di lacerante

¹ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (a cura di L. Piccioni), Mondadori, Milano 1974, p. 213.

² N.K. Sandars (a cura di), *L'epopea di Gilgameš*, Adelphi, Milano 1986, p. 134.

³ N. Elias, *Ueber die Einsamkeit der Sternbenden in unseren Tagen*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, p. 24; tr. it. di M. Keller, *La solitudine del morente*, il Mulino, Bologna 1985, p. 23.

⁴ «Il male, dunque, che più ci spaventa, la morte, non è nulla per noi, perché quando ci siamo noi non c'è lei, e quando c'è lei non ci siamo più noi» (Epicuro, *Lettera sulla felicità (a Meneceo)*, (tr. di Angelo Pellegrino), Stampa alternativa, Milano 1992, 125).

per molti. Ma, per altri, il pensare che ci sia un qualcosa, e che questo sia ignoto, è molto più spaventoso del nulla. Dunque, il rapporto che si ha con questo “ignoto” che chiamiamo *morte* è molto personale; è un rapporto intimo, forse il più intimo e riservato che possediamo.

È da questo rapporto che i miti, le storie, le leggende, le simbologie sulla morte prendono forma. Storie che, come tutte le cose delle quali non si conosce nulla, affascinano e tengono con il fiato sospeso, quasi ci si attendesse un riscatto da parte dei protagonisti di certi racconti, perché la fantasia vola, ed essa vorrebbe che ciò che succede loro si tramuti in realtà.

Di Gilgameš, ad esempio, si vorrebbe che mangiasse la pianta della giovinezza e che potesse avercela tramandata. Di Swedenborg si vorrebbe che ci fossero delle tracce tangibili, e che non fosse solo un racconto mistico di una stanza dove egli poteva incontrare gli spiriti e interloquire con loro. Ci si aspettano prove. Ci si aspettano prove dai racconti, dalle leggende, dai miti, perché in cuor nostro li vorremmo veri. Persino il diavolo sarebbe un buon compagno se sapessimo ci fosse lui ad attenderci: sapremmo stipulare dei patti anche nell’aldilà per garantirci una ‘morte agiata’. E, allora, l’unica cosa che ci resta è quella di parlare della morte attraverso immagini che si collegano al nostro quotidiano, al nostro vissuto, alle nostre paure e speranze, perché la morte, come afferma Giorgio Pigafetta, è «la più vuota delle immagini»⁵, nel senso che è e resta per noi vivi un’immagine priva di contenuto, ma, al contempo, aggiungerei io, un’immagine che si carica di contenuto, dei contenuti più molteplici che hanno a che vedere con tutto ciò che la letteratura e il nostro immaginario ci porta a pensare di essa.

1. Il regno dei morti, demoni e ombre

Nella *Repubblica*, Cefalo, intento a fare sacrifici agli dei, dice ai suoi commensali che, benché da giovani non vi si creda o non vi si presti ascolto, in vecchiaia le favole e le leggende sull’aldilà raccontate dagli avi prendono forma, acquisendo significato, incutendo paura in chi ha raggiunto un’età matura⁶.

La paura di Cefalo riguarda le pene e i castighi a cui la sua anima potrebbe andare incontro dopo la morte, che egli cerca di scongiurare attraverso sacrifici agli dei. Ed – evidentemente – di paure Cefalo

⁵ Cfr. G. Pigafetta, *La più vuota delle immagini. Arte e figure della morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

⁶ Platone, *La Repubblica*, I, 330 d 5-e 2.

ne ha parecchie se, all'arrivo di Socrate, appena terminato un sacrificio, si affretta subito a celebrarne un altro⁷.

Anche Franz Moor, personaggio freddo, cinico e calcolatore de *I Masnadieri*, che decanta la sua superiorità nei confronti del mondo e di Dio, ritenendo il Giudizio Divino una semplice «paura del popolino»⁸, mette totalmente in discussione se stesso e le sue convinzioni appena sente la propria morte vicina: l'Inferno e i suoi diavoli diventano la sua unica verità, e il timore di avere la propria anima dannata lo inducono a chiamare un padre confessore affinché possa avere le sue abominevoli azioni perdonate⁹.

Medesima è la reazione del Faust di Marlowe, il quale, nel momento in cui il patto con il Diavolo arriva a compimento, implora la salvezza per scongiurare il castigo eterno.

Benché il contesto in cui Cefalo si muove non sia lo stesso di Franz Moor e Faust, egli condivide con questi ultimi la medesima paura riguardo all'oltretomba: il proprio castigo. Il modo in cui Cefalo si esprime e le ambientazioni dei *Masnadieri* e del *Doctor Faust* si basano principalmente su tre presupposti: la credenza nell'immortalità di qualcosa che sopravvive alla morte del corpo (l'anima), la credenza in un regno ultraterreno, nonché in un sistema punitivo che attende il singolo individuo. Eppure, ciò che Platone ci regala – nella *Repubblica* attraverso Cefalo, Er¹⁰, Gige e in altre sue opere come il *Cratilo*, il *Fedro*, e il *Fedone* per mezzo di Socrate – è una descrizione “moderna” dell'oltretomba: differente, infatti, dalle precedenti concezioni greche, a far da padrone è la struttura salvifico-punitiva. Platone è figlio di un periodo di transizione, di cambiamenti politici che si riflettono nel suo pensiero e si intrecciano alle concezioni religiose che egli interpreta e plasma affinché possano rientrare ed anche sostenere il suo sistema filosofico.

⁷ *Ivi*, I, 331 d.

⁸ F. Schiller, *Die Räuber*, tr. it. di B. Allason, *I Masnadieri*, Einaudi, Torino 1969, p. 115.

⁹ “Saggezza del popolino! Paura del popolino! Però non è ancora detto se il passato sia davvero passato, o se trovi un giudice oltre le stelle [...] No! dico... Miserabile nascondiglio in cui celasti la tua viltà!... Ma al di là delle stelle tutto è solitario, discreto, mite ... Ma, e se vi fosse qualcosa? No, no, non v'è nulla. Io ordino che non sia nulla. Ma, se pure ci fosse qualcosa? Guai a te se i tuoi peccati ti fossero cantati e messi davanti questa notte stessa. Perché questo brivido che mi attraversa le ossa? Morire! Perché questa parola mi afferra tutto così? Render conto al vendicatore al di là delle stelle” (*Ivi*, p. 115).

¹⁰ Cfr. P. DiRado, *Cephalus, the Myth of Er, and Remaining Virtuous in Unvirtuous Times*, in «Plato Journal», 2014, pp. 63-83.

È, infatti, proprio intorno al IV – V secolo a.C. che i greci introducono una descrizione dell’oltretomba “moralizzante”, in cui le anime vengono suddivise secondo la condotta da loro tenuta in vita. Questa – ad esempio – è la concezione che si trova nel mito di Er, presentato nel Libro X della *Repubblica*, ove l’Ade diviene sede di un tribunale che attende le anime¹¹. Un tale tribunale ultraterreno non era assolutamente contemplato in Grecia prima del IV secolo a.C., in quanto la descrizione che si aveva dell’oltretomba poneva le anime tutte sullo stesso piano. La radicale trasformazione dell’oltretomba, invece, fa sì che esso estenda i propri territori dividendosi in luoghi ospitali per le anime pie e gloriose e in luoghi inospitali e orribili per quelle peccaminose.

È però interessante notare che il tipo di trasformazione a cui l’oltretomba greco è andato incontro non appartenga soltanto ad esso. Molti popoli antichi, anche prima dei Greci, hanno attraversato fasi di radicalizzazione riguardanti la concezione dell’aldilà, applicando un proprio sistema etico.

Si potrebbe sostenere che esista una correlazione tra i cambiamenti sociali dei popoli e quelli riguardanti le descrizioni dell’oltretomba. Nella mitologia egizia, ad esempio, la psicostasia al cospetto del dio Anubi, implicante una giustizia morale, viene introdotta soltanto nel Nuovo Regno, dunque in un periodo successivo; non risultante esser presente nei primi miti legati al culto dei morti¹². Anche nel mito di Gilgameš ritroviamo dei cambiamenti nelle descrizioni del destino dei morti in tavolette risalenti a periodi più tardi. In esse le anime non sono considerate sullo stesso piano, come lo era precedentemente, ma il loro trattamento è migliore o peggiore a seconda del comportamento tenuto nel corso della vita.

Per i greci, come per i sumeri e gli egizi “di prima generazione”, la punizione divina dopo la morte non era contemplata poiché gli dei potevano infliggere condanne e maledizioni durante la vita degli esseri umani. Gli dei erano molto più magnanimi: almeno, una volta morti, non si temeva nient’altro che l’oblio (salvo per gli egizi). Come si legge nell’*Odissea*, nel regno dei morti non vi era nessun distinguo tra anime buone o malvagie. Le anime, simili a ombre, dimoravano in quel territorio,

¹¹ Nel mito di Er viene introdotto il concetto di Campi Elisi, ovvero un luogo luminoso ove dimorano in eterno le anime pie e virtuose senza gioia né tristezza, e il concetto di Tartaro, cioè il tenebroso e temibile luogo in cui in eterno vengono punite le anime dei malvagi. Ad ogni modo, le pene del Tartaro e il premio dei Campi Elisi non vengono decisi dagli dei, bensì dai tre giudici infernali Minosse, Radamanto (fratello di Minosse) ed Eaco, che, in base alla condotta morale tenuta in vita, assegnava all’anima la dimora eterna.

¹² Cfr. S.G.F. Brandon, *The weighing of the soul*, in M. Kitagawa, H. Long (a cura di), *Myths and symbols: Studies in Honor of Mircea Eliade*, Chicago University Press, Chicago 1969, pp. 91–110.

inconsapevoli delle loro identità terrene. Infatti, affinché Odisseo potesse interrogare Tiresia ormai nell'Ade, dovette dargli da bere sangue di vittime immolate così da fargli riacquisire la propria coscienza e i propri ricordi¹³.

Ai tempi di Omero la condanna più grande per i mortali era il dimenticarsi di se stessi, il non essere più nulla: dimenticare significa, infatti, perdere la propria identità. Achille, riconosciuto da Odisseo, che ne tesse le lodi chiamandolo sovrano tra i morti, risponde che una vita da servo sarebbe migliore della condizione in cui egli giace¹⁴. È, infatti, un vivo, che, ricordando le imprese dell'eroe, lo pone su un piedistallo, Achille, invece, tornerà ad essere un'ombra pari a tutte le altre non appena l'effetto del sangue sarà svanito. Nessuna lode nonché nessun ricordo di ciò che era rimarrà in lui.

Anche nelle tavolette più antiche riportanti il mito di Gilgameš, i defunti vengono descritti come simili ad ombre, ricoperti di piume, come uccelli, dimoranti in un aldilà privo di giustizia divina¹⁵. Stessa cosa per gli egizi, ove nell'Antico Regno, l'aldilà, concepito come volta celeste raggiunta dall'anima dalle sembianze d'uccello, non implicava alcun tipo di Giudizio¹⁶.

Con la sua opera, *L'Eneide*, Virgilio dona all'inferno una topografia molto più accurata. Anch'egli divide, come i Greci del IV- V secolo, gli inferi in Tartaro e Campi Elisi ma aggiunge anche il Vestibolo, l'atrio infero popolato da mostri e demoni vari, e, recuperando la tradizione greco-latina, nomina i fiumi infernali: Stige, Acheronte, Flegetonte, Lete e Cocito. Inoltre, è sua invenzione poetica la "città di Dite"¹⁷, ovvero la città del re degli Inferi, che verrà ripresa nella *Divina Commedia* da Dante come la città di Lucifero.

Con l'avvento del Cristianesimo, gli Inferi si trasformano ulteriormente, assumendo un'espressione altamente articolata nelle parole di Dante. Nella *Divina Commedia*, L'Inferno diventa un luogo di

¹³ Omero, *Odissea*, XI, 152-207.

¹⁴ *Ivi*, XI, 488.

¹⁵ Dal sogno di Enkidu veniamo a conoscenza anche del modo in cui i Sumeri concepivano gli Inferi: "al palazzo di Irkalla, Regina delle Tenebre, alla casa da cui nessuno ha mai volto il passo, nella via da cui non si torna indietro. Ivi è la casa i cui abitanti siedono nelle tenebre; polvere è il loro cibo, argilla la loro carne. Sono vestiti come uccelli, ali hanno per abito, non vedono luce alcuna, siedono nelle tenebre. Entrai nella casa di polvere e vidi i re della terra, le loro corone messe da parte per sempre; sovrani e principi, tutti quelli che una volta portarono corone regali ed ebbero, nei tempi antichi, la sovranità sul mondo" (*L'epopea di Gilgameš*, cit., p. 124).

¹⁶ Cfr. J. H. Taylor, *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, Chicago University Press, Chicago 2001.

¹⁷ Virgilio, *Eneide*, VI 127, 269 e 397, VII 568.

dannazione altamente specializzato nelle torture, le quali si rifanno all'invenzione dantesca della legge del contrappasso.

Facendo convogliare i miti, le leggende, i lavori virgiliani dedicati all'oltremondano e le teorie aristotelico-tolemaiche riguardo alla geografia celeste, Dante intesse una trama fittissima in cui il percorso di redenzione dell'anima parte dai meandri più bui ed oscuri per approdare alla luce divina della salvezza eterna. Gli inferi si tripartiscono in un Inferno, un Purgatorio e un Paradiso. Inoltre, L'inferno cambia sovrano: non più il dio greco Ade, o il corrispettivo romano Plutone, custode delle anime, ma un angelo caduto con tutta la sua schiera, divenuto demone, il sovrano per eccellenza delle forze maligne. A cambiare è la stessa concezione greca di *demone*. Da spirito guida a spirito nefasto, presenza maligna, tentatore e mangiatore di anime¹⁸.

Se, per i greci, il demone (dal greco *daimon* = essere divino) è un intermediario tra l'umano e il divino, o uno spirito individuale che lega il singolo uomo ad un destino da compiersi («il carattere di un uomo è il suo daimon» [Eraclito]¹⁹), essendo una guida attiva (Socrate), nel vocabolario cristiano, pur rimanendo una figura intermedia, esso influisce maleficamente sugli uomini e la loro vita.

Il demone resta pur sempre uno spirito, ma legato alle forze del male e alla corruzione: non basta più che l'uomo viva già tormentato di per sé, ora vi si offre un'occasione in più al tormento! La Terra diviene una grande scacchiera su cui il Bene e il Male mostrano le proprie abilità. Il Dio cristiano e il suo Avversario (Satan) giocano continuamente e scommettono sulla devozione degli uomini (d'altronde già Platone parlava dell'uomo come di un giocattolo nelle mani degli dei²⁰). Satana ha il suo regno e vuole, a mo' di sfida, portare a sé più anime possibili. Occorre, a tal fine, creare sempre nuove tentazioni affinché la partita si faccia interessante, ponendo gli uomini di fronte a sfide continue che provino la loro lealtà nei confronti del Dio creatore, o confermino la loro cupidigia, venendo così inghiottiti dal maligno, fonte di dannazione eterna.

In un tale scenario entra dunque in gioco il dualismo Dio-Vita eterna / Lucifero-Morte eterna. La questione dell'immortalità viene spostata e integrata in un contesto ancora più forte, scuotendo l'animo umano giocando sulle sue speranze e paure. Se, per quanto riguarda gli egizi, la

¹⁸ Cfr. F. Innocenzi, *Il daimon in Giamblico e la demonologia greco-romana*, EUM, Macerata 2011.

¹⁹ «Ethos anthropoi daimon», «ἠθος ἀνθρώπου δαίμων» (Eraclito, frammento 119 Diels-Kranz in *Eraclito. I frammenti e le testimonianze*, trad. it. di C. Diano e G. Serra, Mondadori, Milano 1993).

²⁰ Platone, *Leggi*, VII, 803c-e.

mummificazione²¹ del corpo era necessaria affinché l'anima del defunto potesse raggiungere il regno di Ra e la vita eterna, e se, attraverso i culti Orfici e Platone viene introdotto il concetto di metempsicosi, ossia la reincarnazione ciclica dell'anima prima di raggiungere il distacco totale dal corpo, quest'ultimo risulta un elemento essenziale per il Cristianesimo, che prevede la risurrezione dello spirito nella carne. Contrariamente, le anime annesse al regno di Lucifero riceveranno la dannazione eterna, coincidente con sofferenze senza fine e con una morte che non possa vedere una nuova rinascita.

A muoversi sulla scia del dualismo Dio-Vita eterna / Lucifero-Morte eterna e della perenne battaglia tra le forze del bene e del male è il *Faust* di Goethe, che inizia il *Prologo in cielo* proprio appellandosi ad una scommessa fatta tra Dio e il Diavolo, la quale riecheggia la storia di Giobbe²². Ciò a cui il demone Mefistofele rimanda è una morte che non prevede rinascita alcuna. Consacrato ad essa, egli inganna Faust con stratagemmi che lo conducono al peccato e all'autodistruzione.

²¹ L'anima del defunto composta da due parti il *Ba* e il *Ka* deve unirsi per affrontare il viaggio nella Duat. Questo viaggio è intriso di tranelli e pericoli ai quali l'anima non è detto sopravvivere. Vi è, pertanto, una preparazione atta a favorire il viaggio dell'anima. Questa inizia con la mummificazione del corpo del defunto, in quanto si credeva che la parte dell'anima chiamata *Ka* sarebbe rimasta vitale solo se avesse ricevuto nutrimento dal corpo, e questo sarebbe stato possibile solo se le spoglie mortali non si fossero decomposte. Il dio dei morti e della mummificazione era negli antichi culti il dio Anubi, il quale era il protettore e la guida di tutto il procedimento di mummificazione. Il mantenimento del *Ka* favoriva il suo ricongiungimento con il *Ba* in un'unica anima: l'*Akh*. È solo quando l'*Akh* si forma che il defunto intraprende il suo viaggio nell'oltretomba. Il viaggio che viene narrato è, però, come detto, molto insidioso. L'anima si trova al cospetto di numerose porte da attraversare, i cui guardiani non permettono il passaggio se non si conosce il loro nome. Inoltre, mostri pronti a divorarla sono in ogni dove. Affinché l'anima possa attraversare indenne la Duat, necessita di un libro contenenti i nomi degli dei guardiani e formule magiche per combattere i mostri. I testi più conosciuti sono quelli raccolti in ciò che viene chiamato il *Libro dei morti*. In realtà, nell'Antico Regno, erano in uso i *Testi delle piramidi*, i quali si riferivano ad una Duat celeste e non ad un oltretomba terreno. Solo nel Nuovo Regno essi vengono sostituiti dal o talvolta inseriti nel *Libro dei morti*, il cui viaggio dell'anima è diretto alla Duat terrena. Nel Nuovo Regno il sovrano dell'oltretomba Anubi venne sostituito da Osiride, perché è colui che risorge dalle proprie spoglie, incarnando la rinascita dell'anima nell'aldilà. Anubi non esce di scena del tutto. Egli conserva ancora il suo potere sulla mummificazione e assume anche un nuovo ruolo: quello della pesatura dell'anima del defunto. È nota l'immagine del dio sciacallo vicino ad una bilancia avente il cuore del defunto su un piatto e la piuma della dea della giustizia Maat sull'altro. Il dio Anubi accompagnava il defunto nella sala del tribunale di Osiride, dove alla presenza di quarantadue giudici, doveva affrontare il giudizio divino. La pesatura dell'anima era sorvegliata dal dio Thot che, in qualità di cancelliere, registrava l'esito del giudizio, mentre il defunto recitava la sua confessione. Se il cuore gravato da troppe colpe avesse fatto pendere la bilancia, il defunto sarebbe stato divorato dalla dea Ammit. Se la sentenza, invece, fosse stata a favore del defunto, Osiride lo avrebbe ammesso nei campi Auri e la persona veniva detta *giustificata*, considerata pura di animo. Il concetto di giusto per gli egizi dipendeva molto da come il defunto aveva imparato le formule del *Libro dei morti*, ma anche la condotta seguita in vita era un punto molto importante per la propria salvezza.

²² J. W. Goethe, *Faust*, tr. it. di A. Casalegno, *Faust*, Garzanti, Milano 1999, p. 25.

Interrogato da Faust, Mefistofele risponde di essere «lo spirito che nega sempre», parte «di quella forza che vuole sempre il male e produce sempre il bene»²³. Ciò che per Faust appare un indovinello, rivela, invece, la natura di Mefistofele e del maligno. Egli rappresenta una forza che, nel fare del male produce quello che ritiene essere il bene maggiore: ossia la morte di qualsiasi cosa, il fermarsi del divenire, dunque la fine di ogni ciclo vitale. Mefistofele fa parte di quella forza che anela alla morte e alla distruzione dell'esistente: «sono lo spirito che nega sempre, e con ragione, perché tutto ciò che nasce è degno di perire»²⁴.

Con il suo *Faust*, inoltre, Goethe aggiunge un qualcosa che non era presente nei miti sull'oltretomba. Provando Faust ad evocare lo spirito della Terra e fallendo miseramente, alla fine egli invoca uno spirito di tutt'altra natura, il demonio Mefistofele. Nel *Faust* l'Inferno e i suoi diavoli vengono evocati nel regno dei vivi, e la demarcazione tra il vivente e l'oltremondano pare limarsi. In realtà, la separazione vivente – morto è ben marcata in Goethe, ed è – anzi – proprio su tale separazione unita alla concezione demoniaca quale ingannatrice e distruttrice che Goethe tesse la sua storia.

Che si parli di Ade, di Hel, di Inferno, di Duat, di Walhalla, di Campi Elisi, di Paradiso, vi è sempre una divisione tenuta bene in mente tra ciò che è vivo e ciò che non lo è più. La separazione tra regno dei vivi e regno dei morti rimanda ad una concezione di limite da potersi intendere in termini kantiani. Vi è infatti una divisione caratterizzata da un limite impossibile da attraversare. Tuttavia, la sua natura è tale da permettere la certezza di una coesistenza di entrambi i territori, facendo tenere sempre a mente l'esistenza di un aldilà, essendo posto non in un altrove non ben specificato, bensì in contiguità con il mondo della vita. Il regno dei morti è, infatti, nelle descrizioni tramandateci, collocato sulla Terra, con tanto di porte e varchi che rappresentano soglie separatrici, e al contempo comunicatrici, tra i due regni²⁵. Questa dualità, fatta di distacco e vicinanza, racchiude un forte valore simbolico: il *distacco* permette di differenziare il corso dell'esistenza da ciò che non la caratterizza più. La *vicinanza* ci rammenta che l'oltretomba ci appartiene tanto quanto il regno della vita, poiché, in quanto mortali, siamo tutti destinati ad esso.

²³ *Ivi*, p. 99.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Anche gli inferi di Gilgameš dimorano nello stesso luogo dei vivi; vi è un portale che li divide. Quando la dea Istar è adirata con Gilgameš afferma infatti: «sfonderò le porte dell'inferno e spezzerò le spranghe; vi sarà confusione di genti, quelle di sopra con quelle delle profondità inferiori» (*L'epopea di Gilgameš*, cit., p. 118).

Posizionato di volta in volta in un luogo geografico differente, l'oltretomba è sempre stato legato al presente umano e ha avuto una fisicità molto preponderante, venendo descritto come tangibile. Anche gli egizi, i quali ponevano l'aldilà nella volta celeste, successivamente alla codificazione del mito di Osiride, spostarono l'oltretomba dal cielo alla terra, nel sottosuolo terrestre.

Il distacco tra i viventi e il mondo dei morti viene ad essere accentuato anche dalla difficoltà di accedervi durante la vita. Ciò demarca la caratteristica peculiare dell'oltretomba, ossia il fatto che, di norma, lo si dovrebbe raggiungere solo una volta morti, e, le collocazioni geografiche assegnate ad esso rimarcano la dualità *distacco/vicinanza*, rendendo l'oltretomba un luogo impervio da raggiungere, nonché pericoloso²⁶. Tuttavia, tanti sono i miti e le opere in cui si racconta di uomini che riuscirono a varcarlo da vivi: Gilgameš, Odisseo, Orfeo, Dante, Faust sono solo alcuni esempi. A tal proposito, i greci avevano coniato un termine specifico per indicare la discesa di un vivente nell'oltretomba: *katabasis*.

L'accesso di questi uomini è privilegiato, rendendoli, in qualche modo, speciali, non solo per doti fisiche, d'ingegno, o perché prescelti (uno sventurato qualsiasi, infatti, non riuscirebbe ad avvicinarvisi senza averne cara la vita)²⁷, ma anche e soprattutto perché essi, con il loro viaggio nell'aldilà, diventano dei simboli per l'umanità, in grado di comunicare la forza e la fragilità dell'uomo e del destino che lo attende.

2. Luce e Tenebre. La conoscenza e il nascosto

La descrizione ricorrente dell'oltretomba è quella di essere un luogo buio, scuro e oscuro, immerso nelle tenebre, contrapposto al mondo esterno, vivo, vibrante, caratterizzato dalla luce. L'attribuzione dell'elemento oscuro porta con sé una serie di implicazioni riguardanti tanto la relazione che il buio ha con la luce, quanto la simbologia che può essere attribuita a tale relazione.

Una delle simbologie riguardanti la diade luce-tenebre si riferisce alla conoscenza e alla sua mancanza. Solitamente alla luce è riservato l'essere fonte della conoscenza o mezzo che conduce ad

²⁶ Ad esempio, nella Duat sia celeste che terrena vi era la presenza di dodici portali alla cui guardia vi era un dio. L'oltretomba descritto nell'epopea di Gilgameš si trova ai piedi della catena montuosa del Masu i cui «picchi gemelli sono alti quanto il muro del cielo, i suoi poggi scendono giù sino agli Inferi». Essi sono «posti a guardia del sole che sorge e che cala» a guardia della porta vi sono gli Uomini-Scorpione (*L'epopea di Gilgameš*, cit., p. 124).

²⁷ All'arrivo di Gilgameš nella dimora di Utnapištim quest'ultimo è sorpreso, poiché non solo a nessun umano è permesso di addentrarsi fino a lui ma anche perché nessun umano sarebbe capace di arrivare nelle sue terre.

essa²⁸. Le tenebre, invece, vengono utilizzate per indicare l'opposto, l'andare a tentoni, il vagare senza meta, lo smarrirsi. È quello che scrive Descartes nelle *Regulae ad directionem ingenii*, quando nella quarta regola, parlando della necessità dell'acquisizione di un metodo di ricerca e dell'abitudine ormai consolidata degli studiosi, riconduce questi ultimi all'andare a tentoni nel buio, disabituando la vista alla luce, rendendo cechi i loro occhi. Ciò equivale allo smarrirsi e all'incorrere nell'errore, perdendo di mira la luce della conoscenza²⁹.

Affinché possa spiegare il modo in cui contemplare il Bene e le idee, nel Libro VI della *Repubblica*, Socrate ricorre ad un'analogia con il Sole. Come quest'ultimo, attraverso la luce che emana, permette all'occhio fisico di vedere gli oggetti che ci circondano, così il Bene-Sole permetterebbe all'occhio spirituale di contemplare le idee. Dunque, da un punto di vista simbolico, la luce è un mezzo che conduce alla conoscenza. Se usciamo dall'analogia socratica e rimaniamo sul piano fenomenico, ciò che la luce fa è delineare gli oggetti, permettendo di orientarci nello spazio. La luce ci pone in un atteggiamento di certezza e sicurezza, poiché rende *visibile* ciò che si pone dinanzi al nostro sguardo. Per contro, ciò che sta in ombra, ciò che non è illuminato, è oscuro, è *invisibile*, è *nascosto* anche se posto di fronte a noi. Il buio è, infatti, assenza di luce. Il nostro occhio non vede; noi ci sentiamo disorientati. Ci muoviamo nell'ignoto. Quando Gilgameš attraversa il Monte Masu e lo percorre nella più totale oscurità, all'ottava lega, egli si sente spaesato e scorato e «diede un gran grido, perché l'oscurità era fitta e non c'era luce alcuna, nulla poteva vedere né davanti né dietro di sé»³⁰. Le tenebre rappresentano l'indefinito, il caos perché assenza di distinzione: nella notte nera le vacche sono nere³¹, dice Hegel, ma nella notte senza stelle non ci sarebbero nemmeno le vacche, perché i loro contorni, i contorni delle cose, cesserebbero di esistere. Le tenebre sono caos anche perché sono assenza di ordine, o per lo meno di distinzioni come noi siamo abituati a fare. Le tenebre sono un unico pur contenendo tanto. La stessa derivazione etimologica che viene attribuita al dio greco Ade e al suo

²⁸ Cfr. G. Filoramo, *Luce e gnosi: saggio sull'illuminazione nello gnosticismo*, Institutum Augustinianum, Roma 1980.

²⁹ R. Descartes, *Regulae ad directionem ingenii*, tr. it. di L. U. Ulivi, *Regole per la guida dell'Intelligenza*, Bompiani, Milano 2000, p. 163.

³⁰ *L'Epopèa di Gilgameš*, cit., p. 132.

³¹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Prefazione alla fenomenologia dello spirito*, in *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.

regno richiama l'invisibile e il nascosto³². Ade, e tutto ciò che rientra nei suoi possedimenti, è non visibile. Il dio viene a tal riguardo rappresentato con un elmo che dovrebbe assicurargli l'invisibilità. In realtà, questa attribuzione è legata all'assenza di distinzione che caratterizza il buio e al senso di smarrimento che proviamo in assenza di luce, che non rende l'occhio umano in grado di vedere, dunque di conoscere. Pertanto, l'invisibilità di Ade e del suo regno riguarda una delle caratteristiche tramite cui descriviamo le tenebre e il rapporto che esse hanno con la luce e la conoscenza.

Il non vedere conduce l'uomo nell'ignoto. Ciò che è ignoto è oscuro, caratterizzandosi come misterioso, come qualcosa di temibile ma al contempo accattivante. L'ignoto muove l'immaginazione dell'uomo, la quale dà vita alle sue più grandi paure. E ciò che è ignoto in assoluto è la morte, concetto impossibile da rendere concreto nella sua essenza. Essa è ciò che non si conosce, è l'ignoto per eccellenza. Ma, spiegare la morte attraverso l'ignoto e quest'ultimo per mezzo della morte ci fa pervenire ad un circolo vizioso, in quanto entrambi sono soltanto concetti i quali hanno bisogno di intuizioni sensibili a cui potersi aggrappare. Allora, non c'è miglior modo per rappresentarli se non adoperando *ipotiposi simboliche*³³, utilizzando tutto ciò in cui la psiche umana si sente sperduta e priva di punti di riferimento: il buio, il sottosuolo, una voragine, una grotta, una selva oscura, la notte nera. Ebbene, quale luogo ideale per caratterizzare il regno della morte se non ricorrendo ad un luogo privo di luce, ove per l'uomo ancora in vita il sol pensiero rappresenta l'ignoto che si apre dinnanzi a sé? Ed è questo ciò che si verifica nelle rappresentazioni dell'oltretomba ove la speranza lascia spazio alla paura: «lasciate ogni speranza, voi ch'intrate»³⁴, legge Dante sulla porta dell'Inferno.

Un'altra simbologia presente nella diade luce-tenebre riguarda l'opposizione vita/morte. Alla luce viene solitamente attribuito un potere generativo³⁵ e curativo, dove, al contrario, si associa alle tenebre la mancanza di vita. Sempre nell'analogia tra il Bene e il Sole, la luce viene descritta da Socrate come l'emblema della vita. Essa apporta infatti calore e nutrimento. La luce è simbolo della vita anche perché è fonte materiale che rende la vita possibile. Ecco allora che il buio, come opposto alla luce,

³² L'etimologia (controversa) fa derivare il nome Ade da un α -privativo e dalla radice id- «vedere»: Ade sarebbe dunque il «non visibile». Egli, infatti, viene descritto con un elmo che gli procura l'invisibilità (cfr. Platone, *La Repubblica*, 612 b-c).

³³ Cfr. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. di L. Amoroso, *Critica della Capacità di Giudizio*, BUR, Milano 1995, p. 543.

³⁴ Dante Alighieri, *Inf. III*, vv. 1-9.

³⁵ Nella lingua islandese le nutrici vengono chiamate letteralmente "Madri- Luce".

assume, conseguentemente, il significato contrario. Il buio è il regno della morte perché dove la luce non penetra, non vi può essere vita (almeno per gli organismi che non possono vivere in assenza di luce). Anche il corpo morto (se non viene cremato) viene seppellito: sull'occhio fisico cala il velo delle tenebre, e, simbolicamente, seppellire i corpi significa anche nascondere ai vivi la loro corruzione. La tenebra rende la decomposizione nascosta alla vita a noi nota.

Un riferimento all'opposizione luce-vita/tenebre-morte la si trova anche nell'epopea di Gilgamesh, quando, attraversato il Monte Masu, l'eroe arriva nelle terre del dio Sole Šamaš. Appena varcate, frutti e vigneti appaiono rigogliosi ai suoi occhi, in totale opposizione a ciò che aveva trovato nelle gallerie del Masu: solo tenebre e vento freddo.

Tuttavia, la simbologia che ricorre tra la luce e il buio non è una reale opposizione. È, bensì un'opposizione che detiene una relazione, per questa ragione si parlava di luce e buio come di una diade. Ci si potrebbe esprimere meglio descrivendola come una polarità, ossia una condizione di complementarità tale per cui ciascuno dei due poli, pur essendo limitato e avversato dal polo contrario, trova in quest'ultimo anche la sua ragion d'essere e il suo fondamento costitutivo.

Nella *Critica della Ragion Pura* è contenuta una frase che, sebbene servisse per una diversa spiegazione, può comunque trovare applicazione in questa sede. Kant scrive che: «se la luce non fosse stata data ai sensi non ci si potrebbe neanche rappresentare le tenebre»³⁶: ciò significa che la distinzione dell'elemento buio da quello luminoso è possibile soltanto in virtù della relazione inscindibile che sussiste tra di essi. È in virtù dell'uno che siamo in grado di attribuire significato anche all'altro³⁷. Questo è ciò a cui fanno riferimento i miti riguardanti l'oltremondano: così come le tenebre coabitano con la luce, l'oltretomba coabita con i viventi. Il separare la luce dalle tenebre è un'operazione compiuta dal vivente, il quale allontana se stesso da ciò che pensa non gli appartenga. In realtà, la vita coabita con la morte. Può essere separata concettualmente da essa, ma non può essere presa a sé senza tener presente che la morte è l'elemento posto in ombra.

³⁶ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, tr. it. di C. Esposito, *Critica della Ragion Pura*, Bompiani, Milano 2004, (A 292/B 349), p. 525.

³⁷ Se ci trovassimo immersi nella luce, su una superficie totalmente piana priva di oggetti, in ogni caso ci saremmo noi, e la luce genererebbe sempre un'ombra, una zona di buio. Quest'ultimo sembra essere qualcosa che si evidenzia quando vi è la luce. La stessa cosa però non si verifica nel caso opposto: se fossimo in una zona totalmente buia, a meno che non venga accesa una luce, il buio rimane totalmente se stesso, non si generano "zone di luce". È dunque la luce che fa emergere anche la zona d'ombra e non viceversa.

Le stesse definizioni che diamo ai termini buio/luce racchiudono interessanti implicazioni: se il buio viene definito come assenza di luce, ciò non avviene per il suo opposto: la luce non viene descritta come assenza di buio. Si potrebbe dire che le definizioni date a questa coppia richiamino la teoria taoista, ove in una polarità, un elemento è detto attivo e dominante, in quanto attraverso quest'ultimo può essere identificato e descritto il polo opposto.

Di conseguenza, se, parafrasando Kant, è la luce che ci permette di vedere le tenebre, cioè distinguerle, ciò significa che esse sono sempre state lì: come Goethe fa dire a Mefistofele: «io sono / parte di quella parte che in principio era tutto, / della tenebra che partorì la luce, / la luce superba che adesso a madre Notte / contende lo spazio e il rango antico»³⁸. Nella *Genesi*, è Dio che separa la luce dalle tenebre, ma solo quando inizia a organizzare il creato, poiché all'inizio si legge che «le tenebre ricoprivano l'abisso»³⁹.

L'assenza di luce nonché il rapporto luce/tenebra è un *Leitmotiv* presente in altre descrizioni dell'oltretomba. Nell'epopea di Gilgameš, ad esempio, gli inferi sono immersi in un'oscurità totale dove «dal sorgere del sole, sino al calar del sole non vi è luce alcuna»⁴⁰. Anche in uno dei sogni fatti da Enkidu, l'oltretomba è rappresentato come un luogo buio: egli vede i morti risiedere “nelle tenebre” nel palazzo di Ereškigal, regina degli Inferi⁴¹.

Nei miti egizi, che la Duat sia collocata in cielo o nel sottosuolo, la sua caratteristica principale è l'assenza di luce. Alla fine della Duat, però, risiede il dio Sole Ra, custode della vita eterna. La Duat celeste viene descritta come un cielo notturno alla fine del quale il dio Ra risplende, portando con sé le anime e rendendole poi stelle del firmamento, dotandole pertanto di una luce che possa risplendere nelle tenebre⁴². Un'altra descrizione del mito, invece, prevede che, superati gli ostacoli della Duat, l'anima venga presa in consegna dal carro di Ra e che rimanga con lui nella luce. Anche questa è una metafora che richiama la vita eterna, in quanto rimanere sul carro del dio Sole significa rimanere nella vita. Inoltre, il Sole rappresenta l'immortalità nei cicli vitali poiché esso muore e nasce ogni giorno,

³⁸ Goethe, *Faust*, cit., p. 99.

³⁹ *Genesi* 1:2.

⁴⁰ *L'Epopea di Gilgameš*, cit., p. 131.

⁴¹ *Ivi*, pp. 38-39, 124.

⁴² Se, infatti, l'anima del defunto viene trasformata in stella del firmamento, essa riacquisterà nuovamente la vita, posseditrice di una nuova luce vitale.

ripetendo il ciclo “eternamente”. È interessante notare come il titolo originale del Libro dei Morti (*ru nu peret em heru*) significhi *Libro per uscire al giorno*: una nuova vita per l’anima dopo aver affrontato il viaggio della morte nella notte della Duat⁴³.

Nell’*Odissea*, l’oltretomba è descritto come una sfera fisica oscura e misteriosa il cui ingresso (o almeno uno degli ingressi) è situato nel paese dei Cimmeri, al confine crepuscolare dell’Oceano⁴⁴. Nella *Divina Commedia*, gli Inferi sono detti «loco d’ogne luce muto»⁴⁵. Inoltre, è presente anche una legge del contrappasso per lo stesso sovrano delle tenebre: Lucifero, *il portatore di luce*, come il suo nome svela, sprofonda nel più buio degli abissi, lontano dalla luce che illumina il mondo⁴⁶. Dante vede la luce solo quando, insieme a Virgilio, esce dall’Inferno: il poeta conclude l’ultima cantica dicendo «E quindi uscimmo a riveder le stelle»⁴⁷.

Un mito nel quale la simbologia luce/tenebre legata alla diade vita/morte è protagonista è quello di Orfeo, figlio del dio Apollo, che discende nell’Ade per riportare in vita la sua amata sposa Euridice⁴⁸. Volendo strappare Euridice alla morte, la discesa di Orfeo negli Inferi si configura come un’inversione del processo naturale. In questo mito la presenza del Sole conduce l’intero racconto: come astro generatore di luce è simbolo di vita, ed essendo le figure di Apollo e di Orfeo legate ad esso, anche tali divinità sono portatrici simboliche delle stesse proprietà. Inoltre, con la sua luce, il Sole demarca simbolicamente il confine che divide il mondo della vita dai territori di dominio di Ade: l’uscita di Orfeo dagli Inferi è sancita proprio dalla luce solare che evidenzia il passaggio dalla morte

⁴³ Cfr. *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day*, tr. en. di R. Faulkner, Chronicle Books, San Francisco 2000.

⁴⁴ In tutti i miti vi è sempre la presenza di una o più fonti d’acqua: un oceano, un lago, uno o più fiumi. E ogni volta è presente un mezzo che permetta il passaggio, una nave, una barca, un vascello. Nei miti egizi, si parla di “navi volanti” nel caso della Duat celeste, o di imbarcazioni che percorrono fiumi nel caso della Duat terrena.

⁴⁵ Dante, Inf, V. “Dico che l’usanza de’ filosofi è di chiamare ‘luce’ lo lume, in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare ‘raggio’, in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare ‘splendore’, in quanto esso è in altra parte alluminata ripercosso” (Dante, Convivio III, XIV, 5).

⁴⁶ In Dante, anziché essere avvolto dalle fiamme, Lucifero è in un mare di ghiaccio. La collocazione fredda degli inferi la si vede anche in Gilgameš. Quando attraversa il monte Masu, Gilgameš sente un vento freddo. Anche le tenebre descritte da Enkidu sono fredde. L’assenza di luce è anche assenza di calore, e, Lucifero, privato dalla luce divina non può riscaldarsi tra le fiamme, ma deve essere circondato dall’opposto più lontano. Il ghiaccio gelido nell’assenza di luce più totale.

⁴⁷ Dante, Inf. XXXIV. Tutte e tre le Cantiche si concludono con la parola ‘stelle’: per l’Inferno «E quindi uscimmo a riveder le stelle», per il Purgatorio «puro e disposto a salire le stelle» e per il Paradiso «l’amor che move il sole e l’altre stelle».

⁴⁸ Cfr. Virgilio, *Georgiche* IV e Ovidio, *Metamorfosi* X.

alla vita, la luce del Sole, dunque, simboleggia la rinascita dell'anima. Così la presenza di Orfeo negli Inferi si lega a questi significati. Con la sua discesa nel regno di Ade, Orfeo diventa simbolo portatore di vita nella morte.

Importante, inoltre, è la direzione verso cui Orfeo orienta il suo sguardo: egli è pregato di non voltarsi verso Euridice fino a quando entrambi non avessero attraversato la porta dell'Ade. Quello che pare essere un gioco sadico architettato da Ade e Persefone affinché potesse generare l'illusione in Orfeo di riavere con sé la sua sposa, quando, invece, il loro volere resta quello di tenere Euridice intrappolata, impedendole di lasciare il mondo dei morti, cela in realtà qualcosa di più profondo. Orfeo deve guardare verso la luce, verso l'uscita degli Inferi in quanto la direzione del suo sguardo fornisce simbolicamente anche la direzione dell'intento.

Ciò che Orfeo sta compiendo, infatti, è un rito di passaggio. Attraverso la sua richiesta, l'ombra di Euridice intraprende un cammino in una direzione contraria, innaturale, e Orfeo è il tramite attraverso cui tale rituale sta compendosi. Nel momento in cui Orfeo volge il suo sguardo dietro di sé, in direzione di Euridice, ciò che egli fa non è soltanto vedere l'ombra della sua sposa e per questo punito, in quanto venuto meno al patto fatto con Ade. Ciò che Orfeo fa è molto più grave. Invertendo la direzione del suo sguardo, infatti, Orfeo non fa altro che ripristinare la situazione di partenza che vedeva la sua amata Euridice morta. Orfeo spezza il rituale di passaggio ripristinando il naturale corso degli esseri viventi. Volgendosi, ha fatto sì che la vita di Euridice fosse ancora una volta risucchiata dalle tenebre.

3. Gilgameš e la morte come rimosso

Al pari del mito di Orfeo, anche l'epopea di Gilgameš parla di un rito di passaggio. Tale rito è sancito da un evento drammatico che smuove l'animo di Gilgameš e lo sprona ad intraprendere un viaggio che si apre a terre sconosciute e inaccessibili agli uomini, alla ricerca del segreto dell'eternità. Se l'intento di Orfeo è quello di invertire il naturale processo vita-morte per la sua Euridice, ciò che Gilgameš vuole fare è sfuggire alla sua di morte, dunque spezzare la catena del destino che attende gli uomini. Ma, a ben vedere, il vero viaggio intrapreso da Gilgameš non è quello fisico, bensì quello che compie all'interno della sua mente, poiché il suo è un cammino psicologico che dalla rimozione inconscia della morte stessa, arriva ad un riconoscimento e non accettazione di essa, per approdare,

infine, alla consapevolezza del proprio destino e all'accettazione della condizione di mortale e di tutto ciò che la limitatezza del tempo concesso porta con sé.

La sua storia è percorsa da innumerevoli simboli e metafore che rappresentano, come afferma il dio Enlil alla fine del racconto, il suo percorso come percorso dell'umanità. È Gilgameš ad «incarnare la luce e la tenebra degli esseri umani»⁴⁹.

La posizione da cui Gilgameš parte è privilegiata. Egli infatti non è un uomo qualunque, e tantomeno è semplicemente un uomo: Gilgameš è un re (il sovrano di Uruk) ed è un semidio. Egli, viene detto, infatti, per due terzi divino e per un terzo umano, cioè mortale. Eppure, Gilgameš sembra non curarsi della sua mortalità fino a quando Enkidu, una delle figure chiave del mito, muore. Punto focale del mito è, infatti, il legame che si instaura tra Gilgameš ed Enkidu. Quest'ultimo, semidio generato come il negativo di Gilgameš, con doti fisiche tali da potergli tenere testa e ucciderlo, nello scontro riconosce la sua superiorità abbandonando ogni sentimento di rivalsa. Durante la narrazione, inoltre, si scopre che tra il re di Uruk ed Enkidu nasce un'amicizia speciale, amorosa: trapela, infatti, che i due diventano amanti.

Il mito prosegue con la narrazione di innumerevoli battaglie condotte contro nemici spaventosi. Ma, vi è uno scontro in particolare, quello con il dio della foresta dei cedri Humbaba, in cui emerge il diverso atteggiamento che Gilgameš ed Enkidu hanno nei confronti della morte. Se il primo sembra impavido, il secondo mostra fin da subito i propri timori, volendo abbandonare il campo di battaglia e tornare a Uruk. Gilgameš, al contrario, è ostinato a scontrarsi, e le parole che dice a Enkidu mostrano bene il suo pensiero:

che la battaglia a venire risvegli il tuo coraggio; dimentica la morte e seguì me [...].

Quando due vanno insieme ciascuno protegge se stesso e difende il compagno, e se essi cadono lasciano ai posteri un nome duraturo.⁵⁰

⁴⁹ *L'Epopèa di Gilgameš*, cit., p. 152. Per un'analisi puntuale del mito, nonché per un'analisi critica delle tavolette, cfr. A. R. George, *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Oxford University Press, Oxford 2003.

⁵⁰ *Ivi*, p. 107.

Lasciando da parte le implicazioni storiche sottese al mito, la conquista della foresta dei cedri sottende anche implicazioni metaforiche. Essa, infatti, è detta il «Paese del Vivente»⁵¹ e Gilgameš dice di voler imprimere il suo nome «dove si scrivono i nomi delle persone famose»⁵²: egli vuole trovare un'impresa per la quale verrà riconosciuto dai posteri come grande e potente.

Ciò che si può trarre da questo episodio riguardo alla persona di Gilgameš è che egli sembra essere un uomo che non teme la propria morte perché comprende la sua natura, e ciò a cui aspira è un'eternità che trascenda il corpo e che si manifesti nella sua fama. In realtà, però, ciò che emerge da altre tavolette e dal prosieguo del racconto fa comprendere che l'atteggiamento di Gilgameš è ben lontano dall'essere maturo. Egli è mosso da spavalderia, e il suo modo di agire rivela un meccanismo di rimozione nei confronti di ciò che più lo spaventa: la morte. Il suo atteggiamento di sfida verso Humbaba è tutt'altro che coraggioso. Tale meccanismo psicologico di rimozione del problema emerge nella sua più totale chiarezza quando Enkidu muore. Gilgameš ne è profondamente scosso e sente, per la prima volta, la paura della propria morte.

Questo è un passaggio decisivo del mito perché pone sotto la lente due aspetti fondamentali che colgono chi si appresta a fare i conti con la morte di una persona alla quale si era molto legati.

Il primo aspetto riguarda il riconoscimento della morte stessa. Per Gilgameš, la morte dei propri avversari o il pensiero della propria morte non lo avevano mai condotto, fino a quel momento, ad una seria riflessione. È la morte del suo amico-amante che annulla tutto l'esistente e lo porta a focalizzarsi sulla sua condizione di mortale; è la morte di Enkidu che lo conduce ad una riflessione sulla fine dell'esistenza e gli fa sentire la mancanza. Perché la morte è anche vuoto e mancanza di un'esistenza che prima era lì, e come tale era data.

Il secondo elemento che emerge è il riflettersi di Gilgameš nella natura di Enkidu. Egli era infatti il suo negativo, un semidio. Come lui un semidio mortale. Dunque, è nel vedere un altro semidio suo pari morire che porta Gilgameš a temere per la sua vita. È nel vedere un suo simile al quale era legato che fa scaturire in lui non solo il senso di vuoto e di mancanza di senso, come Gilgameš dice, ma anche la paura per la propria morte. È da qui che, dopo aver pianto Enkidu per sette giorni «fino a

⁵¹ *Ivi*, p. 101.

⁵² *Ibidem*.

quando non si posò il verme sul cadavere»⁵³ Gilgameš parte alla ricerca di Utnapištim, poiché è convinto che quest'ultimo possa svelargli il segreto dell'immortalità⁵⁴.

Utnapištim, nome babilonese del Noè biblico, è colui che, scampato al diluvio universale, viene omaggiato dagli dei del dono dell'immortalità. Solo Utnapištim, portatore del segreto della vita, potrà spezzare le catene che legano Gilgameš alla terra, che lo legano a ciò che è «il destino comune dell'uomo»⁵⁵.

Ciò che è mio fratello ora, lo sarò io quando sarò morto. Poiché ho paura della morte farò del mio meglio per trovare Utnapištim, colui che chiamano il lontano. Egli, infatti è entrato nel consesso degli dei.⁵⁶

Utnapištim è detto *il portatore del segreto della vita*, ed è ciò che rivela anche il suo nome: il suo significato in antico babilonese, e sotto il nome di Ziusudra (o Ziusuddu) in sumerico è “colui che vide la vita”. Anche la collocazione della dimora di Utnapištim ha un significato simbolico alquanto importante: egli dimora nelle “terre del Lontano”, nella terra di Dilmun, la quale si trova al di là dell'oceano della morte, nelle terre del dio Sole Šamaš. Dilmun è collocata dunque al di là degli Inferi a simboleggiare che Utnapištim si trovi nel territorio degli dei, i quali custodiscono il segreto della vita eterna. Se, infatti, Siduri dice a Gilgameš che «dove ti affretti non troverai mai la vita che cerchi. Quando gli dei crearono l'uomo gli diedero in fato la morte, ma tennero la vita per sé»⁵⁷, il re di Uruk è convinto nel suo intento, poiché Utnapištim rappresenta l'unico uomo a cui, invece, questo segreto è stato rivelato.

⁵³ *Ivi*, p. 134.

⁵⁴ Affinché Gilgameš possa trovare Utnapištim, deve intraprendere un viaggio assai difficile: entrare nella porta degli Inferi che è posta alle pendici del monte Masu e camminare per dodici leghe immerso in una oscurità totale fino a quando vedrà il Sole sorgere. Troverà poi il modo di esser traghettato sul mare arrivando all'Oceano della Morte (le cui acque gli è vietato toccare) per giungere, infine, alla casa di Utnapištim. In questo mito sono presenti alcuni elementi che ritornano anche nel mito egizio. Così come nel percorso che Gilgameš compie all'interno del monte Masu vi è la presenza di dodici leghe da attraversare completamente nell'ombra (in alcune traduzioni si parla di ore) anche la Duat, la quale rappresenta un luogo non illuminato dal Sole è costituita da dodici portali. Inoltre, in entrambi i casi, la fine dell'oscurità coincide con il Sole splendente. Si entra nelle terre del divino, dunque, nelle terre degli immortali.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 129.

⁵⁷ *Ibidem*.

Tuttavia, quando Gilgameš si trova al cospetto di Utnapištim, non trova da subito la risposta che cerca. Il Noè mesopotamico gli dice qualcosa di diverso, qualcosa che ha a che fare con la stessa natura delle cose, con il naturale processo ciclico di nascite e morti a cui i viventi sono soggetti:

nessuna permane. Costruiamo forse una casa che duri per sempre? Stipuliamo forse contratti che valgano per ogni tempo a venire? Forse che i fratelli si dividono un'eredità per tenerla per sempre? Forse che è duratura la stagione delle piene? Solo la ninfa della libellula si spoglia della propria larva e vede il Sole nella sua gloria. Fin dai tempi antichi nessuna permane.⁵⁸

Interessante a tal riguardo è la simbologia della libellula a cui Utnapištim fa riferimento: essa rappresenta l'elevazione dello spirito che, abbandonando le vesti materiali, vede il Sole, simbolo di vita eterna. La libellula è simbolo di metamorfosi e trasformazione, simbolo di passaggio. Ma una tale simbologia ha un duplice significato. Uno riguarda una possibile rinascita nel Sole della vita eterna (ma questa verrebbe concessa a pochi, poiché la libellula viene considerata da Utnapištim un'eccezione). Un'altra interpretazione ha a che fare con una metamorfosi spirituale, di crescita personale. Come la libellula opera le sue metamorfosi nel corso della vita, così deve cercare di fare l'uomo. Anche l'essere umano deve affrontare il suo normale e naturale processo di trasformazione che dovrebbe condurlo ad una visione saggia della propria esistenza.

Utnapištim consiglia a Gilgameš ciò che anche Siduri gli consigliò:

Quanto a te, Gilgameš, riempi il tuo ventre di cose buone giorno e notte, notte e giorno, danza, sii lieto, banchetta e rallegrati. [...] Tu sei uomo Gilgameš, vivi la tua vita da uomo, non cercare quello che non ti è concesso, non lo troverai.⁵⁹

Non contento della risposta di Utnapištim, Gilgameš insiste nel conoscere il segreto della vita eterna. Utnapištim allora gli propone una prova da compiere: il re di Uruk non avrebbe dovuto dormire per

⁵⁸ *Ivi*, pp. 139-140.

⁵⁹ *Ivi*, p. 134.

sette giorni e sette notti e, solo allora, Utnapištim gli avrebbe rivelato il suo segreto. È molto facile conoscere l'esito della prova. Gilgameš si addormentò. È chiaro che la sfida proposta celava un intento ben preciso. Il Noè mesopotamico sapeva sin da principio che il re di Uruk avrebbe fallito, poiché è impossibile per un mortale vincere il sonno. La sfida era solo un modo per ricompensare le fatiche di Gilgameš essendo arrivato fino a lui.

Anche i pani che Utnapištim fa cuocere a sua moglie, come prova per Gilgameš che si fosse addormentato, sono una metafora del cambiamento che la materia subisce: il pane del primo giorno è ammuffito, quello del sesto giorno duro, quello del settimo fragrante e appena sfornato: ciò che oggi è appena fatto e buono, l'indomani è corrotto e in decomposizione. Ciò che è ora non può durare per sempre nello stesso stato, deve assumere un'altra forma, e questo è ineluttabile. Per la seconda volta Utnapištim risponde alla domanda di Gilgameš, ma essa non viene accolta.

Alla fine, Utnapištim rivela a Gilgameš l'esistenza di una pianta che, se mangiata, è in grado di ripristinare la giovinezza. A queste parole il re di Uruk parte subito alla sua ricerca. Trova la pianta ma decide di non mangiarla subito. Decide di dividerla con gli anziani della sua città e provare i suoi benefici. Tuttavia, durante la strada del ritorno, un serpente mangia la pianta e Gilgameš perde così l'ultima possibilità di sconfiggere la morte.

In realtà, il viaggio di Gilgameš si conclude come doveva concludersi. Il re di Uruk è dapprima disperato; piange, si arrabbia, ma poi si rasserena. Il viaggio intrapreso l'ha cambiato, in quanto l'ha condotto ad indagare nel profondo il rapporto che l'essere umano intesse con la morte e ad arrivare all'accettazione di sé come uomo e di tutto ciò che questo comporta. Gilgameš approda alla scoperta dell'impossibilità di sconfiggere la morte perché essa è un elemento ineluttabile della nostra esistenza.

4. Soglie e riti di passaggio

Scrive Benjamin, riportando le parole di una conferenza di Noak, che «la porta è connessa ai *rites de passage*»:

si attraversa il passaggio, che può essere indicato in molti modi diversi [...] si tratta comunque di sfuggire a un elemento ostile, o di liberarsi da qualche tara, di affrancarsi da una malattia o dagli spiriti dei defunti.⁶⁰

La soglia rappresenta un varco, il comunicare dell'interno con l'esterno, e viceversa. Nel mito di Orfeo, come visto, la demarcazione tra regno della vita e regno dei morti è sancita dalla porta dell'Ade, dalla soglia che separa la luce dalle tenebre. Porte, varchi, aperture, voragini, grotte, caratterizzano molti miti e racconti che hanno a che vedere con la trasformazione e il cambiamento, a cui i personaggi narrati vanno incontro. La porta, con la sua soglia, dunque, rappresenta non soltanto una zona di confine, un limitare un ambiente, separandolo dall'altro; in realtà, l'apertura fa sì che i due ambienti possano entrare in relazione tra loro.

In psicologia, la porta rappresenta un cambiamento: quando si oltrepassa una porta si cambia qualcosa. Tale cambiamento può avere una duplice valenza in quanto si può incorrere anche in un cambiamento in negativo, assistendo ad una sorta di retrocessione. Come afferma Benjamin riguardo ai *passages* di Parigi, «chi penetra in un *passage*, percorre il passaggio-porta in senso inverso (ovvero si riconsegna al mondo intra-uterino)»⁶¹. L'attraversamento della porta rappresenta dunque un cambiamento di stato. Inoltre, nella simbologia della porta ogni entrata è caratterizzata anche da un'uscita. La stessa entrata può diventare un'uscita, cambiando la prospettiva di riferimento. Tutto è relazionato a dove si entra e verso dove si è direzionati. La soglia rappresenta esclusivamente il varco di collegamento, ove al cambiamento di luogo solitamente corrisponde anche il cambiamento dello stato dell'individuo.

Varcare particolari soglie equivale, molto spesso, ad entrare nelle tenebre, a trovarsi spaesati, disorientati. La prima entrata rappresenta, infatti, soltanto la fase iniziale del viaggio che si è intrapreso. Ma, restare nelle tenebre equivale a perdersi, a smarrirsi. Affinché il viaggio si concluda occorre proseguire e poter, dopo le tenebre, uscire a vedere la luce.

Simbolicamente, il defunto attraversa la porta del mondo oltremondano nel momento in cui lascia il corpo. Nei miti, l'anima del defunto inizia un viaggio nuovo, diverso da ciò a cui è andato incontro

⁶⁰ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, tr. it. di G. Russo, *I «passages» di Parigi* (a cura di E. Ganni), Einaudi, Torino 2010, vol I, p. 463.

⁶¹ *Ibidem*.

durante la vita. La Duat egizia, per esempio, è costituita da dodici portali, alla cui guardia vi è la presenza di un dio. L'anima deve saper nominare gli dei guardiani e aiutarsi con formule magiche affinché possa accedere al regno di Ra. Ad ogni porta l'anima diviene più forte e coraggiosa; ogni portale che oltrepassa muta la sua condizione: essa sta compiendo infatti il suo rito di passaggio per conquistarsi la vita eterna.

Per i viventi, tali porte – con le loro soglie – rappresentano passaggi iniziatici verso una più profonda conoscenza di sé e della vita. Nel varcare la porta del Monte Masu, Gilgameš intraprende un viaggio nell'oscurità, ove i suoi sensi e la sua mente vengono messi duramente alla prova. Quando egli, alla fine, scorge la luce, rivede la speranza. Essa è già la speranza di un uomo nuovo, il quale ha affrontato una sfida contro l'ignoto.

Di immortalità si parla anche nel mito di Gilgameš, ma ciò a cui il re di Uruk aspira è l'immortalità del suo corpo. Egli vuole impadronirsi di ciò che non gli appartiene, per sfuggire alla porta la cui soglia nessun uomo vorrebbe mai varcare. Il viaggio di Gilgameš si configura allora come viaggio iniziatico in cui alla fine egli comprende il proprio destino.

Dante, smarritosi nella selva oscura, simbolo di perdizione, di confusione e disorientamento, intraprende, vedendosi costretto dalle tre fiere, un viaggio negli Inferi. Questo senso di necessità che caratterizza il cammino di Dante è comune all'essere umano che, molto spesso varca dalle soglie che lo trascinano, volente o nolente, in percorsi tenebrosi nel proprio animo. Dante si sente inizialmente smarrito, percepisce i dolori e i peccati dell'umanità, dolori che, in quanto essere umano, gli appartengono. Ma, alla *via verso il basso* seguirà la *via verso l'alto*, coincidente con lo spogliarsi di molte vesti che facevano parte della sua persona prima di entrare nell'Inferno, varcando la soglia di uscita come uomo nuovo, purificato nell'animo e negli intenti.

Anche alla *Repubblica* di Platone può essere data una chiave interpretativa iniziatica se si pensa al primo e al settimo Libro come contenenti un inizio e una fine ciclici, mediante cui l'essere umano può direzionarsi verso l'acquisizione di una consapevolezza totale di sé e delle cose. Il primo e il settimo Libro sono in un certo qual modo speculari. Ove l'uno parla di una discesa, l'altro parla di una salita; ove il primo è ambientato di notte, il secondo descrive l'uscita nella luce.

Quando, nel primo Libro, Socrate scende al Pireo, il verbo che viene utilizzato da Platone è quello che solitamente si usa per indicare la *discesa* di un vivo nel regno oltremondano: *kateben*. Socrate,

infatti, sta scendendo, metaforicamente, nel Pireo-Ade, nelle tenebre e in tutto ciò che questo comporta⁶².

Alla discesa, segue l'incontro di Socrate con i suoi "partecipanti al simposio" dove egli, utilizzando la sua arte maieutica, invoglia nei suoi interlocutori la volontà di voler andare oltre il velo di Maya in cui comprendono di esser stati fino all'arrivo del filosofo. Il dialogo approda, nel settimo Libro, all'analogia con il Sole e al mito della caverna, in cui viene narrata la *risalita* di un uomo, un iniziato, verso la luce. L'iniziato intraprende un cammino verso la conoscenza, verso il dissolvimento delle sue convinzioni per approdare alla verità. Ma ecco che, in realtà, l'inizio della *Repubblica* si configura ancora una volta come l'inizio di un nuovo ciclo, poiché la figura di Socrate rappresenta quell'iniziato che si appresta a condurre altre persone verso un rito passaggio.

5. I cicli della vita e la cristallizzazione dell'attimo

Ciò che Utnapištim descrive a Gilgameš attraverso la simbologia della libellula e i pani è proprio ciò a cui il re di Uruk, in quanto mortale, può aspirare: il segreto della vita risiede nel cambiamento, nel continuo mutare delle cose: tutto ciò che è nato è destinato a perire affinché il ciclo si ripeta.

Uno dei miti che richiama il ciclo di morte e rinascita della natura è quello del signore degli Inferi e Persefone. Ade, innamoratosi di Persefone, la rapisce, volendo qualcosa per sé che non poteva avere: la prosperità della vita che non apparteneva al suo regno. Specularmente, Persefone, mangiando il melograno, cibo dell'oltretomba, contamina la sua natura, dovendo così dimorare nell'aldilà. Dato il patto stipulato tra Zeus e Demetra, Persefone trascorrerà d'ora in poi sei mesi sulla Terra e sei mesi nell'oltretomba.

La questione su cui solitamente ci si concentra nell'analisi di questo mito riguarda l'andare e il ritornare di Persefone negli Inferi, coincidente con il ciclo delle stagioni, con il fiorire e il perire della natura. In realtà, all'interno del mito sono presenti altri elementi che simboleggiano la stessa natura della vita: il fatto che sia proprio Ade (il custode del regno dei morti) ad innamorarsi di Persefone (il potere generativo della vita) non è qualcosa che possa passare inosservato, come non è da ignorare la dualità di cui si fa carico Persefone una volta diventata moglie di Ade.

⁶² Platone, *La Repubblica*, I, 327a. Cfr. M. Pievatolo, *La via verso l'alto: autonomia dell'anima e politica nella Repubblica di Platone*, in *La filosofia politica di Platone* (a cura di G. M. Chiodi e R. Gatti), Franco Angeli, Milano 2008, p. 173.

È la natura di Persefone contaminata da Ade a rappresentare la chiave di volta del mito. Il fatto che in Persefone ci sia anche qualcosa dell'oltretomba fa sì che all'elemento vitale si contrapponga l'elemento mortifero. Tale simbologia forgia un forte legame tra la vita e la morte. Ed è questa indissolubile unione a permettere il rigenerarsi della natura e delle cose.

Tale connubio è continuamente presente in molte descrizioni della morte. Come tredicesimo arcano maggiore dei tarocchi, ad esempio, la morte è una carta che rappresenta il suo legame con l'elemento vitale, indicando cicli di rigenerazione e trasformazione. Essa va, infatti, a concludere un ciclo, permettendo la nascita di qualcosa di nuovo. Questa carta è simbolo di distruzione e di costruzione, quindi di rinnovamento. Nei rituali iniziatici, ad essere inscenata è la morte simbolica della persona (per quella che era) affinché possa rinascere spiritualmente più consapevole.

L'interpretazione divinatoria della carta della morte indica anche un disagio, nel momento in cui ci si accinge a separarsi dal passato, per intraprendere una nuova strada. In questo caso la morte può significare una vera e propria pausa, che porta ad una stasi solo apparente, in quanto essa risulta propedeutica all'avvento del nuovo. Tale è la stasi a cui va incontro la natura nei suoi cicli (ricordati nel mito di Ade e Persefone alla loro storia), attendendo una rinascita rigogliosa.

Nei tarocchi, inoltre, la carta della morte è designata dal numero tredici. Esso simboleggia trasformazione, un cambio radicale e drastico che non può essere evitato⁶³. La morte, dunque, è una fase di passaggio caratterizzata da ineluttabilità. Qualsiasi sia il cambiamento a cui si sta andando incontro, tale cambiamento deve essere accolto come proficuo per la nostra crescita. Gli stessi tarocchi, infatti, sono un'interpretazione simbolica del cammino dell'animo umano, e la morte va accettata in quanto percorso naturale e necessario per la successiva rinascita.

Con il suo *Faust*, invece, Goethe compie un esperimento alquanto interessante, poiché sposta il focus della storia principalmente sulle forze oscure e sul loro volere. Ciò che viene rappresentata nel *Faust* non è più una morte che promette la vita, bensì una morte che non contiene altro che morte. Il demone Mefistofele è, infatti, consacrato ad essa, facente parte di quella forza che anela al dissolvimento dell'esistenza priva di ogni rinascita: «sono lo spirito che nega sempre, e con ragione, perché tutto ciò che nasce è degno di perire. Perciò sarebbe meglio se non nascesse nulla»⁶⁴.

⁶³ Raramente nei tarocchi la morte rappresenta una morte fisica vera e propria. Cfr. P. D. Uspenskij, *Il simbolismo dei tarocchi. Filosofia dell'occultismo nelle figure e nei numeri*, Harmakis Edizioni, Cavriglia 2008.

⁶⁴ J. W. Goethe, *Faust*, cit., p. 99.

In Goethe, il mondo infero si apre a Faust, viene a visitarlo per mezzo di un demone. È l'Inferno, dunque, a materializzarsi e a creare, con molte forme di illusione (anche sotto forma di allucinazioni) scenari diversi, che allontanano la coscienza di Faust dalla realtà delle cose. Nel *Faust*, l'Inferno viene infatti rappresentato sotto forma di teatro, in cui lo spettacolo inscenato non è la dannazione di Faust, bensì il trionfo della morte. In questo contesto, l'illusione di Mefistofele è soltanto negativa, è una pura forma di inganno che cela *il niente*, come l'istante che racchiude tutta la sua essenza mortifera. Mefistofele, da bravo demone, non fa altro che sviare o ingannare Faust, portandolo a compiere le più vili malefatte, conducendolo verso un "sapere" che si discosta di gran lunga da quello dell'essenza di tutte le cose, la conoscenza a cui Faust aspirava.

Anche il patto stipulato tra Faust e Mefistofele è al quanto particolare, e riecheggia ancora una volta il senso totalmente mortifero della questione. Faust dice:

se dirò all'attimo:/ sei così bello! Fermati! /Allora tu potrai mettermi in ceppi, / allora sarò contento di morire! / Allora suoni la campana a morto,/ allora non dovrai servire più;/ l'orologio si fermi, /la lancetta cada, / e sia passato il tempo che mi hai dato!⁶⁵

Altri esempi legati al "fermare l'attimo", alla cristallizzazione del tempo fanno appello allo stesso elemento mortifero: «mostrami il frutto sfatto prima di essere colto, / e alberi che ogni giorno rinverdiscono!»⁶⁶. Mefistofele è maestro nell'esaudire tali "desideri" in quanto per essi basta fermare il "fotogramma del tempo" e porlo in un loop infinito. Tuttavia, un fotogramma statico non contiene vita alcuna, in quanto essa è movimento dinamico e sempre in divenire. Nel dire di voler fermare l'attimo, Faust non fa altro che inneggiare alla staticità, a quella staticità caratterizzante la morte, quella morte che non ha senso in nient'altro, la morte pura e dura, perché eternamente cristallizzata in un frangente che non otterrà mai un cambiamento.

La stessa firma richiesta da Mefistofele per sigillare il loro contratto rivela un altro simbolo di staticità: la parola scritta è morte, in quanto è un bloccare, un rendere statico qualcosa di dinamico quale la parola nel linguaggio.

⁶⁵ *Ivi*, p. 125.

⁶⁶ *Ivi*, p. 123.

L'inganno intessuto da Mefistofele a Faust è proprio questo: la scissione dell'elemento vitale da quello mortifero; ma ciò significa annullare la vita in sé.

6. «Madama Morte»

Per Leopardi, la Morte è sorella della Moda, entrambe figlie della Caducità. Ed è la Moda – nelle sue *Operette Morali* – a chiamare la Morte «Madama»⁶⁷.

Anche Benjamin accosta le immagini della morte e della moda a qualcosa di negativo, in quanto, secondo il filosofo, esse rappresentano un ritorno dell'uguale ciclico che non conduce ad un vero rinnovamento⁶⁸, e, riprendendo il *Dialogo della Moda e della Morte* del Leopardi, anch'egli chiama la morte «Madama». Tanto il Leopardi quanto Benjamin danno un volto alla Morte, considerandola una figura dalle fattezze femminili. Anche Vecchioni, nella sua *Samarconda*, descrive la morte come una Vecchia Signora.

L'iconografia della morte ha millenni di storia. Che si tratti di una figura femminile, maschile o asessuata, essa è una presenza costante di molti miti, leggende, racconti: c'è sempre "un qualcosa" che viene a "prendere" l'anima, non parlando di una sua uscita spontanea dal corpo. Il morire non è quindi descritto come la cessazione delle funzioni vitali, ma come un qualcosa di destinato, di scritto.

Vi è un'entità, uno spirito, un demone, un dio della morte, o una parca, che taglia il filo della vita.

Nella mitologia greca oltre alle parche, il detentore della morte è il dio Thanatos. Il suo aspetto è ben lontano dall'immagine scheletrica che conosciamo oggi. La morte era rappresentata dai greci come un giovane alato, di bell'aspetto, dalla figura sensuale e accattivante. Ciò che i greci sembrano volerci comunicare è che la morte celi in sé anche un aspetto bello e seducente. In *Tristano*, Thomas Mann evidenzia proprio questa caratteristica della morte. Per il protagonista del racconto, infatti, la caducità cela una sensualità alla quale egli non può resistere⁶⁹. C'è una bellezza anche nel morire, e il dio della morte rappresenta questo fascino.

Altre rappresentazioni di Thanatos lo raffigurano con una torcia che porta rovesciata affinché la fiamma soffochi, metafora che sta a significare la fine della vita, e una farfalla nell'altra mano,

⁶⁷ G. Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, in *Operette Morali*, Guida, Napoli 1998, pp. 99-108.

⁶⁸ La moda, come la morte, produce un loop continuo, rendendo omaggio all'oggetto, dunque al cadavere (cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 67).

⁶⁹ T. Mann, *Tristan*, tr. it. di B. M. Dal Lago Veneri, *Tristano*, Newton, Roma 1990, pp. 49-50.

rappresentante simbolicamente l'anima che trasmigra nell'oltretomba. La sua dimora è molteplice: secondo alcune versioni nel Tartaro, secondo altre, Thanatos dimorerebbe all'entrata della porta dell'Ade; in alcune versioni latine, nelle lontane terre ad ovest, oltre le colonne d'Ercole. Per rimarcare la sua intangibilità, Thanatos viene associato ad Atropo, la parca che taglia il filo della vita. Il carattere del dio della morte varia nei secoli, da dio incattivito che svolge il suo lavoro con minuziosa precisione a dio magnanimo, raffigurante la morte buona in antitesi alla morte atroce di Ker, a un Thanatos che dimora nei campi Elisi e che svolge il suo compito mal volentieri, ma lo svolge perché necessario.

La figura della morte presto cambia aspetto, forse anch'essa specchio dei tempi, diviene, da bella e sensuale a decrepita, rappresentata da un vecchio dalle sembianze quasi scheletriche, le cui carni sono in putrefazione, o da uno scheletro possessore di falce e mantello nero.

L'incisione di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, è un esempio della raffigurazione della morte come vecchio scheletrico, le cui carni sono attorniate da serpenti. Il modo in cui la scena è composta fa presumere che l'entità, la quale affianca il cavaliere e gli si rivolge (avente una clessidra in mano che mostra il tempo che scorre), non venga affatto percepita da quest'ultimo. L'uomo, inoltre, ricopre un incarico ben preciso: è, per l'appunto, un cavaliere che si appresta ad affrontare una battaglia. Metaforicamente, essa rappresenta la battaglia della sua vita e il cavaliere simboleggia l'umanità in viaggio che, ignara, ha la morte e il diavolo costantemente con sé. La morte è la compagna fedele del suo percorso, rammentandoci che essa cammina sempre al nostro fianco anche se è invisibile al nostro sguardo⁷⁰.

Altra figura iconica è la morte personificata dal Triste Mietitore, uno scheletro dotato di mantello nero e falce, iconografia che viene riportata anche sul tredicesimo arcano maggiore dei tarocchi. Tale figura ha un significato ben preciso. Il Triste Mietitore, infatti, deve la sua comparsa alla peste, detta anche *la morte nera*, per l'aspetto che assumevano i cadaveri in putrefazione. Il mantello che lo ricopre deve il colore nero non soltanto alla tenebra, simboleggiando il giocare con la nostra paura dell'ignoto, ma anche all'evocazione del colore nerastro del cadavere. La falce di cui la morte è dotata, simbolo della "mietitura delle anime" è, però, di origine greca, in quanto in alcune

⁷⁰ Per un'analisi accurata di quest'opera si veda C. Bonvecchio, *Il cavaliere, la morte e il diavolo: un'analisi simbolica*, in «Metabasis. Filosofia e comunicazione», 7/2009, pp. 1-30; cfr. V. Jankélévitch, *La mort*, tr. it. di V. Zini, *La morte*, Einaudi, Torino 2009, p. 45.

raffigurazioni Thanatos possiede una falce. Con la figura del Tristo Mietitore, la bellezza e la sensualità del dio greco vengono spodestate da una raccapricciante icona che crea spavento, mostrando fin da subito, attraverso la sua figura, il destino che attende l'individuo: la nullificazione della carne e lo svelamento della struttura interna che inquieta: il vuoto arido di uno scheletro. Se, infatti, come detto, la tenebra cela alla vista il cadavere in decomposizione, l'iconografia della morte ora rivela la magrezza e il deterioramento dei corpi.

7. Ade e la conoscenza nascosta

Nel vedere Gilgameš dormire, Utnapištim fa un'osservazione: «dormienti e morti quanto sono simili, sono come morte dipinta»⁷¹. Il sonno, infatti, cessa il movimento del corpo, e la psiche, se non disturbata, non percepisce il mondo esterno.

Il legame tra il sonno e la morte è presente sin dall'antichità: ad esempio, molte versioni dei miti greci raffigurano Thanatos e Hypnos (sonno), entrambi figli della Notte, come fratelli; in altre versioni addirittura come fratelli gemelli⁷².

Una prima spiegazione inerente alla simbologia della loro fratellanza risiede nella somiglianza esterna che donano agli esseri umani. Quando un uomo riposa, le sue membra sono rilassate, i suoi occhi chiusi; cessa il movimento, cessa la parola. Si assiste, allora, ad un rispecchiamento reciproco. Il sonno diviene rispecchiamento della morte perché dona al corpo la sua maschera, e, viceversa, la morte diviene rispecchiamento del sonno perché il corpo, almeno all'inizio, prima che la fase di decomposizione subentri, appare in riposo. Non a caso, infatti, si parla della morte come di "sonno" o "riposo" eterno.

Un altro riferimento molto importante presente nei miti antichi riguarda il rapporto sussistente tra la morte, il sonno e i sogni. Se Kant afferma che dal punto di vista biologico i sogni servono a non far precipitare il dormiente nell'oblio della morte, in quanto mantengono vivo l'impulso vitale⁷³, dal punto di vista mitico e psicanalitico, i sogni ci dicono, invece, molto altro.

⁷¹ *L'Epopèa di Gilgameš*, cit., p. 140.

⁷² Cfr. H. Hillman, *Il sogno e il mondo Infero*, Adelphi, Milano 2003, pp. 46-50.

⁷³ C'è chi, come Lovecraft, la penserebbe diversamente, soprattutto riguardo alla funzione biologica del sogno. Per Lovecraft, al contrario, il sogno ci porta in terre folli e sconosciute che, anziché allungare la vita, ce la sottraggono.

Nei miti greci i sogni, gli Óneiroi, sono anch'essi figli della Notte. Ovidio nelle sue *Metamorfosi* dà loro tre nomi specifici: Morfeo, Fobetore e Fantaso. Il sonno, attraverso i suoi sogni, sembrerebbe avere un potere oracolare. Nel mito di Gilgameš, ad esempio, sono contenuti almeno dodici sogni che parrebbero presagire il futuro: Enkidu viene a conoscenza della propria morte imminente proprio attraverso un sogno:

Ruggivano i cieli e rombava la terra in risposta; tra gli uni e l'altra, io ero di fronte a un essere orrendo, il tetro uomo uccello; a me aveva rivolto il suo intento. Anzù, il suo piede era quello di un leone, la mano l'artiglio di un'aquila. Si gettò su di me, i suoi artigli erano nei miei capelli, mi avvinghiò e io soffocavo; poi mi trasformò, e le mie braccia divennero ali coperte di piume. Mi rivolse fisso lo sguardo e mi condusse via al palazzo di Irkalla [...], alla casa da cui nessuno ha mai volto il passo, nella via da cui non si torna indietro.⁷⁴

I sogni, dunque, sono portatori di una certa sapienza, e tale sapienza non è legata alle forze del giorno, bensì a quelle della notte.

Pertanto, un'altra simbologia a cui può essere ricondotto il regno dell'oltretomba è quella di detentore di una conoscenza in grado di manifestarsi nell'ombra, nel buio, nell'assenza di luce. Il regno della notte rappresenta così un tipo di conoscenza che possediamo, ma a cui non siamo in grado di dare forma e concretezza, in quanto non riusciamo a farlo emergere dalle tenebre.

La forza della conoscenza che viene posseduta dalle tenebre è quella che Kant chiama *rappresentazioni oscure*, le quali occupano un vasto territorio della nostra mente, pur tuttavia, il nostro intelletto fatica a "illuminarle". Nel suo libro, *Il mito dell'analisi*, Hillman sostiene che Kant, così dicendo, non faccia altro che parlare dell'inconscio umano⁷⁵. Esso cela una sapienza da sempre a noi occulta la quale si manifesta durante la notte, a riposo, quando la percezione cessa e

⁷⁴ *L'Epopèa di Gilgameš*, cit., pp. 123-124.

⁷⁵ Cfr. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, tr. it. di G. Vidari, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma -Bari 2009, pp. 17-18. Hillman nota una similitudine tra il modo in cui la psicologia parla dell'inconscio dell'uomo (nei termini di campo smisurato) e il modo in cui ne parla Kant: «anche Kant disse che l'inconscio, che egli chiamava il campo delle rappresentazioni oscure nell'uomo, era immisurabile» (J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, Adelphi, Milano 2012, p. 183).

l'immaginazione prende vita. Dormendo e sognando, entriamo nel mondo di Ade, entriamo nell'oscuro del nostro animo, in ciò che rappresenta una conoscenza a noi non facilmente accessibile perché "non facilmente distinguibile": come detto, l'assenza di luce rende tutto ciò che è posto nelle tenebre unico, indiviso, indistinto e invisibile.

Platone è uno dei filosofi antichi che mette maggiormente in rilievo il legame che sussiste tra il mondo ultramondano e l'inconscio. La concezione platonica dell'oltretomba è, infatti, alquanto articolata. Rientrano in essa almeno quattro rappresentazioni: 1) Ade come descritto all'interno del mito di Er, in cui regna una giustizia ultraterrena; 2) Ade come portatore di inganni, legato alla metaforica descrizione della *polis*-Ade governata da politici-sofisti; 3) Ade come detentore di ricchezze nascoste, quest'ultime paragonate alle conoscenze ultime; 4) Ade come mondo speculare all'Iperuranio. Tralasciando le prime due, che aprirebbero a discorsi di natura politica, ci soffermeremo sulle ultime due concezioni, le quali possono essere considerate come co-dipendenti.

Se, come detto, una delle caratteristiche del dio Ade e del suo regno è l'invisibilità (come Platone fa dire a Socrate nel *Cratilo*), Ade viene detto anche *ricco*, in quanto possessore di ricchezze⁷⁶. Questa caratteristica permette al dio di avere anche un altro nome, quello di Pluto, che lo rende, a parare di Socrate, anche meno spaventoso per gli uomini, i quali, nominandolo così, distoglieranno l'attenzione dall'aspetto che lo lega alla morte. Tale informazione è importante poiché, tramite essa, Platone sta separando Ade dal concetto di morte, in quanto ciò che serve al filosofo in questa sede è mantenere soltanto la descrizione di Ade che lo vede legato all'invisibilità e al nascosto. È da tenere in mente, infatti, che Ade non è il dio della morte, bensì il sovrano di tale regno: Ade non procura la morte, egli è soltanto la rappresentazione di ciò che non possiamo vedere. Dunque, egli è la rappresentazione del buio, dell'ignoto.

Tuttavia, quando Socrate chiama Ade il "ricco" (utilizzando il nome Pluto), poiché possessore di ricchezze, egli istituisce un'analogia tra i metalli preziosi giacenti nel sottosuolo e tesori di natura diversa: Socrate sta parlando di "speciali conoscenze". Ade è ricco, infatti, perché «conosce tutte le cose»⁷⁷.

⁷⁶ Platone, *Cratilo*, 404 b; cfr. 402 d – 404 e.

⁷⁷ *Ibidem*.

Alla figura di Ade viene dunque aggiunto un tassello in più: egli è la rappresentazione dell'oscuro, del nascosto, dell'ignoto e della conoscenza. Ma siccome tale conoscenza non è, a noi mortali, “posta sotto la luce”, poiché celata nelle tenebre, essa è simbolo di una conoscenza a noi inconscia, difficile da accedervi.

La conoscenza cui Ade detiene il sapere sembra, però, avere un corrispettivo in un altro tipo di conoscenza di cui Socrate parla nel *Fedro* e nel *Fedone*, ossia la conoscenza che la nostra anima contempla nel momento in cui riesce a raggiungere gli alti cieli dell'Iperuranio. Quest'ultimo ha, in Platone, una descrizione duplice: esso è il mondo delle idee; tuttavia, il modo in cui Socrate ne parla lo rende una dimensione ultramondana: l'Iperuranio è, infatti, il luogo in cui l'anima vola prima di una sua nuova reincarnazione⁷⁸.

Al contrario dell'Ade, l'Iperuranio è un luogo di pura luce, ma questo non deve fuorviare, poiché, in realtà, entrambi condividono la segretezza della conoscenza. La reminiscenza di ciò che l'anima ha contemplato nell'Iperuranio si dà a noi in questo mondo, quando l'anima è nel *soma*, e il grado di conoscenza è maggiore o minore a seconda di cosa la nostra anima sia riuscita a contemplare prima di reincarnarsi. Ma anche la reminiscenza ha, per noi, i suoi punti “oscuri”, poiché essa è, in un certo qual modo, parte del nostro bagaglio inconscio.

La visione di ciò che Platone chiama *idee* rimane una visione “cieca” se non riusciamo ad attingervi durante la nostra vita. Dunque, Ade rimane, ancora una volta, il possessore di quella conoscenza che vive in noi ma che risulta essere nascosta, celata, fino a quando la “luce del nostro intelletto” non possa illuminarne dei punti. Con ciò, diventa allora chiaro uno dei filoni interpretativi presenti nel *Fedone* riguardo alla descrizione che Platone fa della filosofia come preparazione alla morte⁷⁹. Se, infatti, da un lato vi è l'interpretazione etica (occorre essere giudicati degnamente da Dike affinché si possa arrivare alle sfere celesti dell'Iperuranio e non avere la propria anima dannata), l'altro filone interpretativo è quello riguardante la conoscenza. La filosofia diventa, per Platone, una dottrina di preparazione alla morte in quanto essa, favorendo un equilibrio armonico delle tre parti dell'anima consentirà una contemplazione sempre maggiore delle idee, in modo tale da acquisire la ricchezza

⁷⁸ Platone, *Fedro*, 247c-249 d.

⁷⁹ Platone, *Fedone*, 64 A.

posseduta dal dio Ade e raggiungere il compimento della nostra persona, avendo finalmente illuminato i territori fino ad ora nascosti dalle tenebre.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19



& Ass. AlboVersorio Edizioni
Senago (MI)
via Martiri di Belfiore, 11

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.