

Lisa Atwood Wilkinson, *Parmenides and To Eon. Reconsidering Muthos and Logos*, Continuum International Publishing Group, London-New York 2009 ISBN 978-1-84706-245-1

Introduzione. Tracciare una via verso Parmenide

La maggiore difficoltà che incontriamo oggi nel rapportarci al poema di Parmenide non è legata alla scarsità di testi ma alla nostra moderna dipendenza dalla testualità, dalla nostra comprensione di essa come *medium* comunicativo, che supponiamo sia sempre servito agli stessi scopi comunicativi e nelle stesse modalità. Non possiamo dire molto quando ci spingiamo verso ciò che precede la testualità. [1]

Nella preistoria della scrittura, il mezzo per persuadere e guidare la propria comunità era il discorso: non si può prescindere nell'analisi di testi antichi dal valore del discorso orale e dal valore della preservazione di esso nel testo o come testo, quando si andava sviluppando la tecnologia della scrittura. Ogni testo antico è per noi disponibile grazie alla intersezione di scrittura e oralità: intersezione particolarmente problematica nel caso di Parmenide. [3]

Il discorso omerico di Parmenide - il mezzo con cui egli pratica filosofia - è contrario a ciò che noi riconosciamo come filosofia. Per noi essa è in primo luogo pratica scritta o di lettura di testi scritti. Il fatto che identifichiamo P. come poeta filosofo significa che egli si allontana dalla tradizione poetica: il suo testo, che interseca oralità e scrittura, rende possibile il pensiero nella misura in cui afferma la scrittura? La filosofia, nel suo nascere, è positivamente condizionata oppure ostacolata dalla scrittura? Rispetto alla sapienza arcaica, quale incidenza ha avuto la scrittura? Ci sono, in effetti, indizi di un tradimento della tradizionale pratica comunicativa orale da parte della scrittura. [4]

Il compito di interpretare Parmenide richiede analisi e valutazione della disposizione greco-arcaica verso il, e della esperienza del, discorso, in specie di quello omerico, che comprende vocabolario e ritmi del poema parmenideo. Un discorso greco-arcaico riflette una certa aspettativa culturale circa il ruolo unico che un certo tipo di discorso gioca nella cultura arcaica. Secondo Detienne, a partire almeno dal IX secolo, si sviluppò un «singolo modello di discorso con gesti, pratiche e istituzioni condivisi»: un discorso cantato (*sung speech*) che non solo descrive la realtà ma fa accadere ciò che è reale, quindi modifica la realtà. Quello che Detienne chiama *sung speech* fa intravedere una disposizione generale verso il linguaggio che trascende i limiti della semplice comunicazione. [5]

Problema storico e filosofico della possibile distorsione dei testi antichi. Anche Heidegger, che pur ha avuto il merito di valorizzare le dinamiche della comunicazione orale, non ha considerato a sufficienza quanto le pratiche della comunicazione orale abbiano influenzato il pensiero e la ricezione dei primi pensatori greci.

Havelock ci ha aiutato a riorientare la nostra comprensione del significato della tradizione orale, ma tende a offrire una versione troppo monolitica e monolingvistica. Per esempio egli non considera sufficientemente l'ipotesi che pensatori come Senofane e Parmenide siano più intimamente e concettualmente legati alla tradizione orale della poesia che a Platone e Aristotele e che proprio questa associazione potrebbe essere la base del significato filosofico di Senofane e Parmenide. [6]

In questo senso, secondo l'autrice, sarebbe forse possibile ascoltare di nuovo la sapienza dei nostri primi testi filosofici: donde il tentativo di un percorso verso Parmenide. Esso muove da una analisi del significato di Omero nella cultura arcaica che

mette in discussione il nostro ordinario approccio a Omero e alle dinamiche della cultura orale (capitolo 1), con particolare attenzione (capitolo 2) al discorso omerico (*sung speech*), per procedere a una applicazione ai frammenti di Senofane (capitolo 3) e a una analisi della riflessione contemporanea sul discorso (capitolo 4). Dopo questa lunga premesse, i capitoli finali (5 e 6) sono dedicati alla interpretazione del poema di Parmenide.

In considerazione della centralità del discorso omerico nella cultura arcaica, la nostra distinzione tra mito e *logos*, tra mitologia e filosofia, potrebbe ostacolare una corretta comprensione di Parmenide. In effetti noi tendiamo a discriminare poesia omerica e poema parmenideo ricorrendo al criterio della distinzione *mythos-logos*: tuttavia c'è solo una sezione del poema che non rifletta i modelli poetici arcaici, ed è appunto la sezione indicata come "Via della Verità", su cui, non a caso, si è sempre concentrata l'attenzione. In forza di questo elemento abbiamo sempre manifestato la tendenza a proiettare quella sezione in avanti, verso una modalità di pensiero e discorso logici e filosofici, in attesa di compimento in Platone e Aristotele, lasciando le parti poetiche e mitologiche del poema al passato della tradizione da cui proverrebbero direttamente. [7] Potrebbe essere una forzatura appellarsi alla distinzione tra mito e *logos* per accentuare le differenze tra Parmenide e Omero: lo sviluppo della scrittura potrebbe spiegare tali differenze, per le sue influenze sulla filosofia, ma è inopportuno pensare che scrittura e filosofia siano indipendenti rispetto alla oralità. [9]

Capitolo 1: Una via verso Omero

L'avversione di Platone per la scrittura costituisce uno dei maggiori paradossi della storia della filosofia: lo scrittore grazie a cui arriviamo a comprendere che cosa sia la filosofia non è sostenitore della pratica della scrittura filosofia.

La posizione di Platone suscita una serie di interrogativi: se la conoscenza delle cose di maggior valore non può essere comunicata attraverso la scrittura, come può esserlo? Dall'esempio dialogico con Socrate protagonista si dovrebbe concludere che la comunicazione di conoscenza coinvolga il dialogo. [10]

Ma non ogni dialogo funzionerebbe: solo quello che replica la dialettica.

Oltre alla sua incapacità di veicolare conoscenza, la scrittura non conduce neppure alla verità. Se la scrittura non contiene conoscenza, allora (i) o la scrittura non contiene verità, o (ii) il concetto di verità di Platone differisce dal nostro (che implica un giudizio su ciò che si conosce).

Dal momento che Platone fa riferimento alla verità senza collegarla a un testo scritto, rimane aperta la possibilità che la verità sia altrove: ma tutto ciò che è conservato di Platone è in forma scritta, dunque la verità di Platone o la verità che noi gli associamo è, in termini strettamente platonici, enigmatica. [11]

Omero e la sua epica costituiscono ciò che noi possiamo conoscere di una tradizione orale greco-arcaica – una sorta di preistoria della scrittura. Tuttavia l'epica omerica costituisce anche la nostra prima forma di scrittura: la scrittura fornisce il mezzo per cui Omero è conservato, ma l'Omero conservato è apparentemente orale. [11-12]

Si aggiunga che l'oggetto della poesia omerica – la mitologia – è considerato da noi "falso", sebbene la prima filosofia tentasse di comunicare verità all'interno della tradizione omerica.

Havelock e la "rivoluzione della scrittura": il discorso orale privilegia il momento concreto e particolare, mentre la scrittura si presta alla "auto-oggettivazione" (*self-*

objectification), fissando il linguaggio come oggetto di studio su cui tornare e ritornare. La parola parlata è invisibile e svanisce, **la scrittura rende visibile l'invisibile**, fissandolo in parole e frasi che rimangono immutabili, "oggettivate" (*objectified*). Forse è proprio questa oggettivazione a rendere possibili concetti come Essere, Uno e Forma, gli oggetti di maggior valore di cui parla Platone. [12]

La scrittura appare in *Magna Graecia* nel corso dell'VIII secolo a.C., tra pratiche altrimenti orali; tra IX e V secolo essa è mezzo per trascrivere l'epica omerica. Composte oralmente tra XII e VIII secolo, *Iliade* e *Odissea* sono dunque a un certo punto trascritte. La scrittura emerge dalla "età oscura" (*dark ages*) della preistoria e il suo dono più importante è rappresentato dai poemi omerici.

La prima lettura è una attività di traduzione dalla memoria acustica: essa implica imparare a "vedere" i suoni (il contrario di quello che accade per noi, che associamo alla lettera un suono). [13]

Ciò che **la scrittura inizialmente rende visibile** o inizialmente "oggettiva" è **un sistema di suoni**. La scrittura di Omero cattura la voce di Omero.

Dal momento che l'epica scritta preserva l'epica cantata, i problemi di autorialità omerica vanno ripensati piuttosto come problemi di significato del discorso omerico nella cultura antica. Il significato di Omero è spiegato in due modi: (i) un poeta di nome Omero garantì, con la propria arte individuale, un'impronta tale alla tradizione che successivamente quella gli fu attribuita; (ii) un poeta di nome Omero è direttamente responsabile della versione finale e definitiva dell'epica che fu infine trascritta.

Ma qual è la relazione tra Omero e la tradizione orale greca arcaica? Ne rappresenta il culmine (Detienne), o ne è solo una evidenza, ovvero documenta la transizione da una cultura del parlare a una cultura dello scrivere (Kirk)? Si tratta di alternative per tracciare un percorso verso la determinazione del ruolo di Omero nella cultura greca arcaica. In ogni caso dobbiamo considerare il fatto che i dati che raccogliamo e collazioniamo su Omero e sulla sua arte sono dati testuali. [14]

Paradosso: la nostra fonte primaria per la tradizione orale greca arcaica non è orale ma scritta! Havelock ha giustamente rilevato come l'epica omerica **costituisca il primo documento della letteratura europea**, ma allo stesso tempo anche la **prima testimonianza completa della oralità, cioè di non-letteratura**. Ogni tentativo per comprendere pratiche pre- o non-letterarie richiede a noi di impiegare metafore proprie della scrittura per processi non scritti.

Termini come «tema», «struttura», «schema», «programma» e «composizione» implicano che un linguaggio disposto alla visione piuttosto che all'ascolto, che tocchi e maneggi quasi la pagina. Anche se la poesia orale evoca immagini, si tratta di immagini e non di parole. [15]

La nostra disposizione *verso* e la nostra ricezione *di* Omero sono dunque complicate (e forse compromesse) da una serie di differenze tra oralità e scrittura, tra mitologia e altre categorie di arte e scienza. **Una possibilità è dunque quella di riconoscere che l'intera tradizione orale greca arcaica sia per noi perduta (Mircea Eliade). Un'altra è quella di ammettere la distinzione reale tra discorso orale e scritto, così come possiamo ricavarla da Platone, e tentare di estrarre l'orale dallo scritto.** [16]

Forse un poeta come Omero, collocato storicamente tra oralità e scrittura, potrebbe non cogliere la discrepanza che noi poniamo tra pratiche orali e scritte. Senza dover ammettere che le nostre attese intorno alla scrittura ci impediscono la comprensione della tradizione orale greca, **potremmo tentare di identificare e separare gli elementi letterari della trascrizione dalla tradizione orale.**

Una terza strada verso Omero è appunto quella di considerare l'epica omerica come una sorta di sistema comunicativo ibrido, evitando così di applicare l'opposizione tra oralità e scrittura ai testi prima di Platone, pur cercando di comprendere quei testi nella piena ammissione delle differenze che potrebbero prodursi tra le nostre pratiche profondamente letterarie e le loro origini non letterarie.

Il significato di Omero nella cultura orale greco-arcaica potrebbe rappresentare una disposizione *verso il*, e una esperienza *del* linguaggio molto diverse dalle nostre.

I poemi omerici ci offrono immagini di *performance* di bardi che suggeriscono che il rapporto e la conversazione del bardo con la sua *audience* sono fondamentali per l'esecuzione poetica. [17]

Un bardo non è "autore", non gli viene concesso credito a motivo della sua autorialità: le parole gli vengono attraverso la Musa. L'originalità è percepita come "idiozia" e non è riconosciuta come carattere specifico della *performance* poetica.

Il carattere pubblico è essenziale alla *performance* poetica omerica, che deve conservare l'impronta sociale di una libera conversazione. [18]

Questa caratteristica si riflette probabilmente nella episodicità dei poemi omerici e nella ruvidezza dei passaggi narrativi [Fränkel]. [18-19]

Questo rilievo fa da complemento al suggerimento di Gregory Nagy che rimarca come componente chiave della poesia orale sia la sua *performance*: composizione e *performance* sono aspetti dello stesso processo. Un poema composto oralmente non è prima composto e poi recitato, ma composto mentre viene recitato. Ogni cantore recupera dal lavoro dei predecessori il materiale che riutilizza a piacimento. Composizione e performance di poesia orale costituiscono "evento", "*happening*", piuttosto che semplice recitazione.

Il lavoro di composizione trova come elemento chiave la *formula* (Milman Parry): un gruppo di parole che è regolarmente impiegato sotto le stesse condizioni metriche (come si trattasse di un frammento di esametro) per esprimere una idea essenziale. [19]

Rispetto al problema omerico tutto questo comporta che difficilmente un poeta (Omero appunto) potrebbe aver lasciato una impronta tale da spingere poi le generazioni successive ad attribuirgli la composizione dei due poemi: difficilmente l'assenza di autorialità avrebbe potuto essere improvvisamente messa in disparte in una ondata di trascrizioni, a meno di non ammettere che la scrittura abbia fatto accantonare la oralità, ciò che la testimonianza platonica nega. [23]

Omero non può essere direttamente responsabile della versione finale dei due poemi, la versione trascritta. Essi presentano ancora omissioni e sfocature che autorizzavano interventi di rielaborazione. [23-4]

D'altra parte non dobbiamo pensare che la qualità orale della poesia orale sia completamente perduta nella trascrizione e che i testi in quanto testi rappresentino una transizione dalla oralità alla letteratura (scrittura). La posizione platonica ci rivela piuttosto una fase di passaggio.

La tesi della W. è che la nostra esperienza letteraria (*literate experience*) possa incoraggiarci a presumere che il fatto materiale della prima scrittura introduca una frattura epistemologica nel tessuto della tradizione orale. [24]

Per i greci arcaici la produzione orale di versi è in primo luogo un sistema di suoni. È il suono dell'epica che rende possibile la sua trascrizione ed è il ritmo di questo suono che ha consentito la scoperta di formule e continua ancora a ispirare i traduttori. [26]

Capitolo 2: Il "discorso cantato" ovvero omerico

L'intelligenza che caratterizza scrittura e lettura - e forse anche la filosofia - potrebbe non essere una coscienza scientifica improvvisamente emersa o un misterioso risveglio della razionalità; essa potrebbe avere le proprie radici in un particolare carattere della intelligenza greca arcaica: l'abilità di ricordare e richiamare il ritmo verbale del discorso. Una attività della memoria, dunque: d'altra parte nella Grecia classica è la memoria dell'oratore a distinguerlo come educato e intelligente.

Per i primi Greci, comunque, il particolare contenuto della memoria non è costituito tanto da una serie di parole, quanto dal ritmo di suoni. Ciò che un poeta omerico affida alla memoria è un ritmo da ascoltare non da visualizzare.

Vernant: ciò che passa per ispirazione poetica è anticipato da anni di apprendistato artistico consistente in esercizi della memoria. Ma che cosa e come memorizzava un poeta? [27]

Noi siamo portati a credere che i passi che illustrano cataloghi o liste presuppongano esercizi di memorizzazione a partire da testi scritti: così è possibile che l'inclusione nell'epica di liste e cataloghi alluda a una frattura nella tradizione orale - che privilegiava i suoni - a vantaggio della vista. Il bardo in tal caso non ricorrerebbe alla memoria acustica di ritmi verbali: egli invece prima memorizzerebbe l'informazione non ritmica per poi organizzarla all'interno di esametri dattilici, trasponendo dunque parole in suono e non viceversa. Ciò presuppone che il bardo legga, che estragga parole e frasi dal testo per farne risuonare il contenuto, adattandolo alle esigenze del metro epico. La cosa, tuttavia, non appare del tutto plausibile sulla base dei riscontri testuali.

Assumere che le dimensioni dell'epica e la lunghezza di cataloghi dimostri strategie e tecniche letterarie comporta trascurare il rilevante significato culturale della memoria nella Grecia antica. [28]

Sebbene un poeta omerico non sia riconosciuto autore di ciò che canta, rimane comunque il recettore dello spirito della Musa: egli non è parte della massa di *hoi polloi*, è più vicino agli dei in quanto la sua è la voce attraverso cui le Muse cantano. Egli è un "maestro di verità" (Detienne): le sue parole proclamano e annunciano piuttosto che guidare e suggerire. Dal momento che poeti-filosofi come Senofane e Parmenide compongono entro la tradizione omerica, essi pure agiscono da una posizione superiore (sono *hoi sophoi*) a quella della folla. Questo spiega il carattere privilegiato e spesso esoterico della filosofia antica: dal carattere pubblico di pronunciamenti poetici deriva un canto aristocratico e sempre più esclusivo di segreta *Sophia*. [29]

Il prestigio sociale accordato al poeta e al poeta-filosofo non può essere spiegato appellandosi all'arte della produzione di versi: essa è piuttosto considerata un dono non di mortali a mortali ma di immortali a mortali. Secondo Detienne la memoria è indissociabile dalla produzione orale di versi - il "discorso cantato": entrambe sarebbero segni di un potere originariamente religioso. [29-30]

Un bardo omerico o post-omerico non è libero di intrecciare la sua storia all'interno di una collezione di canti che egli non ha creato: egli è libero di ritoccare particolari all'interno dei canti. È come se disponesse di una cornice stabile entro cui il quadro è mobile. Il canto in questo senso è costantemente sotto l'autorità della cornice (*frame*), che non è visibile ma udibile. [31]

Così come ogni formula è esametrica e il verso esametrico è *mythos*, ogni racconto è indicativo piuttosto che costitutivo del racconto-*mythos*. Ascoltare e raccontare miti è essere attivamente partecipi nel suono dei canti eternamente cantati.

La presenza del divino - non percepita visivamente ma ascoltata – è supportata da una invocazione alla Musa. La sua presenza è supportata dal racconto della sua origine: la produzione orale di versi ha la sua origine nella *memoria divina*. Tuttavia è proprio il divino aspetto della memoria che è spesso trascurato da noi che non crediamo alla comunicazione di immortali a mortali: l'appello alla Musa non è espediente formale, convenzione poetica, che identifica il poeta come fonte di ispirazione (artistica). [32]

Analogamente siamo portati a credere che dal momento che le Muse non esistono, i miti siano favole, inventate dai poeti. A noi l'invocazione appare come un rituale performativo, per garantire il pubblico circa la presenza degli dei; essa potrebbe invece essere anche una richiesta, che prefigura la possibilità di ascoltare il divino, piuttosto che la garanzia di ascoltarlo: insomma, una preghiera piuttosto che una domanda. [33]

Come il canto mette in evidenza, le Muse nascono per riverire la creazione: difficile applicare una logica strumentale.

Paul Veyne: per i Greci antichi i miti sono autentiche tradizioni storiche. I Greci credevano ai loro miti. La storicità dei miti comporta non il loro carattere di ricostruzioni esatte, ma di riproposizione del senso generale, che non è vero o falso, ma adeguato a una certa situazione: adeguata resa di ciò che accade. [34]

Tucidide: *historiē* interessata a veicolare le idee essenziali di ciò che accade. Differenza tra *muthos* e *historie*: *muthos* comunica ciò che ognuno conosce e ognuno dice: ciò che è detto, nel senso più generale. Proprio per questo motivo, il mito non può essere considerato di per sé falso, dal momento che appartiene a tutti. Dal momento che componente costitutivo del mito è un ritmo verbale che origina nella memoria divina, la poesia orale è, più di altri media, la fonte di *aletheia*, ciò che non è né mai sarà dimenticato. [35]

Ciò che noi identifichiamo come convenzionale *invocazione alle Muse*, ancora in Senofane, Parmenide e Empedocle, è in realtà preceduto da una pratica comunicativa che *onora la potenza della memoria*.

Detienne suggerisce che Memoria non solo serve come *base materiale del canto*, ma offra uno status di *discorso magico-religioso* ai pronunciamenti poetici. [36]

Capitolo 3: Riconsiderare Senofane

Tre idee progressiste attribuite a Senofane: (i) monoteismo; (ii) scetticismo; (iii) concezione naturalistica delle opere della natura. Rivendicazione della propria *sophia* e demitologizzazione del mondo. [40]

Senofane bardo itinerante, connesso quindi con la tradizione della poesia orale e con il discorso cantato, che rende reale quanto annuncia. [41]

Senofane si trova in una peculiare situazione: è un bardo che si libera della tradizione, liberandosi del discorso cantato. In un mondo che viene diviso, in cui non c'è più relazione tra umano e divino, non c'è più posto per ciò che origina dalla memoria divina. Senofane sfida l'«opinione» - l'insieme di credenze arcaiche – intendendo opporre a essa la propria *sophia*. [44]

Egli (“Io”) merita gli onori, non gli atleti: è la *sophia* che contribuisce al benessere della *polis* con una migliore costituzione (*eunomiē*).

Jaeger: Senofane è interessato alla istituzione di una nuova cultura, la cui forza motivante è il potere dell'intelletto (*noos*) che crea giustizia, ordine e benessere per la città. L'intelletto – *noos* – marca la differenza tra la *sophia* di Senofane e l'Opinione degli altri.

Secondo Guthrie, la distinzione di Senofane tra abilità fisica e abilità intellettuale è un tema generale della cultura arcaica. [45]

Nonostante la depersonificazione dell'iride – non Iris ma arcobaleno – non comporta la dedivinizzazione della natura, Senofane usa espressioni (*idesthai*) tipiche delle formule della poesia orale. La natura è ancora percepita vivente. [50]

L'idea di Senofane che gli dei non abbiano rivelato tutto agli uomini, e che questi non possano conoscere tutte le cose, ma con una lunga ricerca siano in grado di raggiungere ciò che è meglio, è una perfetta espressione della “tensione inevitabile” introdotta da una antica esperienza del divino. [51]

Come per *idesthai* – è possibile che le espressioni che alludono al politeismo e si scontrano con il monoteismo di altre siano residui formulaici della poesia orale. [52]

Il monoteismo, lo scetticismo e il meccanicismo naturalistico che attribuiamo agli scritti di Senofane potrebbero essere indicativi di una riappropriazione del mondo in termini specificamente umani. Tuttavia il ruolo dei primi filosofi è in questione: l'opera di Senofane può essere interpretata nei termini della lunga tradizione della poesia orale. [55]

Capitolo 4: Riconsiderare il discorso

Entro la fine del VII secolo a.C. cominciarono ad apparire firme alla base delle statue: Detienne ritiene che il fenomeno indichi una iniziale presa di coscienza del carattere figurativo o rappresentativo della *poiesis* in generale. L'artista si percepisce come agente creatore, situato tra la realtà e la sua immagine. La sua arte si trasforma in una creazione, una entità prodotta dalla sua azione individuale, non attraverso l'azione del divino. Le statue in precedenza erano segni anonimi di carattere religioso. Come il canto anonimo, anche le statue anonime non appartengono a qualcuno in particolare, ma a tutti, come segni in primo luogo civici e pubblici, segni “comuni”, espressione di una comunità. [56]

La firma sulle statue, così come l'attribuzione omerica al *muthos* potrebbero essere indice di un declino di queste pratiche comunicative collettive e della loro sostituzione con attività individuali.

La autoconsapevolezza della *poiesis* porta con sé la nozione che il suo prodotto *rappresenti* e non coincida con ciò cui si riferisce. [57]

La scrittura è monotona e propone il rischio del fraintendimento associato al testo. I testi antichi non sono comprensibili senza la voce del lettore. Ma anche leggere correttamente un testo antico pone dei problemi: senza la memoria acustica di come suona un testo, i lettori devono essere addestrati a recitare dalla scrittura come se componessero a memoria. Composizione e performance sono diventate due attività separate: il poeta è solo imitatore della produzione poetica orale; la sua ispirazione origina da un testo, non dalla Musa.

Il testo scritto perdura nel tempo, il discorso orale è diretto e immediato. L'attività della antica lettura è segnata dalla dimensione temporale: ciò che è stato scritto è ora recitato.

La *performance* poetica orale è una attività configurata nel e per il presente: ciò che viene annunciato è lo spirito della Musa. Dal momento che le Muse sono la memoria divina, si è tentati di ritenere che i poeti orali e il loro pubblico comprendessero il *muthos* come una raccolta di racconti circa un passato divinamente rammemorato. [58]

Inoltre per il poeta e il pubblico, il discorso cantato è un evento che ripete e riattiva, piuttosto che rappresentare, l'origine del canto, la nascita delle Muse come *mousa*. Il

discorso cantato è in questo senso la ripetizione di un atto, che rende reale la presenza del divino come un evento: il discorso cantato, allora, non è un discorso su un evento, ma un evento esso stesso. [58-59]

Il discorso cantato sfugge alla logica, incentrata sul soggetto (individualistico-soggettivistica), secondo cui il successo o meno di una comunicazione dipende dalla intenzione e dalla disponibilità di una persona. Il discorso cantato origina nel discorso divino: questo è autonomo, mentre la composizione orale e la performance non lo sono. Le Muse ispirano un canto nel poeta orale e questo canto è ricevuto come un dono degli dei: in questo senso la poesia orale è un atto di *kudos* – un dono di lode che nessun poeta orale può scegliere di trattenere, così come nessun atleta può scegliere di trattenere la vittoria. La recitazione poetica orale non è manifestazione di una volontà individuale del recitante. [60-61]

Alla luce dei principi della linguistica saussuriana, il discorso cantato, per il suo carattere collettivo, è piuttosto pubblico e sociale che privato e individuale, e, data l'evoluzione e l'adattamento della dizione formulare, preserva ciò che è essenziale piuttosto che l'accidentale o l'accessorio al complesso narrativo dei racconti. [61]

Gregory Nagy: l'elemento performativo del discorso cantato deve essere tenuto in conto perché è ripetitivo e in ciò risiede la sua forza. Una *performance* poetica orale è un tipo di *performance* rituale e, come tutti i rituali, essa è intesa a sollecitare una risposta preconcepita, ciò che Nagy chiama «mentalità della immutabilità». Sebbene alcuni particolari della composizione orale effettivamente cambino, la disposizione d'insieme della *performance* (e la sua esperienza) rimane la stessa, tra recitante e pubblico, da *performance* a *performance*. [62-63]

Secondo Nagy, il cantore performa come i futuri attori tragici e comici, accompagnando le proprie parole con movimenti e gesti che le enfatizzano. [63]

Una *performance* poetica è una rappresentazione non verbale del contenuto verbale della composizione orale: la *performance* orale rappresenta la composizione orale. Una autentica produzione in versi è composta in e come *performance*, ma la *performance* è regolata dalla sua affidabilità rappresentazionale in relazione all'intera collezione di racconti – *muthos*.

In alternativa, per oratori che per lo più non scrivono è difficile distinguere tra il verbale e il non-verbale nei loro discorsi: in assenza di un *medium* che astragga il suono dal senso, come distinguere elementi performativi e significato del discorso? Così come è difficile in quel caso distinguere tra l'atto di parlare e il linguaggio per sé (tra *parole* e *langue*).

Prima di Senofonte e Platone, un “segno” (*sēma*) arcaico potrebbe non essere stato inteso come una immagine dell'ente reale di cui si parla. Per noi i segni rappresentano o riflettono cose o enti; i *sēmata* dei Greci arcaici presentano o “fanno reale” (*make real*) qualche ente. [65]

La differenza può essere intesa in relazione al diverso funzionamento di segni e *sēmata*: per noi un segno è efficace quando affidabile nella rappresentazione, stabile rispetto a ciò cui si riferisce; deve essere fissato in una relazione con il suo referente per diventare significativo (di per sé non lo sarebbe). Ma i *sēmata* non puntano, non si riferiscono a qualcosa (x), ma sono x, funzionano come x.

Il discorso cantato in questo senso incoraggia *qualcosa di simile* alla comunicazione metaforica: non si “vede che”, ma si “vede come”. Nel discorso cantato, il linguaggio delle parole è costantemente intrecciato con il linguaggio delle azioni (Detienne). [66]

Il discorso cantato è una pratica comunicativa che persiste in forma orale per almeno mezzo millennio senza bisogno o mezzi per produrre enunciati. Anche la prima scrittura non contiene enunciati. Essa preserva il ritmo verbale della poesia orale. I connettivi del ritmo verbale non sono copule ma suoni: in questo senso non è corretto dire, a proposito del discorso cantato, che i suoi elementi non verbali – i suoi elementi performativi – incarnino e recitino l'azione drammatica del racconto. Questo significherebbe che il corpo del poeta rappresenta il linguaggio del poeta: non c'è motivo di assumere che la *performance* orale non avesse una intenzione comunicativa propria; o piuttosto non c'è motivo di assumere che tale intenzione comunicativa riecheggiasse il contenuto verbale della composizione orale, dal momento che né la composizione orale né la *performance* orale erano rappresentative e referenziali. Esse sono *reverenziali*: il discorso cantato è una pratica comunicativa che celebra la possibilità di una “comunicazione vera”, di un “autentico contatto” (Vernant) con il divino. Esso è parte della *physis*, la sorgente di rinnovamento che sprona la lode del profeta; essa è la fonte di *sēmata*, che non sono solo linguistici ma anche naturali. [67]

Capitolo 5: Il poema di Parmenide

Il proemio

Generalmente si intende il poema come costituito da tre parti distinte e (forse) incommensurabili: un Proemio mitico-allegorico, una Via della Verità che propone la prima istanza di argomentazione deduttiva, ricavando gli attributi dell'Essere; una Via della Opinione, solo parzialmente e molto frammentariamente conservata, che propone una strana cosmologia, una *doxa* inventata o ripresa da Parmenide per distinguerla dalla Via della Verità. [69]

Le 32 linee del Proemio costituiscono il “commento *preliminare*”, ciò che stabilisce quanto ha da venire. Pochi ne hanno riconosciuto il valore filosofico; per lo più lo si è inteso come allegoria. Il Proemio stabilisce il contesto, i personaggi e i temi del poema, che concernono la dimensione narrativa, non quella argomentativa. Non è tuttavia chiaro a che cosa si riferisca l'aspetto allegorico: Mourelatos ha pensato alla evocazione della ricerca omerica, come metafora della indagine parmenidea. Havelock sostiene l'allusione intenzionale del Proemio alla *Odissea* e alla *Teogonia*, significativa rispetto al messaggio del poema. Jaeger e altri hanno insistito sullo spessore religioso del proemio, rilevante per la comprensione del significato del poema. In effetti allusioni all'epica (alla “*quest*”) e accenni religiosi sono reiterati ancora fino a B19: certi aspetti del Proemio ritornano quindi per tutto il poema. Perché, allora, non dovrebbe essere degno di analisi? [70]

La svalutazione del Proemio scaturisce dalla distinzione post-platonica tra filosofia e poesia, in termini arcaici tra *logos* e *muthos*. Aristotele insegna che la filosofia come *logos* iniziò a emergere nel periodo arcaico dal *muthos*: dal momento che il *logos* rappresenta un modo diverso di parlare e pensare, esso è distinto dal *muthos* e chi propone *logos*, il *sophos*, è figura diversa da chi propone *muthos*, il poeta. Se il Proemio rappresenta la dimensione mitica e poetica dell'opera di Parmenide, allora è giusto concludere che il Proemio costituisce un diverso modo di parlare e pensare rispetto al *logos* degli altri frammenti. Componendo e performando il Proemio, il venerabile *sophos* della Via della Verità sta solo interpretando il ruolo di un poeta tradizionale. [70-71]

Dal momento che la dea inizia a parlare nel Proemio, ha senso assumere una distinzione tra *muthos* e *logos*?

Al di là delle proposte plausibili di identificazione della dea, è secondo l'autrice significativo che né la dea né il giovane si nominino o siano nominati nel corso dell'intero poema. [72-73]

Tutti i riferimenti ai personaggi del poema sono connessi ad attività: come nella tradizione poetica orale, il discorso della dea e del giovane costituisce "un linguaggio di parole costantemente intrecciato a un linguaggio di azioni" (Detienne).

Il giovane è sotto una direttiva soprannaturale: è colui che riceve il discorso di una dea. Per farlo, il giovane deve viaggiare dalla "Casa della Notte" alla "Casa" della dea, scortato dalle Figlie del Sole. Si tratta di una iniziazione religiosa? [73]

Possibili legami con pratiche antiche di iniziazione religiosa (viaggio dalle tenebre alla illuminazione) o, come suggerisce Guthrie, allegorica indicazione di un viaggio spirituale, di carattere sciamanico (distacco dell'anima dal corpo).

Almeno due difficoltà con l'immagine del *kouros*: indecidibilità della direzione (orizzontale o verticale) e della tempistica del viaggio; incompatibilità tra allegoria e sciamanesimo (nel secondo caso esperienza reale o tale creduta). [74]

Assumere che il Proemio sia allegorico significa assumere che esso è falso, falso come il *muthos*. D'altra parte riconoscerne la valenza sciamanica, significa riconoscergli un grado di verità difficilmente compatibile con la pratica della filosofia da un lato e con la pratica del discorso cantato dall'altro.

Gli antichi filosofi greci, come gli antichi poeti non reclamano per sé stessi una esperienza del reale o del divino: il carattere immediato e collettivo del discorso cantato si conserva ancora dopo l'istituzione della filosofia, nella misura in cui un'opera composta come testo scritto era comunque destinata a essere letta a voce alta di fronte a un uditorio. Quale? Difficile rispondere, ma l'uso, da parte di Parmenide, di formule lungo tutto il poema, suggerisce un pubblico che conosceva a memoria Omero.

Secondo Havelock, proprio le formule del Proemio aiutano a richiamare paralleli episodi omerici, spingendo a una comparazione tra *kouros* e Odisseo e Achille. [75]

Questi riferimenti non sarebbero solo ornamentali, ma servirebbero a spiegare l'intento filosofico, come la discussione delle vie, che evocherebbe il naufragio dell'equipaggio di Odisseo (*Odissea* XII). [75-76]

L'avviso della dea in B6.3-9 avrebbe dunque il senso di richiamarci dalle conseguenze distruttive della scelta della via sbagliata. [76]

B2 suggerisce che non si è persuasi a volgere le spalle da ciò che non-è, a indirizzarsi verso ciò che è, la direzione corretta, dal momento che il pensiero è solo e sempre di ciò che è. La scelta è dunque superflua.

Anche l'immagine del naufragio non aiuta in realtà a comprendere la proposta di due vie, seguita dalla negazione della possibilità di percorrerne una. Il naufragio sembra implicare una brusca interruzione del viaggio; ma nel poema i termini per "quest" ritornano 13 volte, così come le immagini di luce e tenebra nella Via della Opinione. Spesso si è assunto che le immagini del Proemio fossero strettamente associate alla ricerca del giovane: così la Via della Verità è concepita come passaggio dalla Notte al Giorno o dalla oscurità alla illuminazione. La via corretta (B2.3) è spesso interpretata come la *destinazione* del viaggio del giovane, e concepita quindi secondo quelle immagini. [77]

Dal momento che il giovane parte dalla "Casa della Notte" per arrivare alla "Casa" della dea, si inferisce che questa sia casa della Luce: l'oggetto della ricerca del giovane

sarebbe l'illuminazione, cioè la Via della Verità. Ma mai nell'intero poema ci si riferisce alla casa della dea come piena di luce: essa viene collocata in prossimità dei cancelli del Giorno e della Notte e appare dunque scorretta l'identificazione con la luce o il Giorno.

Se la dea non si limita a negare plausibilità alla via "non-è", ma nega la sua possibilità, allora essa non può costituire parte della ricerca del giovane. La dea non starebbe allora avvisando il giovane, come fa invece Odisseo. Mentre Odisseo, avvisa il suo equipaggio e gli sopravvive, continuando il viaggio verso casa, Parmenide è condotto lontano dalla via battuta dagli uomini: è vero che – diversamente da Odisseo – la destinazione del *kouros* di Parmenide rimane non specificata.

Sebbene le immagini del Proemio autorizzino a pensare la ricerca in termini di illuminazione, quanto il giovane dice nel Proemio rende ciò implausibile. Ambigua situazione interpretativa: (i) possediamo abbondanza di studi che insistono sulla demarcazione tra gli argomenti della Via della Verità e il Proemio, ma (ii) continuiamo ad associare le immagini del Proemio con questi argomenti. [78]

È necessario cercare di pensare attraverso queste immagini nei termini di ciò che viene detto.

In realtà il giovane non è destinato alla luce o alla tenebra: entrambe sono caratteristiche di ciò che chiamiamo Via della Verità e Via della Opinione.

Il discorso del giovane cessa dove comincia quello della dea: la ricerca del giovane è interamente incentrata sul discorso della dea, che è del tutto privo di nomi. Essa non nomina se stessa, né descrive se stessa o la casa in cui risiede, né indica l'argomento del suo discorso. Forse è proprio questa la ricerca per tutti coloro che ascoltano il discorso della dea: perché il suo è un *muthos* senza nomi. [79]

Muthos come Logos

Nel mondo antico il significato di una storia è meno legato a chi agisce e più invece a ciò che accade: la trama. L'assenza di nomi del poema di Parmenide è compatibile con il carattere collettivo e senza autore del discorso cantato: nel poema di Parmenide è meno significativo il fatto che siano la dea e il giovane a parlare, di quanto in effetti accade. [81]

Rispetto alla interpretazione aristotelica dell'unità dell'intero (in riferimento al *muthos*), la nostra tradizionale scomposizione del poema è incompatibile. [81-82]

Il *muthos* accade piuttosto che riferirsi a ciò che è accaduto o accadrà: giudizi sul poema di Parmenide e sulla sua abilità poetica devono considerare gli elementi non rappresentazionali di *muthos* e *logos* appropriati all'epoca di Parmenide. [82]

Logos per un greco antico non è separabile dall'essere, nella misura in cui il discorso può (essere giudicato) "corrispondere" o non "corrispondere". Per i greci antichi il linguaggio non è solo uno strumento di comunicazione: per essi la sostanza o fondazione del linguaggio è il *logos*. Per un pensatore greco arcaico il *logos* non è solo una entità linguistica. [85]

Della verità nel poema di Parmenide la dea parla solo due volte: «[questa via] segue la verità» (B2.4) e «[una via] è ed è vera» (B8.18). Parmenide usa il termine *aletheia* per descrivere o qualificare una via, un percorso. [87-88]

Se il discorso della dea è ritenuto una Via di Verità, ma una via propriamente non può essere definita vera, *aletheia* potrebbe riferirsi alla dea o forse perfino al giovane. Gallop ritiene che i genitivi con "via" si riferiscano al giovane o alla dea, ma non alla

verità come contenuto che definisca la via in questione. Mourelatos suggerisce che *aletheia* si riferisca non alla via ma alla dea: la verità è connessa a Persuasione, *Peitho*, che sarebbe la dea stessa del poema. Se Mourelatos ha ragione, il soggetto del discorso della dea è il discorso della dea. Quindi al centro del poema ci sarebbe il riferimento al discorso della dea: la via «è» potrebbe essere compresa adeguatamente come «il mio discorso è». Ciò si connetterebbe al carattere efficace della poesia orale: come la *Mousa* indica un potere divino e il linguaggio e i materiali del discorso cantato, così *Peitho* indica una presenza divina e il risultato o l'effetto di quella presenza nel discorso: verità. [88]

Per Heidegger e Mourelatos la verità è qualcosa che non è autoevidente: per il primo la verità deve essere dis-coperta, per il secondo il “percorso di Persuasione” è perseguito da coloro che sono sensibili alla *peitho* che la dea *Peitho* ha posto nel reale stesso. Per entrambi, dunque, la verità è qualcosa che deve essere perseguito, non immediatamente presente e disponibile e che richiede dunque criteri e predisposizione.

Nella tradizione del discorso cantato, invece, né il poeta né il pubblico richiedevano predisposizione nel nostro senso: contatto autentico e vera comunicazione accadono in forza del *kudos*, del favore divino. Dal momento che esso è proprietà degli dei, non c'è ragione di assumere che Parmenide creda ci siano certi criteri che una persona debba ottemperare per ottenere il *kudos*.

L'idea che la verità debba essere perseguita in quanto “coperta” impronta, in effetti, la tensione implicita nella antica esperienza greca del divino: gli dei eccedono sempre ciò che la loro presenza rende noto. In questo senso è da mettere in discussione il fatto che Parmenide possa dissolvere tale tensione con qualcosa di simile a criteri o formule per la verità, comunque dipendenti non da ciò che è detto ma da chi ascolta. [89]

La dea sottolinea: ti dirò e tu ascolta e riferisci. Attraverso i cancelli della Notte e del Giorno non c'è alcuna presenza oggettiva da contemplare, nessuna *apophansis*, nessun discorso che cooperi a che l'essere degli enti sia visto. Non c'è nulla da vedere per il giovane, ma ci sono parole da ascoltare: a proposito di esse la dea gli comanda di ascoltare. [89-90]

B2: problema del soggetto delle vie. Si intende normalmente che le vie in questione siano il soggetto del resoconto della Dea. Ma ci sono difficoltà. In B8 *esti* è inteso essere (i) senza soggetto, (ii) in cerca di un soggetto ovvero (iii) soggetto di se stesso. Questa terza possibilità suona per noi strana. Sempre in B8 vengono progressivamente meno i termini per “via”, ed è assente il repertorio di immagini nella forma di un nome cui riferire il discorso della dea (come se fosse relativo a qualcosa). [91]

Mourelatos mette giustamente in rilievo la stranezza della mancanza di un soggetto definito. Ma se teniamo conto della originaria destinazione recitativa orale del poema, potremmo cominciare a considerare l'assenza di un soggetto definito in termini orali come anche visuali. Il verbo essere, che il poema sia letto in silenzio o a voce alta, è una presenza orale e visuale persistente. [93-94]

Se non aggiungiamo un soggetto implicito, l'*esti* senza soggetto sembra rompere la sintassi del passo (B8), le regolari relazioni semantiche e le relazioni logiche o strutturali. Non fornendo all'«è» un soggetto, Parmenide intenzionalmente rompe il ritmo del discorso della dea. L'ascolto del poema (senza la possibilità di ritornare sui versi, che invece la lettura consente) potrebbe fungere da complemento o addirittura superare in valore, quanto acquisiamo attraverso l'analisi testuale del poema.

Ascoltando il poema si diventa consapevoli di (i) una dissoluzione del ritmo (suono), che nella tradizione orale accompagna (ii) una dissociazione di significato; entrambe sono circoscritte da (iii) costante ripetizione di *esti* ed *einai*.

Se accordiamo credito a Havelock, secondo cui *esti* è relativamente raro nella poesia greco-arcaica, è presumibile che l'*audience* di Parmenide non avesse quasi mai ascoltato il termine, forse mai senza soggetto o come soggetto esso stesso. Che cosa si proponeva dunque Parmenide?

Per rispondere a questo interrogativo, è necessario avere presenti le differenze tra usi letterari e moderni, e non letterari e antichi di *einai*: le analisi di Havelock mostrano che nella poesia omerica ed esiodea è preponderante l'uso locativo ed esistenziale rispetto a quello copulativo, sostituito per lo più da forme appositive. [94]

Per stabilire connessioni noi usiamo una sintassi proposizionale. Il poeta omerico impiega una sintassi che è primariamente performativa e associativa: saltando da un termine x a un altro termine y, si suggerisce la loro vicinanza, somiglianza. Senza l'uso copulativo di *einai* non si può però sostenere x è y.

Allora il semplice *esti* di Parmenide era inteso forse come performativo e associativo. [95]

Rimane comunque il problema che Parmenide con il suo uso del semplice *esti* sovverte le aspettative metriche.

Mourelatos insegna che come norma la poesia esametrica si conforma a certi schemi di frequenza, a certe ripetizioni di suoni: il pubblico doveva aver sviluppato certe aspettative relativamente a ritmo e variazioni. Parmenide ha buona percezione delle regole di composizione esametrica, ma è anche vero che egli devia troppo spesso da alcune di quelle norme per ritenere la cosa accidentale (tipicamente alla fine delle 13 linee – per lo più in B8 – egli devia dalla “magnifica cadenza” della chiusura omerica). [96]

Il fatto che Parmenide esprima un nuovo modo di pensare che il linguaggio e i materiali della poesia orale non possono supportare, sembra presupporre la distinzione tra *muthos* – la tradizione entro cui Parmenide compone – e *logos* – il “che cosa” da cui deriva il pensiero di Parmenide. Così egli si pone tra ciò che era caratteristico della esperienza greca arcaica e ciò che sarà caratteristico della filosofia greca antica. Spesso, tuttavia, viene perso in traduzione il “ciò che” di quel che è significativo del poema di Parmenide. L'autrice suggerisce allora che le ragioni delle variazioni metriche e dell'*esti* senza soggetto nel poema rinviino continuamente a ciò che noi effettivamente conosciamo della poesia greca arcaica e delle pratiche comunicative della cultura di Parmenide.

Piuttosto che tentare di determinare un soggetto definito per *esti* o un nome proprio per la dea, potremmo considerare la possibilità che la dea non fornisca un soggetto, un nome o perfino un'immagine per “è” perché “è” non può adeguatamente essere ridotto ad alcun soggetto, nome o immagine. Sia che leggiamo in silenzio sia che ascoltiamo il poema, ci rendiamo subito conto che questo “è” è senza nome, immagine e soggetto: la prima lezione del poema potrebbe essere che “è” resiste a ogni tentativo di nominarlo. Potrebbe essere l'abilità di pensare contro l'impulso di nominare a mostrarsi lo scopo della ricerca (*quest*) di Parmenide. [97]

Confrontando B4 («Considera come cose che pur sono assenti, alla mente siano saldamente presenti; infatti non potrai recidere l'essere dal suo essere congiunto con l'essere, né come disperso dappertutto in ogni senso nel cosmo, né come raccolto

insieme») e B8.22-25 («E neppure è divisibile, perché tutto intero è uguale; né c'è un di meno, ma tutto intero è pieno di essere. Perciò è tutto intero continuo: l'essere, infatti, si stringe con l'essere»), l'autrice conclude che l'argomento di B8 è diretto (i) *contro* il concepire “è” *solo* in termini lineari o aritmetici, e (ii) *in direzione* del concepire “è” in termini geometrici o sferici, e in fine (iii) *per concepire “è” in termini sia lineari sia geometrici*. [98]

B8.42-48 («da ogni parte, simile a massa di ben rotonda sfera, a partire dal centro uguale in ogni parte: infatti, né in qualche modo più grande né in qualche modo più piccolo è necessario che sia, da una parte o da un'altra. Né, infatti, c'è un non-essere che gli possa impedire di giungere all'uguale, né è possibile che l'essere sia dell'essere più da una parte e meno dall'altra, perché è un tutto inviolabile») suggerisce che qualsiasi cosa “è” sia, siamo circondati da essa, siamo sempre stati circondati e sempre lo saremo; quindi “è” è ovunque e se “è” è ovunque, allora non c'è luogo che non sia. Dal momento che la stessa cosa c'è per il pensiero e per l'essere, non c'è pensiero di “non-è”. C'è sempre e solo “è”.

Se questa lettura è corretta, allora siamo già a casa in ciò-che-è e, insieme alla nozione di una scelta tra sentieri o vie, anche la nozione di viaggio diventa superflua. Non c'è bisogno di un viaggio o di una *quest* se l'obiettivo è raggiungere “è”; non c'è bisogno di andare da nessuna parte, perché “è” è tutto intorno a noi. Il giovane non ha bisogno né di viaggiare verso la Casa della dea, né di ascoltare il suo discorso: questo giovane mortale risiede in ciò-che-è e dunque pensa già ciò-che-è, comunque e sempre, anche senza intercessione della dea. [99]

In questo modo, a differenza di Odisseo che deve superare ostacoli che impediscono il suo ritorno a casa, il giovane di Parmenide è reso consapevole del fatto che tali ostacoli sono solo apparenti: alcuni risultano dai nomi che imponiamo alle nostre percezioni e dalle storie con cui cerchiamo di dare senso alle nostre esperienze. Perciò uno dei propositi del poema di Parmenide potrebbe essere *dissolvere i riferimenti epici letterali*, mettendo in discussione l'idea che una *quest* debba corrispondere a un viaggio o a una narrazione, con una storia dotata di un senso (inizio e fine): la dea sottolinea (B5) che le è indifferente dove iniziare, perché comunque lì ritornerà. Così il discorso delle Muse rimane costantemente nel ciclo *kudos-kleos*: lode che promuove vita che promuove lode. Se, come l'autrice crede abbia fatto Senofane, Parmenide concepisce lo scopo della composizione e della *performance* orali come la *nostra partecipazione* al discorso di lode: anche Parmenide potrebbe cercare di preservare o restaurare a questa tradizione la sua pratica di reverenza liberandone il linguaggio dalla fissità di nomi e strutture narrative.

Nel contesto del discorso cantato, il cui proposito è di rendere possibile una “autentica comunicazione” con il divino, è sensato che la dea ricordi al giovane che sebbene il divino sia sempre più di quanto la sua presenza fa conoscere, il divino è *sempre* presente.

L'autrice sfrutta un suggerimento di Cornford sulla presunta dissidenza pitagorica di Parmenide per avanzare l'ipotesi che tale dissidenza potrebbe evincersi nella articolazione da parte della dea del limite apparente dell'“è”. [100]

“è” è tenuto in sede dai principi di Fato, Giustizia e Necessità (Moirai, Dike, Ananke), responsabili delle catene, dei legami di “ciò-che-è”. Ma se “è” è qualcosa che è circondato e protetto, ciò implica un'area dall'altra parte della protezione, un'area di “non-è”. *Coloro che leggono il discorso della dea come un richiamo al fatto che siamo*

già a casa in “ciò-che-è”, devono fare i conti con le descrizioni divine del perimetro dell’“è” in B8, con l’implicita allusione a una ontologia nel “non-è”. [100-101]

Ma che cosa potrebbe costituire una ontologia del “non-è”? Il concetto di “non-è” non è insolito nella filosofia arcaica e antica ed è suggerito da termini come “vuoto”, *apeiron* e la nozione pitagorica di “illimitato”. È dal Cielo (Limitato) che richiama in se stesso dall’Illimitato tempo e respiro o il Vuoto che deriva lo spazio che distingue le cose (Cornford).

Dal momento che la dea di Parmenide sembra negare la natura distinta delle cose individuali, come conciliare l’immagine del limite di “è” con l’insistenza della dea che c’è solo “è”? Sappiamo che la “Casa” della Dea risiede oltre i cancelli della Notte e del Giorno. Essa è quindi dall’altra parte dei cancelli. Se essi ricordano il confine tra Limite e Illimitato, potremmo dire che essa è dall’altra parte del Limite: la dea parla dalla sua Casa, il suo discorso risuona dall’Illimitato, che è “uno”. Dunque, oltre i cancelli dei percorsi del Giorno e della Notte, i luoghi delle cose individuali non sono distinti. *Se le cose non sono distinte, comunque, non ci sono criteri per distinguere tra loro, né un modo per nominarle correttamente o meno.* Nella “Casa” della dea tutto ciò che è semplicemente “è”, tutto insieme, indivisibile, indistinguibile. E se ogni cosa “è”, allora il concetto “non-è” non ha significato ontologico né potere esplicativo. [101]

Non è dunque possibile per noi essere già a casa in ciò-che-è, nella misura in cui “è” è interpretato come “Limitato” da “non-è”. Per superare questa opposizione, la dea si esprime in B4. (Il suo indirizzo è rivolto non solo direttamente al *kouros*, ma indirettamente all’*audience*: nota 225, p. 143) [101-2]

La dea probabilmente invita il giovane a considerare ciò che non percepiamo al momento ma che possiamo ricordare: un riferimento possibile al carattere “leggendario” del “discorso cantato” che è esso stesso memoria, *muthos*. Tre le dinamiche che guidano la pratica comunicativa del “discorso cantato”: la memoria divina (*Mnemosyne*), la memoria umana (poeta e audience) e i materiali della memoria (il linguaggio e il ritmo del “discorso cantato”).

Già un secolo prima di Parmenide, Saffo e i suoi contemporanei cominciarono a comporre poesia che articolava non solo la memoria del passato ascoltato dal poeta, ma anche quanto da lui esperito e ricordato (Snell). [102]

Invitando il giovane a considerare ciò che non può vedere ma può ricordare, la dea potrebbe ricordargli che la memoria non ha bisogno – o non ha solo bisogno – di superare separazioni spaziali e distanze di tempo, perché, secondo la dea, esse non esistono. C’è un tipo di memoria – di cui il giovane deve essere consapevole – che non presuppone concetti spazio-temporali, che distinguono i luoghi delle cose individuali. Il “discorso cantato” potrebbe essere manifestazione di un tipo di memoria che non funziona secondo la concezione pitagorica del tempo e dello spazio: esso è e sarà sempre costante. Dal momento che “il nulla” (*not at all*) non può essere pensato senza presupporre una falsa ontologia del “non-è”, il pensiero del giovane deve “essere completamente”. [103]

Capitolo 6: Il modo in cui esso appare ... (The Way It Seems ...)

Il pubblico di Parmenide ascoltava la Via della Apparenza per un periodo sostanzialmente più lungo rispetto a quello delle due parti precedenti. Che cosa ascoltasse è dato conoscere, solo molto approssimativamente, dalle quaranta linee

superstiti: 1/10, secondo le stime tradizionali, dell'intera sezione, che doveva da sola coprire i 2/3 del poema.

Per risolvere il problema della sua comprensione, si è soliti ricorrere all'incrocio con le opinioni di altri *sophoi* arcaici e con le parti meglio conservate del poema: possiamo comprendere la Via dell'Opinione in termini di ciò che non è – *aletheia* – e compararla con altri resoconti arcaici di fenomeni astronomici e cosmologici. Ostacolo: il vocabolario è ancora omerico e rimangono resti di dizione formulaica. [104]

Dunque anche la terza parte del poema doveva conservare elementi di *muthos e logos*, inclusa l'insistenza della dea sul fatto che il giovane, seguendo il suo discorso fededegno, avrebbe appreso le «credenze mortali ... ascoltando l'ordine ingannevole delle mie parole» (B8.51-2).

Dal momento che in B2 sono state delineate due vie – “è” – “non-è” – e la seconda non costituisce una reale opzione, l'unica via disponibile è “è”. Qualunque cosa siano, le opinioni mortali della Via della Opinione non possono sorgere da una ontologia del “non-è”, che informerebbe non solo il nostro denominare ma anche le nostre percezioni: la dea comunque *non critica i mortali per il fatto di percepire scorrettamente*, piuttosto *critica i mortali per il fatto di denominare in modo scorretto* quello che percepiscono.

In relazione alle due forme - «di cui non è giusto nominare una» – la dea sottolinea l'errore: i nomi sono scorretti non perché assumiamo che “è” origini da “non-è” (il che non è concesso), ma perché assumiamo l'autorità dei nostri nomi contro la costante autorità di “è”. [105]

Le interpretazioni relative alla critica dei nomi da parte della dea variano: dal momento che ella parla di «ordine ingannevole», si ritiene che tutto ciò che ella dice sia falso, e che si comporti come le divinità capricciose della tradizione, che potevano far apparire vere cose false e viceversa (es.: Circe). D'altra parte la dea dice al giovane che il suo resoconto è superiore agli altri. Anche così la Via dell'Opinione sarebbe solo “plausibile”.

I temi del discorso della dea – maschio/femmina, luce/tenebra, sole/luna – sembrano autorizzarci a (i) leggere la Via della Opinione come una cosmologia che spiega come le cose sono venute in essere, ovvero (ii) leggerla come una cosmogonia che dà conto di come conosciamo i fenomeni naturali: essa offrirebbe insomma o un resoconto della *physis*, ovvero una indicazione circa le modalità in cui i mortali arrivano ad avere quelle convinzioni sulla *physis*. In ogni caso, a causa della premessa della dea, siamo portati a considerare la Via della Opinione inferiore alla metafisica o ontologia della Via della Verità. [106]

In alternativa, ingannevole potrebbe essere l'ordinamento stesso delle parole della dea: il linguaggio della Via dell'Opinione ritorna alla semantica convenzionale e ordinaria e alle relazioni sintattiche caratteristiche del Proemio. Dal punto di vista dell'esperienza di ascolto dell'intero poema, la mancanza di nome di *to eon* è resa ancora più esplicita dal ritorno al ritmo poetico consueto nei due terzi finali del discorso della dea.

Dal momento che noi non ascoltiamo l'intero poema, la critica divina dei nomi nella Via della Opinione è intesa a significare che: (i) nel discorso della dea nella “Via della Verità” sia implicitamente presente un metodo per determinare il nome appropriato per *to eon* (interpretazione *platonica*); ovvero (ii) il carattere ingannevole della terza parte del poema dimostri l'implausibilità (secondo Parmenide) di qualsiasi resoconto dei fenomeni naturali (interpretazione *rappresentazionalista*); o (iii) che la critica dei nomi e insieme delle credenze doxastiche della “Via della Opinione” renda evidente la veracità di una sola via per pensare e perciò il mezzo inappropriato per fare

affermazioni solo apparentemente vere (interpretazione *proporzionalista*). Per lo più comune a queste interpretazioni è un tentativo, esplicito o implicito, di spiegare il pensiero di Parmenide in relazione a ciò che esso non è: *doxa*. [107]

Tentativo di assimilare “è” all’essere impercettibile delle forme platoniche: è vero che non c’è nulla da “vedere” oltre “i cancelli dei sentieri di Notte e Giorno”, tuttavia vedere non equivale a percepire. In effetti la dea parla e il giovane ascolta e ciò è quanto l’*audience* di Parmenide poteva attendersi da una *performance* orale: l’idea che “è” sia qualcosa di logicamente astratto e del tutto estraneo alle cose è quanto meno discutibile. [107-8]

Heidegger mette in guardia dal nostro tradizionale approccio all’Essere nei termini del comune approccio alle cose: la chiave di comprensione del pensiero parmenideo potrebbe dunque essere quella di identificare correttamente la sua peculiare rappresentazione dell’Essere. Interpretazione di Leon Woodbury (“Parmenides on Names”, in *Essays in Ancient Greek Philosophy*, ed. By J.P. Anton and G.L. Kustas, 1971): l’oggetto che Parmenide sta cercando di pensare è il mondo reale. Se c’è una sola modalità corretta di pensare, allora ci sarà anche una sola modalità corretta di pensare il reale. Il reale è ciò-che-è: il retto pensare prenderà la forma esso-è (*it-is*). Il problema è però anche quello di esprimere correttamente “esso-è”: i nomi che i mortali attribuiscono al mondo reale non sono del tutto illusori e arbitrari, ma non esprimono correttamente “esso-è”, in quanto i mortali accettano l’autorità dell’apparenza, coniato i nomi in relazione a essa. Qual è il nome – non coniato dai mortali – che si riferisce al reale? Secondo W., il nome è “Essere” (*Being*): non si tratta di parola ordinaria e neppure il pensiero può rinunciarvi, senza deviare dalla sua modalità corretta. La rivelazione della dea sarebbe quindi che il mondo è espresso nel nome “Essere”. [108]

Difficoltà: perché – se esiste un metodo corretto per determinare il nome del reale – la dea non lo fornisce e invece la sua “Via della Verità” è completamente senza nome? Inoltre W. assume che il compito di un nome sia quello di rappresentare oggetti, una entità “x” non linguistica: ma questo vale per una civiltà letteraria, alfabetizzata, post-classica; in un contesto diverso, all’interno di una pratica non rappresentazionale del linguaggio, la nozione di “Essere” potrebbe ottenere effetti diversi. Nel discorso cantato i *semata* sono x, e la *physis* è pure *sema*: i *semata* non hanno bisogno di un nome, così come non ne ha un arcobaleno. Parmenide potrebbe invece essere interessato a consapevolizzare sull’impulso umano a nominare: sequestrare, categorizzare ciò che è “inaccessibile” o “altro” rispetto alle nostre menti. [109]

La dea, all’obiezione che dalla pratica del nominare dipende la razionalità, potrebbe ribattere che ciò è vero per le credenze mortali. Ma esse non sarebbero possibili senza l’autorità costante di *esti*. Non sono i nomi che rendono possibile la razionalità. Essi sono piuttosto il risultato del nostro desiderio di riunire come Uno un mondo che dividiamo in mondi con le nostre categorie, che distribuiscono i luoghi individuali delle cose. Lo scopo del poema di Parmenide non può essere quello di condurci a un nome o rappresentazione corretta del mondo. [109-110]

Ulteriore difficoltà nelle letture platoniste e rappresentazionaliste: parlare e pensare in modo adeguato rispetto al pensiero greco arcaico richiede una apertura ai «modi di ascoltare e contesti di riferimento del pensiero arcaico» (Heidegger). Possono sorgere ostacoli dai contesti che scegliamo e dalle disposizioni che assumiamo. Esempio G.E.L. Owen legge la “invenzione” parmenidea del “presente senza tempo” in associazione a passaggi di Platone e Aristotele. [110]

[segue esame delle interpretazioni in proposito di G.E.L. Owen e H. Fränkel] [111-2]

C'è da chiedersi se Parmenide avrebbe considerato l'autorità costante di "ciò-che-è" come un enigma. La nozione che le Muse cantano "ciò che è stato, ciò che è, e ciò che sarà" è già evidente nel linguaggio e nei materiali del "discorso cantato": l'autorità "senza tempo" del discorso cantato non è un problema per il pubblico arcaico. Ammettendo la possibilità reale che Parmenide recitasse il suo poema, possiamo dire che egli sembra intenzionalmente rompere il ritmo di ciò che la sua *audience* ascolta, non fornendo all'*esti* un soggetto convenzionale. Se chiediamo a Parmenide "che cosa è?", egli risponde "è". Questo non significa che egli detemoralizzi *esti*, così da non poterlo riferire ad affermazioni che si applichino alle cose. Owen, interpretando in questo modo, ignora il contesto entro cui Parmenide operava: contesto in cui il linguaggio non dissocia (nella misura in cui fa il nostro) le parole dalle cose.

Il nostro "dialogo" con Parmenide è più che teoricamente condizionato (Heidegger): è influenzato profondamente dai tipi di analisi che scrittura e lettura ci forniscono: analisi proposizionale. [113]

Interpretazione *standard* secondo Alexander Mourelatos ("Some Alternative Interpretations of Parmenides", in *The Monist* (62), 1979):

(i) in B2 Parmenide sopprime il soggetto di *esti*, così che il vero soggetto della via corretta per pensare diventi evidente nello svolgersi dell'argomento;

(ii) la via *ouk esti* è "bandita" perché qualsiasi cosa detta lungo questa via non riesce «a riferirsi (semanticamente parlando) a entità reali»;

(iii) Parmenide non confonde una funzione proposizionale con una funzione esistenziale, piuttosto

(iv) *esti* e *einai* sono usati "veridicamente" e così «hanno la forza di "è reale" o "accade" o "è il caso che"». [113-4]

A questa lettura Mourelatos ribatte che: (i) il testo che precede B2 (Proemio) e quello che segue B8.3 non sono rilevanti per l'analisi; (ii) questo include allusioni epiche (secondo Havelock importanti per comprendere l'intenzione filosofica di Parmenide) e l'intera "Via della Opinione" (secondo Mourelatos importante per comprendere l'intenzione filosofica di Parmenide); infine (iii) l'ultimo assunto della interpretazione *standard* (iv) non corrisponde al testo di Parmenide.

L'uso veridico di *esti* da parte di Kahn presuppone che *esti* abbia un soggetto, almeno un soggetto logico, che "esso" ("it") sia "*il conoscibile (the knowable)*, l'oggetto della conoscenza" e quindi "è" ("is") asserisca non solo l'esistenza «ma il determinato esser-così dell'oggetto conoscibile, in quanto "contenuto" ontologico o correlato di una affermazione vera» (Ch. Kahn, "The Thesis of Parmenides", in *Review of Metaphysics* 23 (1969/70), pp. 712-3). [114]

Il successo della interpretazione *standard* si può cogliere nella varietà di traduzioni che inseriscono il soggetto logico "it" in vece del "puro *esti*" della dea. Eppure Parmenide non ci fornisce tale soggetto. Perché volerlo includere?[114-5]

Patricia Curd offre l'analisi di un *esti* "predicativo", vicino all'*esti* "speculativo" di Mourelatos. Secondo l'autrice, Curd e Mourelatos intendono dire che *esti* funziona come un tipo di sintesi: in termini heideggeriani, "sintesi" è «lasciare che qualcosa sia visto nella sua connessione con qualcosa». Centrale è in questo senso il *focus* su qualcosa, ovvero sul *ciò che* di ciò che è conosciuto, piuttosto che sulla sua rappresentazione linguistica.

Curd e Mourelatos mettono in discussione l'interpretazione *standard* perché (i) considerano e spiegano come l'*esti* predicativo o speculativo sia in relazione con l'intero poema; (ii) sono sensibili alla tradizione omerica e quindi al linguaggio epico di

Parmenide; (iii) mettono in discussione la necessità di un soggetto – non asserito e tuttavia implicato – per *esti*. Essi sembrano dunque accettare il discorso della dea per quello che è, piuttosto che proiettarvi le nostre aspettative linguistiche e rappresentazionalistiche. [115]

Nel poema Parmenide usa il termine *aletheia* per introdurre la “storia” della dea circa le vie di ricerca: prima del *muthos* c’è la “verità”. Possiamo tradurre *aletheia* come ciò che è “non dimenticato” (*a-lethe*). Ciò che udiamo e comprendiamo come “verità”, i Greci arcaici potrebbero averlo esperito come ciò che è “non dimenticato”. Esso potrebbe non essere solo ciò che deve essere ricordato. *Aletheia* potrebbe essere anche ciò che *non può essere dimenticato* o *non ha bisogno di essere affidato alla memoria*. Non abbiamo bisogno di essere esercitati con la memoria come un poeta, perché la “verità” nel poema di Parmenide precede il discorso della dea: quindi il suo è un discorso nella o della “verità”: non può essere dimenticato o “nascosto”. [116]

Forse per Parmenide *aletheia* precede il parlare e il pensare genuini: nel suo poema *aletheia* precede il discorso divino.

Per preservare la pratica del “discorso laudativo” (*laudatory speech*), Parmenide tenta di riorientare o dirigere il *noos* non verso la verità, come se essa fosse il culmine di una ricerca, piuttosto nella o della verità, come se “verità” fosse la nostra guida. Uno dei propositi del poema allora potrebbe essere riverire l’origine per il discorso e il pensiero, piuttosto che quello di condurci alle loro corrette conclusioni. Quali conclusioni si potrebbero raggiungere intorno a un *esti* senza nome? [117]

Dario Zucchello

Como, dicembre 2009