**L’anima**

I termini tecnici degli ingegneri, dei cacciatori, degli ecclesiastici e dei medici di tanto in tanto possiedono un incisivo carattere immaginifico. Colui cui lo strumento di lavoro è diventato così ovvio e necessario, come si trattasse di un organo fisico, possiede uno sguardo più acuto per le sue peculiarità. E di certo non è stato un filosofo, e neppure un teologo, ad aver scoperto un’anima nel cavatappi, sebbene ci si possa ovviamente immaginare nella cantina del monastero un “monaco assaggiatore di vino” impegnato a fare il bottaio che dopo alcuni bicchieri all’improvviso abbia iniziato ad osservare il cavatappi, usato ancora distrattamente, con altri occhi. Il modo in cui il verme in ferro del cavatappi, a forma di vite, ruota a mo’ di elica attorno ad uno spazio verticale fa di quello strumento d’uso quotidiano un capolavoro fisico. Dipende però da quanto viene stretto il verme – se lo spazio d’aria è molto esiguo allora è meglio che il cavatappi sia parte di un coltello multiuso, ma finirà con lo sbriciolare con troppa facilità il tappo, senza estrarlo, soprattutto se si tratta di un vecchio tappo. E l’anima è esattamente quello spazio d’aria. È invisibile, risulta dalla forma del metallo, ma senza quel nulla aereo attorno al quale ruota il ferro lo strumento è inutilizzabile, addirittura non è più un cavatappi; esso conserva la sua essenza, la sua funzione, il suo nome attraverso quello spazio d’aria tra l’elica – attraverso la sua anima. L’anima è il nulla che fa dell’oggetto ciò che è. Senza il nulla-anima nessun oggetto è qualcosa. In questo, per esempio, la meditazione del monaco assaggiatore di vino potrebbe aver prodotto un nuovo termine tecnico.

L’idea però non era poi così nuova. Che l’anima invisibile acquisti significato attraverso l’aria lo sapevano già gli autori della Genesi, quando descrissero Dio nel momento in cui soffiò con bocca e naso su quel grumo di terra cui lui stesso aveva dato forma con le sue mani, l’”elohim” – lo spirito – anima divina, un alito d’aria . così che Goethe s’immaginò che la prima cosa che Hans Adam abbia fatto dopo la sua animazione sia stato un poderoso starnuto. La nostra parola “respiro” e la parola sanscrita che indica l’anima del mondo, “Atman”, sono strettamente legate tra loro. E chi è stato seduto accanto ad un morente e ha sentito i respiri diventare sempre più flebili e un’appena percettibile espirazione precedere la quiete definitiva, non si lascerà dissuadere da nessuno dell’essere stato testimone dell’esalazione di un’anima. L’anima è un’evidenza invisibile. Il carattere paradossale della realtà raggiunge nell’anima il suo culmine.

[…]

Una delle poesie più tradotte della lingua latina viene attribuita all’imperatore Adriano, una piccola creazione particolarmente giocosa, perfino in forma di poema sonoro, in senso moderno, nella quale l’imperatore, giacente sul letto di morte, così almeno sembra essere dalla situazione suggerita, prende commiato dall’anima che presto abbandonerà il suo corpo. Egli è stato un monarca vissuto nella fase più felice del principato romano. Ha governato incontrastato il suo enorme impero e gli Annali attestano come egli abbia fatto bene il proprio dovere. La sua è stata un’epoca in larga misura pacifica, scampata ai grandi flagelli dell’umanità, flagelli che possono colpire un popolo anche senza il fallimento di chi lo governa; il monarca, senza trascurare i suoi doveri, poté viaggiare, leggere, promuovere le belle arti e come Giove terreno con i suoi raggi fece ardere tragicamente un Ganimede. Intorno a lui tutto accadeva in grande stile – si pensi solo al Pantheon, che venne costruito proprio al tempo del suo governo, sebbene vi fossero preesistenti, più piccole, costruzioni a cupola. Ma ora il tempo s’è consumato, il corpo e l’anima dell’imperatore devono separarsi, e questa separazione, che per Adriano, nonostante la sua divinità, accadrà nella stessa forma mortale che si manifesta nel più infimo dei suoi sudditi, viene inscenata dal potente come volesse anticipare il canto dolce-amaro proprio delle farse in favola di Ferdinand Raimund: “Sorellina delicata, sorellina delicata, un giorno ti dovrai separare..”. Il commiato dell’anima di Adriano suona, anzitutto in latino, così da valorizzare il suo “grande Lalula”: “Animula blandula vagula/ hospes comesque corporis/ Quae nunc abibis in loca/ pallidula rigida nudula / nec ut soles dabis iocos. Senza tentare una versione poetica, in verità sollecitata da un così delicato risuonare delle parole, cerco di renderne qui il contenuto in forma di tentativo: “Piccola anima, tu piccola e inquieta adulatrice, ospite ed amica del corpo, ora prosegui la tua strada verso il freddo, come un pallido bimbo nudo – e non farai più scherzi, come prima”. Quant’è sbalorditiva una simile poesia, scritta da un uomo che per la conservazione delle sue ceneri, per il suo corpo, bruciato su di un rogo sfarzoso durante una grande cerimonia, aveva fatto costruire un mausoleo davvero faraonico nella forma dell’attuale Castel Sant’Angelo. Non è forse come se, secondo la visione di Adriano, il suo corpo e la sua anima non avessero avuto molto a che fare l’uno con l’altra? Il corpo imperiale, con la sua forza fisica, con la sua incontrollabile istintività, il forte animale che dominava, che sapeva godere e governava, aveva ospitato nella sua colossale corporeità un’essenza minuta. E quell’essenza, che saltellava in lui come un diavoletto di Cartesio, non era sottomessa alle leggi del corpo – poteva giocare – cioè poteva agire involontariamente, risultare assurda, ridere. La piccola anima era stata apertamente un ospite gradito, non uno di quelli che dopo un po’ di tempo tediano, per questo era d’aiuto la giocosa assenza di vincoli della vagante, che prima di diventare gravosa poteva rendersi invisibile. L’Animula dell’imperatore Adriano non l’ha certo mai annoiato con rimorsi di coscienza. Non l’ha certo neppure mai appagato con nostalgia insaziabile e non l’ha neppure inquietato con il saltuario presagio di un mondo diverso da quello da lui palpabile, da lui capeggiato. Lei ha scherzato, e quegli scherzi dovevano allietare e distrarre un uomo esigente e istruito, dunque non essere in alcun modo insulsi. Devono essere annoverati con fiducia tra gli scherzi dell’Animula il solleticare il gusto per i paradossi, che sono legati all’appagamento degli istinti, quello per il dolore che è provocato dal piacere, per la nausea e l’inquietudine che derivano dalla sazietà, per il sentimento dell’assurdo che all’improvviso accompagna i grandi successi. Ma ciò che più conta sembra essere il fatto che Adriano non pensava alla sua anima come al suo io. L’io era il corpo, l’anima lo accompagnava come un compagno intelligente e derisorio, come Panurg con Pantagruel, come Mephisto con Faust. Quell’io soccomberebbe con il corpo e così facendo la costruzione inaudita, che era destinata a diventare cenere del corpo, non cambierebbe nulla. Questo valeva per lo Stato, al quale era destinata una sopravvivenza, quanto meno per un paio di centinaia d’anni –la parola “faraonico” attribuita al tumulo ancor oggi dominante lungo la riva del Tevere può essere accettata solo per le sue misure, poiché i faraoni egiziani legavano le loro piramidi alla speranza nella proseguimento della vita nell’al di là. Per lui era insopportabile che il suo amato dovesse essere mortale, al suo impero ingiunse di adorare Antinoos come un dio, ma per la propria anima aveva solo questa elegantemente tenera parola di commiato, con lieve ironia, poiché con la sua età avanzata era abituato a prendere congedo. Il suo destino era deplorevole, la sua strada verso il freddo ineluttabile, perché quello che era stato fino ad allora il suo domicilio si sarebbe decomposto. Ciò che quella, nuda e pura senza il suo corpo, e che sarebbe sbiadita in un’ombra, avrebbe dovuto sopportare lontana da lui, senza pubblico per i suoi scherzi, non lo riguardava in alcun modo. Certo, continuerebbe ad esistere in una squallida immortalità, in ogni caso non nell’eterna allegria che lui aveva sperato per il suo amato. Senza il suo corpo caldamente irrorato, era diventata priva di funzione e ad essa non era stato assegnato neppure il destino di un cane fedele, cui pure è concesso di morire di fame sulla tomba del suo padrone.

[…]

La quarta immagine dell’anima che desidero descrivere deve dispiegarsi non tanto sulla base di un edificio di pensieri, quanto nella contemplazione di un vero e proprio quadro, di un famoso dipinto; come narratore, nella pura sfera dei pensieri mi sento sempre un po’ incerto, ma qui mi ritrovo pienamente a mio agio. E mi sembra che sia particolarmente appropriato rappresentare questa idea dell’anima attraverso un dipinto, perché quell’idea ha generato un profluvio d’arte, si potrebbe perfino dire che in Occidente una gran parte della pittura del secondo millennio cristiano sia stata generata direttamente da quella. Mi riferisco ad un’opera del giovane Tiziano, nota con il titolo “L’amore sacro e l’amor profano”, un titolo che gli è stato dato solo dopo più di un secolo dal momento della sua realizzazione e che non ha impedito che i tentativi di interpretare quel dipinto non siano ancora terminati. Per quanto la mia interpretazione si manifesti in forma così pressante, essa dovrà posizionarsi dopo la lunga serie delle interpretazioni degli esperti, dunque molto indietro. L’opera è uno di quei dipinti enigmatici amati da Giorgione – il fatto che non smetta di tenere occupata la fantasia gli assicura un insuperabile vantaggio rispetto alle restanti allegorie decodificanti.

Qui si deve parlare dell’anima, ma nel titolo che propongo per l’opera, “Il corpo mortale e il corpo trasfigurato”, il termine “anima” non compare.

In un paesaggio collinare serale, nel territorio prealpino di Pieve di Cadore, il luogo natale di Tiziano, due donne siedono presso una fonte. Siamo nell’ora blu, il momento successivo alla scomparsa del sole, che è così breve e tuttavia suggerisce a chi ne gode serenamente ch’esso potrebbe durare in eterno. Due donne, dicevo, una vestita d’un abito sfarzoso, con guanti, l’altra nuda, con una tunica rossa rigonfia sulla spalla sinistra – ma ad un’osservazione più precisa ci si accorge che non si tratta di due, ma della stessa donna, e non nel senso dell’antica, idealizzata cultura della maschera, ma come ritratto reale. Allo spettatore vengono in mente automaticamente rappresentazioni tardo medievali della Trinità – per esempio “L’incoronazione di Maria” di Enguerrand Quarton a Villeneuve-les-Avignon-, nella quale Dio padre e Dio figlio appaiono come persone identiche. La donna vestita è appoggiata su di un antico sarcofago che, come accade spesso nei giardini rinascimentali, viene usato come bacino d’acqua. Il bassorilievo del sarcofago mostra una scena di baccanti, una donna che danza di fronte ad un Ermete-Priapo, un satiro che si avvicina a una ninfa nuda, la piacevole bastonatura di un uomo disteso a terra. Ma tra le figure del bassorilievo sgorga dell’acqua da un beccuccio – il sarcofago è dunque il bordo di una fonte. Tra le due donne un putto dall’espressione seria tiene una mano in acqua, come avesse in mente qualcosa di preciso. La donna nuda siede sul bordo del sarcofago, dunque è in una posizione un po’ elevata rispetto alla donna vestita, ha il capo piegato, come stesse riflettendo, e con la mano sinistra, sollevata verso il cielo, regge un contenitore d’incenso in bronzo dal quale sale un sottile pennacchio di fumo. Il corpo è dipinto in forma incantevolmente significativa, ma deve avere qualcosa a che fare con quel contenitore d’incenso: questo, con all’interno qualcosa che arde, è senz’altro arroventato e chi ingenuamente s’azzardasse a prenderlo in mano lo getterebbe subito urlando; per lei invece tenere in mano quel contenitore sembra essere naturale, tanto che pare essere rilassata e non provare alcun dolore. È quel contenitore d’incenso a rendere chiaro all’osservatore che l’intento del pittore mirava verso una direzione spirituale, in particolare cristiana, sebbene anche pagani ed ebrei bruciassero incenso durante i sacrifici divini. Ma nella liturgia cattolica l’incenso viene chiamato “sacrificium vespertinum”, poiché deve ricordare l’olocausto nel tempio di Gerusalemme, ed anche in Tiziano la sottile striscia di fumo sale verso il cielo serale d’un blu tenue. È per questo che l’associazione scivola verso il quarto capitolo del Vangelo di Giovanni, dove si racconta dell’incontro di Gesù con la samaritana nell’ora della sera, presso la fonte di Giacomo; in effetti quella samaritana viene spesso dipinta appoggiata alla fonte e che si sostiene sulla sua secchia; lei, la donna che aveva cinque uomini e il cui sesto non era suo marito, come le dice in faccia Gesù. Ma a proposito di quella conversazione si deve aggiungere subito qualcosa di più importante. Si tratta dell’acqua di quella fonte, che certo placa la sete, ma non impedisce che essa ritorni. “Ma chi berrà dell’acqua che io gli darò, non avrà più sete in eterno. Anzi, l’acqua che io gli darò diventerà in lui una sorgente d’acqua che zampilla per la vita eterna”. È in gioco la vita eterna; di questo s’era occupato anche Platone, ma limitatamente all’anima, senz’altro come la qualità più importante dell’anima, ma di questo qui non tratteremo oltre. Sul quadro del giovane Tiziano sono visibili solo corpi dipinti nella forma più sfarzosa, con squisite gravità e sensualità. La donna vestita è appoggiata al sarcofago, perché la meta della vita del corpo è la morte, o forse lo era solamente – il suo bassorilievo mostra, attraverso gli aspetti grotteschi di una festa dionisiaca, il tentativo mai sufficiente della cultura pagana di oltrepassare con l’ebrezza, l’estasi e l’entusiasmo il limiti corporali e di mettersi in contatto con il mondo sovrareale. Ma ora il sarcofago è pieno d’acqua, non vi dev’essere seppellito nessun altro. Il piccolo angelo è tutto concentrato nell’atto di consacrare quell’acqua, come fa il sacerdote nella notte di Pasqua quando immerge la mano nell’acqua battesimale, per renderla confacente al nuovo uso che ne verrà fatto. Si potrebbe pensare anche all’angelo che in certi momenti scendeva nel laghetto di Bethesda, agitandone l’acqua e trasformandola in acqua guaritrice; Giovanni descrive questo nel quarto capitolo e l’acqua agitata dal putto la si vede davvero spumeggiare. Allora il sarcofago non si trasforma solo in fonte, l’efflusso mostra piuttosto che quello è diventato il contenitore di “acqua di vita”, acqua sgorgante, non stagnante. Quest’”acqua di vita” rappresenta la definizione teologica per l’acqua battesimale e nel sacramento del battesimo l’anima viene risanata dai peccati, anzitutto dalla vergogna del peccato originale, che è la causa della morte. La morte è la catastrofe che separa il corpo dall’anima – non una circostanza buona e felice, come per Socrate, piuttosto una violenza che conclude l’esistenza dell’uomo. L’anima sopravvive alla morte, sì, ma secondo la concezione cristiana non si tratta di un uomo, quanto ascoltando San Tommaso d’Aquino. Lungi dall’essere liberata dalla prigione del corpo, essa è un essere incompiuto – creata per un corpo, un corpo che ha interamente plasmato e dal quale viene separata nella povertà, davvero “povera anima”, come si diceva una volta nel contesto cattolico, in ogni caso nell’attesa di essere ricongiunta, nella nuova creazione, con l’unico corpo ad essa conforme. Papa Benedetto XVI vedeva il legame dell’anima con il corpo così forte che egli intendeva in maniera assolutamente letterale la formula in uso al momento della distribuzione della comunione (Corpus D.N.I.C custodiat animam tuam ad vital aeternam): all’anima del defunto, nella sua assenza di corpo, non è rimasto altro che essere custodita, fino alla nuova creazione, nel corpo di Gesù Cristo. Senza il corpo non si può. La religione dell’incarnazione, nella quale Dio stesso diviene creatura, cioè reale, non solo apparenza, ha messo fine al dualismo di anima e corpo. È anche parte di questa concezione il fatto che nella realtà le due parti non si possono più separare l’una dall’altra senza perdersi entrambe. Le qualità dell’anima si creano la loro fisicità, le qualità fisiche non lasciano indifferente l’anima – sanno bene questo gli amanti, i quali nel nudo corpo dell’essere amato possono leggere come in un libro. Con questo presupposto l’idea di un trasferimento delle anime risulta impossibile; un’anima che salisse su di un altro corpo diventerebbe un’altra anima, trasformata al punto che, parlando sensatamente, non si potrebbe più parlare della perpetuazione della stessa anima. Se l’anima fosse visibile, essa apparirebbe come il corpo. Così si presenta la samaritana, dopo aver assaporato l’acqua di vita del salvatore, dopo che non ha dovuto provare la morte spirituale, dopo aver sperimentato la resurrezione della carne, come promette il Symbolum Nicaeanum, nella nuda rigogliosa pienezza del nuovo corpo, dal quale sono cadute tutte le deformazioni dell’età, della malattia e gli abiti della storicità, aleggiato dalla rossa tunica della dignità regale dei salvati: la samaritana non è coperta. In quel corpo perfetto la sua anima è giunta a casa.

Questa è la concezione dell’anima che corrisponde al cattolicesimo – portata forse un po’ all’estremo, poiché la tendenza platonica non è rimasta altresì estranea al cristianesimo. Ma proprio osservando anche i sacramenti della Chiesa, che puntano a permettere allo spirito di materializzarsi, il farsi materia dello spirito nella liturgia, la teologia della trasfigurazione del corpo, che non dimentica che il Cristo risorto e trasfigurato conserva le sue ferite, perché anch’esse diventate parte della sua natura divina, la religione cattolica si fa identificare, usando un’espressione un po’ azzardata, come un materialismo sacrale. In ogni caso si tratta tuttavia di una religione che ha invitato i pittori a dipingere l’anima, e questo proprio attraverso un trionfo della corporalità più tentatrice, profumata e folgorante.