

SULLA STRUTTURA ARCHETIPA DEL TEMPIO GRECO: UN'INDAGINE FENOMENOLOGICA

Autore: Roberto Malvezzi; contatto: archimalvez@gmail.com; web: tramesilenziose.wordpress.com

Introduzione

L'idea di questo studio è nata in seguito ad un viaggio in Sicilia, dedicato alla esplorazione dei siti archeologici dell'isola. Da quel viaggio trassi impressioni notevolissime, che mi impegnarono in un lungo piano di studi condotto sulla base del mio personale interesse, e volto ad approfondire una tematica non esplorata a sufficienza dalla moderna cultura architettonica.

La storia interpretativa del tempio greco annovera infatti una produzione molto vasta, il cui tratto comune è stata la ricerca di un rapporto eternamente primigenio e rifondativo con i templi greci, il quale sovente è stato espresso proiettando di volta in volta gli approcci metodologici e i presupposti culturali personali che hanno caratterizzato l'evolversi nel tempo della disciplina architettonica, con il risultato di una eredità disomogenea, e talora, contraddittoria. Al punto che proprio alla fortuna critica del tempio greco si deve anche un allontanamento dal suo sedime naturale di indagine, che è lo sviluppo della cultura greca nel suo periodo arcaico, a partire dagli esordi del così detto Medioevo ellenico, fino alle soglie della età classica.

Solamente mettendo in luce i legami reciproci intrinseci in questa fase storica è possibile dare piena riconoscibilità alle profonde ragioni costitutive di questi manufatti, replicati in un numero impressionante di esemplari, tutti differenti l'uno dall'altro, eppure tutti chiaramente riconducibili ad un medesimo schema archetipico di base, rimasto sostanzialmente immutato nel corso dei secoli.

Durante questa ricerca mi sono convinto della necessità di dover procedere ad un inquadramento ancora più ampio delle questioni emerse, sviluppando le mie riflessioni sulla base di un approccio fondato sul metodo della fenomenologia trascendentale; adottare un "metodo fenomenologico" ha significato valutare la ricerca greca del Divino come una sorta di *epochè*, di *sospensione* delle esperienze ingenui, le quali determinando conoscenze consuetudinarie e acritiche, rendono impossibile la fondazione di un vero sapere. Questa fondazione viene dunque assimilata nel presente studio all'esperienza trascendentale che si ottiene per effetto di quella sospensione, una esperienza per i Greci è sempre esperienza del Divino, al punto che nella discussione che seguirà, i termini "trascendentale" e "divino" potranno addirittura venire scambiati.

La prima tesi del presente articolo è che la struttura archetipa del tempio greco fosse finalizzata a indurre nel fedele la rivelazione del Divino, nel senso specifico che questo termine ha assunto per la cultura greca; investigare questa rivelazione chiama quindi in causa la categoria dell'esperienza umana quale strumento privilegiato di indagine: una categoria già ampiamente utilizzata dagli studiosi dell'antica Grecia, come Pollitt per l'arte, e Burkert per la sfera religiosa.

Un altro elemento in favore del metodo prescelto è il legame istituito nella Grecia antica tra fede e ragione: un legame che vede nella fondazione di una ragione umana solida e consapevole la vera *entelechia*, per dirla con Husserl, della devozione al Divino; una fondazione che preserva in nuce il tema della Speranza nella realizzazione di un mondo umano armonico, non più soggetto alle mutevoli e in apparenza cieche destinazioni del fato. La filosofia greca altro non è che il tentativo di tradurre questa speranza in un linguaggio umano, parafrasandone la potestà divina in un *methodos* accessibile anche all'uomo.

Da qui scaturisce la seconda tesi dell'articolo, ovvero che il tempio, attraverso l'esperienza del Divino, consentisse l'acquisizione della radice indissolubile della Speranza, la medesima radice che compare nel termine di filosofia, Sofia, ovvero, la Sapienza. Dati questi presupposti, un'indagine basata sulla fenomenologia trascendentale non assume solo la funzione di illuminare su determinati vissuti di esperienza aperti dal tempio, ma soprattutto, di risalire alla struttura trascendentale del pensiero greco d'età arcaica, e del

suo confronto serrato tra l'esperienza del mondo e le tematiche fondative di una *gnosis* universale; l'indagine di questo contenuto storico costituisce un campo di rilevante interesse per la fenomenologia, se visto in una prospettiva costitutiva.¹

Emerge così la terza tesi dell'articolo: che la struttura archetipa del tempio rappresenti la sintesi di un processo fondativo, espressione dei sussulti drammatici che animarono la storia dell'arcaismo greco, e che a partire da Esiodo costituiscono una premessa determinante per lo sviluppo dell'età classica, la quale vide in Socrate e Platone le vette alle quali Husserl associò la nascita della ragione moderna. La struttura archetipa inscritta nella tipologia del tempio assume quindi un chiaro significato di ordine ontologico, poiché rimanda all'idea di unità costitutiva, alla maniera con la quale la intende Giovanni Piana,² la quale costituiva la specifica apertura al mondo della grande *koinè* culturale greca.

I Greci e il Divino

Il punto di riferimento del rapporto tra umano e divino presso i Greci è costituito dalla consapevolezza della condizione umana, della sua limitatezza, contrapposta all'infinito potere del Divino. All'umanità è riservata una condizione mortale, effimera, "di ciò che muore in un giorno", così effimere, cioè limitate sono le sue opere, le sue convinzioni, e le gesta, le idee, le certezze.

*"Vicende terrene! Prospere, e basta un'ombra a travolgerle: se la sorte è ostile, una passata di spugna stillante, e il disegno è perduto. Questo mi fa piangere, molto più di tutto il resto."*³

esclama Cassandra. *Tò theion*, "il Divino", è un concetto presente fin dai primordi della cultura greca: "Il divino governa l'intera natura"⁴ era un detto che si faceva risalire all'antichità più remota.

Rispetto alla condizione umana caratterizzata dal *péras*, dal limite, il divino si costituisce come il dominio dell' *ápeiron*, del potenziale illimitato, di ciò che eccedendo ogni comprensione, ogni certezza, ogni aspettativa, permane in uno stato di totale libertà, e di imprevedibilità.

Apeiron può essere persino accostato all'idea di "assurdo", di ciò che eccede sistematicamente la ragione che cerca di comprenderlo. L'incontro dell'umano col divino avviene sempre sotto il segno del *deinòs*, di ciò che si porge come radicalmente diverso dal metro di valutazione umano.

Deinòs può significare tanto il terribile, che il sublime; nella sua accezione più generale, rende il concetto di "eccezionale", ciò che eccedendo ogni limite, determina il sovvertimento inatteso dell'universo umano, delle sue forme, delle sue aspettative. E' disarmante la facilità con la quale il Divino esercita il suo potere di trasformazione del mondo: negli Inni omerici, si racconta di Hera, la quale

*"sferzò il terreno con la mano robusta. Tremò la terra datrice di vita, ed Era godette nel cuore a quella vista, certa che la preghiera si compisse. [...] Quando si compirono i mesi e i giorni, e il ciclo dell'anno fece ritornare le stagioni, essa partorì una creatura difforme dagli dei e dai mortali, il terribile e funesto Tifone, flagello per gli uomini"*⁵

1 lo sviluppo di questa tematica richiederebbe uno spazio incompatibile con quanto concesso a questo articolo; a questo tema verrà senz'altro dedicato un successivo approfondimento.

2 G. Piana, *L'idea di uno strutturalismo fenomenologico*, in *Phänomenologie in Italien*, Verlag Knigshausen & Neumann, 1996

3 Eschilo, *Agamennone*, vv. 1327-29

4 Aristotele, *Metafisica*, 12.1074b (trad. dell'autore); *periéchei*, qui tradotto come "governa", viene associato ai significati di *avvolgere, nutrire, governare e dominare* (Vernant, J. P., 2000), e *possedere* (Burkert, W., 1985)

5 Inni Omerici, n. 3, vv. 340-343; BUR Rizzoli, III edizione

Il potere divino procede senza apparente sforzo, con totale immediatezza. Una parola, un tocco, un pensiero, uno sguardo, sono sufficienti a dare genesi ad eventi prodigiosi. Se questo è il potere che governa il mondo, l'uomo si ritrova in una condizione esistenzialmente assai instabile, e il Pantheon greco si popola, durante gli anni del così detto Medioevo, di divinità prima sconosciute al mondo Miceneo: Morte, Guerra, Povertà, Dolore, Fame, Timore, Paura, ed esseri mostruosi, come Moire, Furie, Gorgoni, Graiadi; più che divinità, queste figure rappresentano l'astrazione di condizioni di vita dure, di paure ancestrali, materializzatesi in una improvvisa realtà.

Appena fuori dal suo mondo, dai confini limitati delle comunità, si estende un mondo selvaggio, popolato da "tutto ciò che è indifferenziato, disordinato, tutto ciò che è dominato da relazioni anormali, ed è posto sotto il segno di una violenza astuta e non istituzionalizzata".⁶

Dati questi scenari di partenza, come poteva l'uomo pensare di interagire positivamente con il cosmo divino, e sperare di costruire al suo interno un proprio mondo stabile e sicuro?

Una prima risposta si ritrova nel proliferare, a partire dal X sec. a.C., di un nuovo tipo di santuario, il *témenos*, un "luogo ritagliato" nella natura, che le comunità dedicavano al dialogo con il Divino. E' interessante notare come i Greci non selezionarono questi luoghi lasciandosi ispirare da epifenomeni soprannaturali; la natura stessa, nel suo minuto svolgersi, poteva fornire i segni di una eccezionalità radicale. Ricorda infatti Burkert:

*"ogni evento che non sia interamente atteso, o che non possa essere manipolato, può essere un segno: uno starnuto improvviso, un inciampo, un fremito; un incontro casuale, o il suono di un nome colto di passaggio; fenomeni celesti come lampi, comete, stelle cadenti, eclissi di sole e di luna, persino una goccia di pioggia."*⁷

Questo campo percettivo rimanda ad un dominio pre-categoriale e pre-linguistico, caratterizzato non da "esperienze straordinarie", ma dall'esperienza dello "stra_ordinario", come la chiama Burkert,⁸ o da una "esperienza dell'immediato", come la chiamava Giorgio Colli,⁹ ovvero l'esperienza di ciò che agendo al di fuori di un contesto attenzionale e di legami di causa effetto, preesiste ad ogni credenza. L'epifania del Divino è sospensione del mondo del limite, del mondo ingenuo della quotidianità consolidata, è una "messa tra parentesi" delle conoscenze consuetudinarie, in seguito alla quale non subentra un vuoto percettivo, ma una realtà radicalmente diversa. Questa nuova realtà è abisso, vertigine che rivela il divino sostrato che collega ogni cosa, segreto pulsare dal quale tutto sgorga, nel quale tutto può confondersi, e trasformarsi senza sforzo alcuno, e in cui l'occhio si smarrisce; e solo per un caso, riaprendo gli occhi ingenui, le cose tornano ad essere quali erano prima: tante storie raccontate dai Greci ricordano di quelle metamorfosi improvvise, e dei rovesci imprevedibili, che tanto rattristavano Cassandra.

La scoperta di questa trascendenza può essere considerata l'atto istitutivo della cultura greca, nel quale si dimostra che l'intersezione tra l'umano e il divino non è vuota, che deve esserci qualcosa di divino nell'uomo, e al tempo stesso, qualcosa di umano nel divino. Questa situazione si riverbera nella parola con la quale i Greci esprimevano il concetto di verità, *alétheia*, "svelatezza", epifania del mondo finalmente dischiuso dai limiti della condizione umana. Una epifania indisponibile alla volontà ingenua dell'uomo; solo un Dio poteva ispirare la visione, *theoria*, della verità, ed è solo per questo tramite che i poeti poterono raccontare le loro

6 F. de Polignac, *Cults, Territory, and the origin of th Greek City-state*, p 35; the University of Chicago Press, 1995 (trad. dell'autore)

7 W. Burkert, *Greek religion*, p. 112; Harvard University Press, 1994 (trad. dell'autore)

8 W. Burkert, *Ancient Mistery Cults*; Harvard University Press, 1987

9 G. Colli, *La sapienza greca* (3 voll.); Adelphi, Milano; 1996

storie.

Il primo atto del dialogo tra umano e divino sembra dunque consistere in una sottomissione incondizionata dell'uomo, e nell'istituzione di una devozione minuziosa e capillare; in Grecia erano sacre le sorgenti, i boschi, e le grotte, e le cime dei monti; leggere Pausania lascia una sensazione impressionante di densità di luoghi sacri nei territori delle città greche, di quantità di doni che le persone devolvevano ai loro dèi, di riti e di rituali.

Il mondo della Sapienza

Il secondo atto di questo dialogo è il lento emergere di una particolare consapevolezza: se il mondo ammette un punto di contatto tra il divino e l'umano, allora di conseguenza il mondo del limite non è solamente aspetto visibile del mondo divino, ma una sua componente essenziale. L'idea di Ananke, la necessità dell'essere, è attestata sia in Omero che in Esiodo, e acquisisce un ruolo di primo piano nell'organizzazione greca del Cosmo:

“Contro Ananke neppure gli dèi combattono.”¹⁰

Ananke rivela l'irruzione nel mondo Greco dell'idea che la vera assurdità del cosmo sarebbe proprio il dover procedere dell'*àpeiron* nelle trame di un mondo determinato. Secondo la legge di Ananke, il Divino si fa tempo, si fa storia, si fa universo, eterno mutare delle cose che deve però sottostare a un limite, a un destino definito dall'esigenza di un equilibrio tra le forze in atto.

Questa nuova ontologia apre le porte alla speranza di riuscire a costruire un mondo umano stabile e in equilibrio con il mondo divino, e di gettare le basi per una conoscenza che non sia effimera; una speranza che trova nella poesia di Esiodo la massima espressione. Nei suoi testi, il destino dell'universo viene formalizzato con la fondazione del regno di Zeus, che governa imponendo un proprio equilibrio, la Giustizia. Ma c'è un pensiero più profondo, nella mente di Zeus, ed Esiodo lo racconta tramite il mito del titano Prometeo, tanto amico dell'uomo da rubare una scintilla dalla folgore di Zeus, per fargliene dono. La “scoperta del fuoco” rappresenta qui la possibilità non solo di sconfiggere le tenebre, ma soprattutto di acquisire il dono delle arti, della capacità di interagire positivamente con il mondo, che gli permetterà di nutrirsi, e proteggersi. Dirà infatti Prometeo:

“anche prima di me guardavano, ed era cieco guardare; udivano suoni, e non era sentire; li vedevi, erano forme di sogni, la vita un esistere lento, un impasto opaco e senza disegno.”¹¹

Emerge tutta la potenza ontologica della metafora del fuoco: quella scintilla è infatti innanzitutto una scintilla della mente di Zeus, ed è grazie ad essa che si concretizza la speranza umana di poter intuire l'universo divino:

“fosse Zeus, lui, veramente, la vera radice! Nessuno irretisce la brama di Zeus. Intrico di tracce boscoso è la Mente, di varchi protesi. Fruga, il tuo occhio e il mistero rimane.”¹²

La versione di Eschilo suggerisce l'idea di un universo labirintico e inestricabile, nel quale la limitata mente umana finisce per perdersi; è quello stesso intrico che Eraclito chiamava *harmonia*, la trama nascosta dell'universo, sulla quale è del tutto inutile industriarsi con gli usuali strumenti della mente umana, nella

10 Simonide di Ceo, fr. 7 in *Lirici Greci dell'età arcaica*, BUR Rizzoli 1994 (a cura di E. Mandruzzato)

11 Eschilo, *Prometeo Incatenato*, vv. 447-50; Garzanti, 2002 (trad. E. Savino)

12 Eschilo, *Supplici*, vv. 87-90; Garzanti, 2002 (trad. di E. Savino)

speranza di capire:

*“ricchezza di esperienza non insegna l'intuizione.”*¹³

Solo Zeus dispone del potere spiazzante di scorgere in quell'intrico il varco, *pòros*, verso la verità che tutto illumina, e che trasforma l'intreccio indecifrabile in *lògos*, in una conoscenza salda, la chiave per il dominio dell'universo. L'uomo non ha tutto questo potere: la sua è solo una piccola scintilla! Si può però comprendere come, dati questi presupposti, risultasse strategico per i Greci esplorare a fondo gli orizzonti, i limiti, le possibilità del piccolo dono divino che c'è nell'uomo.

A questa esplorazione si dedicarono gli studiosi della Sapienza, i *filosofi*, che tentarono di tramutare la Speranza in Sogno, uno scenario nel quale anche all'uomo fosse concessa almeno una parte del divino potere di governo del mondo; un sogno descritto in tanti modi, ma forse il modo più poetico è espresso nelle tarde parole di Euripide:

*“ed una il tirso battè alla roccia, e ne sgorgò una polla copiosa 'acqua rugiadosa e chiara. Spinse un'altra la canna entro la terra, e ivi stesso il dio fa zampillare una fonte di vino. E chi sentiva desiderio di bianco umore, solo a graffiare con l'unghie il suolo aveva latte in gran copia, e dai tirsi di edera dolci rivi stillavano di miele.”*¹⁴

Al culmine dell'epoca classica Sofocle, guardandosi intorno, poté finalmente esultare:

*“sono molte le cose eccezionali, ma nessuna è più eccezionale dell'uomo. Egli attraverso il canuto mare, pure nel tempestoso Noto avanza, fra le onde movendo che ingolfano intorno; e l'eccelsa fra gli dèi, la Terra eterna, infaticabile egli travaglia, volgendo gli aratri di anno in anno, rivoltandola con i figli dei cavalli. E la razza spensierata degli uccelli, e delle fiere selvatiche le stirpi, e le marine creature dei flutti nei lacci delle sue reti avvulpa e fa preda l'uomo ingegnoso; e vince con le sue trappole l'agreste animale vagante per i monti, e il cavallo dalla folta criniera sottoporrà al gioco ricurvo, e il montano instancabile toro. [...] Possedendo, di là da ogni speranza, l'inventiva dell'arte, che è sapienza, talora muove verso il male, talora verso il bene. Se le leggi della terra vi inserisce e la giustizia giurata sugli dèi, eleva la sua patria; ma senza patria è colui che per temerità si congiunge al male.”*¹⁵

Eraclito provò a riassumere l'intero percorso. Il modello di pensiero che lui ci offre non è affatto di tipo logico e lineare: il suo pensiero procede per successive intuizioni, per discontinuità, solo a valle delle quali è possibile rintracciare un percorso lineare. Ad ogni passo, l'intuizione compie una vera e propria trasposizione del proprio punto di vista più in avanti, dal quale finalmente potrà illuminare la via alle sue spalle, mai davvero percorsa. La possibilità davvero divina di questo spiazzamento, di questa dualità del pensiero non può che avere origine dal suo sprofondare nella segreta armonia del cosmo, nel quale si perde il senso di ogni posizione, e dal quale ogni riemersione ammette la possibilità di riemergere altrove. Ogni elaborazione che non attinga a questo segreto contatto è vana, così come è vano tentare di stabilire a priori i risultati di una riflessione:

*“chi non spera l'insperabile non lo scoprirà, poiché è chiuso alla ricerca, e a esso non porta nessuna strada, àporon.”*¹⁶

La divina intuizione è dunque possibile anche per l'uomo. Solo, a differenza degli dei, all'uomo non è

13 Eraclito, Framm. A67 in G. Colli, *La Sapienza Greca*, vol. III; gli Adelphi, 1996

14 Euripide, Baccanti, vv. 704-710, BUR Rizzoli, 1992 (trad. C. Diano)

15 Sofocle, *Antigone*, vv. 372-375, Mondadori, 2007 (trad. R. Cantarella)

16 Eraclito, Fram. A63 in G. Colli, *supra*

concesso il pieno governo di questa facoltà, la cui chiave è indisponibile ad un pensiero che resta limitato. Per questa ragione, all'arte greca nelle sue differenti forme venne assegnata una funzione molto elevata, quella di cercare di mantenere vivo e aperto nel mondo dell'uomo questo canale di accesso al divino. Tale caratteristica dell'arte greca verrà definita "mimetica", termine con il quale non si suggerisce una semplice imitazione di qualcosa: Mimesis è disvelamento dei tratti costitutivi della realtà, è emersione del suo substrato divino, della sua "verità".

*"Radice di mimesis e imitazione è la stessa di immagine e immaginazione, *mei, riferita a «tutto ciò che di mutevole e intermittente seduce l'attenzione»: al cangiante, vibrante, ipnotizzante, magico, astuto, ingannevole, alludono al sanscrito mâyâ, l'antico alto tedesco mein, con richiami al brillio della luce (lat. micare), al pulsare del suono."¹⁷*

Pare che ogni ambito della cultura greca, dalla pittura alla scultura, dal teatro alla letteratura, dalla filosofia alla religione, sia stato influenzato da questo approccio disvelatore; l'insieme di queste pratiche costituiva la *paidèia*, un sistema educativo che aveva la funzione di mantenere la consapevolezza delle segrete regole che governano l'equilibrio del cosmo. Si riportano di seguito alcuni casi di studio tratti da questa evoluzione artistica.

La pittura vascolare geometrica

Già a partire dal X sec. a.C. i vasi si coprono di un nuovo stile decorativo, detto Geometrico. Cerchi concentrici, puntinature, linee parallele, zig zag realizzati con strumenti che consentivano una precisione sconosciuta all'arte Micenea.



Fig. 1: anfora, ca 720 a.C. (Atene); cratere, 750-740 a.C. (Eubea); pisside, metà VIII sec. a.C. (Attica); pisside, 750-725 a.C.. (foto dell'autore)

17 N. Salomon, *La zattera di mimesis*, p. 16, Marsilio 2001

Queste pitture, sempre più fitte e dense, mostrano qualcosa di “più profondo che semplici nuovi vasi e decorazioni”¹⁸: esse sembrano evocare il concetto di *poikilia*, il cangiante spesso associato ad oggetti particolari. In Omero, *poikiloi* sono le armi dei guerrieri, o le pelli delle fiere; *poikiloi* sono i tessuti dalle trame più fini, e persino un nodo, inestricabile per l'uomo. Il termine sembra dunque descrivere un apparire, un baluginare, nel quale l'occhio umano si perde: l'interferenza visiva che nasce dalla prolungata osservazione delle campiture geometriche può dunque costituire, nel suo piccolo, una esperienza eccezionale, in quanto apre ad un dominio percettivo che rendendo impossibile qualunque costruzione gestaltica, eccede e scompone qualunque formalizzazione. La questione può essere impostata in maniera ancora più radicale, riconoscendo che per la regola di Ananke, la vertigine più allucinante può realizzarsi solo per il tramite della più rigorosa tecnica compositiva.

Col tempo la decorazione geometrica venne concentrata sempre più ai margini dei vasi, il cui centro venne occupato dagli ampi spazi riservati alle figure umane, e subì un processo di stilizzazione che diede origine ai famosi motivi dell'età classica.

La scultura arcaica

Nel VII sec. a.C. si assiste alla introduzione di un nuovo tipo di statua, il *kòuros*, rappresentante un individuo in età giovanile, e del suo equivalente femminile, *kòra*.

Queste statue, a differenza dei predecessori Egizi dai quali derivavano, conquistarono per la prima volta una piena tridimensionalità; realizzate a centinaia di esemplari a grandezza più che naturale, talora con proporzioni colossali, e collocate nei santuari o nelle aree cimiteriali, potevano rappresentare allo stesso modo esseri umani o divinità.

Le membra nude finemente definite, i corpi snelli e slanciati nell'aria, questi giovani non sono rappresentati nell'atto di compiere qualcosa; una gamba è portata in avanti, ma coi due piedi ben piantati per terra, non sembra indicare un movimento in atto; la postura esprime un senso complessivo di stabilità, e quasi l'intenzione di fare un passo. Lo sguardo fisso in avanti, le membra forti e tese, i pugni chiusi, quasi in attesa che un'azione venga compiuta, questi giovani sanno dove posare il piede; conoscono l'equilibrio del cosmo, e come evitare il tremendo inganno che attende l'uomo ignaro:

*“la dismisura genera i tiranni: la dismisura, se di molte cose si è riempita follemente, non opportune e non convenienti, salita su eccelsi dirupi, subito precipita nell'abisso di necessità, dove non ha saldo il piede.”*¹⁹

Questi giovani non temono di compiere passi falsi, che riserverebbero loro un destino drammatico. Sul loro viso si irradia un leggero sorriso: è il sorriso di *Sophia*, il sorriso di chi conoscendo le nascoste trame del cosmo, sa come percorrerlo, e non ha più paura di alzarsi, e avanzare. Quella del *kòuros* ovviamente non è una rappresentazione realistica: la sua giovinezza non descrive un'età della vita, ma una condizione interiore. Racconta Platone che una volta Solone, il sapiente ateniese, si recò in visita in Egitto, e si fermò a colloquio coi saggi del posto.

*“Ma uno dei sacerdoti, un uomo prodigiosamente anziano, gli disse:
- O Solone, Solone, voi Greci siete sempre fanciulli, e un Greco che sia vecchio non c'è.
E sentendo ciò :*

18 J. Boardman, “Early Greek Vase Painting”, p 13; Thames and Hudson, London; 1998

19 Sofocle, Edipo re, vv 873-79; Mondadori, 2007 (trad. R. Cantarella)

- Come mai dici questo? - disse egli; e il sacerdote replicò:

- Siete giovani nell'anima, tutti. Poiché non avete in essa alcuna antica opinione derivata da antica tradizione, né scienza che per il lungo tempo sia diventata canuta, poliòn.²⁰

-

Questa è la giovinezza evocata dal *kòuros*, la condizione che orienta il suo sguardo, il suo cammino. Questa condizione era essenziale per l'uomo Greco, poiché da essa dipendeva l'intera stabilità del suo mondo. Già Esiodo profetizzava che Zeus avrebbe posto fine alla stirpe degli uomini, "quando nascendo avranno già bianche le tempie, *poliokròtafoi*."²¹

Quando nessuno stupore, nessun entusiasmo più saprà illuminare la via della conoscenza autentica, allora non ci sarà più nessuna speranza per l'uomo.

*"Allora né il padre sarà simile ai figli né i figli al padre; né l'ospite all'ospite, né l'amico all'amico e nemmeno il fratello caro sarà come prima. [...] il diritto starà nella forza e l'uno all'altro saccheggerà la città. Né il giuramento sarà rispettato, né lo sarà chi è giusto o dabbene; piuttosto l'autore di tali mali e l'uomo violento rispetteranno; la giustizia sarà nella forza e coscienza non vi sarà; il cattivo porterà offese al buono, dicendo parole d'inganno e sarà spergiuro; l'invidia agli uomini tutti, miseri, amara di lingua, felice del male, s'accompagnerà con volto impudente."*²²

La scultura classica

E' opportuno a questo punto fare un piccolo salto in avanti, ed esaminare alcuni risultati maturi dell'arte mimetica greca. Si propongono a tal proposito le metope del Partenone di Atene, descritte da Pollitt. Quello che i rilievi mostrano non è solo la rappresentazione del corteo delle Panatenaiche, la grande festività in onore della dea eponima: è il tentativo di ricreare nello spettatore le memorie viventi di quei momenti, come se essi fossero ancora presenti. Così Pollitt descrive la scena:

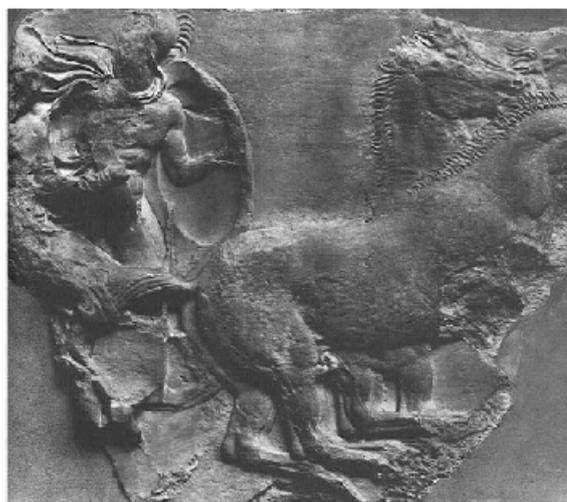


Fig. 2: fregio nord del Partenone, figura ii, e fregio sud, figura xxx; .ca 430 a. C. (da Pollitt)

20 Platone, *Timeo*, 22A (trad. dell'autore).

21 Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 180-181; Garzanti, 1985 (trad. G. Arrighetti)

22 Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 182-193; *supra*

“forse la sua peculiarità più apparente è l'olimpico distacco emotivo che emerge dalle metope. Un senso di giovinezza distaccata e divina corre attraverso tutte le figure, anche in quelle che si dovrebbero riconoscere come anziane. Questo olimpianesimo è enfatizzato dal contrasto deliberato con l'energia selvaggia delle figure animali – la corsa impetuosa dei cavalli, e la resistenza nervosa di tori sacrificali.”²³

Non sono le forme a definire i ricordi, ma questi elementi selvaggi e fugaci, impossibili da descrivere, da determinare: eppure sono loro a scolpire nella memoria le forme, e le parole che restano, ma che restando, perderanno inevitabilmente la vita che c'era in loro, destinata a sbiadirsi, come una scintilla, fino a che un'arte intervenga a rinvigorire le ceneri spente della memoria, risvegliando in esse l'energia originale che le aveva suscitate. Allora non importa più che esso sia già stato, poiché se quel sottofondo riesce a rivivere nel presente, allora l'evento non vive più solo nella memoria, e rinasce, ogni qual volta il suo sentire si rinnovi. Ed è questo il senso dell'arte mimetica, e dell'eterna giovinezza del mondo greco.

La nascita del tempio

Tra i vari metodi escogitati dai Greci per mantenere aperto nel mondo umano l'orizzonte della speranza vi era l'istituzione di particolari riti iniziatici, i cosiddetti “misteri”. Questi riti segreti prevedevano una particolare successione di eventi, al termine della quale l'iniziato accedeva ad un sapere più profondo, capace di dischiudere addirittura la speranza per una vita lieta nell'aldilà.

“Anzitutto i vagabondaggi, i riti logoranti, e certi cammini senza fine e inquietanti attraverso le tenebre. In seguito, proprio prima della fine, tutte quelle cose terribili, i brividi e i tremori e i sudori e gli sbigottimenti. Ma dopo di ciò, ecco viene incontro una luce mirabile, ad accogliere sono lì i luoghi puri e le praterie, con le voci e le danze e la solennità di suoni sacri e si sante apparizioni.”²⁴

Le parole di Plutarco pongono ancora davanti ai nostri occhi le atmosfere dense di emozioni e di coinvolgimento che preludevano al disvelamento finale. La prima tesi di questo studio è che la tipologia del tempio ambisca a costituire, a suo modo, una esperienza di tipo iniziatico, a conclusione della quale il fedele veniva posto in diretto contatto con il Divino. Per ricostruire questo percorso, occorre risalire fino alle origini dell'architettura greca sacra.

Edifici con funzione templare compare all'interno del *temenos* intorno alla seconda metà dell'VIII sec. a.C.; i primi templi monumentali, con un tetto in paglia e le murature in terra cruda, compaiono nel VII sec. a.C., e mostrano già una caratteristica fondamentale, una pianta costituita da un rettangolo con proporzioni estremamente elongate, suddiviso da una fila centrale di supporti lignei della copertura; la funzione di questi edifici era essenzialmente quella di accogliere la statua culturale della divinità, posta in fondo alla cella. Questo schema architettonico, nella sua semplicità, consente di comprendere l'intuizione primigenia del tempio: una cella stretta e lunga, probabilmente priva di aperture oltre all'ingresso, induce il fedele ad un progressivo lungo e lento passaggio dalla luce alla penombra, fino all'oscurità, solo alla fine del quale egli può entrare in rapporto diretto con la statua del dio.

23 J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, p. 89; Cambridge University press, 1972 (trad. dell'autore)

24 Plutarco, fr. 178 in G. Colli, *supra*, vol. I, fr. B4

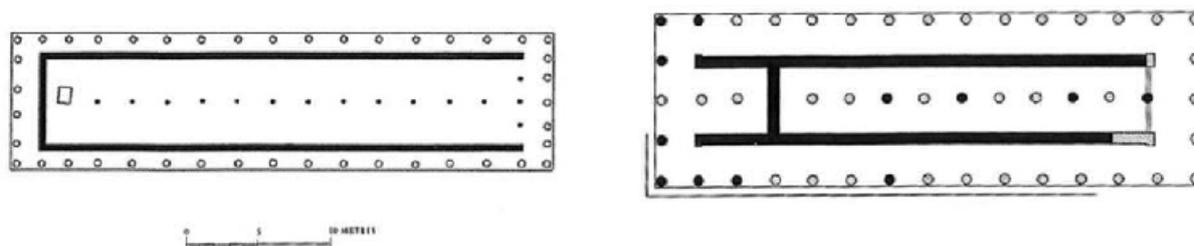


Fig. 3: Heraion di Samo, metà del VII sec. a.C., e tempio di Apollo a Thermon, ca 630 a.C. (da A. W. Lawrence, *Greek Architecture*)

A questo primo nucleo tipologico si aggiunse, agli inizi del secolo successivo, il colonnato esterno;²⁵ inizialmente introdotto forse per proteggere i muri di terra cruda dai forti temporali, la sua presenza costituì insieme alla cella il nucleo essenziale dei templi greci attraverso i secoli.

*“Ciò che in realtà fanno le colonne è fornire margini permeabili; si è invitati, persino attratti a passare tra gli interstizi, ma permane una distinzione inequivocabile tra il dentro e il fuori, specialmente quando le colonne prendono vita sotto il sole della Grecia”*²⁶

Questi “margini permeabili” non introducono solamente una soglia sensibile: il colonnato innesca con i muri della cella e con lo stilobate alla base del tempio un gioco di grande effetto, dato dal proiettarsi delle ombre delle colonne stesse. Un effetto mai costante: muterà con il trascorrere delle ore, dei giorni, cambierà con le stagioni e le tinte della luce; varierà con l'intensità del sole, svanendo e riapparendo con il mutevole muoversi delle nuvole nel cielo, che lo animeranno di una pulsazione chiaroscurale. Lo stesso gioco di luci e ombre interviene a caratterizzare anche le partiture architettoniche più fini, come le cornici e le modanature, composte dal rincorrersi degli sbalzi e dei profili concavi e convessi, che non potranno mai essere pienamente adombrati, né illuminati.

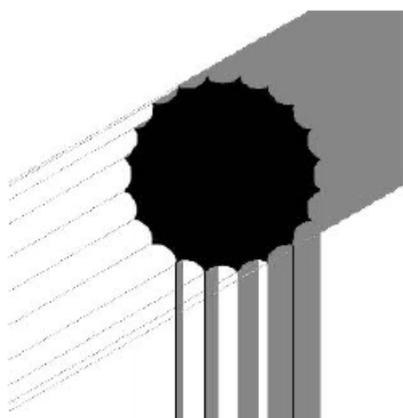


Fig. 4: sezione e proiezioni di una colonna dorica con venti scanalature (disegno dell'autore)

Il gioco può raggiungere vertici di estrema raffinatezza, come nei gradini del *crepidoma*, alla base dei quali in età classica venne introdotto un intaglio che disegna una spessa lama d'ombra sotto ogni gradino di pietra bianca; o come nelle stesse colonne, percorse da scanalature convesse le quali, dall'iniziale comodo numero di 16, evolsero nel canonico 20, molto più complesso da ottenere. Su simili scanalature asimmetriche l'ombra gettata muta velocemente e irregolarmente, scomponendo il fusto di pietra in sottili filamenti di ombra e materia, diversi l'uno dall'altro. Un ruolo fondamentale in questa scomposizione era svolto anche dall'entasi, una lieve rastremazione curvilinea della colonna, la quale, complicando notevolmente l'intaglio delle scanalature, otteneva linee d'ombra divergenti, che modellandosi sul fusto, conferivano al margine permeabile del peristilio una notevole dinamicità.

25 Le datazioni seguite nel presente studio sono tratte da B. A. Barletta, *The origins of the Greek architectural orders*, Cambridge University Press, 2001; per le architetture Selinuntine, C. Marconi, *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World: The Metopes of Selinus*, 2007

26 W. Burkert, *The Meaning and Function of the Temple in Classical Greece*, in *Temple in Society*, 1988, pp 27-47 (trad. dell'autore)

Questi dettagli nel loro insieme fanno del tempio greco una sorta di “condensatore” di luci ed ombre, una macchina di continuo cambiamento innescata dall'abbagliante sole del Mediterraneo.

Nella compresenza cangiante di luci ed ombre torna il tema della *poikilia*, la vertigine che genera smarrimento; un tema che conquistava una energia inedita nell'estendersi del tempio in uno spazio tridimensionale, il quale veniva ulteriormente vivacizzato da ulteriori fattori dinamici, quali l'incurvamento dello stilobate, o la lieve inclinazione verso l'interno del peristilio, o il minore interasse tra le colonne d'angolo; più che semplici “correzioni ottiche” finalizzate a mitigare le distorsioni prospettiche, queste caratteristiche sembrano chiamare in causa la volontà di comprimere lo spazio racchiuso tra le colonne, proiettando verso il mondo esterno le dinamiche che lo animano.

La tensione spaziale che ne deriva è innanzitutto una tensione emotiva, come di viandante sperduto in una foresta fitta di chiaroscuri; una tensione che costituiva la necessaria predisposizione verso l'apertura al divino. Tale percorso di predisposizione prendeva avvio già da lontano; rispetto al contesto che lo ospitava, dominato dagli elementi naturali, che erano una costante nei santuari greci anche all'interno delle città, il tempio appariva come qualcosa di radicalmente diverso, segno di un'arte umana capace finalmente di trasformare il mondo selvaggio, a suo piacimento.

L'ostentazione della statica strutturale, che sfidava i limiti del sistema trilitico, mostra alla base una linea di forza orizzontale, sopraelevata sul suolo circostante da alcuni scalini; poi, subito, lo slancio delle colonne e della cella, a sua volta interrotto da una ulteriore forza orizzontale, il fregio, che preludeva alla massa del tetto.

La visione archetipa si compone sia di richiami ad elementi naturali, quali la grotta o la foresta, che della loro astrazione in un linguaggio nuovo, innaturale, analitico, al quale era affidato il compito di indagare i fattori costitutivi della realtà divina, trasponendoli in un sistema governabile dall'uomo. La trasposizione effettuata nel tempio prevede un insieme minimo di elementi, la cella e il colonnato appunto, sopra al quale si impostava la maestosa copertura, fattasi nel frattempo prima di terra cotta, e poi di pietra, la quale, gravando sugli elementi sottostanti, accentuava il senso di sforzo sopportato da essi per mantenere aperto lo spazio della loro dialettica reciproca - e ancora oggi lascia sgomenti l'arditezza dei cassettoni in pietra sopra ai portici, elevati ad una simile altezza.

Chi infine avvicinandosi al tempio si addentrava fra i suoi colonnati, e poi all'interno della cella, veniva avvolto da una rapida alternanze di pieni massicci e vuoti, e da fugaci chiaroscuri, da forti contrasti, da filamenti d'ombra che tessevano un intreccio apparentemente inestricabile.



Fig. 5: il tempio E2/3 di Selinunte, .ca 460 a.C. (foto dell'autore)

Nei templi siciliani arcaici, soprattutto in quelli di Selinunte e Siracusa, questa concezione architettonica raggiunse i massimi livelli espressivi, nei quali le idee architettoniche sviluppate in precedenza nell'area del Peloponneso vennero portate all'estremo.

Questi templi conservano l'elemento arcaico della cella elongata, che viene suddivisa in tre ambienti: un pronao di ingresso, una lunga cella, detta *nàos*, e una stanza interiore sul fondo, nota come *adyton*, nella quale era collocata la statua cultuale.

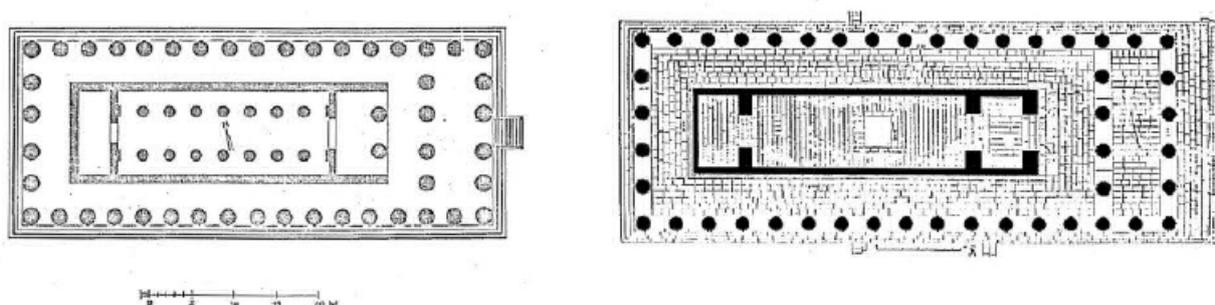


Fig. 6: tempio di Apollo a Siracusa, ca 570 a. C., e tempio C di Selinunte, ca 540 a. C. (da S. K. Thalmann)

Ciascuno di questi ambienti era sopraelevato rispetto al precedente tramite un gradone, che rendeva ancor più sensibile l'addentrarsi nella cella, e attraversare suoi livelli d'ombra crescente. Questo movimento era preparato dalla metaforica foresta del colonnato, che nell'architettura siciliana era accentuata con l'apposizione di un secondo filare di colonne sul fronte di ingresso; nel tempio C di Selinunte è possibile osservare come ad ogni soglia attraversata corrispondesse anche una inversione nell'orditura del pavimento. Il tempio era completato da una ampia scalinata di accesso, che accentuando ulteriormente il fronte principale, conferiva una marcata direzionalità all'intera struttura.

Secondo Susan K. Thalmann, siamo di fronte ad una composizione di "aree e spazi accuratamente progettati e articolati", il cui obiettivo era quello di portare una maggiore enfasi possibile sulla stanza interiore, che veniva a costituire così "il culmine della progressione orizzontale e verticale delle forme e degli spazi della composizione architettonica."²⁷ Scopo di questo climax era predisporre il fedele al contatto diretto con l'immagine divina che risiedeva nell'*adyton*; come infatti affermava Pitagora,

*"chi entra in un tempio e vede le immagini degli dèi da vicino, ottiene una mente diversa."*²⁸

Il programma architettonico del tempio ambisce dunque a riproporre, all'interno di un manufatto umano, l'insieme delle sensazioni che costituivano l'esperienza del Divino. Il tempio può dunque dirsi una Mimesi del Divino, poiché la sua concezione è in grado di rivelare al fedele gli elementi costitutivi del segreto sostrato dell'universo. Per questo l'esperienza del tempio è una esperienza eccezionale: esso non evoca, né rappresenta il Divino: lo istituisce nel mondo dell'uomo. Il tempio non è dunque un edificio qualunque, è un edificio "sacro" nella sua stessa natura, poiché incarna la capacità umana di trascrivere il divino in *logos*, e questa capacità è l'essenza stessa della Sapienza.

Per questa ragione il tempio non venne considerato un'opera puramente umana: venne dedicato come il dono più grandioso che l'uomo potesse fare alle sue divinità. Posto nel cuore della città, sopra le acropoli, o dentro

27 S. K. Thalmann, "The *adyton* in the Greek temples of south Italy and Sicily, University of California, Ph.D., 1976; Ann Arbor, Michigan (trad. dell'autore)

28 Sen. Ep. 94,42, in W. Burkert, 1988, *supra* (trad. dell'autore)

al recinto del santuario, il tempio costituisce l'apertura, nel mondo dell'uomo, degli orizzonti della Sapienza, che è la speranza di un mondo umano in piena armonia con il cosmo divino; e al tempo stesso, sancisce la natura divina del cosmo intero, dalla quale l'uomo riceve una descrizione del proprio perimetro di azione e la percezione del proprio limite, senza la quale qualunque equilibrio diverrebbe possibile.

Si può andare oltre: il tempio non costituisce solo l'apertura della Sapienza: nel suo farsi *logos*, nel suo farsi costruito, esso ambisce a descriverne la nascosta struttura, la quale, secondo Eraclito, non può mai costituirsi tramite formulazioni definitive. Nessuna definizione può sottrarsi al dominio del tempo, dell'eterno fluire delle cose che un giorno, che presto, la renderà desueta. Ecco che allora la struttura del tempio, nel momento stesso in cui viene completata, torna a dissolversi, attraverso l'esperienza che ne viene fatta, in quell'eterno mutare, rendendolo in tal modo esplicito, visibile, e chiudendo così un percorso ciclico che non ammette alcun punto fisso, alcuna determinazione astratta.

Forse per questa medesima ragione non esistono due templi identici uno all'altro: essi si svilupparono infatti a seconda delle tecniche, delle influenze, delle sensibilità locali, dando origine a una infinità di sperimentazioni e tentativi linguistici storicamente determinati, i quali però non modificarono mai la radice originaria del manufatto, che è la sua capacità conclamata di farsi mimesi del divino, e che venne assunta come una radice archetipa.

L'archetipo racchiuso nell'edificio è infatti qualcosa di radicalmente diverso dalla veste storica nella quale venne scolpito: è il suo *logos*, il quale rende possibile quella esperienza dell'eccezionale, la quale non potrà mai essere racchiusa definitivamente dentro a forme limitate.

Il tempio è dunque l'archetipo stesso della Sapienza, è quel luogo nel quale l'uomo ritroverà infallibilmente la radice che lo ricollega alla propria natura divina; per questa ragione può definirsi un archetipo, poiché in esso si individua un varco originario verso l'intuizione, *archè*, il quale, pur assumendo di volta in volta caratterizzazioni storiche, non potrà mai più essere messo in discussione dall'evolversi delle condizioni storiche della sua percezione.

Questa consapevolezza è dunque l'acquisizione definitiva dell'impalcatura ontologica che i Greci avevano elaborato sin dai tempi di Esiodo: il tempio è scrittura della Necessità, che vincola la dimensione divina a concretizzarsi in un dominio finito, rendendo possibile al linguaggio finito dell'uomo di rivelarla, di suscitarsela, e non mai di definirla. Spetta nuovamente a Plutarco riassumere questa concezione, nella descrizione che ci ha lasciato degli edifici sacri realizzati da Pericle sull'acropoli ateniese:

*“Per questo ancor più stupiscono le opere di Pericle, realizzate per un lungo tempo in uno breve. Ciascuna di esse fu subito allora antica, in virtù della sua bellezza, ma per il suo vigore, è giunta ad oggi come nuova, appena ultimata. Tale è il fiorire in esse di una giovinezza perpetua, che le conserva nel loro aspetto intatte dal tempo, quasi quelle opere avessero uno spirito sempre rigoglioso, e un'anima mai vetusta al loro interno.”*²⁹

Tale è la cornice speculativa entro la quale, a mio avviso, matura lo sviluppo della cultura arcaica, e con esso, l'architettura del tempio greco. I mutamenti dell'orizzonte ontologico introdotti soprattutto da Parmenide e Platone, e sviluppati dai filosofi successivi, finirono per richiudere l'apertura incarnata dal tempio greco, aprendo le porte agli sviluppi dell'architettura ellenistica, e poi, cristiana; e la chiave di accesso verso quegli antichi orizzonti venne così smarrita.

29 Plutarco, *Vita di Pericle*, 13.3 (trad. dell'autore)