

SCIENZE UMANE

Nuova serie

17





CLAUDIO MORESCHINI (ed.)

LA MEDICINA ALLO SPECCHIO DEL SACRO
Incontri e confronti tra scienza e religione



MORCELLIANA



© Editrice Morcelliana 2020
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: novembre 2020

Le opere proposte per la pubblicazione sono sottoposte a *peer review*

Realizzazione editoriale: Vincenzo Cicero

Opera pubblicata con il contributo di



Graphic Design: Asborsoni

www.morcelliana.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dell'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS, SLSI e CNA, CONFARTIGIANATO, CASARTIGIANI, CLAAI e LEGACOOIP il 17 novembre 2005. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe n. 2, 20121 Milano, telefax 02.809506, e-mail aidro@iol.it

ISBN 978-88-372-3455-3

LedoDigit srl - Via Galileo Galilei 15\1 - 3015 Lavis (TN)

ANDREA TAGLIAPIETRA

IL MITO DEL CENTAURO E LA FERITA CHE CURA. METAMORFOSI E GUARIGIONE

Il centauro riassume in sé, nelle sue sembianze fantastiche, impossibili e contraddittorie – un uomo cavallo è come un circolo quadrato –, che fondono l'umana forma virile e la bellezza focosa e sensuale del destriero, il contenuto centrale di tutti i miti che, come ben sanno i lettori degli antichi mitologi e poi delle raffinate rielaborazioni poetico-letterarie di Apuleio e di Ovidio, consiste nella *metamorfosi*. La metamorfosi è il *principio di trasformazione*, del diventar altro dello stesso, che appare come la più palese e sfrontata violazione di quel principio di non contraddizione che la tradizione filosofica indica come il *fundamentum inconcussum* della razionalità logica e della grammatica che regola il significato degli esseri. Ma la metamorfosi è anche il modo concreto con cui il flusso elementare della vita si diversifica, si evolve, ingloba e supera la sua stessa morte e, nella complessità simbolica di quella che un tempo si chiamava la dimensione dello spirito, assume la multiversa identità plurale dei personaggi e delle maschere che danno senso e forma all'esistenza: alla sua crescita, alla sua maturazione e ai suoi cambiamenti, quindi anche alla malattia e alla guarigione. *Diventare altri, cambiare forma e sostanza*, quale enormità! Ma quale più appropriata definizione del campo che, da sempre, riguarda l'esperienza della *singularità* di ciascuno, edificata intorno a quegli estremi della vita ordinaria che sono la nascita, la morte, e quindi l'amore, l'amicizia, il riconoscimento di sé e dell'alterità, il senso del dolore, la malattia, la paura, l'odio e il risentimento, la compassione, ma anche l'esposizione all'accadere dell'evento, lo scoppio di una risata, il piacere intenso e fugace, l'abbandono sereno alla musica del mondo, la grazia di un incontro e di una conversazione casuale. Il flusso della metamorfosi è, quindi, il flusso della vita, che dal livello elementare dell'incorporazione materiale del mangiare e dell'esser mangiato sale di complessità fino a consentire i sentimenti di amore e di pietà e la comprensione affettiva dell'agire e del sentire dell'altro, che attraversano le differenze di specie e di genere in un progresso espansivo d'empatia sempre e di nuovo sorprendente. Come scriveva Elias Canetti, «la vita è tutto ed è capace di ogni metamorfosi ed è in attesa». Le antiche mitologie, come quella australiana, narrano di «un tempo in cui la metamorfosi era universale prerogativa delle creature e si verificava incessantemente. È stata spesso sottolineata», aggiunge Canetti, «la *fluidità* del mondo di allora. Ci si poteva trasformare in qualsiasi cosa, e si aveva anche il potere di trasformare gli altri».¹ Ma

¹ E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 407-465, in particolare p. 452 (ed. orig.: *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960).

metamorfofi, come si è accennato, è anche il passaggio dalla salute alla malattia, l'itinerario del dolore e della sofferenza, nonché, in direzione opposta, il cammino terapeutico della cura, che ci conduce dalla malattia alla guarigione.

Al centro della mitologia greca, quale emblema della metamorfosi colta nell'istante del passaggio dell'uno nell'altro, il centauro,² il cavallo-uomo o l'uomo-cavallo, è il simbolo dell'animale che noi siamo e, insieme, del non esser soltanto l'animale che siamo, ma una sintesi ulteriore che non è uomo e neppure cavallo, bensì la vertiginosa riflessione dell'uno nell'altro. Qualcosa che ne rappresenta l'unione nella plastica vitalità di ciò che, oltre il dualismo della metafisica, possiamo ancora chiamare con il nome di "anima". Quell'anima che, uscita del ghetto metafisico, è racchiusa nell'etimologia stessa della parola "animale". Il centauro, al di là dello stigma del mostro, appare come il risultato della fusione delle migliori qualità dell'essere umano, vale a dire il raziocinio, l'immaginazione e la facoltà di parola, con l'eccellenza del cavallo, ossia la velocità, la resistenza e il vigore.

Infatti, quando, soprattutto nei bestiari medievali, si vorranno enfatizzare gli aspetti mostruosi, demoniaci e peggiorativi dell'unione fra l'uomo e il cavallo, si invertirà la composizione delle parti costitutive dell'iconografia del centauro classico, immaginando un essere formato da un corpo umano e dalla testa del cavallo (*caput setosum*), l'ippocentauro (o d'asino, l'onocentauro) che, quindi, proprio per questo, è incapace di parlare: «gli ippocentauri (*hippocentauri*) hanno natura mista di cavallo e di uomo (*equorum et hominum commixtam naturam*) e, come le fiere, hanno testa irsuta (*more ferarum sunt capite setoso*), ma in certa misura molto simile al tipo umano, con la quale tentano di parlare (*incipere loqui*): le labbra, però, inadatte al parlare umano, non riescono ad organizzare alcun suono in parole (*insueta labia humanae locutioni nullam vocem in verba distinguunt*)» (*Liber monstrorum de diversis generibus* I, 7).³ Invece, nella concezione classica la parte del cavallo è la forza, la robustezza e la repentina vitalità del corpo e dei suoi bisogni – dei centauri erano proverbiali, come si vedrà a proposito della contesa con i Lapiti, la potenza e la brutalità, l'inclinazione all'ira violenta e il vorace appetito sessuale –, mentre la testa, le braccia e il busto umano, che si innesta eretto e verticale sulla massiccia orizzontalità equina del quadrupede, fanno sì che l'aspetto del centauro appaia proteso, piuttosto, verso l'equilibrio e il governo degli impulsi e la serenità di un intelletto inteso come conoscenza della misura.

Non è un caso, allora, che alcuni centauri, come Chirone e Folo, fossero pedagoghi e precettori di dèi ed eroi, civilizzatori e maestri, iniziatori di

² Cfr. G. Dumézil, *Le problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris 1929 (Annales du Musée Guimet – Bibliothèque d'Études, 41).

³ *Liber monstrorum* (VII-VIII d. C.), testo latino a fronte, a cura di F. Porsia, Edizioni Dedalo, Bari 1976, pp. 150-151 (traduzione modificata).

molti saperi, tecniche e abilità – nell’arte della caccia, nella cinegetica, nella musica, nell’astronomia e nella medicina –, distinguendosi per sapienza e per saggezza. Machiavelli, nelle pagine del *Principe*, evoca la testimonianza degli autori classici, greci e latini, che riferiscono «come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li custodissi. Il che non vuol dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l’una e l’altra natura: e l’una senza l’altra non è durabile». ⁴ Commentando il brano di Machiavelli in uno dei suoi ultimi seminari, Derrida osserva che, in questo modo, gli antichi «ci insegnano allegoricamente che i centauri insegnavano e cosa insegnavano i centauri. Doppio insegnamento, dunque, insegnamento allegorico a proposito di un insegnamento dispensato da esseri doppi (umani e animali); e vedremo che il contenuto di questo insegnamento sull’insegnamento da parte di maestri doppi è che bisogna essere doppi, saper dividersi o moltiplicarsi: animale e uomo, metà uomo e metà bestia». ⁵

Animale/politico, animale/parlante, animale/razionale è il gioco endiadi-co di genere e differenza specifica sotteso alle più famose definizioni aristote-liche dell’essere umano (*Politica* I, 2, 1253a.2-10). Anzi, si potrebbe sostenere che il conflitto fra il genere e la differenza specifica, ovvero fra l’animalità e l’umanità dell’uomo, è il conflitto politico decisivo, la differenza ontologica su cui si regge il castello simbolico della metafisica. Si tratta della differenza strategica che guida quel processo di emancipazione dal mito che si suole far coincidere con la nascita della filosofia, togliendo la parola, e, quindi, anche il *lógos*, agli animali e lasciandoli parlare solo in ciò che resta del mito dopo la sua destituzione filosofica, ossia nelle favole, come accade in quelle di Eso-pio o di Fedro. Il centauro abita quel conflitto e ne mostra la trasfigurazione simbolica al di là del “crimine”, come lo chiamava Derrida, che istituisce la categoria stessa dell’animalità: «La confusione di tutti gli esseri viventi non umani nella categoria comune e generale dell’*animale*, non è solo un errore contro le esigenze del pensiero, della vigilanza o della lucidità, dell’autorità dell’esperienza, ma è anche un crimine: non un crimine contro l’animalità, appunto, ma un primo crimine contro gli animali, contro *degli* animali». ⁶

Quando sporge dal suo ghetto metafisico mettendo in discussione la barra che separa l’uomo da quell’animale che pur sempre egli è, l’animalità diven-

⁴ N. Machiavelli, *Il Principe* XVIII, 2, ora in: Id., *Opere*, 3 voll., ed. C. Vivanti, Einaudi-Gallimard, Torino 1997-2005, in particolare vol. I, p. 165. Per il significato “politico” della figura del centauro in Machiavelli cfr. E. Raimondi, *Il politico e il centauro*, ora in: Id., *Politica e commedia. Il centauro disarmato*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 125-143.

⁵ J. Derrida, *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)*, Jaca Book, Milano 2008, p. 121 (ed. orig.: *Séminaire. La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Éditions Galilée, Paris 2008).

⁶ Id., *L’animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, p. 89 (ed. orig.: *L’animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006).

ta, come nel caso del centauro, mostruosa e pericolosa, oggetto specifico di pratiche di esclusione ed espulsione violenta. È ciò che viene raccontato nel più famoso episodio mitologico che coinvolge la stirpe dei centauri, la cosiddetta “Centauromachia” – la battaglia dei Centauri e dei Lapiti (Pindaro, fr. 166 Schroeder; Ovidio, *Metamorfosi*, XII, 210-535) –, di frequente raffigurata nell’antica ceramistica ellenica, come nel famoso Vaso François (570 a. C.), lo splendido cratere a figure nere oggi esposto al Museo Archeologico Nazionale di Firenze. La Centauromachia viene spesso ripresa come motivo iconografico nel corso della storia dell’arte occidentale, dalla scuola di Fidia e dal fregio del Partenone a Michelangelo, da Piero di Cosimo a Giorgio de Chirico.

Il mito racconta come Centauro e Lapite fossero fratelli gemelli e discendessero entrambi dall’unione del dio Apollo con la ninfa Stilbe. Il primo generò i Centauri, il secondo fu capostipite dei Lapiti, un popolo di leggendari cavalieri della Tessaglia, a cui gli antichi attribuivano l’invenzione del morso delle briglie. In altre versioni del mito, invece, i Centauri avrebbero avuto origine dal connubio di Issione, figlio del re dei Lapiti, con Nefele, la nuvola con le sembianze di Era che Zeus gli aveva inviato per smascherarne l’amore adulterino. È evidente come, nell’intelligenza del mito, i personaggi di Centauro e di Lapite intendano raffigurare la profonda integrazione interspecifica che avviene fra l’uomo e il cavallo nel cavalcare (lo stesso termine greco *kéntauros*, in una delle ipotesi etimologiche, rinvia al verbo *kentéo* che vuol dire “pungere”, “spronare i cavalli”). Si tratta, più in generale, di quella forma di esistenza simbiotica, da “compagni di specie” per citare Donna Haraway,⁷ che lega il cavaliere al suo destriero e viceversa, in una prospettiva “naturculturale” che mette in discussione, oltre alla barra fra natura e cultura, quelle fra animale e uomo, selvaggio e domestico.

La lotta fra i Centauri e i Lapiti può essere interpretata come il riflesso, interno alla composizione del discorso mitologico, della volontà di separare l’uomo dall’animale, negando ed escludendo il modello simbiotico-fusionale e sciamanico del loro rapporto che la figura mitologica del centauro, l’uomo-cavallo, riassume emblematicamente. Centauri e Lapiti, prima dello scontro, sono popoli gemelli. Si potrebbe dire, anzi che sono lo *stesso* popolo e come tali partecipano al banchetto di nozze del re dei Lapiti, Piritoo con la sua sposa, Ippodamia, il cui nome, in greco, significa letteralmente “colei che doma i cavalli”, racchiudendo *in nuce* l’esito della contesa. Tuttavia, il mito narra che, non essendo i centauri abituati al vino e non avendo appreso il gesto civilizzatore di allungarlo con l’acqua, ben presto caddero in preda all’ebbrezza, dando libero sfogo agli aspetti più selvaggi della loro genia. Va notato che tutti gli episodi mitici che raccontano della brutalità dei centauri, dalla vicenda di

⁷ D.J. Haraway, *Compagni di specie. Affinità e diversità fra esseri umani e cani*, Sansoni, Milano 2003 (ed. orig.: *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003).

Eracle e Nesso a quella dell'ira di Folo, sono legati agli effetti del vino, sì che lo scatenamento della violenza appare spesso una ripercussione indotta dal bere e, dunque, dall'artificio della civiltà (la trasformazione del succo d'uva in bevanda alcolica in seguito alla tecnica della coltura della vite e della vinificazione) che agisce annebbiando la loro componente umana, piuttosto che una pura conseguenza della loro natura ferina.

Ma torniamo al banchetto di nozze di Piriteo e Ippodamia: alcuni centauri, allora – in una versione del mito il solo Euritione –, si gettarono sulla regina e sulle donne dei Lapiti per rapirle e stuprarle, infrangendo la sacra legge dell'ospitalità. Scoppiò, quindi, la cruenta contesa, a cui presero parte tutti gli invitati al banchetto di nozze che, come l'ateniese Teseo (la Centauromachia sul piano politico divenne l'antefatto mitico della storica alleanza fra Atene e la Tessaglia in funzione antispartana, ma anche il filtro simbolico per leggere le guerre fra i Greci autoctoni e i barbari Persiani), si schierarono a fianco dei Lapiti e contro i Centauri. È da notare come la violazione della legge, anche se da parte di uno solo dei Centauri, non dischiuda il meccanismo giudiziario del suo ripristino, ma sfoci in quella sospensione di qualsiasi legge che è rappresentata dalla guerra, là dove, cioè, gli altri divengono nemici. Anzi, *nemici assoluti*, a cui è negato ogni riconoscimento in quanto sono (*come*) *delle bestie*. La Centauromachia diveniva quindi la lotta fra l'umanità civilizzata e il suo contrario, ovvero esseri mostruosi e violenti, che alla fine dovranno essere sconfitti, scacciati dalla città e respinti sui monti e nelle foreste, a nutrirsi *more ferarum* di carne cruda (Plutarco, *Vita di Teseo* 30). Ecco che nello specchio del centauro l'uomo rifiutava di riconoscersi, confinando ed espellendo nell'animalità del mostro l'immagine della sua stessa brutalità e violenza. Si sanciva, così, la netta separazione fra uomini e animali, nella prospettiva della vittoria definitiva di quella «guerra contro gli animali selvaggi (*hò tôn therion pólemos*)» dell'umanità primigenia, di cui già parlava il mito di Prometeo nel *Protagora* di Platone (*Protagora* 322a.8–b.5).

Il centauro, come natura mista e doppia – *geminum* ossia “biforme” come lo definisce Ovidio (*Metamorfosi* VI, 126) –, ben rappresenta, al di là del tentativo di scinderla in due opposti contrari e contraddittori, l'essenziale duplicità dell'esperienza dell'animale-uomo, tesa fra gli estremi polari del corpo e del suo rispecchiamento ribelle in ciò che, di volta in volta, la tradizione filosofica ha chiamato con i nomi di *anima*, *spirito*, *coscienza*, *mente*, etc. Il centauro rende visibile, nella chimerica composizione delle sue sembianze, la mescolanza fra la guardinga e affinata sensibilità delle pulsioni e l'inesausta inquietudine che indugia innanzi alle cose e, non appagandosi della meccanica di quegli stimoli e di quelle risposte, sempre e ancora li trascende, per guardare oltre. Ma nell'animale è data anche l'immagine poderosa della sintesi del *senso*, portentosa parola che accomuna la sensorialità percettiva, la direzione intensionale del movimento e, appunto, il senso dell'esperienza delle cose. L'animale, allora, serve anche «a ricordare e a simboleggiare», come suggeriva Dewey,

«quell'unità dell'esperienza che noi frazioniamo quando il lavoro è mestiere e il pensiero ci isola dal mondo. L'animale vivente è pienamente presente, tutto qui, in tutti i suoi atti: nel suo sguardo diffidente, nel suo fine annusare, nel suo drizzare improvvisamente gli orecchi. Tutti i sensi sono egualmente sul "chi vive". A guardarlo si vede che il moto si fonde nel senso e il senso nel moto – costituendo quella grazia animale con cui è così difficile competere per l'uomo». ⁸ Nel centauro il mito sembra offrire la sintesi iconografica e, quindi, mostrare la ricca ambivalenza simbolica di ciò che Platone, nel *Fedro*, cercherà di distinguere e stabilizzare nell'allegoria razionale di un mito depotenziato, descrivendo l'anima dell'uomo come un carro alato, guidato da un auriga e trainato da due cavalli, il bianco, che muove docile verso il cielo e ciò che sta oltre, ossia l'unità delle idee e dei divini, e il nero, che invece trascina verso la terra e la dispersa molteplicità del sensibile (*Fedro* 246a.3–253c.6). Certo, il *logistikòn* sarà pure l'auriga che dirige e guida, ma nessun carro, fisico o metafisico che sia, si sposta di una spanna senza l'impulso e la forza dei cavalli.

Il mito, benché imprigionato, ormai, nelle strutture dell'argomentazione filosofica e dell'ideale intellettualistico dell'*epistème*, lascia sempre un'eccedenza simbolica per sovvertirne l'interpretazione. Là dove, nell'imposizione del dualismo metafisico, l'inerzia del corpo appariva come la causa dello scatenamento delle passioni e della loro sfrenata incontinenza, ecco che è piuttosto l'incalzare errabondo dell'anima in lotta con se stessa, ossia alle prese con il suo intimo dissenso, a condurre con sé la dismisura e l'infinita pretesa del desiderio. Il corpo, la determinazione biologica di ciascuno, invece, si rovescia nel contrario, ossia nella misura e nel limite che si iscrivono, per altro, nella stessa struttura finita della corporeità, nella determinazione della materia e nella fisiologia degli organi che la compongono, nello spirito di gravità che frena lo slancio siderale dell'intelletto. Quest'ultimo, in effetti, è anche il nucleo delle inconfessabili e catastrofiche perversioni dell'essere umano, *in primis* di quel desiderio di desiderio, ⁹ strutturalmente senza fine, che ne alimenta l'inesausta brama. Così il centauro esibisce, in alternativa alla soluzione metafisica dell'ascesi e della separazione, sostenuta dal padre della filosofia e che tanta parte avrà nella concezione della corporeità in seno alla cultura occidentale, un sapere che rimane fedele alla terra e si sottopone all'ostinata misura del corpo, ossia alla regola dell'anima racchiusa ed espressa nel senso stesso delle sue metamorfosi animali.

Nel mito ellenico (Igino, *Fabulae* 138), le origini della medicina, delle pratiche terapeutiche della cura e della lotta contro la malattia e il dolore rin-

⁸ J. Dewey, *Arte come esperienza*, ed. G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2012, p. 44 (ed. orig.: *Art as Experience*, Putnam, New York 1934).

⁹ Cfr.: A. Tagliapietra, *L'ultima delle dieci parole, ovvero non desiderare*, in: G. Ravasi - A. Tagliapietra, *Non desiderare la donna e la roba d'altri*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 71-160.

viano alla fantastica figura di Chirone, «il più giusto dei centauri (*dikaiótatos Kentaúron*)», come lo definisce Omero (*Iliade* XI, v. 832). Chirone è colui che, nella *Commedia* dantesca, comanda il drappello di centauri, divenuti ormai per l'immaginario medievale demoni e custodi infernali,¹⁰ che accompagnano il poeta e la sua guida Virgilio al di là del fiume Flegetonte, ove giacciono, immersi nel sangue delle loro vittime, i dannati violenti verso il prossimo (*Inferno* XII, vv. 46-139). Del saggio e sapiente Chirone si narra che fosse stato il primo a compiere un'operazione chirurgica, sostituendo l'osso della caviglia di Achille, il celebre eroe greco, con quello prelevato dallo scheletro del Gigante Damiso e che, inoltre, avesse preparato un unguento in grado di restituire la vista ai ciechi.

Chirone (*Cheiron*), del resto, ha la mano nel nome – in greco “mano” si dice, appunto, *cheir* – quasi a simboleggiare quella *pazienza delle mani*, come la chiamava Canetti,¹¹ che, di contro al prendere e all'afferrare della violenza che preda ed uccide, forgia, con le quiete e rallentate attività delle dita (che l'autore di *Massa e potere* faceva risalire per via evolutiva alla mutua pulizia del pelo in uso fra le scimmie antropomorfe), il mondo di reciproca attenzione e sollecitudine in cui ciascuno di noi preferirebbe sempre vivere. Quel mondo che, senza dubbio, si manifesta in modo emblematico nella dedizione del gesto medico e infermieristico della cura, nella precisione del chirurgo che opera e sana, nella mano che tocca, palpa e friziona, ma anche nella paziente ricerca degli ingredienti e nell'esatta dosatura nella preparazione del farmaco, sì che Plinio attribui al nostro centauro anche la scoperta della farmacopea e l'invenzione della scienza farmaceutica (*herbaria et medicamentaria*) (*Historia naturalis* VII, 197). Come nel poemetto in prosa *Il centauro* del poeta romantico Maurice de Guérin, fra le letture preferite del giovane Benjamin,¹² Chirone racconta che «Apollo mi predispose ad amare le piante e m'insegnò a distillare dalle loro nervature succhi benefici».¹³ La sapienza del centauro è basata, infatti, sull'esperienza e sulla pratica, non sulle conoscenze astratte, scambiate all'interno della comunità dei dotti. Secondo il mito fu Chirone, del resto, ad insegnare i segreti del sapere medico al suo allievo Asclepio, figlio di Apollo, che ne apprese così bene l'arte da divenirne il dio protettore, sicché i

¹⁰ A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* (1892-1893), Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1993, p. 325.

¹¹ E. Canetti, *Massa e potere*, cit., pp. 255-260. Canetti cita, per il suo riferimento alle abitudini dei primati, S. Zuckerman, *The Social Life of Monkeys and Apes*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., London 1932, pp. 57-58, 268-269, 300-304.

¹² W. Benjamin, *Il centauro*, in: Id., *Opere complete*, ed. E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, in particolare vol. I (Scritti 1906-1922), p. 323 e pp. 642-644 (ed. orig.: *Der Centaur* [1917], in: Id., *Gesammelte Schriften*, eds. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972-1989, in particolare vol. VII/1, p. 26).

¹³ M. de Guérin, *Il centauro*, in: Id., *Il centauro, la baccante e altre pagine*, ed. A. Marchetti, Marietti, Genova 2010, pp. 22-45, 40-41 (ed. orig.: *Le Centaure* [1835-1836]).

medici greci, a cominciare dal fondatore storico della disciplina, Ippocrate di Kos, si dissero Asclepiadi, ovvero discendenti e seguaci di Asclepio.¹⁴

Ma la vicenda di Chirone, nell'immaginario mitico della futura scienza medica, ci affascina per più di un motivo.¹⁵ Innanzitutto Chirone è, per l'appunto, un centauro, quasi a testimoniare, sin dal suo aspetto, il carattere simbolico e duplice che va a istituire il tratto distintivo di quello che diventerà il sapere della medicina, radicato nella fisiologia animale del corpo, ma proteso, mediante la guarigione, verso l'anima e la dimensione trasformativa dell'esistenza. Il terapeuta è, in questo senso, un custode della metamorfosi, che accompagna il paziente nel percorso di cambiamento e di rinnovamento della guarigione. Eppure, soprattutto un particolare famoso del mito di Chirone ci appare interessante e degno di rilievo per il nostro tema.

Si narra che Chirone fosse stato ferito per errore al ginocchio da una delle frecce di Eracle. «Addolorato», leggiamo in Apollodoro, «Eracle accorse, estrasse la freccia e applicò sulla ferita un farmaco che gli diede lo stesso Chirone. La ferita però è incurabile e Chirone si apparta nella caverna: vuole morire e non può perché è immortale» (*Biblioteca* II, 5, 4, 85).¹⁶ Le frecce di Eracle, infatti, con le punte avvelenate intinte nel sangue dell'Idra di Lerna, avevano la caratteristica di causare delle ferite dolorosissime, che si trasformavano in piaghe e che non si rimarginavano mai. La prima reazione del centauro ricorda il comportamento di quegli animali che, all'approssimarsi della morte, si nascondono, manifestando quella che potremmo chiamare una forma elementare di pudore: quel *pudore del dolore* che isola e separa, che mette *in solitudine*. Ma la morte non può sopraggiungere e liberare dal dolore fisico, perché Chirone è immortale ed è costretto a sperimentare il lato più direttamente coscienziale del dolore, quello connesso alla percezione del *tempo che non passa*. «Ma i giorni s'avvicinano», leggiamo nella lirica che Hölderlin dedicò a Chirone, «e osservarli, / i buoni e i malvagi, è il mio dolore (*Schmerz*), / la mia duplice forma, e non c'è uno, / uno solo che sappia ciò che è il Meglio. / Ma è l'aculeo del Dio. Nessuno, in altro / modo, potrebbe amare l'ingiustizia divina» (*Chiron*, 33-38).¹⁷ Il centauro nella sua natura ibrida,

¹⁴ J.D. Gilruth, *Chiron and His Pupil Asclepios*, in «Annuary of Medical History» 1(1939), pp. 158-176. La prospettiva simbolica evocata dal centauro come formatore del dio della medicina è presente anche nel titolo della raccolta di saggi curata da E. Perrella: *Asclepio e il centauro. Il compito della psicanalisi nell'epoca delle psicoterapie*, Franco Angeli, Milano 2005.

¹⁵ E. M. Moormann - W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, ed. E. Tetamo, Bruno Mondadori, Milano 1997, voce "Chirone" (ed. orig.: *Van Achilleus tot Zeus*, eds. E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, SUN, Nijmegen 1987, e: *Id., Van Alexandros tot Zenobia*, SUN, Nijmegen 1989).

¹⁶ Apollodoro, *I miti greci*, ed. P. Scarpi, tr. it. di M.G. Ciani, Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1996, pp. 128-131.

¹⁷ F. Hölderlin, *Chirone*, in: Id., *Le liriche*, ed. E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, pp. 464-467 (ed. orig.: *Chiron* [1802-1803]).

nella sua duplice forma, diventa così testimone della continuità *cronica* fra il dolore animale e quello umano, dell'intrecciarsi e del comprendersi dell'uno nell'altro, anzi della sorda eco del primo nella cavità risonante del secondo.

È forse il più bel dipinto avente per soggetto un centauro quello di Sandro Botticelli, conservato alla Galleria fiorentina degli Uffizi e conosciuto con il titolo, assegnatogli solo alla fine del XIX secolo, di *Pallade e il centauro* (1482-1483). Le due figure descritte dal titolo occupano la quasi totalità del quadro. Colpisce il gesto con cui la vergine guerriera trattiene i capelli del centauro, facendo passare le folte ciocche tra le incantevoli dita della mano affusolata. La delicata fermezza del gesto sembra avere come risultato l'immediata e remissiva sottomissione del centauro, sicché la tela ha potuto essere interpretata platonicamente come un'*allegoria della ragione*, che prende il controllo e ammansisce gli istinti e le passioni irrazionali, evocate dalla semiferina creatura mitologica. Eppure, nello sguardo del centauro non si vede solo la sottomissione, ma soprattutto il dolore, la tristezza mista alla pazienza, un'enigmatica sofferenza muta e silenziosa, che pare condivisa anche dalla vergine guerriera. Anzi, l'intero dipinto del Botticelli ne è pervaso ed è questa sorda inquietudine a provocare l'eccedenza insoddisfatta dell'interpretazione rispetto alla serenità del significato racchiuso nel gioco della presunta allegoria platonica. Ecco un'assorta interrogazione malinconica levarsi sia dal corpo che dalla mente, sia dalle passioni che dalla ragione, sia dall'istinto che da quel pensiero che, ripiegato su se stesso, non può non cogliere, come scriveva Schelling, «il velo di tristezza (*Schleier der Schwermut*), che si stende su tutta la natura, la profonda, insopprimibile malinconia (*unzerstörliche Melancholie*) di ogni vita», che riposa «su un fondamento oscuro (*dunkler Grund*), che deve quindi essere anche il fondamento della conoscenza».¹⁸ Non si potrebbe descrivere meglio il significato intimo della metamorfosi, la dolorosa *insecuritas* che la nutre, se non aggiungendovi la precisazione del giovane Benjamin: «La natura greca si ritrova cieca, si desta triste e non trova chi la desti. Nel centauro essa si risveglia».¹⁹

Una circostanza analoga a quella della ferita di Chirone riguarderà anche l'arciere Filottete, colpito al piede da uno di quei terribili dardi, caduto per caso dalla faretra di Eracle, che il mortale e poi immortale figlio di Zeus aveva donato al padre di Filottete prima di lasciarsi bruciare sulla pira funebre e di salire in cielo.

¹⁸ F.W.J. Schelling, *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana e sugli oggetti che vi sono connessi*, in: Id., *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, ed. L. Pareyson, Mursia, Milano 1974, pp. 124 e 134 (ed. orig.: *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Philipp Krüll Universitätsbuchhandler, Landshut 1809, poi in: Id., *Werke*, 6 voll. e 6 voll. suppl., ed. M. Schröter, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1927-1954, in particolare vol. IV [*Schriften zur Philosophie der Freiheit: 1804-1815*]).

¹⁹ W. Benjamin, *Il centauro*, cit., p. 323.

La figura di Filottete è, per la cultura greca classica, la rappresentazione personificata del culmine del dolore fisico e del limite della sofferenza sopportabile ad esso connessa, ovvero del *grido* e del *lamento*, magistralmente messi in scena nei bronzei versi dell'omonima tragedia di Sofocle. L'immaginazione mitica configura il massimo del dolore, il suo picco, come conseguenza di un male che non può essere guarito ma che, al contempo, non porta neppure alla morte. Il culmine del dolore viene dunque pensato nel suo aspetto cronico, ossia temporale, durevole.

Il dolore è, allora, sia l'emergenza prepotente della sensazione dolorosa, la presenza viva del dolore acuto ed intenso, ovvero il sopravvenire della fitta che strappa dalle labbra l'esplosione subitanea e involontaria del gemito e del grido, sia quel ripiegarsi pensoso sul dolore che lo rammenta e lo anticipa nella stasi angosciosa del silenzio, oppure nella ripetizione, ipnotica e continua, del lamento. Dopo Cartesio e la scissione fra mente e corpo della sua ontologia si è teso a separare il dolore fisico dalla sofferenza, ritenuta espressione della dimensione psichica. Nel linguaggio comune, invece, *dolore* e *sofferenza* vengono spesso impiegati come sinonimi, al limite, influenzati dal filosofema cartesiano, sottolineando nel dolore il lato fisico della sofferenza e in quest'ultima l'orizzonte psichico e, quindi, il ripiegamento mentale e spirituale del primo.

Ma la sofferenza²⁰ come condizione riflessa del dolore è presente fenomenicamente, nonostante quanto sosteneva Cartesio paragonando i viventi non umani ad insensibili automi meccanici, anche negli animali superiori, a cui lo specismo antropocentrico, prevalente nella nostra tradizione culturale, nega la dimensione spirituale e, a volte, anche quella coscienziale e mentale. Anzi, nel dolore animale la sofferenza trova la sua scaturigine e, dopo la tetra parabola del suo volo, il luogo in cui infine planare. Così la contiguità semantica fra dolore e sofferenza può essere verificata anche là dove la sofferenza appare inizialmente separata dal dolore fisico, come accade in alcuni fenomeni della vita quotidiana quali il lutto, l'angoscia, la frustrazione, l'umiliazione, l'insoddisfazione, il senso di colpa, il malessere esistenziale e finanche il disagio psichico e la malattia mentale. Infatti, in tutti questi ambiti non è infrequente che la sofferenza dia luogo anche ad autentiche manifestazioni di dolore fisico, di modo che, come si suole dire, la sofferenza si "somatizza", sviluppando sintomi e affezioni psico-somatiche.

Eppure, nonostante il peso di Cartesio e della sua influenza, una certa dualità e ambivalenza fenomenologica rimane sedimentata nel lessico con cui molte lingue descrivono l'orizzonte esperienziale del dolore. Louis Lavelle distingueva il dolore (*douleur*) come esperienza subitanea, subita prevalentemente nel proprio corpo, e proveniente dall'esterno, ossia dal mondo della na-

²⁰ C. Ciancio, *Sofferenza*, in: *I concetti del male*, ed. P.P. Portinaro, Einaudi, Torino 2002, pp. 325-337.

tura, dalla sofferenza (*souffrance*) propriamente detta, che è quel dolore di cui riesco a prendere possesso, giungendo a trasformarlo persino in un'occasione morale di senso.²¹ Analogamente la lingua tedesca prevede la distinzione fra *Schmerz*, ossia il dolore nella sua immediatezza, che quindi, ha un'analogia etimologica con il radicale del nostro "mordere", con l'inglese *smart* e con l'alto tedesco *smerto*, rinviando all'idea di "grattare" e "scorticare", e *Leiden*, cioè la sofferenza, termine desunto da una radice $\sqrt{\text{lidan}}$, che implica l'idea del portare un fardello, quindi del fare un viaggio e, traslatamente, di compiere un pellegrinaggio penitenziale, di attraversare la landa desolata del dolore.

La sofferenza è, dunque, la capacità di portare su di noi (è il significato del verbo latino *fero* che risuona ancora nell'etimo della parola italiana), nel corso di quell'andirivieni del tempo vissuto che collega il passato con il futuro, il fardello dolente del male, non solo come sopportazione del suo aspetto cronico, cioè della sua sorda persistenza temporale, ma come sua attesa e come esposizione inerme alla sua venuta. Perché esso infine giunge, come recita il claudicante arciere del dramma sofocleo, anche «dopo lunghi intervalli (*dià chrónou*), quando forse è sazio del suo vagare altrove» (*Filottete*, 758-759).

La ferita di Chirone, come quella di Filottete, ha la caratteristica dell'insanabilità. Inoltre, appartiene all'oscura sapienza del mito, il dettaglio, per nulla trascurabile, che le ferite inguaribili provocate dalle frecce di Eracle, di cui stiamo parlando, abbiano sempre un'origine accidentale, casuale, ossia non intenzionale. Infatti, il senso del dolore ha in sé, anche alla luce della più accurata analisi eziologica, il riflesso di un caso irriducibile.

Tuttavia, ciò che fa divergere nettamente la vicenda mitica di Chirone da quella di Filottete sono le diverse conseguenze che il dolore provoca nell'uno e nell'altro.

Filottete, a causa della sua piaga purulenta e del fetore che essa emana, su consiglio di Odisseo è abbandonato su di un'isola selvaggia e deserta dagli altri guerrieri greci diretti a Troia. Come recita il Coro della tragedia di Sofocle, «su lui piango, per la sua / solitudine dagli uomini: / lui che mano sanatrice / mai non sfiora, o sguardo amico, / lui dolente in abbandono, / lui malato d'ogni male» (*Filottete*, 169-173). In questo modo, intorno a Filottete il dolore disegna un cerchio di solitudine che lo inchioda nella puntualità dello spazio. Il dolore isola chi lo prova, ma anche il dolente viene isolato dagli altri, che in questo modo ritengono di poter mantenere lontano il dolore da loro, non essendone contaminati, foss'anche nella forma partecipativa della compassione. Quando, dopo dieci anni di abbandono, i Greci fanno ritorno all'isola di Filottete per riportarlo sotto le mura di Troia, ciò non accade, infatti, per il rimorso della compassione, ma mossi dall'utile, dal momento che l'oracolo dell'indovino Eleno li aveva edotti che, senza l'arciere e il suo arco, la città che stavano assediando non sarebbe mai caduta. Così Filottete, persuaso più

²¹ L. Lavelle, *Le mal et la souffrance*, Plon, Paris 1940.

dalla rettitudine del giusto Neottolemo che dagli inganni utilitaristici di Odisseo, accetta di riunirsi all'esercito acheo, dove verrà sottoposto alle cure dei seguaci di Asclepio, i quali, per sanare la sua ferita (che in questa versione del mito, tuttavia, non era stata causata dalle micidiali frecce di Eracle, ma dal morso di un serpente) impiegarono il vino e un'erba officinale, il cui uso era stato tramandato al capostipite dei medici greci dallo stesso Chirone.

Alle prese con l'incurabilità della sua ferita e impossibilitato a morire in seguito alla sua natura immortale, Chirone, che da principio si era rifugiato nella solitudine della caverna, ne esce per curare gli altri. La ferita incurabile diviene sopportabile nel tempo attraverso la terapia delle ferite degli altri. Chirone curando si cura. La metamorfosi di sé si intreccia con la metamorfosi nell'altro. Guarire è sempre anche un guarirsi e un trasformarsi. Così la ferita del centauro fa un corpo unico con la mano curante e risanatrice, con la disposizione dativa alla relazione con l'altro e al contatto con l'altrui sofferenza.²² Il dolore, per Chirone, non è solitudine, bensì occasione della scoperta di una relazione necessaria e feconda. Il tempo denso e ripiegato su di sé del dolore diviene il tempo disteso e aperto del curare. Allora, per il racconto del mito greco l'inventore della medicina, il guaritore archetipico, non si erge in opposizione al dolore della malattia e contro la sofferenza del paziente come l'emblema della sanità assoluta, ovvero come il modello separato e intangibile della perfetta salute, ma può curare solo in quanto è anch'egli malato e sofferente, partecipe del dolore, ossia a sua volta paziente e bisognoso della cura che dà.

Mediante il dolore per la sua ferita che non guarisce Chirone apprende l'esercizio temporale della pazienza e, di conseguenza, inserisce l'arte della cura e della guarigione non nella dimensione, astratta e interminabile, del tempo del mondo, ma nella prospettiva concreta del tempo a termine dei viventi. Nelle culture arcaiche, gli sciamani divenivano terapeuti e guaritori solo se avevano provato, per esperienza diretta, i mali che dovevano curare. Del resto, come si è detto, curando le ferite altrui, Chirone può alleviare, in qualche misura, la sua stessa ferita. Il dolore di Chirone è, cioè, un dolore che cura e che lega terapeuta e paziente nell'orizzonte della partecipazione, della condivisione e della comunione, cioè della piena compassione.

Anche la conclusione del mito, il finale della vicenda di Chirone, va interpretato in questo senso. Gli eroi del mito talvolta sembrano prigionieri di quell'eterna ripetizione che non è che il riflesso, interno all'intreccio narrativo del singolo mito, della temporalità circolare propria di questa forma espressiva. Il mito, infatti, costringe Odisseo a percorrere il mondo in un eterno

²² Cfr. Le considerazioni sulla pratica terapeutica ispirate dalla figura di Chirone in: *La ferita del centauro. Dialoghi sulla liberazione della follia*, ed. G. Valent, Moretti e Vitali, Bergamo 2005, e: M.T. Russo, *La ferita di Chirone. Itinerari di antropologia ed etica in medicina*, Vita e Pensiero, Milano 2006.

tornare così come esso impone ad Atlante di reggere il mondo in un eterno portare. Ma il centauro, eroe della cura, spezza il cerchio del tempo mitico e l'immagine della cura come un'eterno curare, che nell'orizzonte del mito rimarrà fissata nella figura e nella natura divina di Asclepio. Chirone, invece, ottiene da Zeus la possibilità di rinunciare alla sua immortalità, affinché essa venga restituita a Prometeo, che l'aveva persa in seguito alla punizione per aver rubato agli dèi il fuoco, donandolo agli uomini. Il fuoco è il simbolo dell'insieme delle tecniche strumentali che emancipano il genere umano dalla condizione di debolezza e di dolore primordiale, e proprio per questo motivo il Titano è stato condannato dal padre degli dèi, il sommo Zeus, ad un patimento terribile. Incatenato su di una roccia del Caucaso, Prometeo viene assalito, ad intervalli ricorrenti, da un'aquila che gli strappa il fegato, ma questo, tuttavia, sempre gli ricresce, per poi essere, all'indomani, di nuovo divorato.

Non possono sfuggire le affinità fra la figura di Chirone e quella di Prometeo. Come la ferita inguaribile di Chirone, anche il supplizio a cui viene sottoposto Prometeo ha la caratteristica della durata e del dolore da principio interminabile. Sia Chirone che Prometeo, pur non appartenendo al genere umano – il primo è un centauro, il secondo è un titano –, sono amici degli uomini e vanno annoverati fra i grandi benefattori dell'umanità primigenia.

Ma altrettanto evidenti, forse, appaiono le differenze. Le frecce di Eracle, che sono la causa involontaria e casuale della ferita di Chirone, per Prometeo significheranno la fine del supplizio, dal momento che sarà una freccia dell'eroico figlio di Zeus ad abbattere l'aquila crudele, liberando il titano dalla prigionia della roccia. Chirone da immortale diviene mortale, Prometeo, invece, da mortale tornerà ad essere immortale. Prometeo, come la rupe a cui viene incatenato, "diventando con essa una cosa sola", scrive Kafka, e che, per lo scrittore praghese, rappresentava il residuo inalterabile del mito – «gli dei si stancarono, la ferita, stanca, si richiuse. Rimase l'inspiegabile montagna rocciosa»²³ –, è l'emblema della *pazienza statica e solitaria* e dell'ostinata resistenza al dolore senza spiegazione, della tenace lotta contro di esso e dell'espedito diagonale, del *dōron-dōlos* della tecnica, che talvolta consente di aggirare il dolore con la stessa sagacia con cui il titano amico degli uomini rubò, con la menzogna, il fuoco e ingannò gli dèi al banchetto di Mekoné, inducendoli a scegliere, nel sacrificio, il grasso e le ossa, lasciando agli uomini il meglio, ossia la polpa e le viscere (*Teogonia*, 535-616). Chirone, invece, è il simbolo dell'attiva accettazione del dolore, affrontato direttamente a viso aperto, e della sua trasformazione nel gesto terapeutico rivolto agli altri e, quindi, indirettamente anche a se stesso, ossia della *pazienza in movimento*

²³ F. Kafka, *Prometeo*, in: Id., *Tutti i racconti*, 2 voll., ed. E. Pocar, Arnoldo Mondadori, Milano 1979, in particolare vol. II, p. 154 (ed. orig.: *Prometheus* [1918, titolo attribuito da Max Brod], ora in: Id., *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, vol. II, ed. J. Schillemeit, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2002, pp. 69-70).

e condivisa, che dà vita alla comunità della cura. Prometeo marca la tappa immemorabile dell'antropogenesi come uscita dalla caverna, dal mito e dall'animale che noi siamo – un'uscita che a volte sembra una fuga e finisce per produrre continue ricadute²⁴ –, Chirone ci costringe a misurarci con l'enigma della nostra natura doppia senza cancellarne le tracce, sondando la profondità della caverna, dove l'ombra è più fitta (*au plus épais de l'ombre*), come il centauro di de Guérin.²⁵

Nell'intelligenza del mito i due, Chirone e Prometeo, sembrano riassumere due momenti all'origine della genesi e della storia della medicina: il primo, quello che conferisce all'arte medica il suo senso più profondo, sacro e spirituale, il secondo, quello che permette di concepirla nei suoi aspetti operativi e strumentali di tecnica somma, ossia che condensa il significato stesso di qualsiasi altra tecnica.²⁶ Forse, anche la rinuncia all'immortalità da parte di Chirone, allora, potrebbe essere interpretata in questo senso, ossia in direzione vuoi della necessaria prossimità della cura – come si può curare senza condividere la condizione mortale dei pazienti? –, vuoi dell'apprendimento del *tempo a termine* proprio della vita e della relativa conoscenza del limite che esso implica, vuoi, infine, della prospettiva temporale della cura, giacché una cura interminabile non avrebbe guarigione e, quindi, della guarigione suprema, quella che, assumendo la consapevolezza del tempo che non passa, cioè del proprio esser tempo, vince la stessa paura della morte, anticipando, sin nel cuore più antico del mito greco, la radicalità del significato escatologico del simbolo cristico. Del resto, nell'interpretazione monastica medievale il centauro divenne, talvolta, con la sua doppia natura animale ed umana, allegoria della doppia natura, umana e divina, del Cristo, così come appare, per esempio, nell'affresco di controfacciata della Cappella degli Scrovegni (1304-1306), là dove Giotto ne raffigura uno alla destra, in basso, del Cristo Giudice.²⁷ Allora Chirone, il centauro, come dicono le ultime parole del mito, ottenuto il permesso di morire e, quindi, di porre fine alla sua sofferenza, sarà mutato da Zeus in una costellazione dello zodiaco – il Saggiario –, che, a emblema della cura e del suo termine, la guarigione, splende alta nel cielo profondo della nostra esistenza.

²⁴ È il senso dei due grandi libri che Hans Blumenberg ha dedicato al mito e all'antropogenesi: H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, tr. it. di B. Argenton, intr. di G. Carchia, Il Mulino, Bologna 1991 (ed. orig.: *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979), e: *Uscite dalla caverna*, ed. G. Leghissa, tr. it. di M. Doni, Edizioni Medusa, Milano 2009 (ed. orig.: *Höhlenausgänge*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989).

²⁵ M. de Guérin, *Il centauro*, cit., pp. 24-25.

²⁶ Cfr. J.-P. Vernant, *Prometeo e la funzione tecnica*, in: Id., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, tr. it. di M. Romano e B. Bravo, Einaudi, Torino 1978, pp. 273-284 (ed. orig.: *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Librairie Maspero, Paris 1971).

²⁷ G. Pisani, *I volti segreti di Giotto*, Rizzoli, Milano 2008, p. 256.