

Questo libro è stato pubblicato grazie al contributo finanziario del Cantone Ticino derivante dal Sussidio federale per la promozione della cultura italiana.

Illustration on the cover:  
Mosaico dei filosofi (part.)  
Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89665-600-1

1. Auflage 2013

© Academia Verlag  
Bahnstraße 7, D-53757 Sankt Augustin  
Internet: [www.academia-verlag.de](http://www.academia-verlag.de)  
E-Mail: [info@academia-verlag.de](mailto:info@academia-verlag.de)

Printed in Germany

Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehsendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen und anderweitigen Bearbeitung.

## Indice

Introduzione (L. Rossetti – M. Pulpito) .....	7
<b>Parmenide: suoni, immagini, esperienza</b> <b>Con alcune considerazioni ‘inattuali’ su Zenone</b> (M. L. Gemelli Marciano) .....	43
I Parmenide .....	45
1. Introduzione. Pre-supposti .....	45
2. Il Proemio .....	65
3. Istruzione .....	81
II Considerazioni ‘inattuali’ su Zenone .....	107
1. Introduzione .....	107
2. La storia .....	107
3. La tradizione antica .....	111
4. I paradossi .....	112
<b>Il dibattito</b> .....	127
<b>Commenti alle lezioni su Parmenide</b> .....	129
Osservazioni sul Parmenide di Laura Gemelli Marciano (Giovanni Casertano) .....	129
Risposta a Laura Gemelli Marciano (Néstor-Luis Cordero) .....	140
Il Parmenide che non volevamo vedere (Gabriele Cornelli) .....	145
Some comments on L. Gemelli Marciano’s ‘Lezioni eleatiche’ (Enrique Hülsz Piccone) .....	149
Sounds, images, mysticism, and logic in Parmenides (Alexander P. D. Mourelatos) .....	159
Commento a Laura Gemelli (Lidia Palumbo) .....	178
Se una notte d’inverno un eleate (Massimo Pulpito) .....	186
<b>Commenti alla lezione su Zenone</b> .....	197
Quale origine per il gioco di immagini e parole nei <i>logoi</i> di Zenone? (Antonietta D’Alessandro) .....	197
Un contesto per i paradossi di Zenone (Livio Rossetti) .....	206
La replica della Prof. M. L. Gemelli Marciano .....	215
<b>Bibliografia</b> .....	289
<i>Gli autori</i> .....	301

## Commento a Laura Gemelli

Lidia Palumbo

A Giuseppina Grammatico  
In memoriam

Già dall'introduzione la lezione di Laura Gemelli lascia intravedere quanto sarà interessante il tentativo di ripensare daccapo, in modo completamente nuovo, la filosofia di Parmenide. La studiosa spiega, da subito, le ragioni che consentiranno al suo approccio di essere nuovo: noi ci avviciniamo per lo più ai pensatori arcaici – ella dice – da una posizione che gli antropologi definirebbero 'anempatica', e cioè condizionata dai presupposti radicati nella nostra civiltà occidentale, e ci è molto difficile entrare in empatia con personaggi diversi da noi. Il tentativo che ci aspetta, allora, questa volta, è nuovo precisamente in questo senso: renderà trasparenti i presupposti che, più o meno consapevolmente, hanno guidato finora l'interpretazione moderna di Parmenide. Il primo presupposto è quello di aver rifiutato che il poema di Parmenide possa aver raccontato un'esperienza mistica. Dunque la studiosa prenderà seriamente in considerazione questa ipotesi, e mostrerà come misticismo e ragione non siano affatto in opposizione, purché dismettiamo gli strumenti ermeneutici della *nostra* ragione occidentale contemporanea che, essendo nata proprio a partire da un'opposizione tra misticismo e ragione, tende a considerare l'uno rispetto all'altra come due poli inconciliabili.

Per comprendere l'approccio di Laura Gemelli a Parmenide bisognerà pensare alla possibilità di interpretare il testo come un'opera di meditazione, di esplorazione degli stati di coscienza, che supera proprio quelle contraddizioni tra razionale e irrazionale su cui si fonda la nostra cultura. Francamente sono colpita dalla sfida ermeneutica che la studiosa lancia a tutti i presenti: sono abituata ad un *altro* tipo di approccio a Parmenide, precisamente quello del mio maestro Giovanni Casertano, ed è in *altro* modo che ho sempre studiato e spiegato ai miei studenti il poema, ma, pur non potendo affermare, alla fine di *Eleatica*, di essere stata convinta dalle argomentazioni ascoltate, trovo che le lezioni siano state di massimo interesse, e di grande importanza ai fini della elaborazione di un metodo di ampio respiro per l'interpretazione del testo. Quel che penso è che sia assolutamente indispensabile confrontarsi con altre letture, perché solo questo confronto ci rende consapevoli dei

rischi che corriamo e dei presupposti che mettiamo in gioco ogni volta che leggiamo un'opera antica.

Nelle pagine che seguono proverò a mettere in ordine note di commento appuntate a caldo, durante l'ascolto delle lezioni e, per motivi di spazio, non solo mi limiterò a Parmenide, lasciando completamente da parte Zenone, ma focalizzerò soprattutto le questioni introduttive di carattere metodologico.

Parmenide-autore è approcciato da Laura Gemelli come un individuo reale e non semplicemente come un 'io narrante', come un individuo reale in contatto con un uditorio altrettanto reale, che nell'antichità guardò a lui come ad un uomo che ha avuto contatto con il divino. La studiosa specifica che il poema non è una *fiction* e a me non sembra superflua questa specificazione in relazione ad un testo che si colloca in un tempo nel quale peraltro anche la *fiction* – e penso al teatro attico – era *vissuta* come qualcosa di reale, di vero, in grado di trasformare il quotidiano e la visione del mondo. Ma è in questa comprensione che risiede il vantaggio che viene alla ricerca dalla messa in evidenza dei presupposti dell'interpretazione: tendiamo a leggere i testi antichi come quelli moderni, proiettandovi tutto intero l'apparato dei modelli narrativi e delle finzioni letterarie, apparato tipico di testi fruibili attraverso la lettura, pertanto inutile o fuorviante laddove invece abbiamo a che fare con un'opera che si colloca agli albori della storia della scrittura e che conserva intatte le strutture di composizione e di trasmissione della cultura orale. Questo comporta differenze macroscopiche, ed esplicitarle è già un buon inizio ermeneutico: citando gli studi di Andrew Ford, Laura Gemelli ha sottolineato come con Parmenide abbiamo a che fare con un testo profondamente marcato dal contesto pragmatico in cui fu concepito e dal quale non si può in alcun modo prescindere ai fini di una corretta interpretazione.

Le più importanti tra le recenti interpretazioni di Parmenide, in linea con la lettura di Fränkel, tendono ad un'ermeneutica basata sul concetto di poesia filosofica e metaforica ed interpretano il poema in chiave rigidamente razionalistica: con Parmenide la scienza occidentale si libera dei veli mitici e si avvia sulla strada sicura dell'analisi razionale. Ma l'invocazione alla divinità può essere tutt'altro che un artificio letterario e può dirci invece della percezione che ebbe Parmenide, come altri suoi contemporanei da valutare in modo comparativo, della propria composizione come azione di una divinità che fa affluire sulla bocca, al momento della performance, suoni e parole.

A me che ascolto vengono in mente gli studi di Walter Friedrich Otto che sottolineano come il cantore e il poeta dell'epoca arcaica dipendano completamente dalla Musa. «Scendi a me, Musa, dal tuo rifugio celeste!» la invoca Saffo. Senza la presenza della Musa il poeta non può niente. Solo per sorte divina – dice Platone nello *Ione* – il poeta può diventare creatore, portando alla luce nella maniera più appropriata ciò verso cui la Musa lo sospinge. Per questo il poeta si chiama poeta, e per questo designa se stesso come servitore e seguace delle Muse. Seguace e

ambasciatore delle Muse si definisce Teognide; profeti delle Muse si dicono Pindaro e Bacchilide. Nell'*Odissea* è la Musa colei che ha 'insegnato' a Demodoco il canto. Nell'*Inno ad Apollo* si dice che la Musa 'ha posto in petto' al cantore il canto dolce della melodia. Cieco è considerato il proposito di chi tenta 'il profondo sentiero' con il solo aiuto dell'intelligenza e senza le dee Eliconie.

Ad un certo punto della storia della storiografia critica sul mondo antico tutte queste espressioni vennero considerate semplici modi di dire, vuote formule senza autentico significato (oppure aventi un significato solo simbolico, estrinseco, allusivo), ma si trattava dell'abitudine dell'uomo moderno di proiettare sull'antico i propri schemi mentali, i propri modi di guardare alle cose. Per l'uomo moderno la musica e la poesia sono tecniche che non richiedono, per essere spiegate, alcun ricorso alla divinità, ed ecco che l'invocazione della divinità – che nel mondo arcaico è strutturale, insistita, fondante, e caratterizza la spiegazione antica della *mousikē* in modo onnipervasivo – venne ridotta ad una sorta di vuota formula retorica. Questa la prospettiva di Otto, che a me torna in mente ascoltando l'introduzione metodologica di Laura alla lezione su Parmenide. Ma la prospettiva della studiosa italiana è più radicale di quella di Otto: ella non soltanto sottolinea il valore non metaforico dell'ispirazione divina del poeta, ma affronta anche la questione della percezione antica di quella specifica forma di poesia ispirata che veniva vissuta come luogo di sperimentazione della meditazione.

Laura Gemelli cita gli studi di Bakker sui predicatori neri americani, la cui prosa scandita ritmicamente può arrivare alla salmodia e al cantato ed è percepita come proveniente dalla divinità; e presenta questa come l'essenza della composizione ispirata in culture di luoghi ed epoche diverse. Dall'antichità ad oggi la cultura della poesia ispirata è quella per la quale il poeta e la sua voce hanno un'autorità solo perché sono scelti dalla divinità per trasmettere il suo sapere e il suo messaggio.

Parmenide ha un ruolo passivo, è luogo di accoglimento del messaggio divino; egli porta con sé tale messaggio e lo riferisce senza mutarlo. Egli si fa da parte, lascia spazio alla divinità e la sua grandezza è proprio in questo farsi da parte, gesto con il quale egli si libera della sua finitezza e mortalità e può comunicare l'esperienza globale dell'essere.

Qui la lezione di Laura, pur inserendosi in una corrente ermeneutica che ha illustri precedenti, tutti debitamente citati, a partire dal suo maestro Burkert, si fa davvero rivoluzionaria e il suo Parmenide diventa così diverso da quello che io sono abituata a studiare, da essere irricognoscibile. Decido di non pronunciarmi sul valore di questa interpretazione ma di ascoltarla fino in fondo e di confrontarmi davvero con essa, senza pregiudizi. Non perdo una parola. Alla fine delle sue lezioni, quando la studiosa ebbe modo di dirmi che aveva percepito fin da subito la mia attenzione costante e il mio sostegno – importanti in un clima di critica a volte anche dura, proporzionata alla quantità di pregiudizi e di schemi ermeneutici, auto-

revolmente sostenuti, che l'interpretazione proposta si proponeva consapevolmente di abbattere – mi resi conto di quanto avevo imparato, e non solo su Parmenide. Ho imparato, per esempio, che un testo mistico è distinguibile da altri testi 'letterari' per l'uso di un linguaggio performativo e trasformativo che gioca sui suoni e va al di là di ciò che sembra enunciare. Ancorato al suo contesto culturale, tuttavia esso lo trascende ed ha un effetto 'straniante'.

Quando la studiosa, citando Struck, afferma che la personificazione di concetti astratti è operazione sconosciuta ai tempi di Parmenide ed anche dopo, non posso non pensare ai miei studi sul linguaggio antico i cui risultati ho esposto in alcune lezioni in Cile, presso la mia amica Giuseppina Grammatico, appena scomparsa, a cui dedico questo breve mio scritto e che desidero qui brevemente citare, a commento delle lezioni di Laura Gemelli. *Non* è vero – dicevo a Santiago – che gli antichi poeti avessero l'abitudine di 'personificare' quelli che *in realtà* sono concetti astratti; è vero, invece, che i poeti antichi vedevano ed esperivano come essenze originarie quelli che la nostra interpretazione moderna considera concetti astratti. In altre parole, osservando la lingua antica dei poeti ispirati ci accorgiamo che quelli che *noi* consideriamo concetti astratti erano *vissuti* come figure viventi; ed allora non dobbiamo parlare di 'personalizzazione', ma, al contrario, dobbiamo parlare di quella nostra come di un'ermeneutica positivistica e spoetizzante. La vittoria era una dea per gli antichi molto prima di diventare il nome di un evento che pone fine ad una battaglia; e se per noi, oggi, la vittoria è un concetto, siamo noi che abbiamo trasformato qualcosa che era nato come una figura femminile, divina, capace di incedere danzando e di portare gloria. Le parole nascono in una dimensione narrativa e creano in chi le ascolta un'immagine mentale. È quell'immagine mentale, mobile, piena di grazia o di orrore, che è originaria; non la sua 'spersonalizzazione', che vaga nei corridoi vuoti della logica astratta. Il rapporto che esiste tra la poesia e la logica somiglia a quello che esiste tra la danza e la ginnastica finalizzata. Nella danza il corpo è interamente se stesso e il suo portamento e suoi movimenti non sono determinati da nessun influsso proveniente dall'esterno, ma solo da un ritmo suo proprio. Il ritmo che coinvolge un corpo danzante lo scioglie dai legami che lo imprigionano e lo appesantiscono e lo rende libero, restituendolo a se stesso. Nella danza il corpo diviene leggero e tale leggerezza è originaria: nella danza si diventa ciò che si era all'origine. Completamente diversa è la ginnastica finalizzata: essa impone al corpo movimenti che gli sono estranei, che gli costano sforzo; nella ginnastica il corpo è asservito ad un ritmo che proviene da uno scopo estrinseco, che può essere quello di dimagrire o di rafforzarsi, ma non di esprimersi, di rivelarsi, di diventare la propria originaria essenza, in mobile armonia con gli elementi naturali, come nella danza.

Se il nostro tentativo è quello di comprendere la natura del testo di Parmenide allora non dobbiamo pensare secondo la categoria della *personificazione* né della *metafora* ma piuttosto – spiega Laura Gemelli – dell'*enigma*, e qui la studiosa, alla

luce degli studi di Kingsley, dà una importante definizione del 'parlar per enigmi' così come esso poteva venire inteso nel V secolo avanti Cristo: si tratta di una forma di linguaggio in codice che restringe la comunicazione al gruppo specifico ed è concepita solo in contesti e occasioni particolari in relazione ai quali acquista senso, ma non ha una validità paradigmatica generale, né fa capo a combinazioni fisse di immagini e significati. Un'immagine enigmatica può dunque assumere funzioni differenti da quelle usuali, e valide solo per un certo tipo di uditorio, creando con ciò la possibilità di fraintendimento. Vedremo – ella promette – «come questo elemento sia fondamentale per comprendere ad esempio l'immagine del carro nel proemio parmenideo». Niente di più lontano – io penso – dall'idea di un Parmenide filosofo, fondatore del linguaggio universale della scienza; quest'idea, secondo la studiosa, è stata costruita a misura di Anassagora ateniese e proiettata retrospettivamente su figure – quale quella di Parmenide – più antiche e vissute in aree culturali altre.

Ma la cosa che più mi ha colpito della lezione di Laura Gemelli è stata la questione dei suoni. Annotando la disposizione di sequenze vocaliche e consonantiche in punti strategici del testo parmenideo – ella dice – noi possiamo costruire una nuova chiave di accesso ad esso: recenti ricerche dimostrano infatti che, indipendentemente dal significato, certi suoni penetrano fisicamente nel corpo dell'ascoltatore. La ripetizione di suoni o di versi, inoltre, è una pratica corrente nel raggiungimento di altri stati di coscienza. L'invito è allora quello di lasciarsi guidare da suoni e immagini.

Privo di invocazione alla Musa il proemio si situa fuori dalla performance poetica tradizionale, presuppone una situazione comunicativa specifica e un uditorio preparato, in possesso di un codice. Tutto il poema è caratterizzato dall'uso di un tale codice, un codice fatto di segni che hanno la forma di parole, frasi, suoni, immagini.

Focalizzando in modo nuovo il contesto storico in cui visse Parmenide viene data importanza al dato, riportato da Diogene Laerzio, del discepolato presso Ameinia, dal quale Parmenide fu 'volto alla quiete'. La studiosa cita Francotte, che mise in relazione l'*hēsychia* con le tecniche del controllo del respiro, tecniche tese alla concentrazione, e alla induzione di stati di coscienza che portano all'estasi; ed invita a riflettere su alcuni termini presenti su antiche iscrizioni di Velia. Il primo è il termine *oulis*, che definisce ciascuno dei membri di una confraternita di medici. Il secondo è *phōlarchos*, che indica il soggetto che cade in catalessi, che pratica l'incubazione. È sullo sfondo definito da questo vocabolario che viene allora affrontato il proemio del poema parmenideo. L'immagine del carro – un'immagine potente alla quale vengono dedicati 21 versi ricchi di dettagli – non appare allora metaforica e poetica, ma religiosa: essa non veicola gli stessi significati di quella breve immagine, apparentemente simile, che appare in Pindaro, e alla quale è sempre stata avvicinata. Piuttosto essa evoca un rapimento, operato da cavalle, come

nell'*Inno a Demetra*, programmatico dei misteri eleusini, ed un viaggio nell'Ade, verso il divino. La studiosa invita i presenti a notare come lo scenario descritto sia onirico, anzi a metà tra l'onirico e il cosciente, proprio come nelle visioni che accompagnano le epifanie divine. Le cavalle rapitrici portano l'autore 'tanto lontano quanto arriva il *thymos*'.

Nei primi quattro versi si ripetono ossessivamente i verbi dell'area semantica dell'essere trasportato, trascinato, trainato e ciò – sottolinea la studiosa – è tipico dei testi mistici tesi a produrre un altro stato di coscienza. Anche l'ascoltatore è trasportato, trascinato, trainato. Laura Gemelli sottolinea l'importanza dell'attenzione da riservare al tessuto fono-semantico e fono-ritmico del testo. Quando compare la ruota l'ascoltatore si trova ad essere assorbito dal suono sibilante della siringa riprodotto a livello fonico dalla rapida successione di xi, sigma, iota, fino al finale ypsilon lungo-eta. Non ho mai udito un simile commento al tessuto fonico di un testo ed ascolto con attenzione il seguito. La descrizione del viaggio – dice la studiosa – non segue una sequenza temporale; ciò che accade nel proemio è piuttosto una dissoluzione dell'ordine del tempo e dello spazio, necessaria per entrare in un regno dove queste categorie non esistono. E tale dissoluzione serve a creare disorientamento, un disorientamento finalizzato ad esperire una dimensione altra da quella dell'ordine temporale. Anche la particolare insistenza con cui la lingua gioca con le sue risorse foniche, insistenza tipica della magia, serve, secondo Laura Gemelli, ad orientare l'ascoltatore verso una direzione che è anche altra rispetto a quella espressa dal significato delle parole.

Dopo sibili e fruscii lo scenario cambia: evocate dai suoni stessi appaiono le porte del giorno e della notte che regolano l'accesso all'Ade. Improvvise le epifanie di *Dikē* e della dea. Suoni allitterati le accompagnano e segnalano l'esperienza del cambiamento dello stato di coscienza in progressivo avvicinamento alla realtà divina. Apostrofato dalla dea come *kouros*, l'autore appare come eroe iniziato. Non manca nessuno degli elementi della catabasi. Citando Kingsley e Cerri, la studiosa afferma che la dea è Persefone, la regina degli inferi, ed è per questo che dice a Parmenide che si trova 'fuori della pista battuta dagli uomini'. Interpretando anche il riferimento alla *moira kakē* la studiosa dice che *Themis* e *Dikē* hanno permesso che per un momento si sospendesse l'inviolabilità delle porte dell'Ade per lasciar passare un mortale ancora in vita.

Ciò che più importa – sottolinea più volte la studiosa – è notare come le parole e le immagini del testo non si limitano a descrivere un'esperienza, ma la evocano e la ricreano: l'ascoltatore viene trascinato nell'esperienza stessa.

Molto importante la traduzione di B3. La studiosa lo traduce come già Zeller e una parte degli interpreti anglosassoni: «la stessa cosa è da pensarsi e da essere», e lo spiega nel modo seguente: è nel momento che qualcosa è pensato che questo qualcosa è; essere e oggetto del pensiero sono tutt'uno. Questa affermazione – secondo Laura Gemelli – invita ad eliminare le distinzioni tra le cose e a pensare

una condizione di globalità: uno stato che abbraccia tutto, questo – afferma – è l'*esti* di cui parla Parmenide. In questa prospettiva il riferimento alle percezioni diventa un invito a renderle consapevoli e a non seguire automatismi percettivi che introducono il 'non è'. Ciò che la dea afferma è che bisogna scegliere la via della coscienza della percezione, una via che prescinde dall'oggetto percepito per focalizzarsi sulla percezione stessa. Ella non invita affatto Parmenide a *giudicare* il suo discorso, come invece affermano le traduzioni correnti del poema – è impensabile che un iniziato giudichi il discorso di una dea – ciò che accade è invece che la dea chiede a Parmenide di *decidersi* per la prova di verità del suo discorso. La ripetizione martellante della scelta relativa all' 'è' e della messa da parte del 'non è' non è casuale ma – secondo questa interpretazione – è strettamente legata all'intenzione complessiva del discorso della dea che, lungi dal fondare il principio di non contraddizione, come crede tanta parte della critica impegnata nell'interpretazione del Parmenide logico, piuttosto nega quel principio e lo nega nel negare la possibilità di pensare ed enunciare il non essere. Ma in realtà la prova della dea è di altro ordine e riguarda una modalità di percezione totalizzante che, sola, consente di cogliere l' 'è'. Scopo della dea è legare la mente del *kouros* impedendogli di pensare ad altro che ad 'è'. Questa è – secondo Laura Gemelli – la forza di *Peithō*. Non vi è nel testo di Parmenide vera argomentazione, ma solo affermazioni dogmatiche dipendenti da quella che la studiosa chiama 'prova fondamentale': l'essere dell'essere e il non essere del non essere. È alla affermazione di questa prova che concorrono tutti i suoni del testo: il verbo essere che compare quasi ad ogni verso e l'intero ritmo cantilenante.

La dea conduce il *kouros* alla disattivazione di ogni forma di categorizzazione, di astrazione, di automatismo; lo costringe a focalizzarsi non su questa o quella percezione ma sull'atto stesso del percepire: è questa la ragione per la quale all'*esti*, dalla dea, non viene assegnato alcun soggetto: quel che conta non è comprendere che una cosa o un'altra *siano*, ma concentrarsi sulla condizione, sullo stato, di *essere*. Ed è questo stato ad essere l'essere, ad essere completezza, unità e poi ancora tutti i *sēmata* che caratterizzano l'esperienza mistica di ogni cultura. Usando la *via negationis*, tipica del misticismo di tutti i tempi, la dea intende introdurre il *kouros* in una dimensione che egli non controlla; poi gli dà una serie di vere e proprie proibizioni, tese a costringere la sua mente e ad impedirle di deviare. Una forza incantatoria vincolante fatta di suoni magici acuti e sibilanti accompagna poi la prima apparizione dell'immagine delle catene.

Ciò che più mi colpisce della lezione di Laura Gemelli su Parmenide è l'insistenza sull'importanza della tessitura fonica del poema: non soltanto viene mostrato come il ritmo cantilenante e martellante confonda piuttosto che acuire le capacità razionali, ma viene anche fatto sperimentare a tutti i presenti il ruolo incantante delle parole della dea con un invito a recitare ad alta voce il poema, distogliendo l'attenzione dal significato dei singoli vocaboli e lasciandosi guidare dalla

funzione evocativa delle parole ascoltate, che, dopo avere 'messo al bando' nascita e distruzione, creano immagini di immobilità. La dea traccia un cerchio intorno all'essere che lo *lega* stretto e lo tiene immobile. Citando gli studi di Katz e di Versnel, la studiosa sottolinea come 'legare' sia un verbo tipico della magia; ciò che accade nel poema è però un legare speciale, che porta al cuore della verità, alla condizione dell'*esti*, che è l'esperienza dell'assoluta immobilità ed eternità, vivendo la quale si vive anche la connessione circolare tra l'essere e il pensare istituita dalla dea in quello che oggi chiamiamo frammento 8, punto d'arrivo della meditazione. L'essere è la realtà così com'è, non come la vediamo noi, ma come la visse Parmenide grazie all'esperienza della meditazione. Tale esperienza non può essere raccontata con parole: la verità è persuasiva proprio perché non è una costruzione verbale ma è la realtà divina stessa, coglibile con un viaggio estatico teso a cambiare l'interiorità degli uomini e il loro sguardo sul mondo.

Quel che io credo è che non sarà più possibile leggere Parmenide senza tener conto di questa interpretazione.

*Università degli Studi di Napoli*