



# I QUADERNI DEL DE CASTRO

*rivista di approfondimento scientifico -didattico*

A. S. 2016/2017

PRESENTAZIONE 3

LA PAROLA COME “EMOZIONE IN SCENA” NELL’AGAMENNONE DI ESCHILO CON  
INCURSIONI SULLE “SCENE” DI OGGI 4

L’ARTE ALLUSIVA NELLA POESIA DI KOSTANTINOS KAVAFIS 15

LEONZIO: UN’ETERA NEL KEPOS DI EPICURO 28

ESSERE DONNE 35

L’AFORISMA: UN (SOTTO)GENERE LETTERARIO 'DI NICCHIA' 42

PRIMA DELL’OCEANO DI TETI 46

LA MATEMATICA NELLA SOCIETÀ DELL'INFORMAZIONE: LA ROBOTICA EDUCATIVA A  
SCUOLA 48

## PRESENTAZIONE

*Con l'iniziativa editoriale che nasce oggi, si realizza finalmente un progetto pensato da molto tempo, proposto diverse volte, ma mai portato a compimento.*

*Pubblichiamo il primo numero de "I quaderni del De Castro", una rivista che raccoglie contributi di carattere scientifico e didattico e che, nella prospettiva, è aperto al contributo degli studenti.*

*Creare una rivista che rappresenti una scuola è un proposito ambizioso, che rischia di apparire anche temerario se non si hanno le forze per dare continuità all'intenzione.*

*Noi abbiamo le forze per farlo.*

*Non ci mancano certo le risorse intellettuali, rappresentate in primo luogo dai nostri docenti.*

*Non ci fa difetto la volontà, anzi crediamo fermamente in questo progetto che convoglia in un luogo di riflessione, e speriamo, in seguito, anche di discussione, saperi e competenze presenti nella nostra comunità scolastica.*

*Questo primo numero parte ricco; sono stati coinvolti docenti di diverse discipline che hanno prodotto contributi importanti e vari; questo ci ha consentito un avvio con passo sicuro.*

*L'auspicio ora è che la platea dei contributori si ampli, anche grazie al supporto dei qualificati ospiti esterni che spesso accompagnano il nostro cammino, per consentire che la rivista possa conoscere una vita lunga e regolare.*

*Ci sarà utile, oltre che per i motivi culturali intrinseci, per costruire un simbolo di appartenenza e riconoscimento in un percorso culturale ed educativo comune.*

*Il De Castro è una scuola importante, è nostro dovere esserne all'altezza.*

*Buon lavoro.*

*Il dirigente Peppino Tilocca*

ANNALISA CHESSA

## LA PAROLA COME “EMOZIONE IN SCENA” NELL’*AGAMENNONE* DI ESCHILO CON INCURSIONI SULLE “SCENE” DI OGGI

Il presente lavoro, supportato da un’essenziale informazione scientifica<sup>1</sup>, propone un intervento didattico, che ha avuto come obiettivo leggere Eschilo come poeta specificatamente “scenico”, cioè come autore che si rivolgeva a spettatori, non a lettori, quali siamo noi oggi, e che era considerato dagli antichi “padre della tragedia” proprio per tali aspetti della sua creazione artistica<sup>2</sup>. Tuttavia l’intento non è stato tanto quello di ricavare nel testo tracce di quello che è andato ormai irrimediabilmente perduto di un’“esperienza totale”<sup>3</sup>, quanto piuttosto evidenziare in esso gli aspetti

---

<sup>1</sup> Fornisco una bibliografia essenziale per la parte letteraria, che più delle altre mi compete (altri studi, riguardanti argomenti specifici o non letterari, saranno indicati volta per volta in nota): Edizioni critiche, traduzioni, antologie e commenti: *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, edidit D. Page, Oxford 1972 (rist. 1985); Eschilo, *Oresteia*, introduzione di U. ALBINI, nota storica, traduzione e note di E. SAVINO, Milano 1989; Eschilo, *Oresteia*, introduzione di V. DI BENEDETTO, traduzione e note di E. MEDDA (*Agamennone*), Milano 1998<sup>4</sup>. Lessici specifici e generali: W. DINDORF, *Lexicon Aeschylaeum*, Lipsiae, 1873 (con suppl. di L. Schimidt, Greiffenberg 1875), H. G. LIDDELL – R. SCOTT, *Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940<sup>9</sup> (LIDDELL – SCOTT). Storie e antologie letterarie, saggi critici e articoli di carattere generale: AA.VV., *Storia e civiltà dei greci*, III, Milano 1979 (1993<sup>2</sup>); D. DEL CORNO, *Letteratura greca*, Milano 1988, H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it. Bologna 1969; M. PINTACUDA - M. VENUTI, *Grecità*, III voll., Perugia 2013; L.E. ROSSI, *Letteratura greca*, Firenze 1995; B. SNELL, *Poesia e società*, trad. it. Bari 1971; J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. Torino 1978. Saggi critici, articoli specifici sul teatro greco e su Eschilo: U. ALBINI, *Interpretazioni teatrali da Eschilo ad Aristofane*, Firenze 1972; U. ALBINI, *Interpretazioni teatrali da Eschilo ad Aristofane*, -2, Firenze 1976; U. ALBINI, *Interpretazioni teatrali da Eschilo ad Aristofane*, -3, Firenze 1981; U. ALBINI, *Nel nome di Dioniso*, Milano 1991; H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, trad. it. Bari 1972; C. R. BEYE (a cura di), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, trad. it. Bari 1974; D. DEL CORNO, *I Narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998; V. DI BENEDETTO, *La casa, il demone, e la struttura dell’Oresteia*, in “Rivista di Filologia e di Istruzione classica”, CXII, 1984, pp. 385-406; V. DI BENEDETTO, *Spazio e messa in scena nella tragedia di Eschilo*, in “Dioniso”, LIX, 1989, pp. 65-101; J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d’Eschyle*, Paris 1975; D. LANZA, *La disciplina dell’emozione. Un’introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997; M. PINTACUDA, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978; B. SNELL, *Eschilo e l’azione drammatica*, Milano 1969; O. TAPLIN, *Greek tragedy in action*, Oxford 2003<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Come è noto infatti, sulla base della *Vita* anonima, contenuta in Codice Laur. Med. 32, 9, premessa all’edizione dei drammi, il tragediografo di Eleusi è considerato un grande innovatore, πρῶτος Αἰσχύλος, della preesistente tragedia, per aver creato l’azione scenica con l’aumento del numero degli attori, inventato musiche e danze, abbellito la scenografia, *sorprendendo gli spettatori* con la spettacolarità degli effetti. Dunque “padre della tragedia” non solo per il testo poetico ma per una serie di elementi a noi perduti.

<sup>3</sup> Tale è infatti il proposito del fondamentale saggio di H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, trad. it. Bari 1972, che risponde all’interrogativo (p. 7): “in quale misura possiamo riconquistare l’*esperienza totale* della quale i testi in nostro possesso una volta erano parte?”. Cfr. anche *infra*, n. 42.

che contribuivano indissolubilmente con quelli “scenici” a colpire emotivamente il pubblico<sup>4</sup>. L’attività è stata scandita in tre momenti<sup>5</sup>, per ognuno dei quali sono stati accostati alla poesia eschilea procedimenti artistici in qualche modo simili o assimilabili, pur nei differenti linguaggi specifici, presenti in testi iconici e filmici contemporanei, fruibili, a differenza del nostro testo antico, sotto forma di “spettacolo”:

- 1. *L’ossimoro come risorsa poetico-scenica in vista della “sorpresa”*: il primo momento ha associato l’ossimoro poetico, ricorrente nel prologo dell’*Agamennone* eschileo, con l’“ossimoro pittorico” dell’*Impero delle luci* di René Magritte.
- 2. *Il linguaggio simbolico del “sacrificio espiatorio” nell’Agamennone e in Apocalypse Now di Francis Ford Coppola*: il secondo momento ha analizzato i simboli del “focolare/altare” e del “sacrificio rituale” impiegati in riferimento all’omicidio di Agamennone, comparandoli alla tecnica del “montaggio alternato” della scena dell’esecuzione del colonnello Kurtz e della concomitante immolazione della vittima animale.
- 3. *I simboli del “sentiero di drappi di porpora” e “della rete/tela” nell’Agamennone e in Twin Peaks di D. Lynch e Il “bagno di sangue” nell’Agamennone e in Dexter, 4<sup>a</sup> stagione*: infine due miei studenti hanno affiancato ad alcune immagini della tragedia eschilea, visioni e simboli presenti in sequenze tratte dalle suddette serie televisive americane.

1. *L’ossimoro come risorsa poetico-scenica in vista della “sorpresa”*. Il momento iniziale è consistito nel rintracciare l’Eschilo artista della parola e della scena, nella breve sezione introduttiva dell’*Agamennone*. Nei 39 versi che costituiscono il Prologo si è osservato l’uso ricorrente dell’ossimoro<sup>6</sup>, interpretabile come effetto poetico e al contempo scenico, finalizzato, in apertura di opera, a colpire il pubblico sul piano emotivo standone sorpresa rispetto alle sue aspettative<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> La fonte antica succitata (*supra*, n. 2) impiega, a proposito degli effetti del teatro eschileo sul pubblico, verbi quali θαυμάζω, desto meraviglia, e addirittura, da πλήσσω, colpisco, il composto καταπλήσσω, sbigottisco (τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε). Risulta evidente che tale ἔκπληξις, “sbigottimento”, fosse il culmine di un coinvolgimento emotivo, più che razionale, dovuto alla partecipazione a quella “esperienza totale” cui si alludeva, *supra*, alla nota precedente. A questo proposito in M. PINTACUDA - M. VENUTI, *Grecità*, II, Perugia 2013, p. 73, si parla di “scene cariche di una misteriosa energia primordiale, di elementi quasi magici”. Di questa “energia” era veicolo, in un tutt’uno indissolubile, anche il testo, se la retorica antica attribuisce alla poesia tragica proprio il fine di πλήσσειν cioè suscitare un’emozione violenta (cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it. Bologna 1969, p. 53).

<sup>5</sup> Tale intervento, peraltro ancora aperto a successivi aggiornamenti, si è svolto nei primi mesi del corrente anno scolastico, con l’attuale III E, che ringrazio per aver socraticamente “generato” non “da me” ma con me; il presente articolo riporta, ampliandole, quelle porzioni di lavoro che, a monte o a valle, hanno richiesto un supporto scientifico, anche solo essenziale. Ad altri momenti dell’attività si farà riferimento in note sintetiche.

<sup>6</sup> L’antitesi di parole singole, ὀξύμωρον, è classificato, già nella retorica antica, come elemento di straniamento, τὸ ξενικόν, cioè come risorsa linguistica volta a suscitare, attraverso l’imprevisto e l’inatteso, un effetto psichico di sorpresa e disorientamento rispetto all’esperienza del consueto; cfr. H. LAUSBERG, *Elementi*, cit., p. 60.

<sup>7</sup> Un elemento che appare molto distante rispetto alle esperienze ricettive odierne, soprattutto cinematografiche, degli studenti, consiste nel fatto che tragedia greca portasse sulla scena miti già noti al pubblico grazie alla precedente tradizione letteraria epica e lirica e che dunque lo spettatore antico, generalmente, “sapesse come andava a finire la vicenda” prima di sedersi a teatro. Si fa osservare tuttavia come l’autore tragico potesse porgere “la storia” fornendone delle rivisitazioni significative in termini di accentuazione del carattere luttuoso, smantellando alcune attese. Pertanto, come in una odierna CSI (Crime Scene Investigation) si è lavorato con gli alunni sulle due differenti “scene del crimine”, omerica (i riferimenti alla vicenda nell’*Odissea* sono molteplici) ed eschilea, alla ricerca delle geniali innovazioni introdotte dall’autore tragico relativamente al *nostos* di Agamennone e alla sua uccisione: la sostituzione della dimora del rivale Egisto con l’οἶκος stesso dell’eroe e l’attribuzione a Clitemestra del ruolo non più di complice, ma di ideatrice e addirittura esecutrice dell’omicidio del marito. L’evento, già di per se stesso luttuoso, ha assunto, anche per i “miei profiler”, la fisionomia di un crimine “destabilizzante”, in quanto violativo della dimensione dell’οἶκος, come spazio che dovrebbe garantire protezione. Su queste “trovate”, rimando all’intera introduzione di U. Albini in Eschilo, *Oresteia*, introduzione di U. ALBINI, nota storica, traduzione e note di E. SAVINO, Milano 1989.

L'introduzione da parte della scolta del personaggio di Clitemestra, ai versi 10-11, si caratterizza per una serie di accostamenti oppositivi: ὄδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαο. Il pubblico, già informato sul compito che la sentinella esegue sul tetto della casa degli Atridi, apprende, in tale sequenza di parole, che l'azione del comandare, espressa dal verbo κρατέω<sup>8</sup>, è riferibile non a un capo maschio, secondo le attese, bensì a una donna, con un effetto spiazzante ottenuto con l'anticipazione del genitivo γυναικὸς rispetto al soggetto grammaticale e con l'associazione, pertanto contrastiva, al verbo. Clitemestra conquista la scena prima di entrarvi e parte proprio da qui l'evoluzione del suo personaggio verso un ruolo più fattivo e maschile nella gestione del potere, prima ancora che nella realizzazione del crimine<sup>9</sup>. Il "gioco" ossimorico prosegue: il κέαο, detto inaspettatamente di donna<sup>10</sup>, presenta i caratteri opposti della maschia volontà, ἀνδρόβουλον<sup>11</sup>, e dell'attesa-speranza, ἐλπίζον, tipicamente femminile<sup>12</sup>; l'ossimoro linguistico colloca la figura di Clitemestra al di fuori dell'esperienza del consueto, realizzando una "contemporaneità di donna e uomo" che anticipa già l'inversione di ruoli tra lei ed Egisto nella variante eschilea dell'uccisione di Agamennone<sup>13</sup>.

Il verso 21 ospita un altro effetto "destabilizzante", isolato in primo piano dal genitivo assoluto che lo esprime: εὐαγγέλλου φανέντος ὄρφναϊοῦ πυρός. Nell'auspicare l'arrivo del segnale di fuoco che reca la notizia della conquista di Troia e dell'imminente ritorno a casa dell'eroe vincitore, Eschilo adopera innanzitutto il composto "di buon annuncio", recepito dal pubblico, consapevole degli sviluppi della vicenda, come antifrastico, per un segno che è, al contempo, di vittoria e di morte imminente per Agamennone; accosta poi al fuoco-luce il tratto antitetico della tenebra, attribuendogli un epiteto che in Omero è sempre associato alla notte<sup>14</sup>. Sarebbe limitativo

<sup>8</sup> Il verbo κρατέω, nell'accezione di comando con forza, ho potere, regno, si incontra per la prima volta in *Il. I*, v. 79, in riferimento proprio ad Agamennone, di cui Calcante dice ὃς μέγα πάντων Ἀργείων κρατέει; nella tradizione letteraria epica preeschilea ha come soggetto in genere un antropónimo di divinità o eroe o un etnonimo (cfr. LIDDELL-SCOTT, s.v. κρατέω, p. 991); Eschilo non fa eccezione: nelle tragedie precedenti lo impiega con soggetti femminili, ma astratti, in questo passo lo associa al neutro κέαο, che tuttavia è il "cuore" della donna di Agamennone.

<sup>9</sup> Già il κρατέω del v. 10, infatti, fa assumere a Clitemestra un ruolo dominante, non solo sostitutivo ma anche antagonistico rispetto al maschio assente da casa; ruolo che la donna solo alla fine spartisce con Egisto (cfr. il participio duale κρατοῦντε del verso conclusivo, 1673); per lei soltanto, però, e per nessuno degli altri personaggi, si può parlare di "dominio dello spazio scenico" e di "dominio dell'azione drammatica", come osserva l'ottimo articolo di R. SEVIERI, *Linguaggio consapevole e coscienza individuale di Clitemestra nell'Agamennone di Eschilo*, in "Dioniso" LXI, fasc. I, 1991, p. 17 e sgg.

<sup>10</sup> Il sostantivo neutro κέαο / κῆρ, alternato a θυμός, nell'accezione di cuore/sede di passioni e affetti, è attestato per la prima volta in *Il. I*, v. 44, per Apollo che procede χωόμενος κῆρ; nei poemi omerici è per lo più cuore virile (cfr. LIDDELL-SCOTT, s.v. κέαο, p. 948).

<sup>11</sup> Progettualità, determinazione e risolutezza nell'azione sono tratti dell'ἀνήρ omerico, Eschilo li associa per la prima volta in un composto (cfr. LIDDELL-SCOTT, s.v. ἀνδρόβουλον, p. 128), che riferisce tuttavia a un cuore di donna.

<sup>12</sup> La dimensione dell'ἐλπίς è tratto caratterizzante della Clitemestra eschilea: ai vv. 262-263 il coro accoglie la regina sulla scena, quasi rimproverandola di essersi fatta consigliare da speranze (πεπυσμένη... ἐλπίσιν), più che da sicure informazioni; la donna, al v. 266, risponde annunciando "una gioia che, ad udirsi, va oltre ogni speranza"; sempre Clitemestra, al v. 866, con sottile ironia, si rivolge al marito, lodandolo come "terra apparsa ai naviganti contro speranza". Il personaggio dunque non si sottrae all'archetipo femminile della "donna in attesa", già impiegato da Eschilo, ma senza ambiguità, nell'Atossa dei *Persiani*, pur incarnando un'attesa di segno opposto, per dare la morte e non la vita.

<sup>13</sup> Di "inversione di statuto sociale" parla J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. Torino 1978, p. 159. Sulla complessità del personaggio, cfr., inoltre, le osservazioni nell'introduzione di U. Albini, in Eschilo, *Oresteia*, cit.

<sup>14</sup> Cfr. LIDDELL-SCOTT, s.v. ὄρφναϊος, p. 1258.

intendere l'espressione come "fuoco che può essere avvistato nel buio"<sup>15</sup>, benché tali siano le condizioni astronomiche nella finzione scenica: con l'ossimoro "fuoco tenebroso" Eschilo evoca l'immagine di una luce "infausta", in contrasto con la simbologia consueta. Ciò trova conferma nei versi successivi in cui l'"accorto uso delle luci" prosegue<sup>16</sup>: alle suddette parole del φύλαξ, segue sulla scena l'accensione della fiaccola, salutata, nei versi 22-23 con ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον φάος<sup>17</sup>. Qui la luce<sup>18</sup> è detta "diurna", ἡμερήσιον, ma al tempo stesso "della notte", νυκτὸς: l'effetto consiste nel dar vita a una "contemporaneità di giorno e notte", poco rassicurante e foriera di oscuri presagi. La parola inoltre aggiunge suggestione poetica all'esperienza visiva, se non ancora in corso, appena vissuta dal pubblico, del trapasso dal buio della notte alla luce, non ancora piena del giorno, in un'alba di primavera<sup>19</sup>.

La contemporaneità di luce/tenebra, di giorno/notte ottenute da Eschilo attraverso l'impiego dell'ossimoro poetico, è realizzata sotto forma di "ossimoro" pittorico, nel quadro *l'Impero delle luci* di René Magritte (1954, Bruxelles, Musée Magritte Museum)<sup>20</sup>, nei confronti del quale il pittore belga così si esprime: "nell'*Impero delle luci* ho rappresentato due idee diverse, vale a dire un paesaggio notturno e un cielo come lo vediamo di giorno. Il paesaggio fa pensare alla notte, il cielo al giorno". La predilezione dell'artista per il contrasto simultaneo risulta evidente sia a livello di tecnica che di soggetto<sup>21</sup>: la rappresentazione dell'"oltre-realtà" è ottenuta infatti, per lo più, tramite l'accostamento di elementi contrastanti, quand'anche questi siano, di per se stessi, oggetti o realtà comuni: la notte è realisticamente notte e il giorno è realisticamente giorno, ma la loro associazione in un'unica immagine disattende la realtà. L'effetto straniante è proprio ciò che il pittore vuole ottenere: "trovo che questa contemporaneità di giorno e di notte, *abbia la forza di sorprendere* e di

---

<sup>15</sup> A mio giudizio infatti risulta più efficace tradurre "tenebroso" o "della tenebra" anziché "nella tenebra" come sceglie Enrico Medda in Eschilo, *Oresteia*, introduzione di V. DI BENEDETTO, traduzione e note di E. MEDDA (*Agamennone*), Milano 1998<sup>4</sup>, p. 233.

<sup>16</sup> L'osservazione è contenuta in M. PINTACUDA – R. TROMBINO, *Hellenes. Percorsi tematici sui testi greci*, III,1, Firenze 2000, p. 40, dove è estesa all'intera trilogia, aperta e chiusa in *Ringkomposition* proprio dagli "effetti di luce", i segnali di fuoco del prologo dell'*Agamennone* e le fiaccole della processione nell'esodo delle *Eumenidi*.

<sup>17</sup> Così la punteggiatura nel testo proposto da E. Medda, in Eschilo, *Oresteia*, cit., a differenza della lezione dell'edizione oxoniense del Page.

<sup>18</sup> LIDDELL-SCOTT, s.v. φάος, p. 1916, traduce con *daylight* a indicare la luce piena del giorno, abitualmente contrapposta alla notte.

<sup>19</sup> Lo spunto della riflessione proviene ancora da H. C. BALDRY, *I Greci*, cit., p. 99, che, per i versi iniziali dell'*Agamennone*, osserva, a proposito dell'immedesimazione del pubblico nella finzione scenica, pur nel difettoso realismo: "il dramma fu rappresentato all'alba di una mattina di primavera" e "il pubblico, seduto alla luce del giorno, accetta nell'immaginazione che sia buio". Rimane implicito tuttavia proprio il discorso sugli strumenti poetici che inducevano tale immedesimazione.

<sup>20</sup> Il testo iconico è stato fruito dagli studenti, in prima battuta, senza l'ausilio di alcuna didascalia, con la sola consegna di definire come realistici o meno gli elementi figurativi presenti. In un secondo momento, quando la "lettura" aveva già sortito l'effetto di sorpresa, ricercato dal dipinto, la si è accompagnata da una breve ricognizione di informazioni presenti sul web; a questa è seguita un'analisi essenziale, volta a evidenziare l'accostamento di contrari, assimilabile all'ossimoro eschileo. In questa sede aggiungo M. PAQUET, *René Magritte*, trad. it. in collana Taschen - Basic Art, Köln 2015 e L. TADDIO, *I due misteri. Da Magritte alla natura della rappresentazione pittorica*, Milano-Udine 2012, una monografia e un saggio, non limitato al solo Magritte, che hanno il pregio, in quanto firmati da studiosi di Estetica, di porre in relazione l'arte del pittore belga con l'ideologia che la ispira, cosa per altro inevitabile per un artista così consapevole, sul piano estetico, del fatto artistico.

<sup>21</sup> È noto come le opere dei surrealisti combinino una tecnica precisa e mimetica con configurazioni che disattendono l'esperienza comune dei sensi e le logiche razionali, pur essendo dunque un'arte figurativa essa *contemporaneamente* è "un continuo attentato alla rappresentazione" (M. PAQUET, *Magritte*, cit., p. 31). Il contrasto è pertanto presente nella tecnica pittorica stessa, oltre che in quello che si rappresenta.

incantare”<sup>22</sup>. Infine, l’affermazione conclusiva “chiamo questa forza *poesia*” rivela piena consapevolezza che tale risorsa sia presa in prestito dal linguaggio poetico e che la poesia abbia una facoltà immaginifica perfino superiore alla pittura<sup>23</sup>.

2. *Il linguaggio simbolico del “sacrificio espiatorio” nell’Agamennone e in Apocalypse Now di Francis Ford Coppola*<sup>24</sup>. L’evento efferato verso cui tende tutto il dramma, per note convenzioni della tragedia greca, non si consuma sotto gli occhi dello spettatore: la morte di Agamennone, già presagita nell’opera sotto forma di oscuri segni<sup>25</sup>, viene di fatto appresa, a partire dal quarto episodio, attraverso un sapiente “montaggio testuale”, che si avvale della combinazione di tre “sequenze”: le anticipazioni fornite dal discorso sottilmente allusivo di Clitemestra (v. 1035 e sgg.) e dalle visioni della profetessa Cassandra (v. 1108 e sgg.), le grida “in diretta” emesse dall’eroe morente fuori dalla scena (v. 1343 e sgg.); il racconto-confessione, a delitto avvenuto, da parte di una trionfante Clitemestra (vv. 1372 sgg.). Pertanto è proprio la parola a svolgere un ruolo sostitutivo, non solo nella narrazione, ma anche nella realizzare di “effetti scenici” emotivamente rilevanti. Nelle tre sequenze individuate, infatti, si assiste al ricorso a un linguaggio ad elevata densità simbolica<sup>26</sup>: qui si prendono in esame i simboli del “focolare/altare” e del rito del “sacrificio”. Si è già detto in precedenza come nella variante eschilea del mito, l’uccisione di Agamennone assuma i contorni di una “violazione dell’οἶκος”, attraverso la mutazione della scena del crimine e dell’esecutore dell’omicidio, rispetto alla precedente versione omerica<sup>27</sup>. La tragedia, pur mantenendo immutato lo spazio scenico dell’esterno della reggia, propone a livello testuale un graduale avvicinamento verso il centro più intimo della casa, dove si consumerà l’omicidio: dapprima compare οἶκος, “casa nella

---

<sup>22</sup> Il medesimo effetto psichico di sorpresa e disorientamento rispetto all’esperienza del consueto, ricercato dall’ossimoro linguistico (cfr. *supra*, n. 6). La sorpresa suscitata dal “paradosso” visivo, come da quello verbale, ha funzione conoscitiva e spinge a “vedere quello che ci nasconde il visibile” (altro detto dell’artista, riportato da M. PAQUET, *Magritte*, cit., p. 11).

<sup>23</sup> Costanti sono i riferimenti di Magritte, in scritti, conferenze e interviste, alla poesia, o meglio a quello che intendevano i surrealisti per poesia, ad esempio: “credo che il miglior titolo per un quadro sia un titolo poetico”, coerentemente con questa convinzione il dipinto in questione porta il nome di *Impero delle luci*, attribuitogli dal poeta Paul Nougé, amico del pittore (l’aneddoto è riportato ancora in M. PAQUET, *Magritte*, cit., p. 11). Il significato rimane volutamente un mistero, perché sostiene ancora l’artista “ i titoli dei quadri non sono spiegazioni e i quadri non sono illustrazioni dei titoli, il rapporto tra il titolo e il quadro è un rapporto poetico”, secondo il principio magrittiano che “l’arte” debba “evocare il mistero”, mai svelarlo.

<sup>24</sup> L’accostamento in questo caso non è del tutto esente dall’individuare lontane suggestioni dell’opera antica su quella contemporanea (USA 1979), firmata da un regista che, come è noto, fu, prima ancora che autore cinematografico, autore di teatro; influenza peraltro non ancora indagata a livello di studi: il mio riferimento bibliografico fondamentale è stato una raccolta di brevi saggi, AA.VV., *Dal cuore della tenebra all’Apocalisse. Francis Ford Coppola legge Joseph Conrad*, Perugia 2011, che analizzano, sotto varie angolazioni, il rapporto tra il film e il suo modello letterario diretto ed esplicito, *Heart of Darkness*.

<sup>25</sup> Cfr., ad esempio, la luce del fuoco e il giorno, rovesciati rispetto alla simbologia tradizionale a far presagire la morte (*supra*, al paragrafo 1) Vedi anche *infra*, n. 44.

<sup>26</sup> Punto di riferimento bibliografico è ancora il saggio di J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d’Eschyle*, Paris 1975, che dedica ampio spazio proprio a quelle adoperate nell’*Oresteia*.

<sup>27</sup> *Supra*, n. 7.

sua totalità”<sup>28</sup>, poi subentra δόμος/ δῶμα, “casa nei suoi singoli spazi interni”<sup>29</sup>, infine, come ci si avvicina al crimine, entra in gioco ἐστία, focolare, “l’ombelico domestico”<sup>30</sup>. È singolare che nel dialogo tra Agamennone e Clitemestra il “cuore della casa” compaia due volte e con aspettative ben diverse: ai vv. 851-852, l’eroe, ignaro di trovarvi la morte, medita di rendere onore agli dei δόμους ἐφέστιος ἐλθὼν (entrando *nelle stanze stando presso il focolare*); al v. 968, la donna, simulando accoglienza, fa scorgere la “trappola”, con l’espressione ridondante σοῦ μολόντος δωματῆτιν ἐστίαν (ora che sei tornato *al focolare nelle stanze*)<sup>31</sup>. Nel frattempo continui sono stati i rimandi a rituali di “sacrificio”, espletati per lo più negli altari cittadini, in ringraziamento per la vittoria ottenuta dall’eroe e per il suo ritorno. Tuttavia già al v. 136 della *parodo* il sacrificio della lepre<sup>32</sup> e, soprattutto, al v. 214 e sgg. quello di Ifigenia, messi in relazione dal Coro con il contegno colpevole di Agamennone, fanno assumere al gesto del sacrificare il significato non più di rito propiziatorio/gratulatorio bensì “espiatorio”: attraverso questo abile “montaggio alternato” di immagini, il pubblico comprende che il focolare domestico altro non è che l’“altare” dove si sta per consumare la macabra vendetta. Ma a segnare un vero e proprio spartiacque tra esterno e interno, tra prima e dopo, sono le parole di Clitemestra e del Coro indirizzate a Cassandra, presenza muta in scena; è in queste battute che si definisce ulteriormente la scena del crimine, con l’introduzione di altri elementi simbolici: l’altare, le vittime sacrificali e il ministro del rito. Ai vv. 1037-1038 si invita la prigioniera a “condividere con queste case il *rito lustrale*, stando... presso *l’altare* di famiglia”; al v. 1053 il Coro allude a “una rete fatale” in cui anche la profetessa “è presa”<sup>33</sup>. Infine la regina, insofferente verso Cassandra, che esita a seguirla, supera la soglia che la divide dal suo proposito<sup>34</sup>, unendo indissolubilmente lo spazio interno con la sua funzione (vv. 1056-57): τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομφάλου ἔστηκεν ἤδη μῆλα (infatti già davanti al focolare, al centro della casa, stanno pronte

<sup>28</sup> In una “tragedia domestica” come la nostra, οἶκος compare già al verso 18 dove si allude alla “sventura di questa casa”; i protagonisti stessi sono definiti con epiteti che chiamano in causa lo spazio abitativo: la mano di Agamennone al v. 35 è detta del “signore della casa”, ἀνακτος οἴκων; a Clitemestra allude il v. 155, con il composto οἰκονόμος.

<sup>29</sup> Per lo più infatti al dativo plurale di stato in luogo a indicare gli spazi interni. Al v. 606, Clitemestra, simulando, garantisce che il marito, di ritorno, “troverà *nella dimora* una sposa fedele” (γυναῖκα πιστὴν δ’ ἐν δόμοις εὖρου); l’immagine forte del verso successivo “cane da guardia *delle dimore*” (δωμάτων κύναι), trova poi conferma nelle parole dell’eroe, al v. 914, che saluta la moglie come “custode della mie *dimore*” (δωμάτων ἐμῶν φύλαξ); al v. 208, infine, Ifigenia, il cui sacrificio è movente principale dell’omicidio, è detta δόμων ἄγελμα, “gioia *dell’intimità della casa*”.

<sup>30</sup> Così infatti al v. 1056 ἐστίας μεσομφάλου, “del focolare posto nell’ombelico centrale” (sott. della casa). Il termine ἐστία s’incontra per la prima volta al v. 427, associato già al lutto, quando il Coro si fa portavoce del dolore collettivo di un popolo in guerra. Per l’ultima volta lo nomina Egisto, al v. 1587, mettendo in relazione la sua vendetta contro l’Atride, appena *tornato al focolare*, con il *ritorno* di suo padre Tieste al *focolare*, prima della famosa cena in cui gli furono imbandite da Atreo le carni dei figli; in questo modo l’ἐστία diventa luogo-simbolo della catena di colpe dell’intero ghenos.

<sup>31</sup> Non solo la funzione accogliente della donna è di segno opposto a quella tradizionale (vedi *supra*, n. 12) ma anche lo spazio ad essa deputato. La stessa Clitemestra, a delitto compiuto e senza più finzioni, collocherà l’amante e complice Egisto in quello spazio, che è anche allusivo della loro intimità sessuale, come lo è tutto il discorso successivo, pervaso di riferimenti espliciti ai tradimenti di Agamennone: vv. 1435-36 ἄν ἀϊθὴ πῶρ ἐφ’ ἐστίας ἐμῆς Αἰγισθοῦς (quando Egisto accenderà il fuoco del mio focolare).

<sup>32</sup> Sul significato del sacrificio della lepre, rimando all’introduzione di Di Benedetto in Eschilo, *Oresteia*, cit., p. 7 e sgg.

<sup>33</sup> I “simboli” della rete e dell’acqua lustrale saranno analizzati nell’approfondimento curato dai miei allievi, *infra*, paragrafo 3.

<sup>34</sup> “Non ho più tempo da perdere stando qui presso la porta” è la battuta con la quale Clitemestra si avvia verso l’interno; il personaggio è stato definito anche “signora della soglia” (nell’ampio lavoro di O. TAPLIN, *Greek tragedy in action*), perché è l’unico che varca in uscita e in entrata la porta della reggia, a differenza di Agamennone e Cassandra, per i quali essa rappresenta la soglia della morte (vedi *infra*, n. 51).

le pecore per il sacrificio)<sup>35</sup>; l'immagine potente di Ifigenia, assimilata a una capra sull'altare paterno<sup>36</sup>, fa intravedere, dietro le vittime sacrificali, Agamennone e la sua concubina<sup>37</sup>; il verso successivo completa la scena, con l'allusione alla futura "sacerdotessa" del rito: ὡς οὔποτε' ἐλπίσσασσι τήνδ' ἔξειν χάριν (per noi che mai sperammo di ricevere questa grazia)<sup>38</sup>.

La profezia di Cassandra è il passo ovviamente più "visionario" del dramma<sup>39</sup>: i vv. 1168-69 alludono al proprio massacro, dapprima come "sacrifici di mio padre, compiuti davanti alle mura, che facevano cadere uccise tante mandrie pascolanti", poi esplicitamente, nei vv. 1277-78 βωμοῦ πατρῶου δ' ἀντ' ἐπίξηνον μένει, θεομῶ κοπέισης φοίνιον προσφάγματι (invece dell'altare patrio mi attende un ceppo, imbrattato del sangue di me colpita nel caldo sacrificio)<sup>40</sup>. La profetessa evoca sensazioni fisiche, tattili e addirittura olfattive, nel dialogo serrato con il Coro (v. 1308 e sgg.): "Perché emetti questi gemiti, se non per qualche orrenda visione della mente?", "Queste case spirano morte con spargimento di sangue", "Come è possibile? Questo è odore di sacrifici presso il focolare", "È la stessa esalazione che esce da una tomba".

Al rituale del sacrificio rimanda, probabilmente, anche l'ultimo ingrediente di ogni *crime story* che si rispetti: l'arma del delitto. Ancora una volta è la poesia che anticipa la scena, con le "visioni" di Cassandra: ai vv. 1126-1128 "avvolgendolo con un peplo, lo colpisce con l'arnese dalle nere corna (μελαγκέρω... μηχανήματι τύπτει)<sup>41</sup>; il composto nominale, di invenzione eschilea, sembrerebbe alludere alla *labrys/pelekys*, ascia bipenne, utilizzata in contesti cerimoniali o sacrificali, già nelle civiltà minoica e micenea. La battuta in cui il Coro, a delitto avvenuto, compiangere il destino del re, (vv. 1495-96) "domato da una mano con un'arma a doppio taglio (ἀμφιτόμῳ βελέμῳ)", sembrerebbe confermarlo. Il linguaggio metaforico della poesia eschilea propone dunque allo spettatore un doppio livello di immagini: l'altare domestico, l'animale da sacrificare, il sacerdote, l'arma rituale e contemporaneamente i loro "correlativi oggettivi": lo spazio

---

<sup>35</sup> Nel testo, corrotto, il Page, ripreso da E. Medda, in Eschilo, *Oresteia*, cit., p. 313, legge, tra due *cruces*, πρὸς σφαγὰς e poi πυρός, coerente con la scenografia, (vedi *infra*, n. 40); la lezione, accolta con le dovute cautele, espresse in nota dal traduttore, suggerisce l'allusione anche dell'atto della mattanza, σφαγή.

<sup>36</sup> Cfr. al v. 231 e sgg. "il padre disse ai ministri dopo la preghiera di prenderla... e sollevarla risoluti sopra l'altare, come una capra (δίκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ); al v. 1416 e sgg. è Clitemestra a ricordare il sacrificio del "frutto carissimo delle sue doglie" con le stesse immagini: "come se si trattasse della morte di un animale, quando le greggi abbondano... (ὡσπερεῖ βοτοῦ μόνον, μῆλων φλεόντων) ...sacrificò sua figlia".

<sup>37</sup> Già in Omero (*Od.* XI, v. 411) Agamennone, ucciso da Egisto durante un banchetto-trappola, riferendo la sua morte ad Odisseo, usa la similitudine di βούν ἐπὶ φάτνη "bue alla greppia".

<sup>38</sup> Il ruolo di "ministro" del sacrificio è attribuito a Clitemestra sin dall'inizio, con θυόσκω, al v. 86, e il sostantivo θυσία, al v. 100, che alludono a tale sua prerogativa, prima ancora che il personaggio sia in scena; al v. 262 il coro, in preda a un'attesa angosciosa, quasi incolpa la regina di "preparare sacrifici" (θυηπολέω), sulla base di notizie non accertate.

<sup>39</sup> Per la funzione che tali visioni hanno nell'azione scenica, cfr. la nota di commento di E. Medda, in Eschilo, *Oresteia*, cit., p. 314, dove si parla di "felicissima intuizione drammatica".

<sup>40</sup> L'aggettivo θεομῶς allude al calore del sangue del sacrificio, e, nella lezione testuale proposta, è concordato, in ipallage, con "sacrificio"; è suggestivo vedervi anche un'allusione al calore del fuoco, presente in tale contesto di massacro (cfr. *supra*, n. 35). D'altra parte, al v. 1256, Cassandra aveva esclamato, al sopraggiungere di un nuovo "assalto mantico", "Ahimè! Che fuoco! Si avventa su di me", che in un linguaggio fortemente visionario può far pensare anche alla strage consumata presso il fuoco.

<sup>41</sup> Clitemestra, che contro ogni codice eroico è "femmina, assassino di un maschio" (v. 1231), uccide unendo forza maschile e astuzia femminile, secondo la duplice natura del suo personaggio (*supra*, paragrafo 1): le sue armi sono, probabilmente, un'ascia bipenne, pesante da maneggiare, e una rete per impedire la reazione della vittima (*infra*, paragrafo 3).

più intimo dove Agamennone depone ogni difesa, l'eroe e la sua concubina, il loro assassino, Clitemestra, e infine l'arma del delitto.

A questo procedimento si è accostato il celebre “montaggio alternato” dell'uccisione di Kurtz e della vittima sacrificale in *Apocalypse Now*<sup>42</sup>. Come nel dramma eschileo anche l'azione del film tende tutta verso la “stazione finale” della missione del Capitano Willard: l'eliminazione di un pluridecorato ufficiale dell'Esercito degli Stati Uniti, che ha dato vita a un suo personale “impero” del male/dismisura”, in antagonismo alla ipocrita “misura” della guerra attuata in Vietnam dai suoi connazionali. Il movimento è di progressivo avvicinamento verso l'interno della foresta cambogiana, dove si nasconde Kurtz<sup>43</sup>: sbarcatovi, Willard si muove tra l'orrore di cadaveri appesi, squartati e impalati, di teste tagliate, circondato da indigeni e disertori americani, che temono e adorano il Colonnello come un dio<sup>44</sup>. Man mano che il Capitano si avvicina al covo del nemico, il simbolismo che rimanda al sacro si fa sempre più marcato, con le inquadrature dei resti di un tempio Khmer: colonne, simulacri zoomorfi, volti di idoli in pietra, altari. Il rifugio di Kurtz, infine, è una sorta di *sancta sanctorum*: il fuoco di candele e bracieri, che illumina appena, con i suoi giochi chiaroscurali, il corpo disteso e poi la testa dell'ufficiale, l'acqua con cui questi si deterge, le sue letture, per lo più di contenuto antropologico e religioso<sup>45</sup>. In tale cornice avviene la graduale “epifania” del Colonnello e il confronto tra i due protagonisti, in un gioco alternato di ruoli: Willard subisce il fascino dell'avversario, con dubbi sulla sua stessa missione, e questi, accettando il ruolo di “capro espiatorio” gli svela il piano di autodistruzione di sé e del suo regno. Il linguaggio simbolico arriva al culmine nella sequenza dell'omicidio, realizzata con la tecnica del “montaggio alternato”<sup>46</sup>: fuori la scena di un bovino preparato dagli indigeni per la cerimonia del sacrificio, tra canti e danze

---

<sup>42</sup> Già l'anno scorso ho proposto *Apocalypse Now*, in una simulazione di “esperienza totale” di spettacolo, assimilabile alla tragedia greca (vedi *supra*, nn. 3 e 4). Si è partiti dalla lettura di un testo, una situazione analoga alla nostra, per quanto attiene alla ricezione del dramma antico: si è fornito agli studenti il testo di *The End* di Jim Morrison, canto d'inizio, nonché “moderna *parodo*”, per la sua attinenza al film, omaggio di Coppola all'amico artista scomparso (sui comuni interessi in riferimento al teatro antico, coltivati da studenti dell'UCLA di Los Angeles, cfr. le due biografie in [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it), Francis Ford Coppola, e [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it), Jim Morrison); al testo della canzone si è affiancato il monologo iniziale del Capitano Willard, *prologo* del film (“Orrore! Orrore!...Saigon merda, ecc.”). Sono state affidate alla lettura, poi, le battute finali del Colonnello Kurtz, una sorta di *esodo*, che, in struttura circolare, riecheggia l'inizio: “Non c'è nulla che io detesti di più del fetore della menzogna...Noi addestriamo dei giovani a scaricare Napalm sulla gente ma i loro comandanti non gli permettono di scrivere “cazzo” sui loro aerei perché è osceno... Orrore! Orrore!”. Al linguaggio verbale è stata associata, in un secondo momento, in un processo che non è recuperabile per il dramma antico, la fruizione dello “spettacolo totale”: le sovrapposizioni di immagini in dissolvenza, i colori esasperati e iper realistici, i contrasti tra luce e buio, i suoni stridenti di elicotteri e di esplosioni, la voce di Jim Morrison, le note di un rock per lo più acido e psichedelico. Tra gli altri si veda D. Dottorini, *Ritorni*, in AA.VV., *Dal cuore*, cit., p. 45, che individua il film come modello di “spettacolo totale, avvolgente, senza limiti, eccesso di visione e di percezione”.

<sup>43</sup> Nel film, come nel romanzo conradiano, è il fiume, attraverso il suo movimento sinuoso, a segnare tappa per tappa, il percorso di avvicinamento al covo di Kurtz; nel dramma eschileo, come si è detto, è la sinuosità delle parole, soprattutto della *rhesis* di Clitemestra, nel terzo episodio.

<sup>44</sup> L'arrivo avviene di giorno, in una luce giallo-acida e rossastra. Nel film la luce è, al pari del buio, segno ambiguo o addirittura associato al male: dall'alba, foriera del bombardamento sul villaggio vietcong, ordinato da Kilgore, allo stesso Kilgore, quintessenza dell'eroismo americano (il nome, parlante come quello degli eroi Greci, “l'assassino che sparge sangue”, la dice lunga però), ma “c'era uno strano alone di luce intorno a lui”, commenta Willard, sino ai falsi miraggi di casa, nell'intrattenimento alle truppe delle conigliette di Playboy, e alla scena allucinata del ponte sul fiume, che segnano la caduta verso l'abbruttimento più selvaggio. L'apprendimento (la conclusione dell'indagine su Kurtz), o rivelazione, “apocalisse” per l'appunto, si realizza attraverso l'immersione nella tenebra, come nella tragedia greca.

<sup>45</sup> G. M. Moore, *Problemi di chiusura in Cuore di tenebra e in Apocalypse Now*, in AA.VV., *Dal cuore*, cit., pp. 75-76, sostiene che “*Il ramo d'oro* di Frazer e *From ritual to Romance* della Weston forniscono una glossa visiva” che spiega l'eliminazione di Kurtz in termini di rituale religioso.

<sup>46</sup> Ottima la descrizione dell'intera sequenza in F. Sciacca, *Darkness'Apocalypse. Nelle acque oscure della libertà*, in AA.VV., *Dal cuore*, cit., pp. 106-108, che, alla fine, avanza anche un riferimento a sacrifici rituali presso gli antichi Greci.

rituali<sup>47</sup>, dentro Willard con il machete in mano, pronto ad avventarsi su Kurtz; il carnefice sferra il primo colpo sulla vittima e contemporaneamente l'animale viene fatto a pezzi dai fendenti di una scure<sup>48</sup>. Alla fine le inquadrature alternate mostrano i due corpi straziati dai colpi e il volto dell'uomo, morente, che pronuncia le ultime parole: "The horror! The horror". Tale tecnica svela dunque il senso dell'intera missione: Kurtz, come il suo correlativo oggettivo animale, è "capro espiatorio" di una tragedia in cui nessuno è esente dalla responsabilità del male<sup>49</sup>.

3. I simboli del "sentiero di drappi di porpora" e della "rete/tela" nell'Agamennone e in Twin Peaks di D. Lynch<sup>50</sup>. Il linguaggio simbolico adoperato in riferimento all'omicidio di Agamennone si avvale anche di altre metafore: innanzitutto il "cammino di drappi di porpora", che compare al v. 910 e sgg., in quel capolavoro di allusività e simulazione col quale Eschilo fa accogliere dalla sposa l'eroe, tornato dalla guerra: "subito si prepari un cammino coperto di porpora, perché giustizia lo conduca alla casa che non sperava di raggiungere"; il simbolismo del "tappeto" rosso è forse il più potente della tragedia eschilea, nonché il più studiato<sup>51</sup>; qui se ne sottolinea la valenza di strumento di separazione tra "spazio e tempo prima del massacro" e "spazio e tempo in cui avviene il massacro", dunque di soglia tra la vita e la morte<sup>52</sup>. Un'altra immagine è quella della rete per pesci/tela di ragno ad indicare "la trappola" in cui Agamennone e Cassandra stanno per cadere e al tempo stesso il drappo con cui Clitemestra inibisce le difese del marito<sup>53</sup>. Già al v. 1053 il Coro allude a "una rete fatale" in cui anche la profetessa "è presa"<sup>54</sup>; in più punti le visioni di Cassandra alludono alle dinamiche dell'omicidio: al v.1114 e sgg. "Che cos'è questo che appare? Una rete di Ade? Ma la rete è la compagna di letto, la complice dell'assassinio" e al v. 1126 "dopo averlo preso in un peplo"; vi torna poi Clitemestra nella sua "cronaca della strage": ai vv. 1382-1384: "gli getto addosso una rete inestricabile, come quelle per i pesci, sciagurato fasto di vesti"; e infine nel compianto del coro: "giaci in questa tela di ragno".

<sup>47</sup> La vittima animale, calata dall'alto e immolata per il "banchetto" delle truppe, era già presente nella sequenza di Kilgore. Tanti sono i rimandi anche all'*incipit* del film: i volti degli idoli in pietra, le danze rituali degli indigeni come la "danza invasata" del Capitano, nella stanza d'albergo, entrambe sulle note di *The End* di Jim Morrison,

<sup>48</sup> L'assalto avviene mentre Kurtz si alza in piedi di fronte al suo assassino, secondo i canoni di morte eroica, da lui stesso pretesi (un "poeta-guerriero classico", lo aveva già definito il fotoreporter). Nell'*Agamennone*, l'eroe, viene colpito due volte mentre è in piedi (lo spettatore lo apprende dalle sue grida, al v. 1343 e sgg.), un terzo colpo lo raggiunge a terra, come riferisce Clitemestra al v. 1386.

<sup>49</sup> Cfr. M. Curreli, *Discese agli inferi da Conrad a Coppola*, in AA.VV., *Dal cuore*, cit. p. 23, che vi legge anche una sorta di "parricidio simbolico", un rito di sostituzione del re vecchio, Kurtz, col re giovane Willard, facendo notare come nel finale della versione *Redux*, meno "positivo", il Capitano non lasciasse la giungla, ma si sostituisse al Colonnello come nuovo capo tribù, perpetuandone l'impero dell'orrore.

<sup>50</sup> Questo approfondimento e il successivo recano la firma di due miei alunni, Gabriele Loddo e Luca Mocci: il mio intervento si è limitato a dare alle loro intuizioni e osservazioni una veste grafica adeguata alla pubblicazione in rivista, soprattutto per quanto concerne le note sul testo greco e quelle di raccordo con le precedenti sezioni dell'articolo.

<sup>51</sup> Il *cammino coperto di porpora* (πορφυρόστρωτος πόντος), come è noto, è un "tappeto" realizzato con drappi rossi, visibile sulla scena allo spettatore, che Clitemestra fa stendere, come massimo tributo al sovrano vincitore, affinché ne segni il regale ingresso all'interno della reggia; Agamennone, dopo qualche resistenza, si lascia persuadere a calpestarlo. La valenza simbolica è intuibile dal pubblico: per il suo colore il cammino coperto di porpora prefigura la scia di sangue che l'eroe sta per versare, per la sua collocazione, luogo di passaggio tra esterno e interno, assume, come la porta (*supra*, n. 34), il significato di tramite per il mondo dei morti. Il simbolismo trova conferma nel verso successivo, in cui la *casa non sperata* allude alla casa di Ade. Cfr. anche la battuta di Cassandra, al v. 1291, che definirà la soglia del palazzo come "porta dell'Ade". Rimando, come riferimento bibliografico, al già citato articolo di R. Sevieri.

<sup>52</sup> Così in M. PINTACUDA - M. VENUTI, *Grecità*, Perugia 2013, vol. 2, p. 64, in cui "tutta la scena materializza il passaggio del re dalla sezione vita alla sezione morte".

<sup>53</sup> Vedi *supra*, p. 7.

<sup>54</sup> Cfr. *supra*, paragrafo 2.

Entrambi simbolo di “passaggio cruento dalla vita alla morte”, tali invenzioni della parola e della scena eschilea sono state messe a confronto con uno degli elementi più surreali e spaesanti della serie televisiva americana *cult* dei primi anni '90, *Twin Peaks* di David Lynch<sup>55</sup>: la stanza rossa. Si tratta della sala d'attesa di un misterioso mondo, la Loggia Nera, che l'agente Dale Cooper, impegnato nella ricerca dell'assassino di Laura Palmer, visita in sogno, invecchiato di venticinque anni, nel terzo episodio della prima stagione: l'ambiente, non a caso “onirico”, si caratterizza per la presenza di strani occupanti, un'illuminazione soprannaturale, una statua dalle fattezze “classiche”, un pavimento a zig-zag e *tende rosse* alle pareti. La tenda rossa, che ricorre spesso nella produzione del regista, sino ad esserne cifra stilistica<sup>56</sup>, è arredo scenico che simboleggia il passaggio dalla dimensione terrena a quella ultraterrena, vero e proprio “varco verso l'aldilà”, in contesti dove si insinua il soprannaturale. La Loggia Nera stessa è un luogo metafisico e extradimensionale, nel quale l'ordine degli eventi temporali umani viene stravolto e con loro anche il linguaggio. Gli abitanti di questo spazio infatti parlano in un distorto inglese, ottenuto con un meccanismo di riproduzione delle voci, preventivamente registrate al “contrario”<sup>57</sup>; il parlare “a ritroso” del nano della stanza rossa, emblematico occupante di questo misterioso mondo lynchiano, ha ricordato il parlare “in avanti”, per visioni, oscure e misteriose, delle profezie, risorsa che il teatro antico impiega con varie funzioni, tra tutte quella di anticipare eventi che sulla scena non potranno essere agiti, ma anche di colpire emotivamente lo spettatore<sup>58</sup>.

*Il “bagno di sangue” nell'Agamennone e in Dexter, IV stagione.* L'ultimo simbolo del teatro eschileo, strettamente connesso al “sacrificio” di Agamennone, è l'acqua. Ai vv. 1036-1037 Clitemestra invita Cassandra a “condividere con queste case *le acque lustrali*”<sup>59</sup>; presto però l'acqua purificatoria diventa, nelle visioni della profetessa, l'elemento dove il re sta per trovare la morte: ai vv. 1108-1109: “dopo aver lavato nel bagno lo sposo”<sup>60</sup> e poi ai vv. 1127-1128: “egli cade nella *vasca colma d'acqua*. Del *lebate* che uccide a tradimento ti dico la sorte”<sup>61</sup>; e infine nell'esecrazione del Coro, ai vv. 1538-40: “O Terra, Terra, mi avessi tu inghiottito prima che io vedessi quest'uomo giacere sul fondo di *un'argentea vasca*”. Agamennone, dunque, viene colpito a morte all'interno di un grande recipiente, presso il focolare domestico, mentre, indifeso e ignaro di quello che gli sta per

<sup>55</sup> La bibliografia di riferimento consta di due lavori: R. MANZOCCO, *Twin Peaks, David Lynch e la filosofia*, Milano-Udine 2010, che mette in rapporto l'opera lynchiana con i suoi interessi mistico-filosofici e A. PARLANGELI, *Da Twin Peaks a Twin Peaks. Piccola guida pratica al mondo di David Lynch*, Milano-Udine 2015, che, prendendo le mosse dalla serie televisiva, analizza simboli e visioni nell'intera filmografia.

<sup>56</sup> Cfr. A. PARLANGELI, *Da Twin Peaks*, cit., p. 111, a proposito di *Mulholland drive* (USA 2001); ma le tende rosse sono presenti anche in *Inland Empire* (USA 2006).

<sup>57</sup> Il nome stesso di *red room*, luogo dove Cooper raccoglie ambigui indizi sull'assassino di Laura, pronunciato al contrario, è anagramma di *murder*, con un gioco linguistico già adoperato nel cinema di S. Kubrick.

<sup>58</sup> Vedi *supra*, n. 39.

<sup>59</sup> *Supra*, paragrafo 2.  $\chi\epsilon\rho\nu\nu\psi, \beta\omicron\varsigma$  è l'acqua che purifica prima del rito. Nella successiva battuta della regina, a “sacrificio” compiuto, si allude a libagioni, offerte ad Ade (v. 1385 e sgg.) “il terzo colpo lo aggiungo quando è a terra, come gradita offerta allo Zeus sotterraneo, salvatore dei morti”, per il quale si veda la nota di commento di E. Medda, in Eschilo, *Oresteia*, cit., p. 342.

<sup>60</sup> Nel testo greco “ $\lambda\omicron\upsilon\tau\rho\omicron\iota\sigma\iota\nu \phi\alpha\iota\delta\rho\upsilon\nu\alpha\sigma\alpha$ ”; Clitemestra, nel suo astuto piano criminale, non lascia questa mansione di “purificazione e preparazione dell'ospite” alle ancelle, come fa Penelope nell'*Odissea* (cfr. XIX, v. 317 e sgg. e soprattutto XXIII, v. 153 e sgg.).

<sup>61</sup> Il testo greco dice  $\epsilon\nu\delta\rho\omega \tau\epsilon\upsilon\chi\epsilon\iota\ldots \lambda\epsilon\beta\eta\tau\omicron\varsigma$ ; il generico “ $\tau\epsilon\upsilon\chi\omicron\varsigma$  pieno d'acqua” è precisamente un *lebate*, grande recipiente, usato per le abluzioni (cfr. E. Medda, in Eschilo, *Oresteia*, cit., p. 319).

accadere, si sottopone al gesto rituale delle abluzioni<sup>62</sup>. All'acqua si mescola il sangue, in un simbolismo che unisce vita/godimento e morte/dolore: al v. 1388 e sgg. Clitemestra rivive l'ebbrezza del gesto compiuto: “soffiando un violento fiotto di *sangue*, mi colpisce con le *scure gocce della rugiada di morte*, di cui io *godevo* non meno di quanto il campo *seminato gode* della *benedizione della pioggia*, mandata da Zeus quando *sta per sbocciare la spiga*” e ancora al v. 1478 e sg. “una brama di *leccare il sangue* si *alimenta* nel ventre, nuova *putredine* prima che sia cessato l'antico *dolore*”.

Tale simbologia che unisce l'acqua al sangue, in riferimento alla morte, ma anche alla nascita/vita, è elemento dominante nella quarta stagione della recente serie televisiva americana, *Dexter*, ideata da J. Manos<sup>63</sup>. La vicenda personale del protagonista, Dexter appunto, raccontata nelle tre stagioni precedenti, è una “storia di sangue”: ancora bambino, egli sopravvive all'efferato omicidio della madre, all'interno di un container, una sorta di secondo utero, dal quale “nasce” al suo destino di assassino; diventa infatti, da adulto, giustiziere-seriale di serial killer impuniti dalla legge e lavora come perito ematologo per la Polizia di Miami. La quarta serie lo vede impegnato a dare la caccia, in gara con il reparto di polizia e con l'F.B.I., al cosiddetto “Trinity”, omicida seriale storico. Il *modus operandi* di Arthur Mitchell (questo è il vero nome del personaggio) consiste nell'uccidere tre vittime per volta, di cui la prima è sempre una ragazza, che muore nella vasca da bagno, per dissanguamento, dovuto alla recisione dell'arteria femorale<sup>64</sup>. L'ultima vittima dello spietato serial Killer sarà la moglie di Dexter, uccisa, col medesimo rituale, in un “bagno di sangue”, cui assiste il piccolo figlio della coppia, ereditando, forse, il destino paterno della seconda “nascita” nel sangue. Con la tragedia dell'*Agamennone* si propongono le seguenti analogie: più delle altre stagioni della serie, la quarta è incentrata sul motivo della “violazione dell'*oikos*”, perché inquadra gli omicidi in una cornice domestica, dove nessuno è al sicuro; esiste inoltre una sorta di “ereditarietà della colpa”, perché sia Dexter che Arthur Mitchell ripropongono comportamenti violenti e omicidi, di cui sono stati vittime e testimoni da bambini; il delitto si motiva, per entrambi, come un atto compensativo e liberatorio, che richiede un rituale preciso e in un certo senso sacrale<sup>65</sup>; infine fa uso della simbologia dell'acqua e del sangue, in contesti che associano vita e morte: le vasche da bagno, dove l'acqua si mescola con il sangue delle vittime di Trinity, l'acqua del mare dove Dexter fa scomparire i suoi cadaveri. Il sangue di colpevoli, che la tragedia greca sottrae alla vista degli spettatori, perché creduto contaminante, è invece per l'eroe della serie elemento rigenerante dal suo “oscuro passeggero”.

di Annalisa Chessa

---

<sup>62</sup> Neanche il racconto, pur particolareggiato, di Clitemestra fa “vedere” allo spettatore come muoia di fatto Agamennone: gli vengono inferti tre colpi, di cui già il secondo mortale (vedi *supra*, n. 48), con tutta probabilità all'altezza del collo; il verbo σφάζω del v. 1433 indica un'uccisione con abbondante e violenta fuoriuscita di sangue, forse uno sgozzamento.

<sup>63</sup> Non si dispone, in questo caso, di studi “scientifici”. Le informazioni sono state assunte prevalentemente dal web, [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it), *Dexter*. Trasmessa negli Stati Uniti tra il 2006 e il 2013 (in Italia, in chiaro, tra il 2008 e il 2014) la serie consta di 8 stagioni. Qui si fa riferimento alla quarta.

<sup>64</sup> Segue poi la morte di una donna più anziana, madre di due figli, che viene fatta precipitare da un palazzo; infine un uomo di mezza età, anch'egli padre di due figli, ucciso a martellate; i tre omicidi fanno rivivere al personaggio la sua tragedia familiare: l'uccisione involontaria della sorella nella vasca da bagno, il conseguente suicidio della madre, e infine la soppressione intenzionale della figura paterna, cui l'assassino addossa ogni colpa; il ciclo si completa poi con l'“eliminazione purificatoria” di un bambino di dieci anni, in cui l'omicida rivede se stesso

<sup>65</sup> Per Dexter consta di tre momenti: caccia, immolazione cruenta su un “altare” da lui stesso predisposto ed eliminazione del cadavere nelle acque della baia di Miami. Per Trinity il rituale prevede, oltre al *modus operandi* descritto, anche il marchiare le scene dei suoi crimini con le ceneri della sorella.

GIANLUCA R. P. ARCA

## L'ARTE ALLUSIVA NELLA POESIA DI KOSTANTINOS KAVAFIS

Eugenio Montale volle definire Constantinos Kavafis<sup>66</sup>, dell'opera del quale fu attento e fine lettore, «un vero alessandrino, nello spirito e nella carne» e ne indicava la "genialità" proprio nella consapevolezza del poeta neogreco «che l'Ellade di allora corrispondesse all'homo europaeus di oggi». In questo modo il poeta italiano rispondeva ai critici - e non furono pochi, all'inizio - che avevano rimproverato a Kavafis mancanza di "originalità", per via delle continue "reminiscenze" e suggestioni che rimandavano, nella sua opera, alla poesia greca della classicità: non erano essi in grado, aggiungeva Montale, di comprendere la sua capacità di «immergerci in quel mondo come se fosse il nostro»<sup>67</sup>.

Un "vero alessandrino": Kavafis nacque e visse in Alessandria, ma la definizione montaliana non faceva riferimento al dato biografico. In relazione ai secoli dell'Ellenismo, infatti, l'epiteto "alessandrino" indica l'apice di un modo nuovo di far poesia e, più in generale di produrre cultura. Alessandria d'Egitto fu il massimo polo dell'irradiazione culturale e fu l'orizzonte della vita e dell'opera di poeti illustrissimi quali Callimaco, Apollonio Rodio, Teocrito, Eronda che della capacità di innovare la tradizione attingendo da essa, della raffinatezza, della ricchissima erudizione e dell'elaborazione preziosa fecero il cuore della loro poetica. Scaltriti filologi, essi, rilevando i rapporti che legavano l'opera di poeti e prosatori alle composizioni di contemporanei ed antecedenti, sottolinearono con forza un concetto naturale nella mentalità antica, particolarmente di quella greca: l'oggetto d'arte scaturisce non dall'ispirazione episodica del singolo né è il portato di un preciso momento storico, bensì il risultato di un instancabile lavoro di affinamento emulativo di cui è fondamento l'imitazione.

Molti nomi di letterati, di poeti, di artisti sono stati travolti dal tempo per la loro incapacità, crediamo, di superare lo sforzo imitativo, dominando gli strumenti che venivano loro forniti e piegandoli ai propri obiettivi estetici ed etici, senza lasciarsene sopraffare.

---

<sup>66</sup> Sulla figura e sull'opera del poeta si vedano: F. T. Marinetti, *Il Fascino dell'Egitto*, Milano, 1933; B. Lavagnini, *Storia della Letteratura Neoellenica*, Milano, 1954; V. Mascaro, *Un Solitario della Poesia Neogreca*, in Galleria VIII, 4 (1958); L. Torraca, *La Poesia di Costantino Kavafis*, in Il Baretto, II, 7 (1961); C. Betocchi, *Grandezza di Kavafis*, in La Fiera Letteraria, 26 novembre (1961); F. M. Pontani, *Motivi Classici e Bizantini negli Inediti di Kavafis*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, CXXVIII, 1969-70; M. Vitti, *Kavafis: "Io sono un Poeta Storico"*, in Storia della Letteratura Neogreca, Torino, 1971; R. Lavagnini, *Epitymies di C. Kavafis*, in Studi Neoellenici, Palermo, 1975; M. Peri, *Strutture in Kavafis*, Padova, 1976; M. Peri, *Quattro Saggi su Kavafis*, Milano, 1978; P. M. Minucci, *Per una Lettura Critica della Poesia "Macruà" di C. Kavafis*, in Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici, 14-16, 1977-79; P. M. Minucci, *Memoria Biografica e Memoria Cosmica in Kavafis*, in Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici, 20-21, 1983-84; N. Forenza, *Costantino Kavafis: tra Itaca e Alessandria*, in Hellas, 6-7, 1983-84; R. Lavagnini, *C. Kavafis, Alla Luce del Giorno. Note di Poetica*, Palermo, 1988.

<sup>67</sup> E. Montale, *Un Poeta Greco*, Corriere della Sera, 5 giugno 1962.

L'oblio è stato vinto da quanti, emulando, dopo averli imitati, i maestri, hanno usato dell'espressione artistica quale veicolo della propria intelligenza del mondo e dell'uomo, dell'effusione di sentimenti ed affetti. Per questi uomini la tradizione non è stata un idolo da venerare nel cristallo né è stata un ostacolo alla novità dell'ispirazione; il loro pregio consiste nel fruttuoso dialogo che li ha indotti a calcare orme note per continuare a muovere il passo oltre i territori esplorati, aprendo così nuove vie che non hanno chiuso la confluenza con la strada maestra, valorizzando il legame ininterrotto con la tradizione anche nel momento in cui si sono contrapposti al bagaglio ereditato, quando l'opposizione sia scaturita da coscienza profonda e consapevole di esso.

Il dialogo antico-nuovo, infatti, opera per direttrici opposte e complementari: nobile dignità il passato riverbera sulla nuova composizione la quale, a sua volta, approfondisce sofferte conquiste di intelligenza dell'umanità.

Gabriele Burzacchini, nell'introduzione ad una lirica di Saffo, superando posizioni idealistiche e romantiche, sottolineava il pregio del testo letterario che viva in profonda osmosi con la tradizione: «L'omerizzare di Saffo del resto –ad onta delle storture di una critica non ancora affrancata da pastoie tardo romantiche– non toglie nulla all'espressività poetica, ne garantisce semmai il valore»<sup>68</sup>.

Il testo letterario in generale, e particolarmente il testo poetico, è possibile solo in quella dimensione che la critica definisce intertestualità, termine che –commenta Cesare Segre– «sembra coprire con un'etichetta nuova fatti notissimi come la reminiscenza, l'utilizzazione (esplicita o camuffata, ironica o allusiva) di fonti, la citazione... così con l'intertestualità traspaiono le linee di filiazione culturale al termine delle quali il testo si pone: quasi tratti caratteristici di una volontaria ereditarietà... mediante l'intertestualità la lingua di un testo assume in parte come suo componente la lingua di un testo precedente; avviene lo stesso per il codice semantico e per i vari sottocodici della letterarietà. Il modo d'uso, o il contesto d'impiego, fa valere i diritti del codice assimilante, ma è notevole che il codice assimilato si ritrovi in qualche misura all'interno del codice assimilante, cioè che una fase storica anteriore sia inglobata in quella posteriore. “L'orientamento sul messaggio”, proprio della funzione poetica, si fa complesso nelle zone dell'intertestualità: perché gli elementi di riporto realizzano un compromesso tra il loro orientamento di partenza e quello di arrivo»<sup>69</sup>.

L'attività letteraria nell'interazione imitativo-emulativa, dunque, lungi dal depauperare l'invenzione del singolo, la esalta, sostanziando l'originalità di profondissimo sostrato che della nuova composizione costituisce base e strumento esegetico, in forza dei più sofisticati meccanismi intertestuali, quelli che Giorgio Pasquali, in un articolo apparso nel 1942 e capace di mutare il corso della critica letteraria italiana, definiva “arte allusiva”, spiegando: «in poesia culta, dotta, io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze, ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono... quel procedimento è (nella poesia augustea) essenziale. Anche se gli avvocati, medici, preti che per secoli hanno letto a scuola Virgilio e Orazio e l'hanno mandato a memoria non se ne sono accorti, quei due poeti, per tacere dei minori, presuppongono che il lettore abbia in mente, anche in particolari minuti, Omero ed Esiodo, Apollonio, Arato e

---

<sup>68</sup> Introduzione a Saffo, fr. 1 V. E. Degani, G. Burzacchini (a cura di), *Lirici Greci*, Firenze, 1977, p. 125.

<sup>69</sup> C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, 1985, pp. 85-87. Sul concetto di intertestualità si vedano anche: G. B. Conte, *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, 1974; U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, 1979; P. Fedeli, *Arte Allusiva*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, 1984, p. 346 ss.; G. D'Ippolito, *L'Approccio Intertestuale alla Poesia*, Palermo, 1985; G. Genette, *Palinsesti*, Torino, 1997.

Callimaco e chissà quanti Alessandrini, dei Romani per lo meno Ennio e Lucrezio, ma anche propri contemporanei»<sup>70</sup>.

Su queste basi si muovono i critici che tentano di individuare i fondamenti della poetica dell'artista: Margherita Dalmati commenta: «Kavafis è un greco, non perché scrisse in lingua greca oppure su temi ellenici, ma perché scrisse in maniera greca; e questa maniera greca è diversa da tutte le altre»<sup>71</sup>. La maniera sintetica, la capacità di concentrazione senza pari che ancora la Dalmati gli attribuisce sono il risultato dell'elaborazione, in chiave personale, dei fondamenti ai quali ha attinto, grazie anche alla grande diffusione assicurata dall'Impero Romano, la letteratura europea dall'Arcaismo greco fino ai giorni nostri.

Temi carissimi al poeta, tratti dal mondo greco, arcaico, classico, ellenistico e bizantino, costituiscono, dunque, l'universo kavafisiano nel quale si amplificano le dinamiche dell'Età Ellenistica, circa le quali Gregorio Serrao, uno dei maggiori estimatori dei pregi della produzione letteraria di quel momento, commentava: «la poesia perde in immediatezza e spontaneità e si rivela più meditata e pensosa; perde quel carattere collettivo che accomunava il poeta all'uditorio e diventa più personale e individualistica. Ne consegue una maggiore ricercatezza formale ed una più profonda ma più sorvegliata erudizione non disgiunta da un inestinguibile desiderio di novità...La cultura acquista in profondità quanto perde in estensione»<sup>72</sup>.

La veste mentale "alessandrina" fu propria, tra la seconda metà del Secolo XIX e la prima del XX, di alcuni movimenti letterari che predilessero la produzione di poesia raffinatamente elaborata e a quei movimenti il poeta non rimase indifferente: subì il fascino del Parnasse che propugnava, ancora una volta, una poesia il cui obiettivo era l'arte per l'arte e non gli fu estranea la densa brevità dei simbolisti, tuttavia non si può dire determinata da queste esperienze la sua ispirazione. Mentre Parnassiani e Simbolisti rischiavano, talora, di essere travolti dall'affettazione di cerebrali costruzioni alla ricerca di classicheggiante equilibrio, indubbiamente sensibile all'idea di una poesia preziosa e supportata da grande cultura, Kavafis ha dominato lo strumento tradizione, lasciando emergere le tracce degli antecedenti in un gioco di luci delle quali sono contesti i suoi versi, innegabilmente frutto di una sensibilità nevrastenizzata e affaticata dall'introspezione di un io intimo e individuale che legge la realtà culturale di luoghi simbolo per la civiltà del bacino del Mediterraneo, dell'Europa e del Medio Oriente, in un momento storico che cerca la propria identità in radici lontane.

Kavafis fu, dunque, poeta "alessandrino" e come gli alessandrini coltivò la brevità, la raffinatezza, la perfezione formale frutto di uno strenuo labor limae del quale Ezio Savino, nell'introduzione ad una raccolta di liriche del poeta, ebbe a dire: «Il lavoro di Kavafis è come un mareggiare salino che pulisce e lima»<sup>73</sup>. Sappiamo che il poeta amava diffondere le sue liriche in fogli volanti, si riservava così la possibilità, lungi dall'irrigidire in una facies definitiva ogni verso, come spesso fece, di tornarvi, di "limare" ancora. Come gli alessandrini, egli fonda sullo strumento allusivo la sua poesia che si sostanzia del pensiero e dell'etica del mondo greco antico, nell'articolazione dei diversi periodi: così l'idea classica della bellezza, del vigore e dell'energia, l'idea che la morte non sia un male, se non comporta decadenza

---

<sup>70</sup> G. Pasquali, *Arte Allusiva*, L'Italia che Scrive, XXV (1942), pp. 11-20. Pasquali aveva già dato prova applicativa della categoria nel famoso volume *Orazio Lirico*, Firenze, 1920.

<sup>71</sup> N. Risi, M. Dalmati, cit., p. 186.

<sup>72</sup> G. Serrao in *Storia e Civiltà dei Greci*, vol. IX *La Cultura Ellenistica: Filosofia, Scienza, Letteratura*, Milano, 2004, pp. 171, 172.

<sup>73</sup> Costantino Kavafis, *Poesie Segrete*, Milano, 1985, p. 11.

fisica e psichica vengono accarezzate e sviluppate in un dialogo che non necessariamente attinge a parole, a iuncturae, a suoni già noti, riuscendo, tuttavia, a suscitare suggestioni e temperie, nella mente del lettore anch'egli "alessandrino", lontane e nuove e note.

L'azione delle categorie allusive, diastematicamente elaborate, guida l'uomo Kavafis alla piena coscienza di essere e voler essere un poeta, in una percezione di sé tormentatissima e alla ricerca di conferme, in rapporto con una realtà che egli intende nella sua dimensione arcana e che è spinto a descrivere e definire, secondo un punto di vista che lo rende un poeta lirico.

Nell'introduzione all'edizione di «*Settantacinque Poesie*», Nelo Risi scriveva: «Kavafis è un moralista e appartiene a quella categoria di creatori che sono giudicati poveri di fantasia, che lavorano sul documento e concedono poco o nulla al lirismo»<sup>74</sup>. La riflessione appare contraddire quanto poc'anzi affermato e l'epiteto di "moralista", per giunta, non suona come complimento; Risi offre tuttavia degli spunti imprescindibili per la comprensione dell'uomo e del poeta: Kavafis in nessun modo può essere detto poeta lirico nel senso moderno, non può essere detto poeta la cui ispirazione si espliciti principalmente nell'effusione di sentimenti, affetti o motivi prettamente autobiografici; egli si definiva "poeta storico", perché dell'eco di eventi più o meno lontani nel tempo si sostanzia di frequente la sua poesia, in un atteggiamento che è proprio dei poeti lirici arcaici la poetica dei quali si fonda su categorie di pensiero che permettono la descrizione, la definizione, la valutazione della realtà, presente o passata, degli uomini e delle loro pulsioni, di sentimenti, del carattere e dell'identità delle interazioni sociali<sup>75</sup>. Per la medesima ragione possiamo accettare, piegandolo ad accezione positiva, anche l'epiteto di "moralista": i lirici arcaici furono i celebratori dei "mores" costitutivi dell'identità del corpo sociale egemone nelle varie poleis e, talora, dei "mores" furono le forze attualizzanti. Quando Kavafis si definisce "poeta storico", rivendica la posizione del lirico nel mondo antico ed è, nel contempo, latore di più profondo sentire: egli guadagna lo sguardo metastorico circa l'essere dell'umanità che non è semplicemente l'osservazione gnomica degli antichi sull'uomo e sul suo fato, in una percezione metastorica attrae l'evento nel quale l'uomo si muove, del quale è causa, senza un reale movimento, in un divenire negato dall'affermazione di un "è" atemporale.

La rappresentazione poetica della realtà è successiva, necessariamente, come in tutta la storia della poesia, alla coscienza che il poeta matura della propria identità ed al rapporto in cui quell'identità è osservata con la materia del canto e con gli effetti di esso. Cosa sia la poesia e quale ragione di essere abbia il poeta non è risposta che possa scaturire dalle acquisizioni del singolo, per questa ragione la prima maniera del poeta accentua la dipendenza, pur ad altezza allusiva, dalla tradizione. Densa di relazioni intertestuali si offre una lirica composta nel 1886, Ὁ Ποιητής καί ἡ Μούσα, la quale, per quanto confinata dall'autore tra le ἀποκηρυγμένα, è emblema del faticoso lavoro interiore che la scelta della poesia comporta; è la prima delle liriche in cui sono contenute dichiarazioni, riflessioni per mezzo delle quali il poeta si immerge nella dimensione arcana dalla quale concepisce scaturire il dettato poetico.

Emerge un intellettuale corroso dalla crisi d'identità dell'uomo moderno, incerto, scettico, nichilista, che, tuttavia, non si arrende alle contingenze del malessere, trovando rimedio, come i poeti del Decadentismo, in un rapporto del poeta con la natura che solo al μύσσης si rende leggibile nella sua più profonda realtà. La complessa ricerca segue una

<sup>74</sup> N. Risi, M. Dalmati (a cura di), *Constantinos Kavafis: Settantacinque Poesie*, Torino, 1992, p. 3.

<sup>75</sup> Mi piace ricordare che Ugo Foscolo, in un momento nel quale il concetto classico di lirica sembrava perduto, rivendicava per il suo *Dei Sepolcri*, l'appartenenza a tale filone, criticando ironicamente i suoi detrattori. Si può leggere la famosa *Lettera a Mr Guill...*

direzione greca e alessandrina e il dialogo evocativo con la poesia ispirata delle età passate permette la scoperta dell'identità poetica e di un fondamento dell'arte in un'auctoritas, oggettiva o soggettiva, capace di legittimare al canto e di garantirne il senso e il valore, connotandolo attraverso categorie al contempo estetiche ed etiche. La scettica domanda, pregnata di concetti, con cui la lirica si apre esprime la difficoltà del poeta, in una realtà concepita dal Positivismo dominante come misurabile solo nella sua interazione razionale, a rivelare con parole la vista non mediata che gli è intrinseca:

Πρός τί καλόν, τί ὄφελος ἠθέλησεν ἡ τύχη,  
κ' ἐν τῇ ἀδυναμίᾳ μου ἐπλάσθην ποιητής;

Per qual bene, per quale vantaggio ha voluto la sorte  
che tu, nella tua debolezza, fossi plasmato poeta? -

La domanda non è, in realtà, nuova e propria della modernità, rappresenta, invece, fuori dal tempo, il grido che risuona nell'intimo di chi percepisce la propria comunicazione con una realtà altra e velata ai più della quale vorrebbe manifestare quanto gli altri non sono capaci di vedere e, forse, neppure disposti né interessati ad ascoltare. Il poeta, che si percepisce e sa di essere diverso, prova, tuttavia, il senso di inadeguatezza del vate alla missione conferitagli, lasciando affiorare lo sbigottimento e reagendo con lo schermirsi dei profeti di tutti i tempi sotto il peso del mandato al quale vorrebbero, non potendo, sottrarsi.

Nell'Antico Testamento, la divinità chiama alla profezia Geremia con queste parole: «Πρὸ τοῦ με πλάσαι σε ἐν κοιλίᾳ ἐπίσταμαί σε καὶ πρὸ τοῦ σε ἐξελθεῖν ἐκ μήτρας ἡγιακά σε, προφήτην εἰς τὰ ἔθνη τέθεικά σε (Prima di plasmarti nel grembo materno io ti ho conosciuto e prima che lasciassi il ventre di tua madre io ti ho consacrato, profeta tra le nazioni ti ho costituito)»<sup>76</sup>. E il profeta risponde: «ὦ Δέσποτα Κύριε, ἰδοὺ οὐκ ἐπίσταμαι λαλεῖν, ὅτι νεώτερος ἐγὼ εἰμι (O Signore Dio, ecco, io non so parlare, perché sono giovane)»<sup>77</sup>. La coincidenza di dinamiche tra le due vicende, espressa, attraverso l'uso del medesimo verbo, πλάσσειν, è di impressionante evidenza. Il poeta si schermisce dal mandato della τύχη, adducendo la stessa debolezza dalla quale si diceva attanagliato il profeta e che si concretizza nel timore che i propri versi contengano non la verità, ma le fallaci immagini di una deformazione stonata (παρωδία) della realtà nota ai più.

Τὰ ἄσματά μου πλανερὰ τοῦ κόσμου εἶν' εἰκῶν.  
Ἔρωτα ψάλλω καὶ χαράν. Ἀθλία παρωδία,  
ἀθλία λύρα, ἔρμαιον παντοίων ἀπάτων!

I miei canti fallace immagine sono del mondo.  
L'amore io canto e la gioia. Misera parodia,  
misera lira, cumulo di tutti gli inganni.

Lo schermirsi è, tuttavia, connotato dalla consapevolezza, efficacemente espressa dal verbo, dell'ineluttabilità della vocazione che viene confermata: la divinità conferma il profeta, la personificazione della vocazione poetica conferma il poeta, entrambe auctoritates che sanciscono la possibilità dell'espressione profetica e poetica, in un contesto nel quale profezia e poesia si sovrappongono fino a risolversi in un'identità. Yahweh garantisce capacità di parola che esprima il vero a Geremia, la Musa garantisce al poeta la veridicità del canto.

<sup>76</sup> *Jeremias*, I, 5.

<sup>77</sup> *Ibidem*, I, 6.

Δέν εἶσαι ψεύστης, ποιητὸ ἄ κόσμος τόν ὁποῖον  
 ὄρας ἐστίν ὁ ἀληθής. Τῆς λύρας αἱ χορδαί  
 μόναι γνωρίζουσιν τ'ἀλεθές, καί εἰς αὐτόν τόν  
 βίον  
 οἱ ἀσφαλεῖς μας ὁδηγοί μόναι εἰσίν αὐταί.  
 Τοῦ θεοῦ εἶσαι λειτουργός. Σοί ἔδωκε τόν  
 κλῆρον  
 τοῦ κάλλους καί τοῦ ἔαρος. Μελίρρυτος αὐδή  
 ρέει ἀπό τὰ χεῖλη σου, καί θησαυρεῖον μύρων  
 εἶσαι - χρυσοῦ ὑπόσχεσις καί ἄνωθεν φωνή.

Tu non sei menzognero, o poeta. Il mondo  
 quale tu lo vedi è vero. Le corde della lira  
 sole conoscono il vero e per la vita stessa  
 le più salde guide, le uniche esse sono.  
 Del divino ministro tu sei. A te fu data la  
 sorte  
 della bellezza e della primavera. Dolce  
 quale il miele la voce scorre dalle tue  
 labbra,  
 scrigno d'aromi tu sei,  
 aurea promessa, voce che dall'alto si  
 effonde.

Il *lusus* allusivo di marca alessandrina evidente in tutto il dialogo costruito da Kavafis va intensificandosi nella risposta con la quale la Musa garantisce a lui la ἀλήθεια della sua poesia; le parole di lei sono conteste di concetti ed immagini che obbligano al favoloso turbinio di un viaggio a ritroso nel tempo, durante il quale è inevitabile e desiderata l'eco della grande poesia del passato: la Μελίρρυτος αὐδή (voce che scorre mielata)<sup>78</sup> del poeta evoca il “greco-latino” Lucrezio per primo del quale tutti ricorderanno la definizione, in versi immortali, della propria poesia: «*volui tibi suaviloquenti carmine Pierio rationem exponere nostra et quasi musaeo dulci contingere melle* (ho voluto esporre la nostra dottrina con carme pierio che soave risuona e quasi aspergerla col dolce miele delle muse)»<sup>79</sup>. Pindaro segue più in là nel tempo quale antecedente privilegiato della greicità riscoperta del nostro poeta; di lui le biografie compilate dagli Alessandrini e trasmesse dai Bizantini raccontano: «παῖς δὲ ὄν... περὶ τὸν Ἐλικῶνα θηρῶντα αὐτόν ὑπὸ πολλοῦ καμάτου εἰς ὕπνον κατενεχθῆναι, κοιμωμένου δὲ αὐτοῦ μέλισσαν τῷ στόματι προσκαθίσασαν κηρία ποιῆσαι, οἱ δὲ φασιν ὅτι ὄναρ εἶδεν ὡς μέλιτος καὶ κηροῦ πλήρες εἶναι αὐτοῦ τὸ στόμα, καὶ ἐπὶ ποιητικὴν ἐτρόπη (Ancora fanciullo, mentre se ne andava a caccia nei pressi dell'Elicon, addormentatosi in seguito alla spossante fatica, mentra giaceva, un'ape posatasi sulla sua bocca vi costruì un favo; certuni, però, raccontano che in sogno vide di miele e di cera colma la sua bocca e che così si volse alla poesia.)»<sup>80</sup>. Simonide, nella ritrovata elegia a celebrazione della vittoria greca sui Persiani, a Platea, nel 479 a.C. invocava la Musa, perché concedesse «μελίρρονα κόσμον ἀοιδῆς (decoro della dolcezza del miele al canto)<sup>81</sup>». La dolcezza mielata delle parole del poeta è grave di implicazioni che dispongono fondamenti di poetica dai quali Kavafis non prescinde; la dolcezza del miele sottende quella σοφία di cui Pindaro,

<sup>78</sup> L'immagine della fonte che scorre mielata quale metafora della poesia non frutto semplicemente di τέχνη, ma ispirata, in comunicazione, appunto, con la realtà profonda della natura, è consacrata da Platone, Ἴων, 534, b: «Λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρροῦτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῶν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι (Professano, infatti, i poeti che da fonti che versano miele, da certi giardini e convalli delle Muse suggerono i canti che a noi offrono, come le api, e anche essi in volo)».

<sup>79</sup> *Lucr.*, I, 947; IV, 22.

<sup>80</sup> *Codex Ambrosianus C 222 inf.*

<sup>81</sup> Fr. 11 W., v. 23. Si consulti per l'edizione dei Lirici citati M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*, Oxonii, 1998. Kavafis non poteva leggere i versi ricordati di Simonide, dal momento che solo in anni recenti essi hanno rivisto la luce, in seguito alla scoperta e pubblicazione di papiri egiziani (P. Oxy. 2327 fr. 5+ 6+ 27 col. I+ 3965 fr. 1+2); tuttavia, essi sono latori di un costume così ben radicato nella cultura poetica greca del Tardo Arcaismo da divenire importante, pur se indiretto, antecedente dell'atteggiamento che il nostro poeta esempla sulla tradizione. La pubblicazione avvenne ad opera di M. L. West, *Simonides Redivivus*, ZPE 98 (1993), pp. 1-14.

nell'epodo conclusivo dell'Olimpica I<sup>82</sup>, si dice in possesso: augurata gloria nel tempo al vincitore nei giochi, egli aggiunge: «ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις/ ὀμλεῖν πρόφαντον σοφία καθ'Ἐ'λ-/ λανας ἐόντα παντᾶ (e che io altrettanto possa aggirarmi tra i vincitori, segnalato tra gli Elleni, ovunque, per l'arte del mio canto)». Arte del canto è chiaramente concetto di cui la parola σοφία si carica in senso tecnico, ma essa è densa anche della più profonda consapevolezza di colui che ha voluto restituire alla poesia corale, tra il VI e il V secolo, la dignità ispirata che scaturisce dal Vates, dal poeta che vive la comunicazione con la σοφία arcana di cui la divinità è depositaria<sup>83</sup>. Si tratta della comunicazione solenne riconosciuta da Simonide nella citata elegia come fondativa della poesia. Egli intende, grazie al proprio canto, rendere immortali i protagonisti della vicenda, come già gloria e immortalità si era riversata sugli eroi greci che combatterono sotto le mura di Troia, per mezzo del canto di un uomo «ὄς παρ' ἰοπλοκάμων δέξατο Πιερίδων πᾶσαν ἀληθείην, καὶ ἐπώνυμον ὀπλοτέροισιν ποίησ' ἡμιθέων ὠκύμορον γενεήν (il quale dalle Pieridi dalle chiome di viola ricevette tutta la verità e segnalata rese per le armi la stirpe dei semidei dalla breve vita)»<sup>84</sup>. Di quella comunicazione Esiodo racconta di essere stato messo a parte dalle Muse, nel proemio della Teogonia: «αἶ νύ ποθ' Ἡ' ἰσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν./ ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο./ τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον./ Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο./ "ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἔλεγγα, γαστέρες οἶον./ ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα./ ἴδμεν δ' εὖτε ἠέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι". (Esse, una volta, ad Esiodo insegnarono un canto bello, mentre pasceva gli agnelli alle pendici dell'Elicona divino. Queste parole a me primamente rivolsero le dee, le Muse Olimpie, figlie di Zeus eggioco: Pastori dei campi, mala genia, solo ventre, noi sappiamo dire molte falsità simili a cose vere, ma sappiamo anche, quando lo vogliamo, la verità cantare)»<sup>85</sup>. Καλήν Esiodo definisce l'ἀοιδήν che le Muse gli hanno rivelato e l'aggettivo caratterizzante è connotato dal doppio valore estetico ed etico già menzionato. La dimensione di κάλλος e quella di ἀλήθεια necessariamente si sovrappongono avvalorando il canto e garantendo lo status di ἀοιδός, di ποιητής del suo autore. Il poeta non è ψεύστης (mendace) la sua voce è μελίρρυτος e la realtà che egli conosce è ἀληθής, perché la sorte o il dio al lui ἔδωκε τὸν κλῆρον τοῦ κάλλους καὶ τοῦ ἔαρος (diede la sorte della bellezza e della primavera). Esiodo, Archiloco, Simonide, Pindaro, Lucrezio, Orazio, quali auctoritates di un fluire artistico ininterrotto sono presenti in questa composizione, fondandone il senso e giovandosi della continua evocazione che li ripresenta alla mente del lettore. Come loro Kavafis rivendica per sé la dimensione, al di fuori di contingenze temporali, la dimensione del vates, consacrato ancora una volta dalla poesia personificata τοῦ θείου λειτουργός (ministro del divino)<sup>86</sup>, θησαυρεῖον μύρων (scrigno d'aromi), χρυσοῦ ὑπόσχεσις (aurea promessa), ἄνωθεν φωνή (voce dall'alto).

Nella lirica Ἀοιδός, composta nel 1892, il poeta conferma la propria dimensione di vates: Αὐτοῦ ἡ φύσις εἶναι θεία (La sua natura è divina) e dall'Ipirazione egli è inviato quale Μυστικὴ ἀπόστολε (Mistico apostolo); la positiva acquisizione dell'identità poetica è

<sup>82</sup> 115-ss.

<sup>83</sup> Il duplice valore della parola è già testimoniato nel fr. 2 W. di Senofane.

<sup>84</sup> Fr. 11, vv.16-18.

<sup>85</sup> *Theog.*, 22-28.

<sup>86</sup> Il concetto è espresso già in Platone, Ἴων, 534, b: κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστίν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν (cosa leggera è il poeta, alata e sacra).

confermata, nella lirica Τὸ Πρῶτο σκαλι<sup>87</sup>, dalle dichiarazioni di un'antica auctoritas riconosciuta come tale, il poeta Teocrito che al giovane Eumene, il quale lamenta l'avarizia della propria ispirazione, ricorda la diversità sacrale del poeta: «τὸ σκαλὶ τὸ πρῶτο πολὺ ἀπὸ τὸ κοινὸ τὸν κόσμον ἀπέχει. Εἰς τὸ σκαλὶ γὰρ νὰ πατήσεις τοῦτο πρόκειται μὲ τὸ δικαίωμα σου νᾶσαι πολίτης εἰς τῶν ιδεῶν τὴν πόλιν (il primo scalino di molto dista dalla comune realtà. Calcare questo primo scalino sancisce il tuo diritto alla cittadinanza nella città delle idee)».

La comunicazione con l'arcano che si effonde nel canto di verità acquisisce ora la garanzia di eternità secondo un topos notissimo nella presentazione del quale Kavafis accentua lo sforzo emulativo: «Διὰ τὸν ἀοιδὸν αὐτῆς ἔκτισ' ἡ Φαντασία ἄυλον οἶκον στερεόν ὄν δὲν κλονίζ' ἡ τύχη (Per il suo poeta ha innalzato la Fantasia una solida casa, immateriale, la quale la sorte non scuote)»<sup>88</sup>. La propria Φαντασία, la facoltà immaginativa, l'ispirazione che offre rappresentazione garantisce la crezione poetica dagli attacchi della sorte, l'immagine è eloquente del sentire dell'uomo moderno che confronta con la propria interiorità la forza dell'azione. Tutto acquisisce profondo significato, tuttavia, in relazione all'opera degli antichi. Orazio professava nei *Carmina* la coscienza dell'immortalità della propria poesia; sapeva di aver innalzato un monumento «*aere perennius... quod non imber edax, non aquilo impotens possit diruere ac innumerabilis annorum series nec fuga temporum* (più durevole del bronzo...che non la pioggia divoratrice, non l'aquilone sfrenato potrebbero distruggere né l'innumerabile serie degli anni e la fuga del tempo)»<sup>89</sup>; Pindaro sapeva che sarebbe durata la gloria di quanti egli, poeta, celebrava: «ἔτοιμος ὕμνων θησαυρὸς ἐν πολυχρόσῳ Ἀπολλωνία τετείχισται νάπα· τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος ἐπακτὸς ἐλθὼν, ἐριβρόμου νεφέλας στρατὸς ἀμείλιχος, οὔτ' ἄνεμος ἐς μυχοὺς ἀλὸς ἄξιοισι παμφόρῳ χεράδει τυπτόμενον (disposto si innalza nella valle d'Apollo di inni un tesoro che né la pioggia d'inverno violenta abbattendosi, implacabile esercito di nube tonante, né il vento trascineranno nei recessi del mare con forza che tutto rapisce)»<sup>90</sup>. Simonide, nel famoso "encomio" per i caduti alle Termopili, già aveva celebrato come immortale la gloria degli uomini grazie all'«ἐντάφιον τοιοῦτον (un tale monumento)» il quale «οὔτ' εὐρὼς οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρῶσει χρόνος (né lo squallore né il tempo che tutto doma renderanno oscuro).

Quello sforzo imitativo-emulativo, calcolato gioco per i poeti che, a partire dall'Ellenismo, non restarono indifferenti alla lezione callimachea, caratterizza secondo una visione aristocratica l'opera dell'Alessandrino Kavafis ancora nella lirica Ἀοιδός: «Μακρὰν τοῦ κόσμου, τὸν μεθ' ἑπιπορευτικῆς μαγείας· ὁ κόσμος ὅλος δι' αὐτὸν εἶν' οἱ ὠραῖοι στίχοι (Lontano dal mondo lo ubriaca una poetica magia; il mondo intero per mezzo suo sono i versi belli)». E l'eco di Callimaco affiora ancora in maniera inequivocabile nella lirica *Nous n'osons plus chanter les roses*: «Ἐγὼ φοβούμενος τὰ τετριμμένα πολλοὺς μου λόγους ἀποσιωπῶ (Io, temendo le cose trite, taccio molte mie parole)»; il poeta di Cirene, nel prologo degli Aitia: «πρὸς δέ σε καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι τὰ στεῖβειν,

<sup>87</sup> La lirica fu composta nel 1899 e confluisce nella raccolta del 1904. Commenta Margherita Dalmati, cit., p. 189: «Kavafis in questi versi usa il nome di Teocrito come simbolo: la "città delle idee" è la regione dello spirito preclusa agli avventurieri».

<sup>88</sup> Il concetto è reiterato da Kavafis nella lirica Τὸ Καλαμάρι, del 1894, ai vv. 9-12: Τὰ λόγια ποιός σε δίδαξε ὅπου στήν μέση ρίχνεις τοῦ κόσμου, καὶ μας ἐντουσιάζουν· καὶ τῶν παιδίων μας τὰ παιδιά θὰ διαβάζουν με τὴν ἴδια συγκίνησι καὶ ζέσι. (Chi ti ha insegnato le parole le quali getti nel mezzo del mondo e che ci destano entusiasmo e che i figli dei nostri figli rileggeranno con lo stesso trasporto e la stessa commozione?).

<sup>89</sup> *Carmina*, III, 30, 1-5.

<sup>90</sup> *Pithia* VI, 7-14.

ἐτέρων ἵχνια μὴ καθ'ὀμά δίφρον ἐλᾶν μεδ'οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους ἀτρίπτους, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις (e anche questo ti ordino, di calpestare vie non carreggiabili, di non spingere il cocchio sulle orme da altri segnate né per una via ampia, ma per sentieri non battuti, seppure lo spingerai per la via più angusta)»<sup>91</sup>. L'immagine è resa da Kavafis e da Callimaco, rispettivamente, attraverso un verbo e un aggettivo dalla medesima radice, ciò che rende ulteriormente sofisticato il gioco, cadendo la coincidenza in modo quasi impercettibile tra i versi. Le dichiarazioni di fede callimachea continuano nella lirica Τὸ Πρῶτο σκαλί, nella quale l'avarizia dell'ispirazione del giovane Eumene diviene categoria positiva: quei due anni durante i quali non si è prodotto che un solo idillio sono testimonianza dell'accurato labor limae del quale ogni verso deve essere oggetto. La mente corre inevitabilmente al Carme CXV del *Liber Catullianus* nel quale il poeta veronese contrappone la faciloneria dei non iniziati al lavoro cosciente del vero poeta, ricordando la gestazione novennale della *Zmyrna* di Elvio Cinna.

Il gioco allusivo non consuma la propria utilità nello sforzo di trovare contorni definitivi dell'identità del poeta e del valore del suo canto nelle esperienze della prima maniera di Kavafis, possiamo anzi affermare che esso acquisisce piena ragion d'essere nelle sue composizioni più mature e impegnate nelle quali il confronto con diretti antecedenti, climi e situazioni topiche diviene quanto mai agile, venendo il calcolo a coincidere con lo sguardo stesso del poeta. Possiamo dire realizzata la categoria di "poeta storico" che Kavafis rivendica per sé e della quale è evidente la ragione in liriche notissime che nello spazio soggetto a compromessi di questo studio possiamo solo citare: in composizioni come Ὁ Δαρεῖος, Ἀλεξανδροῖνοι Βασιλεῖς, Καίσαρῶν, il cui fondo è storico e letterario nel medesimo tempo, appare evidente «il risultato a cui tende Kavafis, così connaturato al suo genio greco da non palesarsi mai come sforzo, di abolire il giudizio secondo la prospettiva storica che da secoli ci è ormai familiare ... di dar vita alla voce del cronista anonimo contemporaneo dei fatti»<sup>92</sup>. La voce della poesia travalica il tempo, antico e nuovo si trovano uniti nello sguardo atemporale del poeta, suggestioni antiche, dunque, sono rinnovate e amplificate nell'opera nuova capace, talora senza la coincidenza di una parola, di riecheggiare quelle. Ci viene in mente l'idillio XVII di Teocrito che osserva, intessendone le lodi, la vita e la famiglia di Tolomeo II Filadelfo, sebbene la prospettiva cortigiana del poeta Siracusano sia resa oggetto di un chiaro procedimento di variatio in imitando: strumenti simili attingono a risultati differenti e contro la celebrazione della famiglia del Filadelfo, appaiono nelle composizioni kavafisiane le ombre di un futuro cupo e di morte, contro un presente affidato a λόγια αὐτὰ καὶ θεατρικά (parole e frasario da teatro)<sup>93</sup>.

La caratterizzazione lirica della poesia di Kavafis giunge al massimo della pregnanza evocatrice nelle liriche che possiamo dire mitico-gnomiche o storico-gnomiche, se non dimentichiamo che il mito per gli antichi non è l'equivalente di quanto per noi, oggi, è la leggenda. Il mito è stilizzazione di una storia lontana dai contorni sfumati, lontana dalla referenzialità del quotidiano, ma dai fondamenti reali: nessun greco antico avrebbe potuto negare la storicità dell'epopea omerica o i fondamenti della sapienza profusa dalla poesia didascalica. Come per i lirici arcaici, anche per l'Alessandrino l'epopea omerica è un contenitore di informazioni e di insegnamenti etici che vengono chiamati a nuova vita dal punto di vista di un sentire nuovo del mondo del quale la poesia è lo strumento definitorio: due grandi esempi di questo possono essere indicati nelle liriche Τὰ ἄλογα τοῦ Ἀχιλλέως e

<sup>91</sup> Fr. 1 Pfeiffer, 25-28.

<sup>92</sup> N. Risi, M. Dalmati, cit., p. 3.

<sup>93</sup> Ἀλεξανδροῖνοι Βασιλεῖς, 21.

Ἰθάκη le quali trovano il loro antecedente in luoghi famosi: la prima, composta nel 1897, trae dal racconto iliadico del pianto dei divini cavalli di Achille alla morte di Patroclo<sup>94</sup>; Omero ricorda il fatto: i cavalli piangono, Automedonte, cerca di allontanarli, di distoglierli con ogni mezzo dalla scena dolorosa, ma essi restano lì, immobili, come è immobile una pietra tombale sul sepolto; le loro lacrime bagnano le criniere e giungono a terra, suscitando la pietà di Zeus il quale lamenta la propria scelta di donarli a Peleo nel giorno delle sue nozze ed esclama: οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν οἰζυρώτερον ἄνδρὸς πάντων, ὅσσά τε γαῖαν ἔπι πνεῖει τε καὶ ἔρπει (davvero nulla vi è più infelice dell'uomo tra quanti esseri respirano e vanno sopra la terra)»<sup>95</sup>. Per Kavafis il dato storico è mero spunto per una più complessa riflessione che arriva alla gnome: l'oggettività distaccata dell'epico antico cede all'attrazione provata dal poeta per l'evento della morte, un mistero che affascina e respinge nella sua insiegabile innaturalità, nel momento in cui la vita fiorisce nella bellezza del corpo. L'intensificazione del pathos, anche in questo caso, trova la sua misura nel confronto con l'antecedente: Patroclo è epicamente ἀνδρεῖος, καὶ δυνατός (valoroso e forte), ma, secondo una sensibilità nuova è καὶ νέος (così tenero), detto di Patroclo; scompare la similitudine e si accumulano, invece, le manifestazioni di dolore attonito dei cavalli, resi così profondamente partecipi della miseria umana, quasi summa di un pianto celeste che non accetta consolazione; la gnome antica, nelle parole di Zeus, cede alla considerazione pessimistica antica e moderna ad un tempo secondo la quale l'uomo è misero παίγνιον τῆς μοίρας (balocco della moira).

Τὸν Πάτροκλο σὰν εἶδαν σκοτωμένο,  
 ποὺ ἦταν τόσο ἀνδρεῖος, καὶ δυνατός, καὶ νέος,  
 ἄρχισαν τ' ἄλογα νὰ κλαῖνε τοῦ Ἀχιλέως·  
 ἡ φύσις των ἡ ἀθάνατη ἀγανακτοῦσε  
 γιὰ τοῦ θανάτου αὐτὸ τὸ ἔργον ποὺ θωροῦσε.  
 Τίναζαν τὰ κεφάλια των καὶ τὲς μακρυνὲς χαῖτες  
 κουνούσαν,  
 τὴν γῆ κτυποῦσαν μὲ τὰ πόδια, καὶ θρηνοῦσαν  
 τὸν Πατρόκλο ποὺ ἐνοιώθανε ἄψυχο -  
 ἀφανισμένο-  
 μιὰ σάρκα τώρα ποταπὴ - τὸ πνεῦμα του χαμένο-  
 ἀνυπεράσπιστο - χορὴς προῆ-  
 εἰς τὸ μεγάλο τίποτε ἐπιστραμένο ἀπ' τὴν ζωὴ.  
 Τὰ δάκρυα εἶδε ὁ Ζεὺς τῶν ἀθανάτων  
 ἀλόγων καὶ λυπήθη. “Στοῦ Πηλέος τὸν γάμο”  
 εἶπε “Δὲν ἔπρεπ' ἔτσι ἄσκεπτα νὰ κάμω.  
 καλύτερα νὰ μὴν σᾶς δίναμε ἄλογα μου  
 δυστυχημένα! Τὶ γυρεύατ' ἐκεῖ χάμου  
 στὴν ἄθλια ἀνθρωπότητα ποῦναι τὸ παίγνιον τῆς  
 μοίρας.  
 Σεῖς ποὺ οὐδὲ ὁ θάνατος φυλάγει, οὐδὲ τὸ γῆρας  
 πρόσκαιρες συμφορὲς σᾶς τυραννοῦν. Στὰ βάσανά  
 των  
 σᾶς ἐμπλέξαν οἱ ἄνθρωποι” - “Ὅμος τὰ δάκρυά των  
 γιὰ τοῦ θανάτου τὴν παντοτεινὴ  
 τὴν συμφορὰν ἐχύνανε τὰ δυὸ τὰ ζῶα τὰ εὐγενῆ.

Quando videro Patroclo morto  
 lui così valoroso, forte e tenero,  
 cominciarono a piangere i cavalli di Achille;  
 la loro natura immortale si sdegnava ,  
 fremeva di fronte all'opera della morte.  
 Scuotevano la testa e agitavano la lunga  
 criniera,  
 battevano la terra con gli zoccoli e lamentavano  
 di Patroclo il giacere esanime, distrutto  
 solo un inutile corpo di carne, il suo spirito  
 senza fiato, senza difesa, smarrito;  
 nel grande nulla respinto dalla vita.  
 Le lacrime vide Zeus degli immortali corsieri  
 e ne provò dolore: “Alle nozze di Peleo”  
 disse “ non sarebbe stata conveniente tale  
 leggerezza!  
 Meglio se non vi avessi dati in dono, o miei  
 infelici cavalli!  
 Che facevate laggiù tra gli sciagurati mortali  
 balocco della moira?  
 Voi che morte non tange né vecchiaia  
 preda gli uomini fanno dei loro malanni.  
 Nondimeno, lacrime per quell'ineluttabile  
 morte,  
 per quella sventura continuavano a versare  
 i due nobili animali.

<sup>94</sup> P, 426 ss.

<sup>95</sup> P, 446-47.

Ἰθάκη si staglia sull'orizzonte rappresentato dall'intera Odissea, il νόστος esemplare di Odisseo, il viaggio volto ad una meta è perfetto contraltare di questo nuovo viaggio che è la vita stessa vittoriosa dei pericoli; l'antico Odisseo lotta per arrivare alla meta, i nuovi Odisseo devono godere del viaggio; i pericoli esteriori che ad Odisseo si opponevano sono ora gli ostacoli che l'anima concepisce; ogni nuovo Odisseo deve guardarsi da se stesso, dalla turpitudine che nell'uomo può affiorare, godendo di quanto l'esperienza consegna, merci rare e preziose che possono essere acquistate in esotici empori: «σεντέφια καὶ κοράλλια, κεχρμπάρια κ' ἔβενους, καὶ ἰδονικά μυρωδικά κάθε λογῆς, ὅσο μπορεῖς πᾶ ὀφθονα ἠδονικά μυρωδικά (madreperla, coralli, ambra ed ebano e aromi fragranti d'ogni sorta; acquista profumi inebrianti quanti puoi comprarne)». Gli acquisti sono il bagaglio prezioso che plasma la personalità di un uomo, rendendo ricca la sua interiorità. Sono, in fondo il frutto dell'osservazione a cui Kavafis si sentiva profondamente vocato, il risultato delle ricerche, delle speculazioni e dei confronti; così egli esorta il nuovo Odisseo: σὲ πόλεις Αἰγυπτιακές πολλές νὰ πᾶς, νὰ μάθεις καὶ νὰ μάθεις ἀπ' τοὺς σπουδασμένους (va in molte città egizie, apprendi e apprendi dai dotti). Ed ecco che il nuovo e l'antico Odisseo sono riuniti nelle acquisizioni più preziose, di ambedue si potrà dire: «πολλῶν δὲ ἄνθρώπων ἶδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω (di molti uomini vide le città e conobbe la mente)<sup>96</sup>».

Il percorso che conduce il Poeta Alessandrino alla creazione di poesia scavata dall'interiorità non avrebbe potuto essere, se non fossero state cantate da Omero, nella loro referenziale oggettività, le peregrinazioni del re di Itaca: l'antecedente permette l'antifrastica sostanza della nuova poesia -esempio per eccellenza di opposito in imitando-, giustificandone il senso e ampliandone vertiginosamente la prospettiva.

---

<sup>96</sup> α, I, 3.

Σὰ βγεῖς στὸν πηγαῖμὸ γιὰ τὴν Ἰθάκη,  
 νὰ εὐχεσαι νά ναι μακρὺς ὁ δρόμος,  
 γεμάτος περιπέτειες, γεμάτος γνώσεις.  
 Τοὺς Λαιστρυγόνας καὶ τοὺς Κύκλωπας,  
 τὸν θυμωμένο Ποσειδῶνα μὴ φοβᾶσαι,  
 τέτοια στὸν δρόμο σου ποτέ σου δὲν θὰ βρεῖς,  
 ἂν μὲν ἢ σκέψις σου ὑψηλὴ, ἂν ἐκλεκτὴ  
 συγκίνησις τὸ πνεῦμα καὶ τὸ σῶμα σου ἀγγίζει.  
 Τοὺς Λαιστρυγόνας καὶ τοὺς Κύκλωπας,  
 τὸν ἄγριο Ποσειδῶνα δὲν θὰ συναντήσεις,  
 ἂν δὲν τοὺς κουβανεῖς μὲς στὴν ψυχὴ σου,  
 ἂν ἢ ψυχὴ σου δὲν τοὺς στήνει εμπρὸς σου.  
 Νὰ εὐχεσαι νά ναι μακρὺς ὁ δρόμος.  
 Πολλὰ τὰ καλοκαιρινὰ πρῶιά νὰ εἶναι  
 ποῦ μὲ τί εὐχαρίστησι, μὲ τί χαρὰ  
 θὰ μπαίνεις σὲ λιμένας πρωτοειδωμένους·  
 νὰ σταματήσεις σ' ἐμπορεῖα Φοινικικά,  
 καὶ τὲς καλὲς πραγμάτειες ν' ἀποκτήσεις,  
 σεντέφια καὶ κοράλλια, κεχριμπάρια κ' ἔβενους,  
 καὶ ἰδονικά μυρωδικὰ κάθε λογῆς,  
 ὅσο μπορεῖς πᾶ ὀφθονα ἠδονικά μυρωδικά·  
 σὲ πόλεις Αἰγυπτιακὲς πολλὲς νὰ πᾶς,  
 νὰ μάθεις καὶ νὰ μάθεις ἀπ' τοὺς  
 σπουδασμένους.  
 Πάντα στὸν νοῦ σου νάχεις τὴν Ἰθάκη.  
 Τὸ φθάσιμον ἐκεῖ εἶν' ὁ προορισμὸς σου.  
 Ἀλλὰ μὴ βιάζεις τὸ ταξίδι διόλου.  
 Καλλίτερα χρόνια πολλὰ νὰ διαρκέσει·  
 καὶ γέρος πᾶ ν' ἀράξεις στὸ νησί,  
 πλούσιος μὲ ἔσα κέρδισες στὸν δρόμο,  
 μὴ προσδοκῶντας πλοῦτη νὰ σὲ δώσει ἢ Ἰθάκη.  
 Ἡ Ἰθάκη σ' ἔδωσε τ' ὠραῖο ταξίδι.  
 Χωρὶς αὐτὴν δὲν θάβγαινες στὸν δρόμο.  
 Ἄλλα δὲν ἔχει νὰ σὲ δώσει πᾶ.  
 Κι ἂν πτωχικὴ τὴν βρεῖς, ἢ Ἰθάκη δὲν σὲ γέλασε.  
 Ἔτσι σοφὸς ποῖ ὕγινης, μὲ τόση πείρα,  
 ἤδη θὰ τὸ κατάλαβες ἢ ἰθάκες τί σημαίνουν.

A numerose altre composizioni potrebbe estendersi la nostra analisi: la morte dell'efebos Iasos è celebrata in un carme, Ἰασῆ Τάφος, che ricorda come antenati diretti i numerosi epicedi contenuti nell'Antologia Palatina -si vedano, ad esempio, i carmi di Leonida- tutti, al pari di questo, costruiti in prima persona: la voce del defunto si leva dalla tomba nella quale giace; κείται è verbo tecnico nel carme di Kavafis come nelle composizioni dei poeti antichi.

Il culto del vino che disseta l'anima, oltre che la sete, conclude la lirica, dallo schema del sonetto, Ἐμφορος Ἀλεξανδρεὺς, e il pensiero corre a ritroso fino ad Alceo e all'antico Esiodo. Suggestioni alcaiche, tra simposio e politica, con maggior forza ancora emergono nella lirica Μεγάλε ἐορτὴ στοῦ Σωσιβίου. La lirica Ἡ ψυχὲς τῶν γερόντων ci fa osservare una parentela stretta con i versi di celebri liriche di Mimnermo<sup>97</sup>:

Quando ti metterai in viaggio per Itaca  
 devi augurarti che la strada sia lunga,  
 fertile in avventure e in esperienze.  
 I Lestrigoni e i Ciclopi  
 o la furia di Nettuno non temere,  
 non sarà questo il genere di incontri  
 se il pensiero resta alto e un sentimento  
 fermo guida il tuo spirito e il tuo corpo.  
 In Ciclopi e Lestrigoni, no certo,  
 nè nell'irato Nettuno incapperai  
 se non li porti dentro  
 se l'anima non te li mette contro.  
 Devi augurarti che la strada sia lunga.  
 Che i mattini d'estate siano tanti  
 quando nei porti - finalmente e con che gioia -  
 toccherai terra tu per la prima volta:  
 negli empori fenici indugia e acquista  
 madreperle coralli ebano e ambre  
 tutta merce fina, anche profumi  
 penetranti d'ogni sorta; piu' profumi inebrianti  
 che puoi,  
 va in molte città egizie  
 impara una quantità di cose dai dotti.  
 Sempre devi avere in mente Itaca -  
 raggiungerla sia il pensiero costante.  
 Soprattutto, non affrettare il viaggio;  
 fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio  
 metta piede sull'isola, tu, ricco  
 dei tesori accumulati per strada  
 senza aspettarti ricchezze da Itaca.  
 Itaca ti ha dato il bel viaggio,  
 senza di lei mai ti saresti messo  
 sulla strada: che cos'altro ti aspetti?  
 E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà  
 deluso.  
 Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza  
 addosso  
 già tu avrai capito ciò che Itaca vuole  
 significare.

<sup>97</sup> Fr. 1; 2 W.

Μὲς στὰ παλῆὰ τὰ σώματά των τὰ φθαρμένα  
κάθονται τῶν γερόντων ἡ ψυχές.  
Τί θλιβερὲς ποὺ εἶναι ἡ πτωχὲς  
καὶ πῶς βαριοῦνται τὴν ζωὴ τὴν ἄθλια πὸν  
τραβοῦνε.

Nei loro corpi decrepiti, consunti  
stanno le anime dei vecchi, poverine,  
così stremate e malinconiche  
per la grama esistenza che trascinano.

Il rapporto è ancora una volta antrifrastico: Mimnermo indica, infatti, nella morte l'unico rimedio possibile per il peggiore dei mali, mentre i vecchi di Kavafis temono il momento in cui le loro anime risibili usciranno dalle pelli ormai macerate e distrutte dal tempo.

La lirica Ὡδὴ καὶ ἐλεγεία τῶν ὁδῶν è parente stretta del fr. 351, 23 ss. Dell' Ἐκάλῃ di Callimaco:

Il primo passante che cammina;  
il grido gaio del primo venditore;  
le prime finestre che si schiudono,  
la prima porta - sono il canto  
delle strade al mattino.

Già appare il lume dell'alba,  
e un acquaiolo canta un canto da pozzo  
e chi abita presso la via è svegliato dall'asse  
che stride sotto il carro; e lo affliggono i fitti  
(colpi dei miseri) fabbri che attizzano il fuoco.

E, per concludere, i Κυανοὶ Ὀφθαλμοί, titolo di una lirica, possono richiamare numerosi versi come A, 528: ἦ καὶ κυανέησιν ἐπὶ φρύσι νεῦσε Κρονίων; o il composto κυάνοφρον, detto da Teocrito, Idillio XVII, di Teti: Ἀργεῖα Κυάνοφρον. Ma a caratterizzarsi in questo modo è lo sguardo dell'essere che suscita passione e amore, si apre, dunque, la via alla poesia erotica di Kavafis, ambito che merita altra e specifica trattazione.

Gianluca R. P. Arca

MARIA GRAZIA ATZENI

## LEONZIO: UN'ETERA NEL KEPOS DI EPICURO

*\*Contributo, tuttora significativo, alla comprensione di un personaggio enigmatico dell'Atene del IV sec.a.C realizzato con partecipato interesse nell'A.S. 2002-03 dagli allievi della III B del Ginnasio-Liceo S.A. De Castro e coordinato dalla docente Maria Grazia Atzeni.*

“*Lathe biosas*” [ Ep.U.551]  
Vivi nascosto

Epicuro, nella storia delle idee e più ampiamente della cultura, appare come un pensatore che occupa una posizione di grande rilievo.

A partire dalla fondazione della sua scuola, la filosofia che porta il suo nome ha avuto una crescita e uno sviluppo non inferiori a quelli di qualsiasi altra corrente di pensiero seppure la sua dottrina sia stata a lungo criticata e spesso fraintesa a iniziare dai filosofi coevi fino ai nostri giorni, soprattutto nell'aspetto etico.

Diversamente da altre filosofie elitarie e non accessibili a tutti, Epicuro riteneva che la verità potesse essere compresa da ogni uomo e la filosofia, di conseguenza, dovesse essere alla portata di tutti e così egli ammetteva alle sue lezioni uomini e donne di qualunque età e di qualsiasi condizione sociale ed economica.

Al di là di questo aspetto, già di per sé insolito e innovativo, ciò che destò più scandalo fu certamente il contenuto stesso del pensiero filosofico, particolarmente il concetto di “piacere”. C'è chi infatti identifica in Epicuro il “filosofo del piacere”, in conseguenza del fatto che questa dottrina da molti non fu approfondita sicché si giunse a concepirla come puramente edonistica senza considerarla in tutti i suoi aspetti.

In realtà il piacere è concepito da Epicuro come bene primario, ma non come piacere dei sensi bensì come assenza di dolore. Il piacere inteso come condizione di felicità si raggiunge mediante l'impegno filosofico, e viene così declinato nell'ultimo dei principi dettati nel tetrafarmaco secondo cui:

- 1) la filosofia libera l'uomo dalla paura degli dei,
- 2) libera l'uomo dalla paura della morte,
- 3) sostiene la brevità e la provvisorietà del dolore,
- 4) dimostra la facile raggiungibilità della felicità che si identifica con il vero piacere.

Inoltre, nella riflessione filosofia epicurea diventa centrale per la vita l'esaltazione dell'amicizia.

In merito a ciò Seneca, nelle *Epistulae morales ad Lucilium*<sup>98</sup>, riporta quanto scrive Epicuro:

---

<sup>98</sup> Seneca Ep. 19,10 U.542

*“ante circumspiciendum est cum quibus edas e bibas quam quid edas et bibas; nam sine amico visceratio leonis ac lupis vita est.”* (Prima di stare a guardare che cosa tu abbia da mangiare e da bere, cerca intorno con chi tu possa mangiare e bere. Vita senza amico è divorare di leone o di lupo.)

L'amicizia viene presentata come un valore più profondo dell'*eros*, perché è libera da sentimenti che possono provocare infelicità, come la gelosia e la paura di non essere corrisposti.

Il valore dell'amicizia corrisponde in Epicuro alla solidarietà nei confronti di ogni uomo, a prescindere dal sesso e dalla condizione sociale.

Epicuro - lo si ripete - soleva tenere le sue lezioni per tutti e tutte, caratteristica certamente rivoluzionaria se si pensa a quanto fossero limitate le libertà della donna nella società greca in quell'epoca.

Quest'aspetto di un Epicuro precursore dei tempi ci ha spinto a indagare su una sua discepola: Leonzio, personaggio che, per quanto poco se ne sappia, induce la fantasia a tentare una ricostruzione sufficientemente verosimile della sua singolare personalità.

Probabilmente scrisse un libello contro Teofrasto<sup>99</sup>, seguace di Aristotele, e questo fa pensare che nel suo scritto, andato perduto, l'etera avesse di mira proprio il grande Stagirita. Sorprendente per un'etera!

Con quasi assoluta certezza possiamo allora affermare che Leonzio si fosse ben inserita, ad onta del suo “mestiere” nel clima filosofico, e in special modo etico del suo tempo. È certo che essa chiese e ottenne di entrare nel kepos di Epicuro.

Ma chi era Leonzio? Oggi, dare una esauriente risposta a questa domanda è pressoché impossibile.

Le scarse e dubbie informazioni che abbiamo su di lei sono insufficienti a darci una sia pure vaga idea di chi fosse veramente questa donna.

Le fonti antiche non ci aiutano affatto.

Lo stesso trattatello di filosofia che Leonzio ha scritto e che probabilmente il maschilismo dei filologi greci ha preferito non tramandarci nel suo autentico testo, è stato oggetto dei pochi e sbrigativi accenni che le concedono alcuni autori del passato (Diogene Laerzio<sup>100</sup> e Cicerone<sup>101</sup>) e che presentano il carattere più di infastidita polemica che di notizie rigorose ed attendibili.

Cicerone nel “De natura deorum” già citato si pronuncia nel seguente modo riguardo al trattatello di filosofia che Leonzio indirizzò a Teofrasto: *“meretricula etiam Leontium contra Theophrastum scribere ausa est...scito illa quidem sermone et attico, sed tamen: tantum Epicuri hortus habuit licentia* (Persino una cortigianella da quattro soldi come Leonzio si è peritata di attaccare per iscritto Teofrasto). *È vero che sapeva parlare con cognizione di causa ed in perfetto stile classico, ma era pur sempre una cortigiana. Ecco a che punto di spudoratezza è giunto il giardino di Epicuro!”*

Eccezion fatta per un recente saggio di Eleonora Cavallini<sup>102</sup> anche i moderni sembrano snobbare la nostra Leonzio.

Fatto sta che, nella nostra ricerca sulla sua vita e sulla personalità né gli antichi con il loro altezzoso disprezzo nei confronti di questa filosofa, né tantomeno i moderni, con la loro mancanza di curiosità, ci sono stati d'aiuto. Pareva proprio che dovessimo rassegnarci ed abbandonare il nostro lavoro già in partenza, ma avevamo un'alternativa, un'ultima ancora a cui appigliarci, prima di

---

<sup>99</sup> Cicerone De natura deorum 1,93

<sup>100</sup> Diogene Laerzio Vite dei Filosofi, X

<sup>101</sup> Cicerone De Natura Deorum, I,9

<sup>102</sup> Eleonora Cavallini, Le squaldrine impenitenti, Milano, 1999.

rinunciare del tutto: si trattava di rimediare ad un tempo al disinteresse dei nostri predecessori antichi e moderni mobilitando una verosimile e non immotivata fantasia.

Partiti dalle scarsissime informazioni a disposizione, abbiamo intessuto tutta una trama di ipotesi dalla quale scaturisce una “vita di Leonzio” abbastanza persuasiva.

Le nostre ricostruzioni storiche e filologiche farebbero sorridere chiunque si reputi uno studioso serio dell’antichità e dei suoi problemi, ma se non altro attestano il nostro interesse per una tematica apparentemente così lontana da noi e poco “appetitosa”, ma in realtà così interessante e ricca di stimoli.

Il risultato non è certo dei più soddisfacenti: rimane nonostante tutto il rimpianto di non essere riusciti a scoprire di più sulla vera Leonzio e la consapevolezza di averne quasi offeso la reale storicità. Ma forse se lei sapesse che dei giovani e inesperti studenti di Liceo hanno dimostrato nei confronti della sua storia più interesse, curiosità e rispetto di quanto non ne abbiano mostrato decine di studiosi in più di 2500 anni, non le dispiacerebbe poi tanto.....

La strada migliore da seguire è parsa quella più semplice, ovvero partire dal nome.

Leonzio è evidentemente un nome greco. Anzitutto, nelle fonti greche è attestato in riferimento ad un’altra donna, la cui esistenza è dubbia: tale Ermesianatte, poeta vissuto nella prima metà del III secolo a.C, dedicò ad una certa Leonzio uno dei suoi carmi, ma è possibile si trattasse di un destinatario fittizio.

E’ evidente che il nome sia facilmente riconducibile alla stessa radice di *leon* (leone), sostantivo greco. Da ciò sembra logico dedurre che Leonzio fosse greca di nascita, e anche che almeno uno dei due genitori lo fosse. Diversamente le sarebbe stato attribuito un nome “barbaro,” certamente non greco. Sappiamo quanto contasse nella Grecia antica (anche in quella ellenistica, nonostante l’apertura che in tal periodo si registrò nei confronti delle culture straniere), essere greci piuttosto che barbari, e quanto questo condizionasse la vita sociale degli uomini e delle donne di allora, introducendo nel corpo sociale delle differenze e delle discriminazioni nient’affatto trascurabili.

A Leonzio lo statuto di “greca” non poteva non giovare e ciò doveva essere tanto più vero in quanto molti altri aspetti della sua condizione contribuivano invece a discriminarla, come ad esempio l’essere donna, o il suo stato di etera.

Nascere donna nella Grecia ellenistica non era certo una gran fortuna poiché significava, praticamente senza eccezioni, essere destinata fin dalla nascita a vivere in condizioni di inferiorità dettata, come diceva Aristotele, da fattori biologici nonché di subordinazione rispetto all’uomo: non vogliamo entrare nel merito ma per l’importanza del dato si ritiene opportuno almeno ricordarlo.

Leonzio non deve aver avuto vita facile: insomma, come tutte le sue contemporanee, e questo solo per il torto di essere nata femmina. Ne’ le cose devono essere migliorate granché dopo la sua decisione di intraprendere, per così dire, la carriera filosofica: ne saranno testimonianza i suoi non proprio idillici rapporti con Teofrasto e, in genere, coi filosofi suoi contemporanei. Ma è anche possibile che Leonzio abbia maturato questa scelta, cioè di isolarsi almeno in parte dal suo mondo ritirandosi nel chiuso del *kepos* epicureo, anche per sfuggire alle difficoltà di una condizione di oppressione e sottomissione vissuta con particolare sofferenza e, in fin dei conti, mal sopportata.

Nel *kepos* in effetti decadeva ogni discriminazione di sesso e questo poteva rappresentare un approdo sicuro per una donna tormentata dalla sua infelice condizione di donna nel mezzo di un mondo maschilista. Ma difficilmente Leonzio avrebbe compiuto un passo così decisivo se fosse stata una donna come le altre. Non dimentichiamo lo sdegno che la sua scelta di filosofare - attività riservata agli uomini - suscitò in alcuni suoi “colleghi”.

Al di là del suo temperamento individuale che è materia vaga, un ruolo importante nella sua scelta deve averlo giocato la sua condizione sociale o sarebbe meglio dire socio-economica, perché nel suo caso i due piani si sovrapponevano senza possibilità di scindersi. Sappiamo infatti, ed è una

delle poche informazioni certe di cui siamo in possesso (grazie al disprezzo di Diogene Laerzio e alla “cattiveria” di Cicerone), che Leonzio era un’etera.

Questo, che può apparire un dato trascurabile, si rivela invece forse il particolare più interessante della vita di Leonzio.

Come ogni etera, era infatti una donna libera. Libera rispetto alle donne che non godevano di quella stessa condizione, ma pur sempre una donna. Allora solo i cittadini greci maschi potevano vantare, giuridicamente e socialmente, una libertà vera e propria; le etere erano sì libere, almeno formalmente, ma rimanevano schiave della loro condizione. Quello che dagli uomini era probabilmente considerato solo un mestiere e non dei più onorevoli, a giudicare da tono sprezzante e denigratorio con cui Cicerone definisce la nostra Leonzio, dalle donne che lo praticavano era certamente vissuto anche come un ostacolo, un impedimento alla realizzazione della vera libertà.

Essere un’etera da un lato comportava avere più libertà rispetto alle altre donne, ma si trattava di una condizione che non eliminava il rapporto di subordinazione all’uomo, bensì si limitava a spostarlo fuori dalle mura domestiche. La condizione di etera era indissolubilmente ed irrimediabilmente legata al dovere di soddisfare l’uomo: in questo sostanzialmente consisteva il “mestiere” di etera.

Il fatto che si trattasse di un compito spirituale oltre che fisico non rappresenta affatto un’attenuante, semmai complicava il ruolo di queste donne, costringendole ad occuparsi anche della propria formazione culturale che alle altre donne era preclusa.

Allo stesso tempo la possibilità di formarsi più o meno autonomamente una propria cultura (le donne erano comunque escluse dal sistema scolastico greco, per cui la loro acculturazione doveva passare per vie alternative) rappresentava in molti casi anche un’occasione per accrescere il proprio livello di libertà, per elevarsi, se non socialmente, almeno culturalmente. Abbiamo ragione di ritenere che Leonzio vivesse in questo modo la sua condizione di *etera*. La filosofia epicurea può aver rappresentato per lei come una sorta di ultima tappa di un cammino culturale e spirituale cominciato magari diverso tempo prima. Il fatto di essere un’etera deve averla favorita non poco nella sua scelta di entrare a far parte della cerchia di Epicuro.

Saper con certezza che Leonzio fosse etera ci suggerisce qualche altra interessante ipotesi: in quanto tale, essa era sacerdotessa di Afrodite e probabilmente aveva lavorato presso qualche suo tempio. Ora, la presenza ad Atene di templi dedicati a questa dea, in cui si praticava la prostituzione sacra<sup>103</sup>, ci fa ipotizzare che Leonzio fosse originaria della città, o che quantomeno vi avesse praticato il suo mestiere. E’ anche possibile che si fosse trasferita in Attica dal suo paese di origine; ciò che è certo è che era di origini greche, fosse o no ateniese. Essendo poi ministro di una dea tanto venerata e importante ci suggerisce due conclusioni diverse: perfino le sacerdotesse prendevano alla leggera le questioni religiose come e forse più dei cittadini comuni, al punto che Leonzio non ebbe difficoltà ad accettare l’ateismo epicureo, oppure qualcosa aveva improvvisamente determinato in lei una crisi religiosa che avrebbe poi risolto accettando le posizioni di Epicuro in materia. Ma naturalmente si tratta solo di ipotesi.

---

<sup>103</sup>Le sacerdotesse-prostitute consentivano a celebrare, attraverso l’unione sessuale, un rito di fertilità, di rinnovamento di vita, garante di un’illuminazione divina, e, più tardi, di una sicurezza di sopravvivenza oltre la morte. Tracce assai antiche della prostituzione sacra afroditica si trovano nell’Iliade. Elena è data a Paride da Afrodite e nel canto III esorta Elena a raggiungere Paride (tratto in salvo dalla dea durante il duello con Menelao); quando Elena si rifiuta, Afrodite la rimprovera e minaccia di attivare una condizione di odio tra i greci e i troiani. Santuari particolarmente importanti della dea erano a Cipro, a Corinto e ad Atene, dove Afrodite era considerata dea dei giardini, forse con riferimento al suo originario rapporto con la vegetazione. Questo particolare legame suggerisce una connessione con il kepos, il giardino epicureo, luogo deputato al libero soddisfacimento dei piaceri e quindi legato ai valori impersonati da Afrodite.

“Peana Sire! Cara piccola Leonzio,  
quale tripudio di gioia mi invade  
quando lessi la tua lettera”

Diogene Laerzio<sup>104</sup> ci riporta questo frammento di una lettera che Epicuro scrisse all’etera Leonzio, forse sua compagna, in ringraziamento per aver interceduto per suo conto tramite Lamia, un’altra etera, presso Demetrio Poliorcete detentore in quel momento del potere politico ed economico. Chi erano Lamia e Leonzio e, soprattutto, che cosa aveva a che fare Epicuro con Demetrio Poliorcete?

Dare una risposta a questi e ad altri interrogativi non è facile, sia per la mancanza di informazioni dirette che caratterizza il mondo antico in generale e in particolare la sfera femminile nell’antica Grecia, sia perché non sono stati molti gli studiosi che hanno affrontato finora l’argomento, e, se ci sono stati, risultano difficilmente reperibili.

Sappiamo che nel 307 a.C il Poliorcete restaura la democrazia, come scrive Plutarco, ricevendo in cambio onori divini<sup>105</sup>.

Non fu una conquista cruenta, ma al contrario rapida e pacifica.

Probabilmente non è un caso che quello stesso 306 a.C. fu l’anno della fondazione da parte di Epicuro del suo *kepos* nella periferia di Atene.

Epicuro aveva già insegnato a Colofone, a Mitilene e a Lampsaco, il trasferimento della sua scuola ad Atene costituiva un vero e proprio atto di sfida da parte del filosofo nei confronti dell’Accademia e del Peripato, l’inizio di una rivoluzione spirituale.

Non è da escludere che Epicuro potesse aver ricevuto un prestito da parte del Poliorcete per acquistare il terreno dove sorgeva la sua scuola, costituita non da una palestra, simbolo della Grecia classica, ma da un edificio con un giardino.

Questo posto era lontano dal tumulto della vita pubblica cittadina ed essendo in periferia si trovava vicino alla campagna e al suo silenzio.

Plinio nella sua opera<sup>106</sup> tramanda che i “giardini” gli costarono 20 mine, e che poi li lasciò in eredità ad Ermarco.

Leonzio, come Lamia, era un’etera, cioè una donna libera che aveva rinunciato al patrimonio paterno, al matrimonio, a una vita di sicura infelicità e oppressione per dedicarsi a quelle attività che altrimenti le sarebbero state precluse: la cultura, le amicizie, la politica, l’istruzione e la filosofia. Questo scelse Leonzio piuttosto che la schiavitù. Non sappiamo il perché di questa scelta, che può apparire facile e scontata a noi moderni.

Una sorpresa ce la riserva Alcifrone, come ci informa un recente saggio<sup>107</sup>, riferendo di una lettera che Leonzio avrebbe scritto alla sua amica Lamia ma che molti ritengono un falso.

Scrivere lettere fittizie infatti era di moda tra il I e il II d.C. e pare che Alcifrone abbia scritto un corpus di 123 lettere.

In questa lettera Leonzio si sfoga con Lamia del trattamento poco adeguato che le viene riservato da Epicuro, il quale vorrebbe addirittura cacciarla dal *kepos*. Leonzio si duole del fatto che non le venga concessa alcuna libertà di scelta su come e con chi vivere la propria vita sentimentale; lei sarebbe innamorata di un certo Timarco del demo di Cefisia ed Epicuro non tollera che questo giovane le faccia visita o le spedisca dei doni nel *kepos* e puntualmente lo caccia dalla sua proprietà

---

<sup>104</sup> Epicuro da Diogene Laerzio X,5, U. 143

<sup>105</sup> Plutarco, Vita di Demetrio, 8-1

<sup>106</sup> Plinio, Naturalis Historia 19,4

<sup>107</sup> Lettere di parassiti e cortigiane” a cura di Elisa Avezzù e Oddone Longo Marsilio Editori, p.159 p. 17.

ogniquale volta osi mettervi piede. Leonzio è disperata e chiede a Lamia la cortesia di ospitarla nel palazzo dove essa dimora presso Demetrio Poliorcete.

Questa nuova informazione ci costringerebbe a riconsiderare le nostre posizioni in merito al rapporto di Leonzio con Epicuro. Da subito potremmo essere indotti a ritenere che le valutazioni riportate nel presente scritto siano del tutto irreali e inverosimili e potremmo essere colti dallo sconforto per aver creato qualcosa di fittizio se non di falso.

Per onestà intellettuale abbiamo comunque deciso di includere queste notizie che, oltre ad ampliare il nostro lavoro con maggiori informazioni, costituiscono un'ulteriore prova del fatto che il mondo antico continua a riservarci delle sorprese e che le difficoltà della ricerca vanno di pari passo con l'incredibile fascino delle scoperte.

Non sarebbe servito a nulla, come si vuole dire, "insabbiare le prove", anzi, sicuramente, sarebbe stato un neo per il nostro lavoro nascondere delle informazioni così interessanti e utili ad approfondire le nostre conoscenze in materia. Resta ora da stabilire se Alcifrone ha detto la verità riportando o forse scrivendo di suo pugno questa lettera. Se però fosse vero che Leonzio odiava Epicuro al punto da definirlo "pidocchioso", "non un attico, non un filosofo, ma un pagliaccio della Cappadocia", non avrebbe avuto motivo di aiutarlo con le sue conoscenze altolocate, né di avvisarlo del fatto che, a causa del suo carattere da vecchio burbero oltre che per la sua contestata filosofia, Timocrate, fratello di Metrodoro lo metteva "alla berlina nelle assemblee, a teatro davanti agli altri sofisti"

In conclusione, fu uno scomodo privilegio essere un'amica, e così intima, di un personaggio lui pure tanto scomodo della Grecia nobile e puritana del IV- III a.C.

Lei, Leonzio, filosofa tra i filosofi, sgualdrina per chi, in un'epoca aperta alle più squisite disquisizioni filosofico letterarie ma restia ad accettare tutto ciò che era considerato diverso, non concepiva che una donna, coinvolta nel piacere di Epicuro, potesse scrivere, e scrivere qualcosa di offensivo verso l'autorità preconstituita, verso quel Teofrasto "divino nel suo eloquio" che nell'epoca raggiunse la fama e l'autorità che per i medioevali aveva Aristotele, riuscendo a conquistarsi l'ammirazione di parte della società dell'epoca tanto da far pervenire ai nostri giorni l'eco della sua fama.

Tutto era, nella notorietà e nelle opere della nostra cara etera, contestato. La condotta morale prima di tutto: chissà quali cose inimmaginabili avrebbe dovuto fare in un oscuro "menage a trois" con Metrodoro ed Epicuro, la filosofa, secondo la società greca e i benpensanti. Ma la sua attività dovette essere tanto incisiva da costringere, anche secoli dopo la sua morte, chi polemizzava con la filosofia epicurea e il fatto che le donne potessero fare filosofia, a contestare lei, non attraverso il trattatello, ma nel suo modo di essere.

Se anche uno scrittore tanto critico come Cicerone che la definiva *meretricula* fece un apprezzamento positivo sullo stile di Leonzio, il valore letterario delle sue opere si può considerare indiscutibile.

Il suo giudizio ci dà inoltre la certezza che almeno quest'opera ancora nel I sec a.C fosse in circolazione e toglie ogni dubbio all'attribuzione della stessa.

Ancora in età romana nel I sec.d.C Plinio il Vecchio nell'opera già citata, definì il trattato di Leonzio contro Teofrasto "un proverbiale esempio di scriteriato avventurismo".<sup>108</sup>

E pensare che poi la più grande ingiustizia verso questa donna è stata compiuta dai posteri fino ai nostri giorni trascurando ogni possibile occasione per collocarla in un posizione più verosimile e degna della sua reale personalità.

Maria Grazia Atzeni

---

<sup>108</sup>Plinio Historia naturalis.Prefazione,28ss.

## Bibliografia

- Canfora Luciano Storia della letteratura greca Ed. Laterza 2001  
Cantarella Eva "I generi" San Marino, Università 13 Giugno 1966  
Cavallini Eleonora "Le sguardine impenitenti" Bompiani Milano 1999  
Cicerone De natura deorum I,33  
Diogene Laerzio Vite dei Filosofi X, 9-10  
Dizionario di filosofia Mondadori  
Dizionario Bompiani delle Opere e dei personaggi  
Dizionario delle Antichità classiche di Oxford  
Enciclopedia dei miti, Garzanti  
Enciclopedia della letteratura De Agostini  
Epicuro frammenti di Hermann Usener  
Gigante Marcello "Kepos e Peripatos. Contributo alla storia dell'aristotelismo antico, Napoli 1998  
Plinio il Vecchio Naturalis Historia prefazione 28ss; 19,4  
Plutarco Vita di Demetrio 8-1  
Quaderni urbinati di cultura classica, n.2,1996; 46, 1-1994  
Seneca Epistulae morales ad Lucilium, 21.  
Storia della civiltà- La Grecia Mondadori  
Storia greca, Laterza.

HELGA CORPINO

## ESSERE DONNE

«Si può dire ancora che vi siano delle 'donne'? Certo la teoria dell'eterno femminile conta numerosi adepti [...]; altri sospirano: 'La donna si perde, la donna è perduta' [...]. Non è più chiaro se vi siano ancora donne, se ve ne saranno sempre, se bisogna augurarselo o no, che posto occupano nel mondo, che posto dovrebbero occuparvi. 'Dove sono le donne?' [...]. Ma innanzitutto: cos'è una donna?»

Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*<sup>109</sup>.

Confesso che la lettura di queste parole scritte alla fine degli anni Quaranta suscita in me un imbarazzante disagio, soprattutto se confrontate con la drammaticità di molti avvenimenti che tessono la trama intricata della nostra contemporaneità. Non è su questo, però, che intendo soffermarmi. Piuttosto accetto la sfida della de Beauvoir ad interrogarsi su cosa significhi, oggi, essere donne situate storicamente e politicamente – espressione che intendo nel senso ampio del abitare e condividere un mondo pubblico. In particolare, il *focus* della mia riflessione interessa la natura essenziale delle relazioni umane, che dietro le mentite spoglie di un'efficiente democrazia, nasconde una prepotente forma di dominio: un potere plastico e ambiguo, che corre lungo i binari del nostro mondo e si impone sui nostri modi di pensare, di agire e di relazionarci all'Altro.

Rendo esplicita questa tesi nel quadro più ristretto del legame tra femminile e maschile, senza per questo avere la pretesa di risolvere in maniera esaustiva una tematica di così ampio respiro. L'invito è di leggere queste righe non come una critica serrata, ma piuttosto come una provocazione, attraverso cui vorrei esprimere l'esigenza teorica del portarsi fuori da uno schema di pensiero e di linguaggio univoco e falsamente neutrale: lo stesso che le esponenti della filosofia di genere hanno definito dell'universalismo maschile<sup>110</sup>. Penso, infatti, che questa *forma mentis* faccia da padrona ancora oggi, sebbene in forme differenti rispetto al passato. Sin dai suoi albori, la riflessione di genere riconosce nell'universalismo maschile una modalità di pensiero coercitiva, che fa capo ad una

---

<sup>109</sup> S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, tomes I et II, Gallimard, Paris 1949; tr. it., *Il secondo sesso*, a c. di R. Contini e M. Andreose, il Saggiatore, Milano 1961, p. 19.

<sup>110</sup> La filosofia di genere è una riflessione di 'parte' che si identifica con il pensiero femminista. Principale obiettivo del pensiero femminista è rintracciare il carattere sessuato della riflessione filosofica, disvelandone così la falsa universalità. Infatti, uno dei caratteri peculiari della filosofia moderna è l'importanza attribuita alla nozione di soggetto, inteso come un'entità astratta e universale, in cui chiunque si avvicini alla riflessione filosofica si possa identificare indipendentemente dalle sue caratteristiche storiche, fisiche o sociali. Il pensiero femminista si pone contro questa concezione che ha come conseguenza la neutralità del discorso filosofico rispetto alle condizioni materiali ed esistenziali di chi lo pratica. Su questo aspetto scrive pagine eleganti A. CAVARERO, *Il pensiero femminista. Un approccio teoretico*, in A. CAVARERO- F. RESTAINO, *Le filosofie femministe*, Paravia, Milano 1999.

cultura di tipo patriarcale<sup>111</sup>. Secondo de Beauvoir, questa cultura affonda le sue radici in un'antica tendenza del maschio ad instaurare un rapporto di esposizione/imposizione del proprio Sé sulla natura e su gli altri (sui simili, ma soprattutto sui dissimili)<sup>112</sup>. Dunque, è, anzitutto, necessario smascherare quella finta neutralità che costituisce il *Laitmotiv* dell'universalismo. Ecco perché Mary Wollstonecraft<sup>113</sup>, ci invita a considerare il nostro essere donne, come un prodotto culturale, più che come un fatto naturale<sup>114</sup>. In altri termini, noi donne, per come siamo state educate a concepirci, è come se non esistessimo: ciò che esiste è l'etichetta culturale – e finanche ideologica! –, di derivazione maschilista, che sembra essersi impressa sulla nostra biologia come un marchio indelebile<sup>115</sup>. A tal proposito, mi pare estremamente significativa la definizione che S. Tommaso, sulla falsariga di Aristotele, dà della donna come di un «mas occasionatus»: un uomo mancato, perché priva del organo genitale maschile<sup>116</sup>. Non a caso, in antichità la donna fu relegata all'ambito della sfera domestica, adempiendo al compito imposto dall'autorità del *pater familias*, più che dalla natura, ovvero quello riproduttivo<sup>117</sup>. D'altra parte, il fatto di essere biologicamente predisposta a

---

<sup>111</sup> Sin dal principio, il pensiero femminista riflette sulla condizione femminile indagando le origini e le cause della situazione di inferiorità e di oppressione della donna. Si sottolinea come le donne fossero in condizione di inferiorità non per natura o per volontà divina, ma a causa di specifiche dinamiche storico-sociali e culturali. Pertanto esso si afferma essenzialmente come pensiero politico, anche nelle sue declinazioni più astratte e ramificate. Di conseguenza, la critica femminista nel suo dispiegarsi storico-culturale implica una totale messa in discussione della società moderna, della sua cultura che riflette l'ordine simbolico maschile e che, per l'appunto viene definita di tipo patriarcale. La critica alla società patriarcale è centrale nelle opere di M. WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman*, a cura di M. Brody, Penguin, London 1992; tr. it., *Sui diritti delle donne*, Editori Riuniti, Roma 1991 (in particolare pp. 97 e sg.) e V. WOOLF, *Three Guineas*, J. Wiley e Sons, London 1938; tr. it., *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano 1980; S. DE BEAUVOIR, cit., pp.79 e sg.

<sup>112</sup> Cfr., S. DE BEAUVOIR, cit., pp. 81 e sg.

<sup>113</sup> L'inglese Mary Wollstonecraft (1759-1797) fu capostipite di quella corrente femminista destinata a influenzare in modo decisivo la storia del XX sec. Questa lesse la condizione di subalternità in cui l'uomo ha tenuto la donna per secoli come un fenomeno di origine storico-culturale. Wollstonecraft si pose controcorrente rispetto alla mentalità e alle opinioni di pensatori come Rousseau, che relegavano la donna nella sfera domestica. Ella rivendicava uguale accesso all'educazione e alla cultura, considerando che l'inferiorità femminile fosse dovuta ad una diseguale opportunità di accesso all'educazione e al sapere. In tal senso sono estremamente significative queste sue parole: «È ora di effettuare una rivoluzione nei modi di vivere delle donne – è ora di restituire loro la dignità perduta – e di far sì che esse, come parte della specie umana, operino, riformando se stesse, per riformare il mondo». Cfr., M. WOLLSTONECRAFT, cit., p. 123.

<sup>114</sup> Cfr., M. WOLLSTONECRAFT, cit., pp. 65 e sg.

<sup>115</sup> Una prospettiva contraria è esposta nel volume di, S. FIRESTONE, *The Dialectic of Sex*, William Morrow and co., New York 1970; tr. it., *La dialettica dei sessi*, a c. di L. PERSONEMI Guaraldi, Firenze 1971 (in particolare pp. 188, 190-194, 199-200).

<sup>116</sup> Tommaso D'Aquino, *Summa Theologiae*, Libro II, cap. 3.

<sup>117</sup> La condizione di inferiorità delle donne, secondo Engels, ha avuto inizio con il passaggio dal *clan* o dalla *gens* alla famiglia monogamica, che sul piano produttivo coincide con il passaggio allo stadio dell'allevamento del bestiame e dell'agricoltura organizzata, quindi al verificarsi delle guerre per la conquista di territori e degli schiavi. La famiglia monogamica diviene un'istituzione fondata sulla proprietà privata gestita dal maschio capofamiglia. Si assiste, così, alla nascita del sistema patriarcale all'interno di cui le donne perdono la loro parità per divenire oggetti di proprietà del marito o padre o fratello. Nella prospettiva di Engels, dunque, solo l'abolizione della proprietà privata attraverso la rivoluzione socialista e la creazione di una società nuova porterà alla fine della schiavitù delle donne. Cfr. F. ENGELS, *The Origin of the Family, Private Property and the State*, in A. KOURANY et al. (a c. di), *Feminist Philosophies*, Harvester, New York 1993; tr. it., Id., *L'origine della famiglia, della proprietà e dello Stato*, a c. di F. Caudino, Editori Riuniti, Milano 2005.

custodire la vita e favorire la natalità, non privilegiò la donna, anzi la squalificò nella sua umanità, avvicinandola piuttosto alle bestie. La riproduzione, infatti, era concepita come un semplice atto meccanico: un processo naturale insito nella componente biologica della vita; componente che sottrae all'uomo la sua libertà asservendolo al movimento ciclico-erosivo della natura<sup>118</sup>. Per la stessa ragione, gli antichi greci e romani opponevano a quest'ultima la procreazione, considerandola prerogativa del maschio che trasferisce la vita nel ventre materno attraverso il liquido seminale. Ora, poiché l'atto sessuale maschile non comportava ulteriori vincoli con la natura (al contrario della donna, che doveva portare il peso della gravidanza), il maschio era considerato come l'*initium* della vita intesa come *bios* e non soltanto come *zoe*<sup>119</sup>.

Faccio, a questo punto, un grande balzo in avanti sulla storia, appellandomi più ad una coerenza logico-argomentativa che cronologica, e arrivo ai secoli XVIII-XX, nel qual contesto il femminismo ha espresso la sua volontà emancipatrice con una forza politica senza precedenti. La parola "emancipazione" – dal latino *ex-* [fuori di] *mancipium* [dominio-proprietà] – indica l'atto di affrancamento rispetto a una precedente condizione di inferiorità o di subordinazione. Con lo stesso vocabolo gli antichi romani si riferivano all'atto di liberazione del figlio maschio dall'autorità del *pater familias*; liberazione che si raggiungeva con la maggiore età e qualora il figlio maschio possedesse i mezzi necessari (in termini di ricchezza) per potersi affermare come cittadino. Ugualmente, per le attiviste del movimento femminista "emanciparsi" ha significato agire per la conquista della parità di diritti con l'uomo sul piano economico-sociale, ma soprattutto su quello etico-culturale<sup>120</sup>. In altre parole, ciò che le donne hanno rivendicato soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento – con modalità, talvolta, spinte sino ai limiti dell'osceno – è stato il riconoscimento della donna in quanto persona in tutto pari all'uomo. Ma procediamo con ordine.

Il pensiero femminista nasce intorno alla fine del 1700, allorché la condizione di disumano sfruttamento lavorativo delle donne nelle fabbriche (con annesse le gravi ripercussioni sul piano etico e morale) cominciò a far leva sull'opinione pubblica, a partire dalle donne pie e caritatevoli dell'alta borghesia. Tuttavia, i primi movimenti femministi ebbero un certo seguito solo alla fine dell'Ottocento (sia in Europa che negli Stati Uniti), dandosi come obiettivo prioritario la conquista del diritto di voto. I risultati non furono immediati: solo dopo la Prima Guerra Mondiale, le donne cominciarono a vedere riconosciuto il suffragio universale (da cui il nome di "suffragette", per indicare quelle donne attivamente impegnate nei movimenti femministi). Nonostante ciò, l'azione di

---

<sup>118</sup> Sul tema scrive pagine dense e articolate H. Arendt. Cfr. H. ARENDT, *The Human Condition*, University Press, Chicago 1958; tr. it. a c. di A. Dal Lago, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 1998, pp. 18 e sg.

<sup>119</sup> Cfr., ARISTOTELE, *Etica Nicomachea* (1,5) e *Etica Eudimica* (1215, 33 e sg.) Questa distinzione è oggetto di una feconda interpretazione all'interno del pensiero di Hannah Arendt, che fa del concetto di vita come *bios* (vita politica) la categoria centrale della sua teoria politica. Cfr. H. ARENDT, op. cit., in particolare, pp. 127 e sg.

<sup>120</sup> Sul tema rimando ai seguenti saggi: M. HUMM (a c. di), *The Dictionary of Feminist Theory*, Harvester, New York-London 1995; A. NYE, *Feminist Theory and the Philosophies of Man*, Routledge, New York-London 1988; R. TONG, *Feminist Thought. A comprehensive Introduction*, Routledge, New York-London 1989. Mentre per una panoramica sulla storia e i concetti del pensiero femminista si veda: A. CAVARERO- F. RESTAINO, cit., pp. 3-77.

questi primi movimenti fu importante, poiché favorì il processo di estensione elettorale, che molto più tardi avrebbe portato i governi liberali ad evolversi nelle democrazie moderne<sup>121</sup>.

Una tappa altrettanto cruciale per l'emancipazione femminile è riscontrabile nelle specifiche condizioni socio-materiali che si verificarono negli anni della Seconda Guerra Mondiale. Mi limito a richiamarne soltanto una: il ruolo occupato dalle donne nella sfera pubblica, sociale e professionale, in qualità di sostitute degli uomini impegnati sul fronte di battaglia. Non fu questo un avvenimento spiccio, se consideriamo il numero elevato di donne che ebbe modo di cimentarsi nelle professioni maschili, mostrando le loro qualità e il loro valore in quell'ambito che prima di allora fu di sola prerogativa maschile. Del resto, nemmeno questo importante fenomeno sortì gli effetti sperati, dato che nell'immediato dopoguerra quasi tutto tornò come prima: le donne furono rispedite a casa e invitate ad adempiere con zelo, anche maggiore, il loro compito domestico e riproduttivo, a dispetto di una muta insoddisfazione, di una silente indignazione<sup>122</sup>. Fu, comunque, sullo sfondo di questi avvenimenti che si alimentò la *dynamis* della seconda ondata del femminismo. Questo ritorno "al vecchio", infatti, non poteva più convivere con il radicale mutamento di coscienza avvenuto nelle donne e messo in circolo dalla storia<sup>123</sup>. Tale atmosfera di rinnovamento precorreva una visione del mondo ormai irrinunciabile, nella quale l'immagine della donna doveva essere definita *ex novo*<sup>124</sup>. Un'immagine della donna da ridefinire? E con quali categorie concettuali o strumenti linguistici, se è stato l'ordine simbolico tradizionale ad alimentare il pregiudizio dell'"essere donna"? Questo il punto cruciale, ieri come oggi. Quindi su tale questione vorrei puntare i riflettori della critica.

---

<sup>121</sup> Le lotte femministe sono parte della storia del XIX secolo. In questo arco di tempo, sia all'interno di movimenti progressisti sia al di fuori di essi, le donne lottarono per ottenere il diritto di voto e l'accesso all'educazione superiore. Le correnti di pensiero femminista furono due: quella liberale e quella socialista. La prima mirava al riconoscimento giuridico dell'uguaglianza autoevidente tra uomo e donna, ispirata all'uguaglianza cristiana di tutti gli esseri umani dinnanzi a Dio, che il pensiero politico seguito alla Rivoluzione francese aveva fatto diventare un principio universale per ogni essere umano. Mentre la seconda ondata riteneva insufficiente il riconoscimento giuridico dei diritti, ma individuava come necessaria l'emancipazione della donna da quella condizione di oppressione vigente, prima di tutto, all'interno della struttura familiare. Sul tema si vedano i seguenti studi: M. WOLLSTONECRAFT, cit.; F. RESTAINO, *J.S. Mill e la cultura filosofica britannica*, La Nuova Italia, Firenze 1968; S. ROWBOTHAM, *Donne, resistenza, rivoluzione*, Einaudi, Torino 1972 (1976); A. ROSSI, *The Feminism Papers. From Adams to de Beauvoir*, Columbia University Press, New York 1973; A. FOREMAN, *Femininity as Alienation. Women and Family in Marxism and Psychoanalysis*, Pluto Press, London 1977.

<sup>122</sup> La condizione delle donne non migliorò nel periodo post-bellico. Anzi, secondo un'indagine sociologica svolta alla fine degli anni '50 da Betty Friedan, le donne americane relativamente colte e benestanti si sentirono insoddisfatte, prese in trappola, ingannate e frustrate: si era chiesto loro, durante la guerra, di sostenere la patria nello sforzo bellico; molte avevano occupato il posto degli uomini nelle fabbriche, negli uffici, in ambiti che prima di allora erano stati loro preclusi. Ma, finita la guerra, dovettero tornare a casa, rivestendo i panni di madri e casalinghe. In buona sostanza, si tentò di ripristinare il vecchio ordinamento sociale, attraverso un'esaltazione dei valori della famiglia e della casa, nel tentativo di ridare forza e vigore alla cosiddetta "mistica della femminilità" che, tuttavia, le donne accettarono malvolentieri. Cfr., B. FRIEDAN, *The Feminine Mystique*, W. W. Norton and co., New York 1963; tr. it., *La mistica della femminilità*, a c. di E. Valtz Mannucci, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

<sup>123</sup> Oltre ai testi già citati, si vedano anche: M. FORCINA (a c. di), *Filosofia Donne Filosofie*, Milella, Lecce 1994; C. ZAMBONI, *La filosofia donna*, Demetra, Verona 1997; F. RESTAINO, *Il femminismo: avanguardia filosofica di fine secolo. Carla Lonzi*, in P. DI GIOVANNI (a c. di), *Le avanguardie della filosofia italiana nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 269-286.

<sup>124</sup> Per approfondimenti su questo argomento rimando ai seguenti saggi: DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987; A. CAVARERO, *Nosotante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1990; Ead., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofie della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997 (2011).

Penso che il movimento femminista non abbia realmente emancipato la donna, né abbia saputo liberarla da quella scomoda etichettatura che, molto argutamente, la de Beauvoir definisce del “secondo sesso”. Questo perché il pensiero femminista ha portato avanti la sua lotta esprimendosi con il linguaggio del paradigma dominante: l'universalismo. Ancora oggi le donne – nonostante le indiscutibili conquiste sociali del movimento femminista – restano imbrigliate all'interno delle categorie concettuali di quel maschile “neutro”, che di neutro non ha proprio nulla. Anzi, è proprio il non riuscire a portarsi fuori – emanciparsi – da questa logica di pensiero, che impedisce il costituirsi di nuove condizioni per la donna e di espressioni altere rispetto ai modi usuali di concepirla. Questo *modus pensandi*, infatti, striscia dentro le nostre vite condizionando negativamente la percezione e la comprensione del “maschile” e del “femminile”, cosicché da buoni e semplici attributi biologici – qualificanti l'uomo e la donna come individui specifici – si risolvono in processi culturali demistificatori della persona. Ciò indipendentemente dalla sua identità sessuale<sup>125</sup>.

L'idea provocante di inventare *ex novo* la donna – sul piano linguistico-concettuale e, soprattutto, su quello esistenziale –, può sembrare impresa da funamboli, perché implica il rischio del mettersi in bilico sul mondo, di restare sospesi sui luoghi rassicuranti del senso comune. Certamente, quest'opera di decostruzione dell'ordine simbolico maschile implica, tanto per le donne quanto per gli uomini, la vertigine del vuoto semantico ed esistenziale: l'essere “non più” e “non ancora” che, però, si prefigura come la condizione necessaria per la definizione di orizzonti narrativi capaci di stagliarsi al di là della pernicioso dicotomia maschio/femmina. A dispetto delle lotte femministe, le donne di oggi continuano a filtrare le categorie del maschile con stupefacente a-criticità, rendendosi co-protagoniste del maschilismo celebrato al suo *zenit*. Come? Sacrificando il loro diritto all'alterità. Quella stessa alterità che passa anche attraverso la differenza sessuale, come cercherò di chiarire più avanti. Ma l'aspetto forse più inquietante di tutta la faccenda è che le donne e gli uomini della modernità, sembrano aver smarrito la facoltà di giudizio, la quale si esprime, innanzitutto, nel coraggio all'esposizione: nel lasciarsi meravigliare – inteso nel senso greco del *thaumàzein* – dalla realtà. Il nostro esistere viaggia lungo la lacerante contraddizione tra ciò che siamo – o crediamo di essere – e ciò che accade. È come se i fatti mondani non ci riguardassero per davvero, come se non fossimo più a casa nostra nel mondo. Sembriamo, piuttosto, ombre spaventosamente aderenti ai modelli culturali e comportamentali imposti dall'alto, quindi coadiuvati dalla diffusione mediatica. Oggi più che mai, i nostri pensieri sono *sine humanitas*: scabrosamente brutali nella loro apparente normalità.

Affronto, quindi, il tema della sessualità, soffermandomi sull'idea di matrice femminista che la qualifica come una costruzione sociale, perlomeno nei modi di viverla. Il sospetto è che la sfera sessuale sia pilotata dal lungo braccio del potere sociale, le cui mani hanno sempre cercato di esercitare un controllo regolativo sulla componente erotico-istintuale. Questo al fine di salvaguardare l'ordine pubblico e garantire una pacifica convivenza sociale. Ma nei fatti, la pressione che tale potere ha esercitato sulla sfera sessuale femminile è soverchiante. Stando a questa chiave di lettura, Simone de Beauvoir e Luce Irigaray hanno concepito la sessualità della donna come una costruzione *ad hoc* del maschio, volta a controllarla fisicamente e socialmente, condannandola ad una condizione di inferiorità fisica e culturale. Ecco perché de Beauvoir, riflettendo sulla sessualità femminile – sui modi in cui la donna percepisce se stessa e il proprio ruolo nel mondo – sottolinea l'atteggiamento impositivo dell'uomo, quale sintesi eloquente della sua propensione ad esporsi. La sua tesi è che, fin dalla notte dei tempi, le norme sociali sono state definite dal maschio, in virtù di quella

---

<sup>125</sup> Cfr. S. de Beauvoir, cit., pp. 33 e sg. Per approfondimenti sul rapporto natura- cultura nei processi di costruzione dell'identità femminile rimando ai seguenti volumi: AA. VV., *Non credere di avere diritti*, a c. di Libreria delle Donne di Milano, Rosenberg & Sellier, Milano 1987; L. MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

“trascendenza” che si è consolidata attraverso il portarsi fuori dalla sfera domestica per il procacciamento dei beni necessari alla sopravvivenza – l'esposizione del maschio è legata alla sua conformazione fisica, essendo il corpo maschile più forte e robusto di quello femminile –, ma anche per preservare nell'intimità la femmina, quale portatrice di nuove vite. In seguito, questo slancio verso la trascendenza ha prodotto l'edificazione di un mondo pubblico e sociale, dove i maschi si sono profilati come i costruttori di significati, simboli e valori condivisi intersoggettivamente nello spazio della *polis*: luogo contrapposto a quello dell'intimità domestica, definito da de Beauvoir il luogo dell'immanenza, invece più consono alla donna<sup>126</sup>. In buona sostanza, agli uomini è spettato il compito di creare la società, sulla quale hanno esteso un dominio quasi esclusivo<sup>127</sup>.

Ciò vale anche per la sessualità, che sottende un fraintendimento, o un rovesciamento, tra il piano biologico e quello socio-normativo: quest'ultimo si impone sul primo e lo sovrasta. Una cosa, infatti, è il sesso specie-specifico, che sullo sfondo della pura naturalità non pone capo a disuguaglianze socio-culturali, ma solo a modi specifici d'essere – femminile e mascolino – all'interno dello stesso genere<sup>128</sup>; altra cosa è la sessualità in quanto prodotto culturale<sup>129</sup>. Sempre secondo alcune importanti esponenti della filosofia di genere, la sessualità femminile risente di una fondamentale discriminazione ideologica, che si traduce nella mancanza del fallo<sup>130</sup>. Questa infausta defezione – da cui la teoria freudiana “dell'invidia del pene”, a denotare il profilo sessuale delle bambine – è plausibile in un senso, ma fuorviante in un altro. Comincio da quest'ultimo e, con audace spregiudicatezza, domando: perché mai una donna dovrebbe invidiare qualcosa di cui, tutto sommato, può usufruire senza troppo sforzo? Di contro, è invidiabile la posizione che il maschio occupa nel mondo: la sua libertà di fare e di essere nella relazione con gli altri. La ricaduta sociale di

---

<sup>126</sup> Nella cornice più ampia dell'esistenzialismo di matrice francese, de Beauvoir intende la trascendenza come la possibilità di progettare la propria esistenza al di fuori dai vincoli biologici. Di contro, l'immanenza indica la condizione del rimanere legati alla situazione biologica di partenza, che è accettata fatalisticamente come una realtà data, non modificabile. Su queste basi, ella ritiene che la condizione di oppressione e di inattività a cui la donna sembra essere condannata non può essere assimilata a nessun'altra situazione di inferiorità. Ciò perché le donne, a differenza di altri gruppi sociali (come, ad esempio, i proletari o i neri), non sono mai state un gruppo, non hanno, cioè, mai combattuto la loro condizione coese. Cfr., S. DE BEAUVOIR, pp., 21 e sg.; 82 e sg.

<sup>127</sup> Si veda a riguardo il saggio di K. MILLET, *Sexual Politics*, Columbia University Press, New York 1970; tr. it. *La politica del sesso*, a c. di B. Oddera, Rizzoli, Milano 1971 (in particolare pp. 425, 430, 432-434), che costituisce l'incipit teorico della seconda ondata del femminismo.

<sup>128</sup> Per una panoramica generale su questo argomento rimando a N. J. SMELSER, *Manuale di sociologia*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 203-221.

<sup>129</sup> Cfr., S. DE BEAUVOIR, cit., pp. 31 e sg.; L. IRIGARAY, *Speculum. De l'autre femme*, Les edition de Minuit, Paris 1974; tr. it., *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, Feltrinelli, Milano 1989 (2010), pp. 41 e sg.

<sup>130</sup> A tal riguardo la Irigaray riprende criticamente, la teoria del fallogocentrismo. Questo termine risale alla teoria psicoanalitica di Lacan, secondo la quale la legge del Padre costituisce l'ordine simbolico: l'insieme dei segni e dei significati nel quale ci troviamo ad essere. In quest'ordine simbolico, secondo Lacan, la donna è identificata con il vuoto, con la mancanza; mentre l'uomo, il cui simbolo è il fallo, è visto come il pieno, come l'attività, come il tutto. È, dunque, l'ordine simbolico del padre a costituire la legge, l'universo dei significati e dei valori su cui si basa ogni aspetto della vita sociale e culturale. La riflessione della Irigaray, pur partendo dalla critica alla psicoanalisi e alla tradizione filosofica occidentale, si evolve verso la proposta di un pensiero in grado di radicarsi positivamente nell'esperienza della differenza sessuale. Il suo pensiero è stato molto incisivo, soprattutto in Italia. Cfr. L. IRIGARAY, cit., pp. 21 e sg.

Si veda anche il volume di: J. MITCHELL, *Psychoanalysis and Feminism*, 1974, tr. it., *Psicoanalisi e femminismo*, Einaudi, Torino 1976, nel quale l'autrice, di orientamento marxista, propone una lettura riabilitativa della teoria della sessualità freudiana che si contrappone a quella esposta dalle pensatrici sopraccitate. Si veda, inoltre, il volume di, C. LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Rivolta femminile, Milano 1974.

questo stato di cose è tutt'altro che superflua. Che piaccia o no, lo sguardo del maschio ha condizionato l'immagine che la donna ha di se stessa, imprimendosi come una specie di lettera scarlatta. Questo marchio di inferiorità ha pesato nel passato e pesa ancora nel presente. Anzi, oggi, risuona più che mai come una beffa, come il dispetto retroattivo di un "destino" sociale che prova ad imporsi come ineluttabile. D'altra parte, è con questa immagine – sintesi infelice di una visione pregiudicante dell'essere – che ogni donna dovrà confrontarsi, prima o poi. Le donne delle generazioni passate sono state vittime, o protagoniste "ingenua", della loro condizione subalterna – perché educate sin dalla nascita ad accettare quella situazione come normale. Allo stato attuale, invece, una nutrita maggioranza di noi ha semplicemente rinunciato ad essere Donna per vestire i panni dell'*alter ego* del maschile. Oggi, l'emancipazione femminile non è più un lontano retaggio, ma nemmeno possiamo considerarla una conquista. L'emancipazione femminile è ancora una ricerca aperta che si snoda lentamente lungo un terreno irto di insidie e trabocchetti (arrivismo, scalata sociale, avvenenza, o, più semplicemente, superficiale edonismo). Perciò sono convinta che le donne e gli uomini futuri debbano unirsi nella lotta comune contro la perdita dell'umana dignità e della personale identità. Questo è il testamento che le lotte femministe ci consegnano in eredità: la conquista della libertà di essere presenti a noi stessi nella differenza con l'altro. Il mio essere donna unica e irripetibile. Il tuo essere uomo unico e irripetibile. Solo a partire da qui, possiamo creare nuove forme di vita e di convivenza sociale, un po' come in un *walzer* di azioni e parole nel quale il singolare maschile e il singolare femminile si intrecciano a formare un tessuto pratico-narrativo non più univoco (o falsamente neutrale), ma al plurale. Questa mi pare essere anche la chiave di lettura principale della celebre frase di Simone de Beauvoir: «Donna non si nasce, lo si diventa»<sup>131</sup>. Se, dunque, siamo uguali in quanto esseri umani, ma diversi in quanto *uomini* e in quanto *donne*, mi piace, allora, pensare, e concludere, che Uomini non si nasce, lo si diventa.

Helga Corpino

---

<sup>131</sup> S. DE BEAUVOIR, cit., p. 10.

MARCELLO MURONI

## L'AFORISMA: UN (SOTTO)GENERE LETTERARIO 'DI NICCHIA'

"Aforisma" è una parola che viene dal greco ἀφορισμός (aphorismós) "definizione" (il termine latino "aphorismus" risale al latino medievale). Come suggerisce l'etimologia greca (e il relativo calco latino), la derivazione (e quindi la grafia) corretta dovrebbe essere "aforismo" e non "aforisma". "Aforismo" è infatti la grafia proposta in alternativa nei dizionari comuni (vedi per esempio il PALAZZI-FOLENA o il DEVOTO-OLI) o addirittura indicata come esclusiva nei dizionari di linguistica e di retorica (vedi per esempio il DIZIONARIO DI LINGUISTICA diretto da Gian Luigi Beccaria e pubblicato dalla Piccola Biblioteca Einaudi).

Ora, è assai verosimile che la forma "aforisma" si sia imposta nell'uso comune per analogia con parole greche come "sofisma" (la cui derivazione e grafia sono appunto coerenti con l'etimologia greca, in quanto "sofisma" viene da σοφισμα (sôphisma) così come il termine medico "derma" deriva da δέρμα). Tuttavia, poiché, com'è noto, l'uso fa la norma, qui useremo anche noi la forma "aforisma".

L'aforisma è un breve testo di carattere sentenzioso con cui si esprime un pensiero, si afferma una verità riguardante un aspetto del mondo, della realtà, dell'esistenza. In origine, l'aforisma ebbe una modalità ed un'intenzione medico-prescrittiva e come tale fu adoperato dal medico e filosofo greco Ippocrate di Kos (IV sec. a.C.): all'interno del cosiddetto *Corpus Hippocraticum* troviamo in fatti anche gli *Aphorismi* (ἀφορισμοί).

In età moderna, l'aforisma si è trasferito dall'ambito medico a quello politico, filosofico e morale, diventando in sostanza un illustre parente delle γνώμαι (gnômai), ovvero delle massime, delle sentenze elaborate e tramandate dal mondo greco-romano a partire dai poemi omerici.

Possiamo dire che la differenza tra un aforisma e una sentenza (o massima) è che quest'ultima afferma una verità di carattere universale<sup>132</sup>, atemporale e condivisibile nella sua validità, mentre l'aforisma enuncia una "verità" di carattere personale e lo fa quasi sempre in modo (e con tono)

---

<sup>132</sup> Cfr. Aristotele, *Retorica*, II, 21: "La massima è un'affermazione che non riguarda il particolare [...] ma è di carattere universale". Dal canto suo, Quintiliano nell'*Institutio Oratoria* (VIII,5,3) riprende, ampliandola, la definizione di Aristotele: "La sentenza è un'affermazione di carattere universale che merita approvazione anche al di fuori dell'ambito della causa [trattata dall'oratore in tribunale]"

provocatorio, spiazzante e comunque rivelatore della personalità e della Weltanschauung del suo autore.

Non è infatti un caso che l'aforisma sia caratterizzato in genere dal gusto per il paradosso e per l'antifrasi, elementi, questi, che hanno l'intenzione, se non l'effetto, di mettere in crisi, in discussione la cosiddetta *communis opinio*.

Tale è appunto la concezione, la formulazione e l'intento con cui hanno creato e pubblicato i loro aforismi scrittori come Oscar Wilde e Friedrich Nietzsche, due tra i tanti autori che hanno contribuito a dare all'aforisma una sua collocazione 'di nicchia' nell'ambito della produzione letteraria di contenuto filosofico-morale. Nella cosiddetta "letteratura di consumo", invece, l'aforisma è stato utilizzato (e spesso banalizzato) sotto forma di raccolta di battute (pseudo)umoristiche, come nel noto caso del libro *Anche le formiche nel loro piccolo s'incazzano* (Baldini Castoldi Dalai editore, 1991 e successive "raccolte ampliate").

Abbiamo già detto che l'aforisma ha una stretta parentela con le sentenze, e quindi anche con i detti e con i proverbi, con cui ha in comune la 'scoperta' di una verità condivisa o condivisibile, verità che nel caso dell'aforisma è affermata in modo (quasi) sempre paradossale, talora persino irriverente e trasgressivo e comunque al di fuori degli schemi del comune pensare. Ora, poiché la verità non ha bisogno di lunghi giri di parole, essa trova proprio nella *brevitas* dell'aforisma la sua veste più adatta e più elegante, per non dire seducente.

Possiamo insomma dire, parafrasando un'acuta gnome letta in uno dei (pochi) romanzi davvero belli e godibili della letteratura contemporanea<sup>133</sup>, che "la verità ama la brevità della verità". Non sarà poi inutile, en passant, far notare – per quelle misteriose coincidenze e consonanze paronomastiche e (quasi) anagrammatiche presenti nelle lingue – che la parola *brevitas* 'nasconde' e poi 'disvela' ad un attento 'cercatore' la parola *veritas* (e la lingua italiana conserva e custodisce fedelmente il 'gioco' presente in latino).

Ma ora è tempo di offrire ai lettori alcuni esempi di aforismi "d'autore" tratti dalla nostra personale Antologia:

Essere immaturi significa essere perfetti

(Oscar Wilde, *Fraasi e filosofie ad uso dei giovani*)

La tragedia della vecchiaia non è invecchiare, ma restare giovani. (Oscar Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*)

La cattiveria è la forza migliore dell'uomo.

(Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra: Dell'uomo superiore*)

Ogni virtù tende alla stupidità, ogni stupidità verso la virtù.

(F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, VII cap., 227)

Quando non si sa scrivere, un romanzo riesce più facile di un aforisma.

---

<sup>133</sup> Muriel Barbery, *L'eleganza del riccio*, p. 242: "La verità ama soprattutto la semplicità della verità".

(Karl Kraus, «*Die fackel*», 17 dicembre 1908)

Le verità vere sono quelle che si possono inventare.

(K. Kraus, *Aphorismen*, p. 298)

Se c'è una chiesa, il diavolo non è lontano.

(Carl Gustav Jung, *Analisi dei sogni*, p. 337)

Le nostre più grosse stupidaggini possono essere molto sagge.

(Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, 1941)

Il dolore più atroce è sapere che il dolore passerà.

(Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 27 novembre 1945)

L'apice del paradosso l'aforisma lo raggiunge quando è autoreferenziale, ovvero quando afferma una 'verità' su sé stesso:

L'aforisma non coincide mai con la verità; o è una mezza verità o una verità e mezzo.

(Karl Kraus, *Detti e contraddetti*)

Certo, il guaio di ogni aforisma, di ogni affermazione, è che può facilmente diventare una mezza verità, una fregnaccia, una bugia o un appassito luogo comune.

(Charles Bukowski, *Storie di ordinaria follia*)

Nei testi delle canzoni, infine, gli aforismi sono molto rari rispetto alle sentenze, ma uno tra i più belli è quello che si trova nella canzone di Fabrizio De André dedicata a Luigi Tenco, *Preghiera in gennaio* (1967):

L'inferno esiste solo per chi ne ha paura.

Marcello Muroli

## **Bibliografia**

Oscar Wilde, *Aforismi*, OSCAR MONDADORI, Milano 1992.

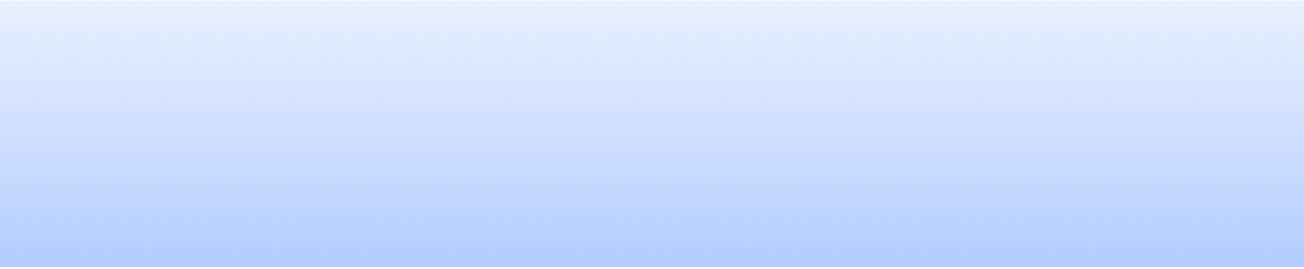
Karl Kraus, *Essere uomini è uno sbaglio. Aforismi e pensieri*. A cura di Paola Sorge, EINAUDI, Torino 2012.

Carl Gustav Jung, *Aforismi*. A cura di G. P. Quaglino e A. Romano, BOLLATI BORINGHIERI, Torino 2012.

Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, ADELPHI EDIZIONI, Milano 2009.

Gabriele Dadati (a cura di) *Gli aforismi più belli di tutti i tempi*, EDIZIONI GAIA, 2009.

Federico Roncoroni (a cura di), *Il libro degli aforismi*, OSCAR MONDADORI, Milano 2014.



GIUSEPPE TUMBARINU

## PRIMA DELL'OCEANO DI TETI

Quando si presenta l'occasione di organizzare una visita all'Isola dell'Asinara accetto sempre con entusiasmo. Ho un bel ricordo dell'esperienza lavorativa vissuta in quella terra, ricca di fascino per la natura e le storie che custodisce. Pirati, lazzaretti, cimiteri di guerra e istituti di reclusione hanno segnato la sua storia antica e recente; assaporata con la giusta calma l'Asinara è una terra dove tanto si può vedere ma tantissimo si può immaginare.

Si possono immaginare le imbarcazioni cariche di prigionieri e di malati lasciati a morire, le belle storie di detenuti che speravano di scontare lì la loro pena per poter mantenere un po' di libertà, e quelle di fughe rocambolesche sull'isola madre, quasi sempre interrotte nel breve tratto di mare che le separa.

Si può anche andare molto più indietro nel tempo, e immaginare questa terra quando l'uomo non c'era, ma quando neanche l'Italia c'era. La Sardegna e l'Asinara sì, pur posizionate diversamente, addirittura parte su un continente, parte su un altro. E qui di immaginazione ce ne vuole tanta!

Le prove? Nei pressi della falesia di Stretti, dove *Mare di fuori* e *Mare di dentro* distano una manciata di metri, ci appaiono delle lenti di rocce, nerissime, come solo le rocce dei fondali oceanici sanno essere. Lì, in un luogo apparentemente poco significativo, si può immaginare una lunga, lunghissima storia, vecchia di centinaia di milioni di anni, paragonabile, a ritroso, a quella che oggi porta l'Africa e l'America del Sud ad essere divise da migliaia di chilometri di Oceano Atlantico.

Tutti abbiamo sentito parlare di Pangea, un antico Super Continente che riuniva tutte le terre emerse.

Ma c'è un prima già scritto e un dopo ancora da scrivere. Nel prima ci sono stati altri super continenti con conseguenti processi di frammentazione, nel dopo altri ancora ce ne saranno.

In modo impercettibile, costante e inesorabile, il nostro pianeta continua a cambiare, a trasformarsi. E' la conferma dell'Attualismo teorizzato da Hutton, forse il primo geologo della storia, e del Gradualismo di Lyell, altro geologo, tra le altre cose ispiratore del genio di Charles Darwin.

Il tempo della natura è molto più profondo del nostro, per cui al geologo spetta il compito cercare indizi nel passato per leggere il presente e prevedere il futuro. Nel prima e nell'ora la Sardegna e l'Isola dell'Asinara sono state protagoniste di questi processi di trasformazione.

Siamo nel periodo Carbonifero dell'era Paleozoica, più di 300 milioni di anni fa. La maggior parte delle terre emerse si concentra nella fascia dei tropici, dove abbondano foreste colonizzate da giganteschi artropodi.

Due supercontinenti, Gondwana a Sud e Laurussia a nord, separati da un oceano e da microcontinenti interposti, detti *terrane*, iniziano un processo di convergenza.

Il margine di Gondwana venne subdotto dal margine di Laurussia fino a saldarvisi, intrappolando le varie *terrane*. Nacque così un imponente catena montuosa, la *catena ercinica*, dal nome di una paleo foresta tedesca, o *catena varisica*, dai *varisci*, un'antica tribù germanica.

Il Pangea si sta oramai definendo, così come l'oceano Tetide che vi si insinuava all'interno, mentre i fenomeni magmatici intrusivi post-orogenetici di tale evento lasciavano in Sardegna un robusto zoccolo granitico variamente affiorante a oriente e nell'*Isola di Maluentu*, qui da presso.

La posizione della Sardegna e dell'Asinara durante questo importante evento geodinamico ha due chiavi interpretative.

Secondo la prima, e unica fino al nuovo millennio, esse si collocavano trasversalmente rispetto allo scontro ma, e questo è l'interessante, con l'estrema parte nord della Sardegna e dell'Asinara, appartenente ad uno dei terranes detto Armorica e il resto a Gondwana.

La linea che segna il passaggio da un continente all'altro, definita dagli esperti "linea Posada-Asinara" rappresenterebbe, dunque, una vera e propria sutura tra due zolle un tempo separate dall'Oceano Sud Armoricano, la cui presenza è ben visibile sull'isola in quelle lenti nerissime di Stretti di cui si è detto, interpretate dal gruppo di lavoro del prof.Carmignani come "relitti" di eclogiti derivanti da basalti oceanici intensamente metamorfosati dalle tensioni legate a subduzione di crosta oceanica, quella che, appunto, separava Gondwana da Armorica.

Recenti lavori hanno ipotizzato una seconda interpretazione, che rilegge l'origine del basamento sardo-corso tendendo a escludere che la Linea Posada - Asinara sia una vera e propria sutura oceanica. Mi rendo conto che è un approccio poco rigoroso, ma io continuo a propendere per la prima ipotesi.

#### Riferimenti bibliografici essenziali

Memorie descrittive della Carta Geologica d'Italia, Vol.LX; Carmignani et al. 2001

Variscan metamorphism in Sardinia, Italy: review and discussion; Franceschelli, M., Puxeddu, M. and Cruciani, G. 2005. La geologia della Sardegna: 84° Congresso Nazionale della Società Geologica Italiana; AA.VV.2008

Giuseppe Tumbarinu

GABRIELLA DEIANA – ELPIDO LOCCI – DAVIDE ZEDDA

## **LA MATEMATICA NELLA SOCIETÀ DELL'INFORMAZIONE: LA ROBOTICA EDUCATIVA A SCUOLA**

### INTRODUZIONE

Asimov nel lontano 1942 pensò ad un uso etico delle nuove tecnologie, formulando le note leggi della robotica; S. Papert più avanti partì da una tartaruga: “I bambini dovranno essere in grado di costruire una tartaruga dotata di motori e sensori e avere il modo di scrivere programmi logo per guidarla [...] l’unico limite deve essere quello della loro immaginazione e delle loro capacità tecniche”, chissà se entrambi avrebbero mai immaginato il successo della robotica educativa in questi ultimi anni dove, pur non essendo una materia curricolare, e sperando non lo sia mai come Papert non avrebbe voluto lo fosse l’informatica, diversi docenti di ogni ordine e grado si cimentano nell’uso didattico della robotica utilizzando diversi dispositivi e linguaggi.

Di seguito viene riportata una sintesi dei laboratori svolti in data 8 febbraio 2016 presso il liceo scientifico A. Pacinotti di Cagliari, organizzato dal Polo Sardegna dell’Accademia Nazionale dei Lincei, dove alcuni insegnanti hanno introdotto altri insegnanti alla robotica educativa.

### LA ROBOTICA EDUCATIVA NELLA SCUOLA SUPERIORE

L’esperienza del Liceo Scientifico opz. Scienze applicate

Per diversi anni la prof.ssa Deiana ha utilizzato i Kit Lego Mindstorm nelle classi Quinte Liceo, proponendo agli studenti dei lavori di gruppo. Per comprendere quanto la robotica educativa sia efficace si riporta un’esperienza condotta con gli studenti del liceo scientifico OSA: un gruppo ha scelto di progettare un robot rimorchiatore il cui compito era quello di riportare al porto una nave incagliata. Gli studenti si sono cimentati nella costruzione del rimorchio e della nave, hanno scritto il codice affinché il rimorchiatore percorresse il tragitto da loro ideato ma la nave costruita non riusciva ad essere trainata dal rimorchiatore: ecco che si è presentata ai loro occhi la forza d’attrito! Non in una classica lezione di fisica ma dopo anni che era stata studiata durante le ore curricolari. Gli studenti hanno poi risolto con un “artificio”, ossia delle rotelline ricavate da una macchinina giocattolo. Un’esperienza simile dal punto di vista didattico ha notevoli potenzialità se sfruttata in ambito pluridisciplinare: prendendo spunto da questa esperienza per esempio gli studenti potrebbero affrontare un compito autentico, trovandosi quindi a dover applicare competenze acquisite in precedenza quali determinare il peso dei corpi (rimorchiatore e nave), valutare la forza di attrito radente e volvente (ipotizzando l’utilizzo di diversi materiali), applicare in modo corretto le leggi della dinamica ecc.

Spesso infatti in contesti di robotica educativa si presenta una situazione in cui il problema da risolvere non è un “problema giocattolo” creato dall’insegnante o dal libro di testo per potersi esercitare su un determinato argomento, ma la risoluzione prevede conoscenze pregresse e

competenze da parte del gruppo di lavoro. Fondamentale il ruolo delle conoscenze e competenze condivise, non è il singolo a risolvere ma un intero gruppo di pari dove ognuno trova la sua giusta collocazione in base alle proprie attitudini.

Il ruolo dell'errore assume inoltre una connotazione positiva, l'errore è un momento di riflessione in cui il gruppo cerca di riprogettare (dal punto di vista fisico ri assemblando oppure codificando in modo differente), di trovare strategie alternative al progetto iniziale.



### L'esperienza dell'Istituto Tecnico Industriale

La prima volta che il prof. Locci si avvicinò ai robot Lego Mindstorm NXT, fu circa una decina di anni fa in una attività didattica complementare che si tenne nella scuola dove attualmente insegna. Ricorda che nonostante le sue perplessità sul loro uso effettivo nella didattica ordinaria, non poté non notare l'entusiasmo dei ragazzi durante tali attività. Concluse le attività, derubricò i "robottini" (così venivano e tutt'ora sono individuati dai ragazzi i Lego Mindstorm NXT) a poco più di un gioco "sfizioso". L'idea di utilizzare i robot Lego Mindstorm NXT durante le ore curricolari nacque quasi per caso.

Negli Istituti Tecnici Industriali storicamente la maggior parte dei ragazzi ha sempre sofferto il passaggio dalla classe seconda alla classe terza. Alcuni anni fa vi fu la riforma dei corsi di studio degli Istituti Tecnici, ed in particolare venne istituita una nuova disciplina curricolare: Scienze e Tecnologie Applicate. Tale disciplina fu istituita per introdurre "softly" i ragazzi dal primo biennio al secondo biennio, e sulle prime, il primo problema che sorse consistette sul come realizzare tale introduzione non traumatica.

Essendo l'Istituto ad indirizzo Elettronica, decise di utilizzare i Lego Mindstorm NXT disponibili, e pensò di utilizzarli per introdurre i concetti base dell'elettronica/automazione attraverso il gioco.

In particolare per sviluppare nei ragazzi la capacità progettuale di gruppo secondo uno schema semplificato:

1. osservazione di un evento e/o processo
2. codifica del processo in un algoritmo mediante schema a blocchi
3. traduzione dell'algoritmo in un linguaggio di programmazione semplificato
4. verifica e validazione dei risultati attraverso test mirati e reiterati

Durante l'anno scolastico si realizzano diversi robot in grado di seguire percorsi predeterminati, evitare ostacoli, simulazione di park assist, ecc.

Per poter “giocare” con i Lego Mindstorm, i ragazzi devono necessariamente rispettare tutte le fasi progettuali precedentemente elencate ed al contempo devono anche ricordare concetti geometrici e matematici, combinarli tra loro ed ad applicarli ad alcuni principi fisici. Come si può facilmente intuire, vi sono tutte le basi dello studio delle materie scientifiche e professionali.

I risultati sono stati decisamente positivi. Gli attuali studenti della classe quarta (la prima classe ove sono stati utilizzati i Lego Mindstorm) riescono meglio che nel passato ad approcciarsi alle varie problematiche di automazione.

Il successo sta sicuramente nell'introduzione della didattica sotto una veste di gioco. In una prima fase si tende a privilegiare l'attività ludica all'attività strettamente didattica. Una volta introdotta anche l'attività didattica, si riduce inevitabilmente la proporzione ludica in favore dell'attività didattica. Questa seconda fase è molto delicata e molto soggettiva, in quanto è sempre presente il rischio di perdere l'interesse del ragazzo verso l'argomento didattico, non bisogna mai dimenticare che il tramite che spinge il ragazzo ad apprendere è l'aspetto ludico dell'attività.

## LABORATORI DI ROBOTICA EDUCATIVA DAGLI INSEGNANTI PER GLI INSEGNANTI

I laboratori sono stati condotti da docenti della scuola secondaria di primo e secondo grado che hanno impostato attività laboratoriali per far comprendere ai docenti presenti i fondamenti della robotica educativa, utilizzando non solo i dispositivi ma riportando le loro testimonianze sull'efficacia nella pratica didattica. L'idea è stata quella di differenziare in 3 diversi laboratori: il primo sulla robotica educativa con l'utilizzo dei Lego Mindstorm NXT ed EV3, gli altri due con i Kit Arduino. In particolare sono stati messi in luce i punti salienti dell'insegnamento e apprendimento con la robotica educativa: apprendere per scoperta; esplorare il problem solving; ruolo positivo dell'errore; cooperative learning.

### Il Laboratorio “Lego Mindstorm”

Il laboratorio è stato condotto da tre insegnanti di scuole differenti: il prof. G. Spada, docente di scuola superiore di primo grado che ha mostrato l'utilizzo dell'ultimo nato in casa Mindstorm, ossia il lego EV3, soffermandosi sull'importanza della robotica come messa in atto delle teorie costruttivistiche, il prof. E. Locci, docente in un istituto tecnico, che ha mostrato l'utilizzo dei Lego nelle classi del primo biennio e la prof.ssa G. Deiana che ha mostrato l'uso dei Lego nelle classi terminali del liceo Scientifico OSA.

La testimonianza dei tre docenti ha messo in luce la versatilità di tali strumenti che possono essere utilizzati in tutti gli ordini di scuola ed adattati alle diverse esigenze, utilizzati con delle Apps favorendo l'ormai noto modello BYOD, utilizzando il linguaggio iconico della Lego ed infine programmando i robot con un linguaggio di programmazione come l'NXC. Il laboratorio è stato pertanto suddiviso in una fase descrittiva, in cui sono state mostrate alcune esperienze svolte dai docenti con le loro classi, alcune riflessioni sulla robotica educativa e l'introduzione nella didattica quotidiana, le potenzialità che essa ha offerto mettendo in atto il cooperative learning, Il problem solving ecc...

Durante l'incontro sono state presentate le tipiche attività didattiche svolte dai ragazzi, gli insegnanti presenti hanno posto dei quesiti, essi stessi inoltre si sono cimentati in alcune esperienze didattiche.

Inoltre si è riflettuto sulla valutazione dei lavori di gruppo, tema abbastanza sentito dai docenti presenti, e si sono mostrate possibili modalità di valutazione.

A tale fase è seguita quella operativa dove i docenti sono stati invitati a lavorare per piccoli gruppi provando semplici attività con i dispositivi.

### I Laboratori “Arduino”

Visto il numero dei partecipanti le attività sono state suddivise in due laboratori, il primo condotto dal prof. D. Zedda ed il secondo dal prof. Gian Mario Fadda. Entrambi sono stati concepiti come introduzione ad Arduino dal punto di vista tecnico e didattico.

Arduino è un dispositivo molto diffuso, grazie al costo contenuto e alla vastissima comunità online che ne condivide le esperienze. Tuttavia esiste una “barriera repulsiva” di tipo tecnico/pratico che spesso impedisce ai docenti, che non abbiano specifiche esperienze di elettronica e di informatica, di andare oltre la curiosità per il dispositivo ed arrivare alla sperimentazione nella propria didattica quotidiana.

La prima parte dei laboratori è stata finalizzata al superamento di questa “barriera”, rispondendo alle domande più frequenti poste dai docenti partecipanti che possono essere così sintetizzate:

Esiste un solo Arduino?

Dove lo compro?

Quanto costa?

Ho bisogno di un computer?

Come lo collego?

Dove trovo il software per far parlare Arduino col mio computer?

Arduino si può rompere?

Devo saper saldare per realizzare un prototipo?

Se ho difficoltà, dove posso cercare soluzioni?

L’attività laboratoriale ha richiesto ai docenti di utilizzare il proprio portatile (mettendo quindi in atto una classe BYOD) e di cominciare da lì ad esplorare le risorse messe a disposizione dalla Rete, collegare Arduino e installare l’ambiente di sviluppo.

Successivamente i docenti hanno realizzato i primi esperimenti guidati, con batterie, led, resistenze, interruttori e breadboard.

Dal punto di vista didattico Arduino possiede un elevato effetto di “ingaggio” dell’attenzione degli studenti, per la sua capacità di interagire col mondo esterno attraverso una grande varietà di sensori e attuatori analogici e digitali, interfacciati eventualmente alla Rete (IoT). Con Arduino l’informatica esce dal suo ambiente virtuale ed entra nella realtà, permettendo di risolvere problemi concreti spesso a carattere pluridisciplinare.

L'impostazione della seconda parte del laboratorio si è basata quindi sul PBL: “vogliamo un sistema che gestisce le luci di un semaforo per auto e di uno pedonale dotato di pulsante di prenotazione”. Il problema è stato posto a gruppi di 4 discenti che, sulla base delle conoscenze appena apprese e utilizzando gli strumenti disponibili in Rete, hanno provato a realizzare un dispositivo che soddisfacesse la richiesta.

L'obiettivo di questa attività è stato quello di incrementare nel docente la familiarità con l'ecosistema Arduino, ma anche pensare ad un modulo didattico che potesse essere replicato con la propria classe. Obiettivo generale del modulo potrebbe essere lo sviluppo negli studenti dell'attitudine al pensiero computazionale, più nello specifico introducendo parallelamente l'algebra di Boole, i concetti di istruzione, algoritmo, struttura di selezione e ciclo iterativo.

Un punto di criticità è emerso nel confronto tra i docenti: il linguaggio di programmazione C utilizzato da Arduino non è, per complessità sintattica, alla portata degli studenti di tutti i gradi di scuola. E' possibile ovviare al problema utilizzando una versione di Scratch che interagisce con Arduino e permette di realizzare soluzioni utilizzando la ormai nota programmazione a blocchi.

## CONCLUSIONE

L'interesse dei docenti partecipanti ha messo in luce l'esigenza di formazione su uno degli aspetti che maggiormente viene trattato quando si parla di innovazione didattica. Le indicazioni ministeriali (PNISD, le varie iniziative come l'ora del codice ecc..) sembra vogliano supportare quei docenti innovativi che già da anni sperimentano nella pratica quotidiana l'importanza di ciò che la robotica educativa offre dal punto di vista dell'apprendimento. Il fatto che un crescente numero di docenti si incuriosisca a tale tematica richiama ad una seria riflessione sull'uso delle tecnologie nella didattica, nell'ottica di strumenti atti a migliorare il processo di insegnamento-apprendimento.

## RIFERIMENTI

Asimov I. (1950 ), Io, robot

Papert S. (1980), Mindstorm

Capponi M.(2009) Un giocattolo per la mente. L'«informatica cognitiva» di Seymour Papert

Gabriella Deiana – Elpido Locci – Davide Zedda