

Anno Scolastico 2006/2007

Liceo Classico Vittorio Emanuele II, Palermo



PIETRO
POLLACI

*Psicologia dell'individuo nel
suo essere nel mondo*

Un percorso nella dimensione più intima dell'uomo sospesa tra la vita e la morte

Psicologia dell'individuo nel suo essere nel mondo

Un percorso nella dimensione più intima dell'uomo sospesa tra la vita e la morte

**Liceo Ginnasio Statale Vittorio Emanuele II
Palermo**

Percorso interdisciplinare
A cura di **Pietro Pollaci**
Classe V sez. Cla

*Solo chi sa accettare la morte
sa vivere pienamente la vita*

Sommario

La morte nel mondo greco: dall'età omerica a quella greco-romana.....	01
L'idea di morte nel mondo latino: Orazio.....	13
Concezione della morte tra '800 e 900.....	19
<i>Essere-per-la-morte</i> : Kierkegaard e Heidegger.....	31
Morte e critica: Ariès e Hobsbawm.....	35
A writer: James Joyce.....	38
Note finali.....	40
Bibliografia.....	42

Introduzione

Gia nel titolo del percorso può essere colta un'insidia: comunemente con l'uso del termine *psicologia* si intende lo studio derivato nella scienza moderna, studio che presenta studi sperimentali, etnograficamente orientati, approcci strettamente individuali e metodologie tese ad affidare una maggiore attenzione all'aspetto sociale e di gruppo; queste diversità di approccio hanno causato un proliferare di discipline psicologiche e di matrici culturali che tendono a sostenere punti di vista diversi e spesso in conflitto tra loro. L'accezione con cui il termine è qui proposto deve essere recepita nella sua valenza etimologica greca, ovvero quale sostantivo derivante dal termine ψυχή, anima. Il termine va dunque connotato e letto quale "dimensione più intima dell'uomo", secondo la lettura data da Husserl. Occorre precisare, seguendo il modello del filosofo appena citato, la particolare differenza che intercorre tra psicologia nell'accezione qui assunta, rispetto allo *psicologismo*, culturalmente e concettualmente connotato diversamente: con la prima si vuole assumere la psicologia quale analisi privilegiata della psiche umana, nelle sue più profonde manifestazioni; con la seconda si vuole ridurre tutto il complesso umano a tale dimensione. In questa sede si vuole privilegiare un'analisi del complesso mondo dell'interiorità umana assumendo quale elemento fondamentale la dicotomia inscindibile *vita-morte*: nella vita di tutti i giorni che l'uomo conduce è sempre presente, inconsciamente velata o volontariamente celata, un costante pensiero all'idea della morte. Il percorso che segue mira all'analisi del contrasto che nasce tra la consapevolezza di essere soggetti a un destino comune ed universale e una dimensione interiore che necessita di un'adequata, e sostanziale, risposta a contraltare di tale presa d'atto.

La morte nel mondo greco: dall'età omerica all'età greco-romana

Nel momento stesso in cui si intende intessere un qualsiasi discorso che abbia le sue profonde radici negli albori della civiltà, è necessario far riferimento alla cultura greca, gestante e culla di tutta la civiltà occidentale. Persino la più banale e superficiale analisi di questa straordinaria cultura, i cui echi nel tempo sono stati tra i più proficui e floridi, emerge che qualsiasi riferimento non può eludere il diretto confronto con quanto questa tradizione ha prodotto sin dai suoi primordi: il riferimento è chiaramente all'opera omerica, fulcro tematico ed esistenziale di molte problematiche umane, sia che esse siano apertamente enunciate, sia che esse siano presenti ancora *in nuce* nel tessuto narrativo.

Nel primo dei due poemi omerici il problema della morte diviene, nelle piaghe più nascoste della narrazione, il nucleo tematico del duello: questo momento narrativo assume un ruolo centrale nel rapporto col la dimensione eroica, che si configura quale ricerca della morte; è una *Moirai* che non uccide del tutto l'eroe, che gli garantisce il conseguimento della fama, quindi della gloria eterna. Il duello, dunque, assume un ruolo centrale nella narrazione iliaca, tanto da essere codificato in due forme fondamentali: la prima è quella dovuta allo scontro casuale durante i combattimenti nel piano antistante le mura di Troia, naturale conseguenza di scontri puramente casuali o cercati dai combattenti stessi; la seconda è la cristallizzazione del duello in cui si incrociano le armi in conseguenza di una regolare sfida; l'eroe chiede di sfidare un degno avversario, manifestando la sua intenzione di palesare tutta la sua forza e le sue virtù: è la ricerca di una morte gloriosa che possa consegnare il proprio nome all'eternità della notte dei tempi. Uno degli esempi più illustri di tutta l'*Iliade*, in questo senso, è il duello tra Aiace ed Ettore, in cui emerge, chiaramente, tutto il valore di questo *rito*, a cui nessun greco può sottrarsi. L'azione sembra codificata, quasi fosse un rituale religioso che tutti devono conoscere: è in palio la gloria eterna. Questo evidenzia come la consapevolezza del significato della morte sia esorcizzata e neutralizzata dall'idea di conquistare l'immortalità (del nome) grazie ad essa: è un pilastro cardine di tutta la costruzione omerica. Ma la morte si presenta in tutta la sua carica di sofferenza: la consapevolezza dell'uomo omerico del dolore che può scaturirne è in perfetta simbiosi con l'exasperato agonismo e la bramosa ricerca di gloria. Appare dunque chiaro per quale motivo un evento così luttuoso sia profondamente accettato: è qualcosa di consapevolmente ricercato, realizzato in funzione di un onore più grande degli effimeri riconoscimenti terreni e dei doni soggetti alle affezioni del tempo: è l'immortalità del nome. Anche per questo motivo il poeta dedica ampie sezioni alle descrizioni dei duelli-chiave, incontri-scontri certamente non casuali, destinati a cambiare le sorti della guerra. Quanto mai

emblematico in questa accezione, nell'ottica dell'accettazione dell'ineluttabilità del destino umano, è l'episodio del duello tra Ettore ed Achille, in cui emerge questa chiara idea di morte (XXII, 300-305):

νῦν δὲ δὴ ἐγγύθι μοι θάνατος κακός, οὐδ' ἔτ' ἄνευθεν,
οὐδ' ἄλγῃ· ἦ γάρ ῥα πάλαι τό γε φίλτερον ἦεν
Ζηνί τε καὶ Διὸς υἱί· ἔκῃβόλω, οἷ με πάρος γε
πρόφρονες εἰρύατο· νῦν αὖτ' ἐμε μοῖρα κιχάνει.
μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,
ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.

300 M'è accanto la mala morte, non è più lontana,
non è inimitabile ormai, e questo da tempo era caro
a Zeus e al figlio arciero di Zeus, che tante volte
m'han salvato benigni. Ormai m'ha raggiunto la Moira.
Ebbene, non senza lotta, non senza gloria morirò,
ma compiuto gran fatto, che anche i futuri lo sappiano!

Essa si connota come ciò che implica, senza ombra di dubbio alcuno, la conquista eterna della gloria, che sarà affidata ai posteri. “*Morrò avendo compiuto qualcosa di grande, che anche i futuri lo sappiano*”. Ma la morte non è soltanto questo: l'estremo termine della vita umana non cela in sé solo l'angoscioso dramma del dolore, ma anche la fine di tutti quei sentimenti d'affetto, di stima, d'amicizia che si instaurano tra gli uomini. Non c'è atto più amabile dell'offrire i propri mezzi ai propri amici: così Achille presta la propria armatura al fedele Patroclo. E Patroclo, perché l'avvento della *Moira* è quanto di più imprevedibile possa esistere, cade sotto il peso della forza di Ettore. Achille si sente pervaso da un sentimento fino ad allora estraneo: quale sentimento, se non pentimento, angoscia, dolore coglie il Pelide Achille? Ira. Per la prima volta, per il più grande degli eroi, la morte non si presenta *solamente* quale dimensione in cui è possibile conseguire la gloria, ma *anche* come terribile privazione degli affetti più cari (tanto più che probabilmente tra Patroclo e Achille non c'era solamente amicizia, ma un sentimento più profondo, un amore omosessuale molto diffuso nel mondo greco). Indicativo è il passo XVIII, 1-147:

᾽Ως οἱ μὲν μάρναντο δέμας πυρὸς αἰθομένοιο,
Ἀντίλοχος δ' Ἀχιλῆϊ πόδας ταχὺς ἄγγελος ἦλθε.
τὸν δ' εὔρε προπάροιθε νεῶν ὀρθοκραίων
τὰ φρονέοντ' ἀνὰ θυμὸν ἃ δὴ τετελεσμένα ἦεν·
ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμὸν·
ὦ μοι ἐγὼ, τί τ' ἄρ' αὖτε κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ
νηυσὶν ἔπι κλονέονται ἀτυζόμενοι πεδίῳ;
μὴ δὴ μοι τελέσωσι θεοὶ κακὰ κήδεα θυμῷ,
ὥς ποτέ μοι μήτηρ διεπέφραδε καὶ μοι ἔειπε
Μυρμιδόνων τὸν ἄριστον ἔτι ζῶντος ἐμεῖο
10 χερσὶν ὕπο Τρώων λείψειν φάος ἡελίοιο.
ἦ μάλα δὴ τέθηκε Μενoitίου ἄλκιμος υἱὸς
σχέτλιος· ἦ τ' ἐκέλευον ἀπωσάμενον δῆϊον πῦρ
ἄψ' ἐπὶ νῆας ἵμεν, μηδ' Ἐκτορι ἴφι μάχεσθαι.

Così essi lottavano, come fuoco avvampante;
e Antiloco giunse rapido nunzio ad Achille;
e lo trovò accanto alle navi alte poppe,
che sospettava nell'animo quanto era cosa compiuta,
e diceva gemendo al suo cuore magnanimo:
“Ah! Perché di nuovo gli Achei dai lunghi capelli
Sono incalzati verso le navi, fuggendo per la pianura?
Temo che i Numi compiano sciagure tristi al mio cuore,
come un giorno la madre mi accenna e diceva
10 che il migliore dei Mirmidoni, me tutt'ora vivente,
sotto le mani dei Teucri doveva lasciare la luce del sole.
E morte il figlio di Menezio, di certo,
infelice! Eppure gli avevo detto che, allontanato il fuoco nemico
tornasse indietro, alle navi, non combattesse con Ettore”.

Εἶος ὃ ταῦθ' ὥρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
τόφρα οἱ ἐγγύθεν ἦλθεν ἀγαυοῦ Νέστορος υἱὸς
δάκρυα θερμὰ χέων, φάτο δ' ἀγγελίην ἀλεγεινήν·
ὦ μοι Πηλέος υἱὲ δαΐφρονος ἦ μάλα λυγρῆς
πεύσαι ἀγγελίης, ἦ μὴ ὠφέλλε γενέσθαι.
κεῖται Πάτροκλος, νέκυος δὲ δὴ ἀμφιμάχονται
20 γυμνοῦ· ἀτὰρ τά γε τεύχε' ἔχει κορυθαίολος Ἔκτωρ.

Mentre questo muoveva nell'animo e in cuore,
ecco gli fu vicino il figlio del nobile Nestore
versando lacrime calde, gli disse tremenda notizia:
“Ah! Figlio di Peleo cuore ardente, molto amara
Notizia saprai, cosa che non doveva accadere;
20 Patroclo è a terra e intorno al corpo combattono,
nudo: l'armi le ha Ettore elmo lucente!”

᾽Ως φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα·
ἀμφοτέρῃσι δὲ χερσὶν ἐλὼν κόνιν αἰθαλόεσσαν
χεύατο κἄκ κεφαλῆς, χαρίεν δ' ἦσχυνε πρόσωπον·
νεκταρέω δὲ χιτῶνι μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη.
αὐτὸς δ' ἐν κονίῃσι μέγας μεγαλωστί τανυσθεὶς
κεῖτο, φίλῃσι δὲ χερσὶ κόμην ἦσχυνε δαΐζων.
δμῳαὶ δ' ἄς Ἀχιλεὺς ληίσσατο Πάτροκλός τε
θυμὸν ἀκηχέμεναι μεγάλ' ἴαχον, ἐκ δὲ θύραζε
ἔδραμον ἀμφ' Ἀχιλῆα δαΐφρονα, χερσὶ δὲ πᾶσαι
στήθεα πεπλήγοντο, λύθεν δ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστης.
Ἀντίλοχος δ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυα λείβων
χειρὰς ἔχων Ἀχιλῆος· ὃ δ' ἔστενε κυδάλμιον κῆρ·
δείδιε γὰρ μὴ λαίμῳ ἀπαμήσειε σιδήρῳ.

Disse così; e una nube di strazio, nera, l'avvolse:
con tutte e due le mani prendendo la cenere arsa
se la versò sulla testa, insudiciò il volto bello:
la cenere nera sporcò la tunica nettarea;
poi nella polvere, grande, per gran tratto disteso,
giacque e sfigurava con le mani i capelli, strappandoli.
Le schiave, che Achille e Patroclo s'erano conquistati,
straziate in cuore, ulularono, corsero fuori
30 intorno ad Achille cuore ardente; e con le mani tutte
battevano il petto; a tutte, sotto, le gambe si sciolsero.
Antiloco gemeva dall'altra parte, versando lacrime,
tenendo le mani d'Achille che singhiozzava nel petto glorioso:
aveva paura che si tagliasse la gola col ferro.

σμερδαλέον δ' ὦμωξεν· ἄκουσε δὲ πότνια μήτηρ
 ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἀλὸς πατρὶ γέροντι,
 κώκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα· θεαὶ δὲ μιν ἀμφαγέροντο
 πᾶσαι ὅσαι κατὰ βένθος ἀλὸς Νηρηίδες ἦσαν.
 ἔνθ' ἄρ' ἔην Γλαύκη τε Θάλειά τε Κυμοδόκη τε
 Νησαίη Σπειώ τε Θόη θ' Ἀλὶη τε βοῶπις
 Κυμοθόη τε καὶ Ἀκταίη καὶ Λιμνώρεια
 καὶ Μελίτη καὶ Ἰαιρα καὶ Ἀμφιθόη καὶ Ἀγαυή
 Δωτώ τε Πρωτώ τε Φέρουσα τε Δυναμένη τε
 Δεξαμένη τε καὶ Ἀμφινόμη καὶ Καλλιάνειρα
 Δωρίς καὶ Πανόπη καὶ ἀγκαλειτὴ Γαλάτεια
 Νημερτής τε καὶ Ἀψευδῆς καὶ Καλλιάνασσα·
 ἔνθα δ' ἔην Κλυμένη Ἰάνειρά τε καὶ Ἰάνασσα
 Μαῖρα καὶ Ὠρείθυια εὐπλόκαμός τ' Ἀμάθεια
 ἄλλαι θ' αἱ κατὰ βένθος ἀλὸς Νηρηίδες ἦσαν.
 τῶν δὲ καὶ ἀργύφειον πλῆτο σπέος· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι
 στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο·
 κλύτε κασίγνηται Νηρηίδες, ὄφρ' εὖ πᾶσαι
 εἴδετ' ἀκούουσai ὅσ' ἐμῷ ἐνὶ κήδεα θυμῷ.
 ὦ μοι ἐγὼ δειλὴ, ὦ μοι δυσαριστοτόκεια,
 ἦ τ' ἐπεὶ ἄρ' τέκον υἱὸν ἀμύμονα τε κρατερόν τε
 ἔξοχον ἡρώων· ὃ δ' ἀνέδραμεν ἔρνεϊ ἴσος·
 τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα φυτὸν ὥς γουνῶ ἀλῶϊς
 νηυσὶν ἐπιτροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἴσω
 Τρωσὶ μαχρσόμενον· τὸν δ' οὐχ ὑποδέξομαι αὖτις
 οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηληϊόν εἴσω.
 ὄφρα δὲ μοι ζῶει καὶ ὄρῃ φάος ἡελίοιο
 ἄχνυται, οὐδέ τί οἱ δύναμαι χραισμῆσαι ἰοῦσα.
 ἀλλ' εἴμ', ὄφρα ἴδωμι φίλον τέκος, ἥδ' ἐπακούσω
 ὅττι μιν ἴκετο πένθος ἀπὸ πτολέμοιο μένοντα.

Ἦς ἄρα φωνήσασα λίπε σπέος· αἱ δὲ σὺν αὐτῇ
 δακρυόεσσαι ἴσαν, περὶ δὲ σφισι κῦμα θαλάσσης
 ῥήγνυτο· ταὶ δ' ὅτε δὴ Τροίην ἐρίβωλον ἴκοντο
 ἀκτὴν εἰσανέβαινον ἐπισχερῶ, ἔνθα θαμειαὶ
 Μυρμιδόνων εἵρυντο νέες ταχύν ἄμφ' Ἀχιλλῆα.
 τῷ δὲ βαρὺ στενάχοντι παρίστατο πότνια μήτηρ,
 ὅξυ δὲ κωκύσασα κάρη λάβε παιδὸς ἑοῖο,

καὶ ῥ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 τέκνον τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἴκετο πένθος;
 ἐξαύδα, μὴ κεῖθε· τὰ μὲν δὴ τοι τετέλεσται
 ἐκ Διός, ὥς ἄρα δὴ πρὶν γ' εὖχεο χεῖρας ἀνασχών
 πάντας ἐπὶ πρύμνησιν ἀλήμεναι υἱὰς Ἀχαιῶν
 σεῦ ἐπιδευομένους, παθέειν τ' ἀεκήλια ἔργα.

Τὴν δὲ βαρὺ στενάχων προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 μήτηρ ἐμή, τὰ μὲν ἄρ' μοι Ὀλύμπιος ἐξετέλεσεν·
 ἀλλὰ τί μοι τῶν ἥδος ἐπεὶ φίλος ὦλεθ' ἐταῖρος
 Πάτροκλος, τὸν ἐγὼ περὶ πάντων τῶν ἐταίρων
 ἴσον ἐμῇ κεφαλῇ; τὸν ἀπώλεσα, τεύχεα δ' ἔκτωρ
 δῶρας ἀπέδουσε πελώρια θαῦμα ἰδέσθαι
 καλά· τὰ μὲν Πηληϊῆ θεοὶ δόσαν ἀγλαὰ δῶρα
 ἤματι τῷ ὅτε σε βροτοῦ ἀνέρος ἔμβαλον εὐνῇ.
 αἶθ' ὄφελος σὺ μὲν αὖθι μετ' ἀθανάτης ἀλήσι
 ναίειν, Πηλεὺς δὲ θνητὴν ἀγαγέσθαι ἄκοιτιν.
 νῦν δ' ἵνα καὶ σοὶ πένθος ἐνὶ φρεσὶ μυρίον εἴη
 παιδὸς ἀποφθιμένοιο, τὸν οὐχ ὑποδέξαι αὖτις
 οἴκαδε νοστήσαντ', ἐπεὶ οὐδ' ἐμὲ θυμὸς ἄνωγε
 ζῶειν οὐδ' ἄνδρεςσι μετέμμεναι, αἶ κε μὴ ἔκτωρ
 πρῶτος ἐμῷ ὑπὸ δουρὶ τυπεῖς ἀπὸ θυμὸν ὀλέσση,

Gridava terribilmente. Sentì la madre augusta,
 seduta negli abissi del mare, accanto al vecchio padre,
 e gemette ella pure; le dee le si fecero intorno,
 tutte, quante erano le nereide nell'abisso del mare.
 Glauche e Talia v'erano, e Cimodocea,
 Nesea, Spio, Toe, Alie occhi grandi,
 Attea, Cimotoc, Limnorea,
 e Melite, e Iera, e Anfiteo e Agave,
 Doto, Proto, Ferrosa e Dinamene,
 Dessamene e Anfinome e Callianira,
 Doride e Panoepa e Galatea gloriosa,
 Nemerte e Axeude e Callianassa;
 c'era Climene e Ianira e Ianassa,
 Maira e Oritia e Amatia riccioli belli,
 e l'altre Nereidi che sono nell'abisso del mare.
 La grotta splendente fu piena di loro: e tutte insieme
 Si battevano il petto; Teti iniziò il lamento:
 "udite, sorelle Nereidi, perché tutte bene
 Sappiate, ascoltando, quanto strazio ho nel cuore.
 Oh me infelice, oh me sciagurata madre di un forte,
 che ho generato un figlio perfetto e potente,
 eccelso tra gli eroi, egli è cresciuto come un germoglio,
 io l'ho allevato come pianta in conca di vigna,
 e l'ho mandato ad Ilio con le mani curve,
 a combattere i Teucroi; ma non lo riavrò
 di ritorno in patria nella casa di Peleo!
 E mentre ancora l'ho vivo, mi vede la luce del sole,
 è afflitto, e io non posso, anche andando, aiutarlo.
 Ma andrò per vedere la mia creatura e sentire
 che pena l'ha colto mentre è fuori dalla guerra".

Dicendo così, lasciò la grotta e le altre con lei
 andavano lacrimose, intorno a loro la schiuma del mare
 s'apriva; e quando giunsero a Troia fertile zolla,
 salirono in fila sul lido, sul quale in secco le navi
 dei Mirmidoni stavano folte, intorno ad Achille rapido.
 E Achille singhiozzava: si avvicinò la madre augusta,
 e con lamento acuto prese la testa del figlio

e disse piangendo parole fugaci:
 "creatura, perché piangi? Che strazio ha colto il tuo cuore?
 Parla, non lo nascondere! Poiché ti è stato fatto,
 da Zeus come hai pregato, levando le mani:
 che tutti presso le poppe fuggissero i figli degli Achei,
 bisognosi di te, soffrissero casi indegni".

Ma con un gemito grave le disse Achille piede rapido:
 "Madre mia, sì, questo me l'ha fatto il Cronide;
 ma che dolcezza è per me, se è morto il mio amico,
 Patroclo, quello che sopra tutti i compagni onoravo,
 anzi alla pari di me? L'ho perduto! Ed Ettore che lo ha ucciso
 l'armi giganti ha spogliato, meraviglia a vederle,
 bellissime; i Numi a Peleo le avevano date, nobile dono,
 il giorno che te fecero entrare nel letto d'un uomo mortale.
 Oh, era meglio che tu restassi tra le immortali del mare
 e Peleo conducesse una sposa mortale.
 Ora anche per te sarà strazio infinito nel cuore,
 ucciso il figlio, e non lo potrai riabbracciare
 tornato in patria, perché il cuore non mi spinge
 a vivere, a stare fra gli uomini, se Ettore
 prima non perda la vita, colto dalla mia lancia,

Πατρόκλοιο δ' ἔλῳρα Μενoitιάδεω ἀποτίσῃ.

Τὸν δ' αὖτε προσέειπε Θέτις κατὰ δάκρυ χέουσα·
ὠκύμορος δὴ μοι τέκος ἔσσεαι, οἳ ἄγορεύεις·
αὐτίκα γάρ τοι ἔπειτα μεθ' Ἑκτορα πότμος ἑτοῖμος.

Τὴν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
αὐτίκα τεθναίνῃ, ἐπεὶ οὐκ ἄρ' ἔμελλον ἑταίρῳ
κτεινομένῳ ἐπαμῦναι· ὃ μὲν μάλα τηλόθι πάτρης
ἔφθιτ', ἐμεῖο δὲ δῆσεν ἄρῃς ἀλκτῆρα γενέσθαι.
100 νῦν δ' ἐπεὶ οὐ νέομαι γε φίλῃν ἐς πατρίδα γαῖαν,
οὐδέ τι Πατρόκλῳ γενόμεν φάος οὐδ' ἑτάροισι
τοῖς ἄλλοις, οἳ δὴ πολέες δάμεν Ἑκτορι δίῳ,
ἀλλ' ἦμαι παρὰ νηυσὶν ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης,
τοῖος ἔων οἷος οὐ τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
ἐν πολέμῳ· ἄγορῃ δέ τ' ἁμείνονές εἰσι καὶ ἄλλοι.
ὥς ἔρις ἔκ τε θεῶν ἔκ τ' ἀνθρώπων ἀπόλοιτο
καὶ χόλος, ὅς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ χαλεπῆναι,
ὅς τε πολὺ γλυκίων μέλιτος καταλειβομένοιο
ἀνδρῶν ἐν στήθεσσι ἀέξεται ἥϊτε καπνός·
110 ὥς ἐμὲ νῦν ἐχόλωσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων.
ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἐάσομεν ἀνύμενοί περ,
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι φίλον δαμάσαντες ἀνάγκῃ·
νῦν δ' εἴμ' ὄφρα φίλης κεφαλῇς ὀλετῆρα κιχείω
Ἑκτορα· κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι ὅππότε κεν δὴ
Ζεὺς ἐθέλῃ τελέσαι ἢ δ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.
οὐδὲ γὰρ οὐδὲ βίῃ Ἡρακλῆος φύγε κῆρα,
ὅς περ φίλτατος ἔσκε Διὶ Κρονίῳνι ἄνακτι·
ἀλλὰ ἐμοῖρα δάμασσε καὶ ἀργαλέος χόλος Ἥρης.
ὥς καὶ ἐγών, εἰ δὴ μοι ὁμοῖρα μοῖρα τέτυκται,
120 κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω· νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην,
καὶ τινα Τρωϊάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων
ἀμφοτέρῃσιν χερσὶ παρειῶν ἀπαλάων
δάκρυ' ὁμορξαμένην ἄδινδον στοναχῆσαι ἐφείην,
γνοῖεν δ' ὥς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι·
μὴ δέ μ' ἔρυκε μάχης φιλέουσα περ· οὐδέ με πείσεις.

Τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα·
ναὶ δὴ ταῦτά γε τέκνον ἐτήτυμον οὐ κακόν ἐστι
τειρομένοις ἑτάροισιν ἀμυνόμεν αἰπὺν ὄλεθρον.
ἀλλὰ τοι ἔντεα καλὰ μετὰ Τρώεσσιν ἔχονται
χάλκεα μαρμαίροντα· τὰ μὲν κορυθαίολος Ἑκτωρ
αὐτὸς ἔχων ὥμοισιν ἀγάλλεται· οὐδέ ἔφημι
δηρὸν ἐπαυλαῖεσθαι, ἐπεὶ φόνοσ ἐγγύθεν αὐτῷ.
ἀλλὰ σύ μὲν μὴ πῶ καταδύσσο μῶλον Ἄρης
πρίν γ' ἐμὲ δεῦρ' ἐλθοῦσαν ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδῃαι·
ἡῶθεν γὰρ νεῦμαι ἄμ' ἡελίῳ ἀνιόντι
τεύχεα καλὰ φέρουσα παρ' Ἡφαιστοῖο ἄνακτος.

Ἦς ἄρα φωνήσασα πάλιν τράπεθ' υἱὸς ἑοῖο,
καὶ στρεφθεῖσ' ἀλίῃσι κασιγνήτησι μετηύδα·
ὕμεῖς μὲν νῦν δῦτε θαλάσσης εὐρέα κόλπον
ὀψόμεναί τε γέρονθ' ἄλιον καὶ δώματα πατρός,
καὶ οἱ πάντ' ἀγορεύσατ'· ἐγὼ δ' ἐς μακρὸν Ὀλυμπον
εἴμι παρ' Ἡφαιστον κλυτοτέχνην, αἶ κ' ἐθέλῃσιν
υἱεῖ ἐμῷ δόμεναι κλυτὰ τεύχεα παμφανώοντα.

Ἦς ἔφαθ', αἶ δ' ὑπὸ κῦμα θαλάσσης αὐτίκ' ἔδυσαν·
ἦ δ' αὖτ' Ὀλύμπον δὲ θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα
ἦϊεν ὄφρα φίλῳ παιδί κλυτὰ τεύχε' ἐνείκαι.

il rapimento non paghi del Meneziade Patroclo”.

Teti allora versando lacrime disse:
“Ah! Sei vicino alla morte, creatura, come mi parli.
Subito dopo Ettore ti è preparata la Moira”.

Ma con gemito grave rispose Achille piede rapido:
“Potessi morire anche adesso, poiché non dovevo all’amico
portar soccorso in morte; molto lontano dalla patria
è morto; ed io gli sono mancato, difensore dal male.
E ora, che in patri non devo tornare mai più,
che non fui luce per Patroclo, né pei compagni,
per gli altri molti sono stati uccisi da Ettore luminoso,
siedo qui presso le navi, inutile peso della terra,
io che sono forte quanto nessuno dei Danai chitoni di bronzo
in guerra. Altri sono migliori in consiglio.
Oh! Perisca la lite tra i Numi e fra gli uomini,
e l’ira, che spinge a infuriarsi anche il più saggio,
e molto più dolce del miele stillante
110 cresce nel petto dell’uomo, come fumo;
così ora m’indusse all’ira il sire di genti Agamennone.
Ma quel che è stato lasciamolo andare, per quanto dolenti,
vincendo a forza il cuore nel petto.
Ora del caro capo voglio cercare l’uccisore,
Ettore; la Chera io pure l’accoglierò, quando
Zeus vorrà compierla e gli altri Numi immortali.
Nemmeno la forza d’Eracle poté sfuggire la Chera,
eppure era carissimo al sire Zeus Cronide;
ma lo domò il destino e l’ira cruda d’Era.
120 Anch’io così, se ugual destino m’è preparato,
giacerò, morto; ma adesso voglio aver nobile gloria
e ognuna delle Troiane delle altocinte dardadini
con tutte e due le mani sulle tenere guance
asciugando le lacrime voglio fare singhiozzare,
capiscano che da troppo manco io dalla guerra.
E tu non trattenermi, anche se mi ami: non potrai
persuadermi!”.

E gli rispose la dea Teti piedi di argento:
“Sì, questo è vero, creatura: non è mala cosa
allontanare dai compagni oppressi l’abisso di morte.
130 Ma sono in mani dei Teucri le armi tue belle,
bronzee, raggianti; Ettore elmo lucente
si gloria d’averle lui sulle spalle. Non credo, però,
che a lungo potrà gloriarsi; gli si appressa la morte.
Pure tu non gettarti fra il travaglio d’Ares
Prima che tu mi veda coi tuoi occhi tornare;
io verrò all’alba, col sole sorgente,
armi belle del sire Efesto portando”.

E così detto voltò le spalle al figliuolo,
si volse alle sorelle marine e parlò:
140 “voi immergetevi nel largo seno del mare,
il vecchio marino a vedere e la casa del padre,
e a lui tutto narrate: io all’alto Olimpo
andrò; da Efesto il nobile fabbro se vuole
al figlio mio dare inclite armi raggianti”.

Disse così, e subito quelle si immersero nei flutti del mare;
ella all’Olimpo, la dea Teti piedi d’argento,
salì, per portare inclite armi al suo figlio.

E' il dolore più acuto, profondo, nascosto, che coglie il più forte degli Achei. All'eroe, eppure, è precluso il pianto: egli è troppo forte, troppo preso dalla ricerca della gloria per concedere spazio al sentimento. Ma Achille è avvolto da τὸν δ' ἄχεος νεφέλη μέλαινα, una nube di strazio nero: questa *nube* non a caso è *nera*; è quasi l'estremo segno del disonore non poter vedere più niente, avvolti dall'ira. Il sentimento di dolore è troppo atroce, lacerante; la morte viene per la prima volta vista nel suo risvolto più drammatico: questo provoca una sensazione di smarrimento, in cui la vita e la morte perdono le loro connotazioni più autentiche (nel mondo *iliaco*). La vita viene privata di ciò che di più nobile può offrire all'uomo, la ricerca della gloria; la morte della possibilità di conseguirla per l'eternità. Anche il più alto valore della *bellezza* viene meno (ai versi 21-27): *con tutte e due le mani prendendo la cenere arsa se la versò sulla testa, insudiciò il volto bello: la cenere nera sporcò la tunica nettarea; poi nella polvere, grande, per gran tratto disteso, giacque, e sfigurava con le mani i capelli, strappandoli*. L'eroe perde quell'alone di imperturbabilità che gli è proprio: piange, e piange a dismisura. Come una tempesta, nera: ancora una volta Omero utilizza questo colore per indicare lo stato d'animo dell'eroe, nero come ciò che cela all'uomo la propria essenza; la vita non è più dolce, la morte non è più ricerca di gloria, ma dimensione in cui l'uomo perde ciò che ha di più caro. E' la prima volta, in tutta la letteratura dell'occidente, in cui l'estremo trapasso a mondi (forse) migliori si presenta nella sua dimensione ambivalente: dispensatrice di gloria e fautrice di dolore. Ma la gloria è pienamente accettabile, anzi, è proprio ciò che l'uomo deve ricercare al di là del dolore durante il suo soggiorno sulla terra baciata dal sole; il dolore, invece, è straziante, incolmabile: è la recita del dramma umano. La morte, in ogni caso, è talmente pregnante, la sua presenza talmente tangibile, che in questo passo diviene persino termine-chiave (sia nella forma di morte in quanto sostantivo che nella presenza del suo campo semantico: indicativi termini quali θάνατος, θνήσκω, κτείνω, αποφθείρω, φόνος)

Nell'altro poema omerico, *l'Odissea*, sembra invece che vi sia un netto capovolgimento di questo ideale di morte. Fortemente indicativo è il passo XI, 471-540:

ἔγνω δὲ ψυχὴ με ποδώκεος Αἰακίδαο
καὶ ῥ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

"διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
σχέτλιε, τίπτ' ἔτι μείζον ἐνὶ φρεσὶ μήσεαι ἔργον;
πῶς ἔτλης Ἄϊδόςδε κατελθέμεν, ἔνθα τε νεκροὶ
ἄφραδες ναῖουσι, βροτῶν εἶδωλα καμόντων;"

ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·
"ὦ Ἀχιλεῦ, Πηληϊὸς υἱέ, μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν,
ἦλθον Τειρεσίαο κατὰ χρέος, εἴ τινα βουλὴν
εἴποι, ὅπως Ἰθάκην ἐς πατρίδα γένοιτο ἵκοιμην·
οὐ γάρ πω σχεδὸν ἦλθον Ἀχαιῶδες οὐδέ πω ἀμῆς
γῆς ἐπέβην, ἀλλ' αἰὲν ἔχω κακά. σεῖο δ', Ἀχιλλεῦ,
οὐ τις ἀνὴρ προπάροιθε μακάρτερος οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω·
πρὶν μὲν γάρ σε ζῶν ἐτίομεν ἴσα θεοῖσιν
Ἀργεῖοι, νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν
ἐνθάδ' ἑὼν· τῷ μὴ τι θανῶν ἀκαχίζου, Ἀχιλλεῦ."

ὥς ἐφάμην, ὃ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε·
"μὴ δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἑὼν θητευέμεν ἄλλω,
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ὃ μὴ βίοςτος πολὺς εἴη,
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.
ἀλλ' ἄγε μοι τοῦ παιδὸς ἀγαυοῦ μῦθον ἐνίσπες,
ἢ ἔπειτ' ἐς πόλεμον πρόμος ἔμμεναι ἦε καὶ οὐκί.
εἰπέ δέ μοι Πηληϊὸς ἀμύμονος εἴ τι πέπυσσαι,
ἢ ἔτ' ἔχει τιμὴν πολέσιν μετὰ Μυρμιδόνεσσιν,
ἢ μιν ἀτιμάζουσιν ἄν' Ἑλλάδα τε Φθίην τε,
οὔνεκά μιν κατὰ γῆρας ἔχει χειράς τε πόδας τε.
εἰ γὰρ ἐγὼν ἐπαρωγὸς ὑπ' αὐγὰς ἡελίοιο,
τοῖος ἑὼν οἷός ποτ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ

Mi riconobbe l'anima del celere Eacide
e piangendo mi rivolse alate parole:

"Divino figlio di Laerte, Odisseo pieno d'astuzie,
temerario, quale impresa più audace penserai nella mente?
Come ardisti venire nell'Ade, dove i morti
privi di sensi dimorano, le ombre degli uomini estinti?"

Disse così ed io rispondendo gli dissi:
"Achille, figlio di Peleo, tra gli Achei il più valoroso,
son venuto per sentire Tiresia, se un consiglio
mi dava, come giungere nella ripida Itaca.
Non giunsi mai vicino all'Acaide, non toccai mai
la nostra terra, ma sempre ho sventure. Nessuno
di te più beato, o Achille, in passato e in futuro:
prima infatti, da vivo, ti rendevamo onori di dei,
noi Argivi, ed ora hai grande potere tra i morti
qui dimorando: non t'angusti, Achille, la morte".

Disse così e subito rispondendomi disse:
"Non abbellirmi, illustre Ulisse, la morte!
Vorrei da bracciante servire un altro uomo,
un uomo senza potere che non ha molta roba;
piuttosto che dominare tra tutti i morti defunti.
Ma dammi qualche notizia del mio nobile figlio:
se è andato, o no, in guerra per essere un prode.
Dimmi del nobile Peleo, se hai saputo qualcosa:
se ha ancora la sua dignità tra i molti Mirmidoni,
o se nell'Ellade e a Ftia non l'onorano più,
perché la vecchiaia lo opprime alle mani e ai piedi.
Magari io potessi in suo aiuto, sotto i raggi del sole,
essendo così come quando nella vasta terra di Troia
facevo strage di eroi, difendendo gli Argivi –

πέφνον λαὸν ἄριστον, ἀμύνων Ἀργεῖοισιν, -
εἰ τοιόσδ' ἔλθοιμι μίνυνθά περ ἐς πατέρος δῶ,
τῷ κέ τεω στύξαιμι μένος καὶ χεῖρας ἀάπτους,
οἳ κείνον βιόωνται ἐέργουσιν τ' ἀπὸ τιμῆς."

ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·
"ἦ τοι μὲν Πηλῆος ἀμύμονος οὐ τι πέπυσμαι,
αὐτὰρ τοι παιδὸς γε Νεοπτολέμοιο φίλοιο
πᾶσαν ἀληθείην μυθήσομαι, ὥς με κελεύεις·
αὐτὸς γάρ μιν ἐγὼ κοίλης ἐπὶ νηὸς ἔϊσης
ἦγαγον ἐκ Σκύρου μετ' εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς.
ἦ τοι ὅτ' ἀμφὶ πόλιν Τροίην φραζοίμεθα βουλὰς,
αἰεὶ πρῶτος ἔβαζε καὶ οὐχ ἡμάρτανε μύθων·
Νέστωρ δ' ἀντίθεος καὶ ἐγὼ νικάσκομεν οἶω.
αὐτὰρ ὅτ' ἐν πεδίῳ Τρώων μαρναίμεθ' Ἀχαιοί,
οὐ ποτ' ἐνὶ πληθυτὶ μένεν ἀνδρῶν οὐδ' ἐν ὁμίλῳ,

ἀλλὰ πολὺ προθέεσκε, τὸ δὲ μένος οὐδενὶ εἶκον·
πολλοὺς δ' ἄνδρας ἔπεφνεν ἐν αἰνῇ δηϊοτῆτι.
πάντας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
ὅσσον λαὸν ἔπεφνεν ἀμύνων Ἀργεῖοισιν,
ἀλλ' οἷον τὸν Τηλεφίδην κατενήρατο χαλκῷ,
ἦρω Εὐρύπυλον· πολλοὶ δ' ἀμφ' αὐτὸν ἐταῖροι
κῆτειοι κτείνοντο γυναιῶν εἵνεκα δώρων.
κείνον δὲ κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον.
αὐτὰρ ὅτ' εἰς ἵππον κατεβαίνομεν, ὃν κάμ' Ἐπειός,
Ἀργείων οἱ ἄριστοι, ἐμοὶ δ' ἐπὶ πάντ' ἐτέταλτο,
ἡμὲν ἀνακλῖναι πυκινὸν λόχον ἥδ' ἐπιθεῖναι,
ἐνθ' ἄλλοι Δαναῶν ἡγήτορες ἡδὲ μέδοντες
δάκρυά τ' ὠμόργνυντο, τρέμον θ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστου·
κείνον δ' οὐ ποτε πάμπαν ἐγὼν ἴδον ὀφθαλμοῖσιν
οὔτ' ὠκρήσαντα χροὰ κάλλιμον οὔτε παρεῖων
δάκρυ' ὁμορξάμενον· ὁ δέ με μάλα πόλλ' ἰκέτευεν
ἱππόθεν ἐξέμεναι, ξίφος δ' ἐπεμαίετο κώπην
καὶ δόρυ χαλκοβαρές, κακὰ δὲ Τρώεσσι μενοίνα.
ἀλλ' ὅτε δὴ Πριάμοιο πόλιν διεπέρσαμεν αἰπὴν,
μοῖραν καὶ γέρας ἐσθλὸν ἔχων ἐπὶ νηὸς ἔβαινε
ἀσκηθῆς, οὔτ' ἄρ βεβλημένος ὄξεϊ χαλκῷ
οὔτ' αὐτοσχεδίην οὐτασμένος, οἷά τε πολλὰ
γίνεται ἐν πολέμῳ· ἐπιμῖξ δέ τε μαίνεται Ἄρης."

ὥς ἐφάμην, ψυχὴ δὲ ποδώκεος Αἰακίδαο
φοῖτα μακρὰ βιβᾶσα κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα,
γηθοσύνη, ὃ οἱ υἱὸν ἔφην ἀριδείκετον εἶναι.

500 magari potessi andare così da mio padre, anche per poco:
odiose farei la mia forza e le irresistibili mani
per chi gli fa violenza e lo priva dell'onore dovuto".

Disse così ed io rispondendo gli dissi:
"Veramente non so del nobile Peleo,
ma sul tuo caro figlio Neottolema
tutta la verità ti dirò, come vuoi.
Lo portai sulla concava nave librata
io stesso da Sciro, tra gli Achei dai saldi schinieri.
510 E quando facevano dei piani su Troia,
sempre parlava per primo e non sbagliava i discorsi:
soli lo superavano Nestore pari a un Nume ed io.
Ma quando nella piana di Troia noi Achei lottavamo,
non restava mai nella folla degli uomini e nella schiera,

ma molto avanzava, senza cedere in furore a nessuno:
molti uomini uccise nella mischia terribile.
Di tutti io non posso narrare né posso elencare,
quanti armati egli uccise difendendo gli Argivi:
ma solo che uccise col bronzo il figlio di Telefo,
520 l'eroe Euripilo e intorno molti compagni
Cetei furono uccisi per doni di donne.
Era lui il più bello che vidi, dopo il chiarissimo Memnone.
E quando nel cavallo, che Epeo costruì, ci calammo
Noi Argivi migliori, e tutto dipendeva da me,
se aprire l'agguato compatto o se chiuderlo
allora gli altri capi e consiglieri dei Danai
si asciugavano il pianto, e già arti di ognuno tremavano:
ma lui non lo vidi mai con i miei occhi
impallidire nel suo bell'aspetto o asciugarsi
dalla gota una lacrima; mi chiese invece più volte
530 di uscire da quel cavallo: l'elsa della spada stringeva
e la pesante lancia di bronzo, bramava sventure ai Troiani.
Ma quando abbattemmo la città scoscesa di Priamo,
egli tornò sulla nave avendo la sua parte e il nobile dono,
illeso, senza essere stato raggiunto da aguzzo bronzo,
senza essere stato ferito nel corpo a corpo, come spesso
in guerra succede: alla cieca Ares impazza".

Dicevo così e l'anima del celere Eacide
Andava a gran passi sul prato asfodelio,
540 lieta, perché io gli dissi che il figlio era insigne.

Viene qui proposta un'idea di morte totalmente opposta a quella enunciata nel poema precedente: qui essa assume tutto il suo carattere di estraneità alla vita. Già molto indicativi i primi versi (versi 475-476): "*Come ardisti venire nell'Ade, dove i morti privi di sensi dimorano, le ombre degli uomini estinti?*". A parlare è Achille, e le sue parole sono rivolte ad Odisseo: la vita è ricordata nel suo pulsare vitale, nella presenza di sensi e sensazioni, fulcro ed origine di quelle emozioni che contraddistinguono l'uomo. La morte trasforma la vita, la riduce a mera ombra: l'ombra è la proiezione sulla terra delle figure antropomorfe, ma private della dimensione di più pura e autentica umanità. In un'ottica *iliaca*, Odisseo elogia la morte: è la conquista di quella fama continuamente ricercata in vita; eppure l'Achille-ombra lo contraddice: egli preferirebbe essere vivo, schiavo di un uomo, anche di un uomo povero, piuttosto che *famoso*, re tra i morti, ma privo delle pulsazioni vitali. La morte viene destituita di ogni carica glorificatrice e viene ricordata secondo la sua iconografia più luttuosa e topica. In questa risposta dell'uomo più forte degli Achei, acquista un particolar rilievo quel "*sotto i raggi del sole*" al verso 498: è la dimensione e l'affezione che più di ogni altra

contraddistingue lo scorrere della vita. L'unico sussulto ancora degno d'un uomo Achille lo mostra solo nel momento stesso in cui chiede notizie di Neottolema, il figlio sangue del suo sangue, rimasto sulla terra a godere dei raggi, benevoli, del sole. Egli, Achille, si illumina e si compiace: è come se la discendenza terrena gli garantisse una sorta di immortalità; questa è l'unico garante del superamento della morte in sé, garanzia di continuare a vivere attraverso le gesta e la gloria (ma non è da escludere anche attraverso i semplici gesti della quotidianità) della propria discendenza.

“Dicevo così e l'anima del celere Eacide andava a gran passi sul prato asfodelio, lieta, perché io gli dissi che il figlio era insigne.”

Il poema omerico, come detto, non rappresenta altro che l'inizio: già in queste opere è presente la consapevolezza che l'uomo appare in balia del destino, della necessità del fato cui neanche gli dei si possono sottrarre. Appare chiaro che l'uomo nasce già col suo destino di morte, che porta con sé sin dalla nascita (interessante notare come il termine greco μοῖρα faccia riferimento al verbo μείρεσθαι, che significa *aver parte*: la morte si configura come una porzione della vita di ogni uomo). L'uomo omerico si concentra sulla ricerca del κλέος e della τιμή, la gloria personale e la reputazione presso gli altri greci: in questo modo tenta di esorcizzare il sempre presente pensiero della morte, il momento in cui la ψυχή si libera nel vento.

Il greco del VII sec. non aveva i mezzi per combattere questo senso di instabilità: questa atmosfera deriva dal rapido mutare della società, un dinamismo così veloce da sgretolare rapidamente quei valori che fino a poco tempo prima si ritenevano eterni. Non a caso il sentimento comune della società del tempo si riflette in un profondo pessimismo, scaturito dalla certezza di una ἀμυχανία, di impotenza di fronte all'inevitabilità del destino. Come sempre è accaduto nella storia della letteratura, il sentimento e l'atmosfera *sentimentale* di un'intera società si riflette nella sua produzione letteraria, in quanto espressione di un *vissuto* che si esprime a livello collettivo nell'opera poetica. Non casuale, dunque, il tentativo dell'uomo di indagare la propria interiorità e la propria dimensione effimera.

In questa età si cerca un altro tipo di risposta all'angoscia e al male di vivere, risposta che si crede di trovare nella ricerca del piacere. Poeta quanto mai indicativo di questo sentimento mi sembra essere Mimnermo, che forse più di altri è riuscito a cogliere e sviluppare queste tematiche così indissolubili dall'animo umano. Egli sente profondamente questo dissidio interiore tra la vita e la morte, che però, nella maggior parte delle sue elegie si orienta sul dissidio antitetico giovinezza/vecchiaia. Ma ciò non esclude la profonda riflessione della caducità dell'uomo, del suo essere effimero e destinato alla morte: egli scopre l'amore quale contraltare della precarietà in cui versa l'uomo. Nella sua poesia è solamente apparente l'entusiasmo della vita, costantemente sottesa dalla tragica consapevolezza del proprio destino che avvelena ogni momento della sua (nostra?) esistenza. Appare chiaro come, con la nascita, l'uomo porti in sé il germe della distruzione e del disfacimento. Inoltre l'uomo non può abbandonarsi, perché non vi riesce (è la morte onnipresente), al godimento di una felicità immediata: se si lasciasse andare, si dovrebbe rassegnare alla perdita di quella fragilità che rende la vita tal qual è, e quindi degna di essere vissuta. Indicativo, denso di temi e di spunti mi sembra il *Frammento 2*:

Come le foglie che fa germogliare la stagione di primavera
 ricca di fiori, appena cominciano a crescere ai raggi del sole,
 noi, simili ad esse, per un tempo brevissimo godiamo
 i fiori della giovinezza, né il bene né il male conoscendo
 5 dagli dèi. Oscure sono già vicine le Chere,
 l'una avendo il termine della penosa vecchiaia,
 l'altra della morte. Breve vita ha il frutto
 della giovinezza, come la luce del sole che si irradia sulla terra.
 E quando questa stagione è trascorsa,
 10 subito allora è meglio la morte che vivere.
 Molti mali giungono nell'animo: a volte, il patrimonio
 si consuma, e seguono i dolorosi effetti della povertà;
 sente un altro la mancanza di figli,
 e con questo rimpianto scende all'Ade sotterra;
 15 un altro ha una malattia che spezza l'animo. Non v'è
 un uomo al quale Zeus non dia molti mali.

In questo frammento appare chiaro come la dimensione della vita abbia subito un netto ribaltamento rispetto al mondo che Omero descriveva nell'*Iliade*: viene presentata come un periodo colmo di mali, in cui la morte deve essere assolutamente allontanata (è uno dei fili che le Parche tengono sospese), ma è anche l'estremo rimedio ai mali della vita (*non c'è nessuno tra gli uomini cui Zeus non infligga molti mali*), rendendo così visibile la sua forte carica ambivalente. Rispetto ai componimenti "canonici" mimnermiani scompare la contrapposizione antitetica di due quadri giustapposti, ma viene qui presentata una dolorosa meditazione sulla vita e sulla morte. Mimnermo nel suo incipit fa un abile riuso dei testi omerici: la similitudine delle foglie non è nuova nella letteratura greca, ma era stata già utilizzato per ben due volte nell'*Iliade* (nella risposta di Glauco a Diomede prima del loro duello e poi nelle parole del rifiuto di Apollo, dopo l'invito di Poseidone a difendere gli Achei) e una volta nell'*Odissea* (quando Odisseo racconta ad Alcino della scorriera compiuta nella terra dei Ciconi), ma egli riesce a rendere questa similitudine estremamente poetica grazie all'inserimento di *ἡμεῖς*, noi (che si sostituisce agli *uomini* e ai *mortali* omerici), che la trasforma in una tragica riflessione esistenziale. Questa considerazione del destino umano si colloca agli antipodi di quella dell'uomo omerico dell'epos o del cittadino-soldato (suo contemporaneo): il primo era pronto a dare la vita pur di raggiungere la tanto agognata gloria; il secondo, come testimoniato da Callino e da Tirteo, era pronto al sacrificio per la libertà e la salvezza della propria patria. Tanto più che in Omero la similitudine insisteva sul carattere ciclico del fenomeno, mentre in Mimnermo c'è una maggiore attenzione al dramma esistenziale: egli non pone l'accento sui termini estremi, sull'atto del nascere e del morire, bensì sulla brevità dell'esistenza, e focalizza la sua attenzione sulla tematica edonistica (come risposta a questo sofferenza); inoltre sono totalmente assenti l'inno alla vita presente nelle controparti omeriche e l'ottica *universale*, ma è presente un restringimento alla *particolare* dimensione di ogni singolo uomo. Fortemente esplicativo, come già ricordato prima, quel *noi* iniziale, che pone la similitudine delle foglie direttamente nell'esperienza della vita; il tutto è reso poeticamente più drammatico dalla cornice esistenziale e dalle similitudini utilizzate: la stagione di primavera, i raggi del sole, la giovinezza. E tutta l'elegia è sottesa dalla costante delle Parche, sempre presenti, che costringono l'uomo a non riuscire a godere appieno della propria vita. Anche il finale riflette questa considerazione sulla caduca esistenza umana.

Con l'inizio dell'età classica, però, qualcosa cambia: il cittadino greco è impegnato nella quotidiana attività di gestione della propria città, orizzonte entro il quale muoversi. Non c'è più spazio per la riflessione esistenziale o alla ricerca di gloria, perché l'uomo è troppo assorto e concentrato nel lavoro per il bene collettivo. L'idea della morte sembra quasi esorcizzata, ma non perché lo sia veramente, ma perché non c'è il tempo materiale di pensare ad essa. I vecchi valori della tradizione vengono sostituiti con dei nuovi. La collettività si sostituisce all'individuo, che dunque investe tutte le proprie forze per il bene della *πόλις*. In questo periodo l'asse della riflessione si sposta su altre tematiche, così che il cittadino è assorbito dalla ricerca di altri valori: fortemente indicativa risulta la nascita della tragedia, che pone al centro del dibattito cittadino lo scontro tra libertà e necessità.

Ma terminata l'età classica, con la fine di quei punti di riferimento politici, l'uomo greco perde la dimensione di *cittadino* per assumere quella di *suddito*: egli era abituato a vivere la *πόλις* in tutti i suoi aspetti quotidiani, immerso in una dimensione collettiva; ora che è costretto a ripiegare su stesso si sviluppa un forte individualismo, che comporta una nuova attenzione sulle dinamiche più intime della coscienza umana, quindi una riflessione sull'uomo e sul mondo che lo circonda, nonché sul suo ruolo e sul rapporto con la morte. La soluzione a questi problemi costituisce le dicotomie di fondo di tutta quest'età; quella maggiormente indicativa per questo percorso è il contrasto tra *razionalismo* e *irrazionalismo*. Non a caso proprio in questo periodo si sviluppano le risposte a questa nuova domanda sul destino sull'uomo: i ceti più colti fanno riferimento alla filosofie che propongono delle soluzioni al male di vivere quotidiano, causato proprio da questa nuova riflessione sul destino dell'uomo (le due massime *sette* filosofiche si impongono in questo periodo sono l'*epicureismo*, che propone attraverso l'*αταραξία* il raggiungimento dell'*ἡδονή*, e lo *stoicismo*, che mira attraverso l'*ἀπάθεια* di pervenire all'*αρετή*); i ceti meno colti trovano rifugio nelle tendenze più irrazionalistiche, che fanno riferimento alla magia, al misticismo e alla religione. Non a caso assume un ruolo crescente la *τύχη*, che non è il destino di Erodoto o di Sofocle, ma ha dei risvolti *tucididei*: è l'imprevedibilità della vita umana, naturale sviluppo dell'incapacità dell'uomo di fronte al destino e alla morte. Tutto questo pone l'accento sulle riflessioni cominciate già da Euripide, e che ora sono al centro delle domande dell'uomo comune: si avverte la necessità di avere delle risposte sulla morte e sulla vita oltre -

terrena. Come già detto, a questi bisogni rispondono, a diverso titolo e con un diverso ceto di adesione, la filosofia e la religione.

Genere quanto mai indicativo ed emblematico di tutto il periodo ellenistico è l'epigramma: *è un duttile strumento atto a descrivere, nel giro di pochi versi, impressioni e stati d'animo posto dinanzi a una realtà magmatica e mutevole, dominata dall'imprevedibile arbitrio della Tyche, il poeta ellenistico adopera questo breve componimento per fissare e far suo, in uno schizzo delineato con poche efficacissime pennellate, l'attimo che fugge via senza ritorno.* Nella letteratura del periodo mi sembra fortemente indicativo un epigramma di Leonida di Taranto, la cui opera si pone quale espressione di un comune sentire. Il primo è il componimento *AP VII, 472*:

Infinito fu il tempo, uomo, prima
 che tu venissi alla luce, e infinito
 sarà quello dell'Ade. E quale parte
 di vita qui ti spetta, se non quanto
 5 un punto, o, se c'è, qualcosa più piccola
 d'un punto? Così breve la tua vita
 e chiusa, e poi non solo non è lieta,
 ma assai più triste dell'odiosa morte.
 Con una simile struttura d'ossa,
 10 tenti di sollevarti fra le nubi
 nell'aria! Tu vedi, uomo, come tutto
 è vano: all'estremo del filo, già
 c'è un verme sulla trama non tessuta
 dalla spola. Il tuo scheletro è più tetro
 15 di quello di un ragno. Ma tu, che giorno
 dopo giorno cerchi in te stesso, vivi
 con lievi pensieri, e ricorda solo
 di che paglia sei fatto

trad. Salvatore Quasimodo

La morte qui appare in tutta la sua terribile dimensione; eppure la vita sembra ben più triste della morte. Molto efficace il contrasto sin dai versi iniziali tra la finitezza della vita e l'eternità della morte: la vita è un punto, e sarebbe ancora più piccola, se esistesse qualcosa più piccolo d'un punto. E' un'amara riflessione sulla vita, che non concede alcuna consolazione, manifestando un pessimismo assoluto, che forse non trova conforto neanche nella poesia. Da questi versi sembra di cogliere l'eco mimnermiano, in questa visione così pessimista e cupa, in cui la vita non riserva all'uomo nulla di positivo, ma anzi, per nulla lieta, è peggiore della morte stessa. Tutto ciò che l'uomo può fare sulla terra non lo esenta dall'estremo termine della vita: già al momento della nascita un *verme* comincia a tessere la spola. Sembra di *toccare* l'amara tristezza dei quest'attimo impercettibile, eppure eterno ed ineluttabile, che è la morte. Anche l'esortazione finale è fortemente pregnata da questa visione così pessimista della vita; l'uomo deve sempre tenere ben presente che è fatto di paglia: basta il più lieve colpo di vento per sparpagliare gli aghi.

Autore quanto mai emblematico dell'età greco-romana, Plutarco si sofferma, nella stesura dei suoi opuscoli, sul problema della morte. Il tema risulta particolarmente interessante in tutta la sua opera, in cui riesce a presentare l'evento come nulla di più naturale, attraverso un *pathos* tragico che evidenzia come l'ombra della *Moirai* si stenda uguale su dei, eroi e uomini. Così, allo stesso modo, si ripercuote su di essi anche la tumultuosa storia degli eventi, che si fonde a dar sostanza ad una angoscia che rivela la capacità di comprensione del precipitare verso un buio eterno di tutte le cose. Sebbene Plutarco, come molti antichi, non parli apertamente della morte, anzi quasi tace a tal proposito, essa non è totalmente esorcizzata nelle sue opere. La morte, dunque, come già ricordato, si configura come dimensione tangibile non solo nella sfera umana, ma anche in quella divina. Così a sfondo del *De Iside et Osiride* c'è l'immagine della morte, nella raminga bara di Osiride e nel *De defectu oraculorum* viene annunciata la morte del dio Pan. Questa θάνατος è qualcosa che riguarda principalmente, e più intimamente, il destino *mortale* dell'uomo: così nel *De E apud Delphos* Plutarco, in una prospettiva profondamente filosofica, l'uomo è un essere immerso in continuo fluire, soggetto al costante mutamento, e quindi alla continua morte: muore il bambino, muore il ragazzo, muore il giovane, muore l'adulto... Anche in questa prospettiva viene risolto il famoso motto delfico γνοῖ

σάυτων, che si configura quale invito a conoscere l'uomo nella sua dimensione più profonda, e quindi lo esorta a prendere atto di questa natura soggetta alle affezione e alla dissoluzione. Ma la tematica è *centrale* (o forse sarebbe meglio dire finale?) anche nelle *Vite Parallele*. Le *Vite* non presentano soltanto personaggi in parallelismo tra loro, ma l'uomo universale in parallelismo con tempo del destino, che è destino di morte. In un qualsiasi tempo la sensazione di esistere dipende dal rapporto con passato e da quello con l'avvenire, che si fondono in una sola angoscia, quella di chi scrive. Ecco perché le βιοὶ παραλλήλοι non ci dicono *nulla* dei personaggi di cui pretendono di narrare la storia: interrogandole, emergono i modi di vivere o di pensare dell'epoca in cui sono state scritte, cose che, di certo, l'agiografia non desiderava affatto esporre. Nelle *Vite* la morte assume una connotazione profondamente naturale, anche se a volta si riempie di connotati tragici e valenze *demoniache*. Indicative a tal proposito le letture delle morti di Alessandro e Cesare, narrate nell'omonima coppia di vite, rispettivamente ai paragrafi 75-77:

75. Dunque Alessandro, da quando s'era lasciato condizionare dai presagi divini, era diventato pauroso e apprensivo: non c'era fatto insolito e strano, per piccolo che fosse, che gli considerasse fatto portentoso; la raggia era piena di gente che faceva sacrifici, o purificazioni, e traeva auspici (e riempiva Alessandro di paura e di stoltezza). Ora, quanto è brutto il non credere agli dei e il disprezzare il divino, altrettanto grave è la superstizione che, come la pioggia che sempre cade sull'afflittito (riempi di stoltezza Alessandro che era divenuto un pauroso). Comunque quando gli furono riferiti vaticini del dio riguardanti Efestione, interruppe il lutto e di nuovo si diede a sacrifici e simposi. Così egli diede un sontuoso ricevimento per Nearco, e alla fine, fatto il bagno, si disponeva secondo il solito ad andare a letto quando fu invitato da Medio ad andare da lui per un festino. Rimase là a bere per tutta la notte e il giorno successivo, e lo prese un attacco di febbre. Ma non aveva bevuto alla tazza di Eracle, né lo aveva preso all'improvviso un dolore di schiena paragonabile ad un colpo di lancia, come poi alcuni hanno ritenuto di dover scrivere, quasi volessero costruire la fine tragica e dolorosa di un grande dramma. Aristobulo invece ci dice che in preda a febbre violenta, colto da gran sete, Alessandro continuò a bere vino: perciò entro in delirio e morì il trentesimo giorno del mese Daisio.

76. Nel diario di corte così si raccontava lo sviluppo della malattia. Il diciotto di Daisio egli dormì nella stanza da bagno perché era febbricitante. Il giorno dopo, fatto il bagno, passò dalla camera da letto, e per tutto il giorno giocò a dadi con Medio. Più tardi fece il bagno, sacrificò agli dei, prese del cibo: per tutta la notte ebbe la febbre. Il giorno venti ancora fece il bagno e il consueto sacrificio, e rimasto nel bagno ascoltò Nearco che gli dava relazione della navigazione e gli parlava del grande mare. Passò il ventuno nello stesso modo, e ancor più gli salì la febbre; la notte stette male e anche il giorno successivo ebbe febbre alta. Si fece portare in una camera vicina alla grande piscina, e qui parlò con i generali intorno a quei reparti che erano rimasti privi di comandanti, permettervi a capo gente esperta. Il giorno ventiquattro, dato che aveva febbre alta, dovette essere trasportato a compiere i sacrifici; e gli ordinò che i più insigni generali passassero la notte nel palazzo e fuori restassero gli ufficiali subordinati, comandanti di divisioni e di compagnie. Il venticinque fu portato nella reggia al di là del fiume: dormì un poco, ma la febbre non scese; sopraggiunsero i generali, ma egli non aveva voce. E così fu anche il ventisei. Perciò i Macedoni pensarono che fosse morto e venuti alle porte della reggia gridavano e minacciavano gli amici di Alessandro finché poi ricorsero alla violenza: aperte le porte, ad uno a uno, tutti vestiti della sola tunica sfilarono presso il suo letto. Durante quel giorno Pitone e Seleuco furono mandati al Serapeo a chiedere se dovevano portare là Alessandro: ma il dio disse di lasciarlo ove era. Il ventotto, verso sera morì.

77. La maggior parte di queste notizie si trova scritta così, parola per parola, nel diario di corte. Nessuno ebbe al momento sospetto di avvelenamento, ma raccontano che sei anni dopo, inseguita una denuncia, Olimpiade fece mandare a morte molti e fece disperdere le ceneri di Iolao che era morto da tempo, affermando che costui aveva versato il veleno ad Alessandro. Alcuni dicono che fu Aristotele a consegnare quell'azione di Antipatro, e addirittura che egli stesso procurò il veleno: questo, dicono, fu rivelato da un certo Agnotemi che lo aveva sentito dal re Antigono. Il veleno era un liquido acquoso, freddissimo, che sorga da una roccia che si trova in Nonacride, viene raccolto come semplice rugiada e conservato in uno zoccolo d'asino. Nessun altro recipiente potrebbe conservarlo, ma si spezzerebbe, questo perché il liquido è troppo forte e freddo. I più ritengono che tutta questa narrazione relativa al veleno sia un'invenzione, e non piccola prova di ciò è data dal fatto che, essendo stati per parecchi giorni in disaccordo i generali il corpo rimase in luoghi caldi e umidi senza che lo si sottoponesse a trattamento, e non mostrò segni di avvelenamento, ma rimase incorrotto e fresco.

Rossane era allora in cinta, e per questo era tenuta in considerazione dai Macedoni; gelosa di Statira la ingannò facendola venire a sé con una lettera falsa, e la uccise insieme alla sorella: buttò poi i cadaveri in un pozzo di terra, con la connivenza e complicità di Perdicca. Perdicca infatti raggiunse subito un grandissimo potere, e prese con sé, come presidio del suo potere regio, Arrideo, che era figlio di Filina, donna d'origine oscura e volgare, ed era mentalmente minorato per una malattia che gli era congenita: non aveva casualmente colto; dicono anzi che da bambino rivelasse indole gentile e nobile ma che le sue facoltà mentali furono rovinare da Olimpiade che gli aveva somministrato delle droghe.

e 66-69:

66. Ma in un certo senso fatti di questo genere sono governati dal caso; però il luogo, che accolse in sé quella lotta e quella uccisione, luogo nel quale si riunì allora il senato, e che aveva una statua di Pompeo, ed era un ambiente di quelli aggiunti come ornamento da Pompeo al teatro, dimostrò che il fatto fu un'opera di un dio che indirizzava e guidava l'azione. Si dice che anche Cassio prima del fatto volse lo sguardo alla statua di Pompeo e lo invocò, anche se era seguace delle teorie di Epicuro; ma evidentemente la situazione particolare, in presenza del pericolo, sostituiva alla razionalità precedente un senso di eccitazione. Dunque Decimo Bruto tenne fuori Antonio, che era uomo di fiducia di Cesare e robusto, cominciando con lui a bella posta un bel discorso; all'entrata di Cesare il senato si alzò in atto di omaggio, e gli amici di Bruto si disposero in parte dietro il seggio, mentre

alcuni gli andarono incontro per unire le loro preghiere a quelle di Tillio Cimbri che lo supplicava per il fratello esule, e continuarono le loro suppliche accompagnandolo sino al seggio. Sedutosi egli respingeva le preghiere, e quando essi insistettero con maggior forza, egli si irritò con ciascuno; allora Tillio gli afferrò con ambedue le mani la toga e gliela tirò giù dal collo: questo era il segnale dell'azione. Per primo Casca lo colpì con il pugnale nel collo, con un colpo non profondo né mortale, ma logicamente era turbato all'inizio di una grande azione, tanto che Cesare si voltò, afferrò il pugnale e lo tenne fermo. E contemporaneamente i due urlano: il colpito in latino: "Scelleratissimo Casca, che fai?", e il colpite, in greco, rivolgendosi al fratello: "Aiutami, fratello". Iniziò così, e quelli che non sapevano niente erano sbigottiti e tremanti di fronte a quanto avveniva, non osavano né fuggire, né difendersi e neppure aprir bocca. Quando ognuno dei congiurati ebbe sguainato il pugnale, Cesare, circondato, e ovunque volgesse lo sguardo incontrando solo colpi e il ferro sollevato contro il suo volto e i suoi occhi, inseguito come una bestia, venne a trovarsi irretito nella mani di tutti; era infatti necessario che tutti avessero parte alla strage e gustassero del suo sangue. Perciò anche Bruto gli inferse un colpo all'inguine. Dicono alcuni che mentre si difendeva contro gli altri e urlando si spostava di qua e là, quando vide che Bruto aveva estratto il pugnale si tirò la toga sul capo e si lasciò andare, o per caso, o perché spinto dagli uccisori, presso la base su cui stava la statua di Pompeo. Molto sangue bagnò quella statua, tanto che sembrava che Pompeo presiedesse alla vendetta del suo nemico che giaceva ai suoi piedi e agonizzava per il gran numero di ferite. Si dice ne abbia ricevuto ventitré, e molti si ferirono tra loro mentre indirizzavano tanti colpi verso un solo corpo.

67. Ucciso Cesare, i senatori, benché Bruto si fosse fatto avanti per dire qualcosa sull'accaduto, non rimasero sul posto, ma fuggivano tutti fuori dalle porte, e nel fuggire riempirono il popolo di confusione e panico, tanto che gli uni chiudevano le case, gli altri lasciavano banchi e negozi, alcuni andavano di corsa al luogo del delitto per vedere cosa era successo, altri ne venivano via dopo aver visto. Antonio e Lepido, che erano amici di Cesare, fuggirono a rifugiarsi in case non loro. Ma quelli che stavano con Bruto, eccitati come ancora erano per la strage effettuata, tenendo in evidenza i pugnali sguainati, tutti insieme si riunirono fuori dal senato e muovevano verso il Campidoglio, non simili a fuggiaschi, ma molto decisi e animosi, invitando alla libertà il popolo e accogliendo tra le loro fila gli ottimati nei quali si imbattevano. Alcuni addirittura si mescolarono a loro e salirono sul Campidoglio, quasi avessero preso parte all'azione, e se ne attribuivano la gloria, come Gaio Ottavio e Lentulo Spintere. Costoro pagarono più tardi la loro vanteria, quando furono uccisi da Antonio e dal giovane Cesare, e non ne ricavarono neppure la fama per la quale morirono, giacché nessuno la credeva autentica. E d'altro canto chi li punì, non li punì per il fatto, ma per l'intenzione. Il giorno dopo Bruto scese nel foro e tenne un discorso; il popolo stette a sentire con l'aria di non prendersela né di approvare il fatto, ma con un profondo silenzio dava a vedere di compassionare Cesare e di rispettare Bruto. Il senato, poi, facendo ricorso ad un'amnistia, e preparando una riconciliazione generale, deliberò di onorare Cesare come un dio e di non modificare assolutamente nulla di quanto egli aveva deciso mentre era al potere, a Bruto e ai suoi concesse le province e gli onori convenienti, tanto che tutti ritenevano che la situazione si fosse normalizzata e avesse trovato la soluzione migliore.

68. Ma quando si aprì il testamento di Cesare e si trovò che a ciascuno dei Romani era stato lasciato un consistente donativo, e la gente vide il corpo sfigurato dai colpi portato attraverso il foro, allora nessuno si contenne più; tutti ammassarono attorno a cadavere banchi, tavole, staccionate, prese dal foro, e vi appiccarono il fuoco; poi, presi dei tizzoni ardenti corsero alle case degli uccisori per bruciarle, mentre altri si aggiravano in ogni angolo della città cercando di arrestare e di uccidere i congiurati. Nessuno però li poté incontrare, perché erano tutti ben protetti. Un certo Cinna, amico di Cesare, a quanto dicono, aveva avuto la notte precedente un sogno strano: gli sembrava di essere invitato a pranzo da Cesare, e siccome si schermiva, era trascinato per mano dallo stesso dittatore, per quanto egli non volesse, anzi facesse resistenza. Quando sentì dire che nel foro si bruciava il corpo di Cesare, si levò per andare a fare omaggio, anche se era inquieto per il sogno ed era febbricitante. Alla sua vista uno della folla ne disse il nome ad un altro che lo richiedeva, e quello a sua volta ad un altro, e così tra tutti si diffuse la voce che questi era uno degli uccisori di Cesare. C'era infatti tra i congiurati un suo omonimo Cinna, e ritenendo che gli fosse quello, gli si buttarono addosso, e proprio lì lo uccisero. Per timore di qualcosa di analogo Bruto e Cassio dopo non molto uscirono di città. Quel che poi fecero e patirono è stato da me raccontato nella vita di Bruto.

69. Cesare morì a cinquantasei anni e sopravvisse a Pompeo non molto più di quattro anni, e di quel potere e di quella autorità che in tutta quanta la vita egli aveva inseguito tra tanti pericoli e poi aveva a stento conseguito, non ebbe se non il nome, oltre all'invidia dei suoi concittadini. Ma il suo grande demone, di cui frui durante la vita, lo seguì in morte come la terra i suoi uccisori fino a non lasciarne in vita alcuno, anzi colpendo tutti coloro che in qualche modo avevano messo mano all'azione o aveva avuto parte al disegno. Dei fatti umani, il più straordinario fu quello che riguardò Cassio: sconfitto a Filippi, si uccise con quel pugnale on il quale aveva colpito Cesare; dei fatti divini i più segnalati furono l'apparizione di una stella cometa, che apparve visibile per sette notti dopo l'uccisione di Cesare, e poi scomparve, e l'oscuramento del sole. Infatti per tutto quell'anno il disco del sole si levò pallido e senza bagliori, e ne veniva un calore languido e tenue, così che l'aria circolava nebbiosa e pesante per la fiacchezza il calore che la scioglie, e i frutti restavano incompiuti e semimaturi, o marcivano per il freddo dell'atmosfera. Ma fu soprattutto quel fantasma che appariva a Bruto che rivelò che l'uccisione di Cesare non era stata ben accettata dagli dei. Capì così. Quando stava per far passare l'esercito da Abido sull'altra sponda, di notte, secondo il suo solito, riposava nella tenda, non dormendo ma pensando al futuro. Dicono che quest'uomo dormiva meno di tutti i condottieri, e per natura poteva star sveglio moltissimo tempo. Gli sembrò di sentire un rumore presso la porta, e guardando alla luce della lanterna già fioca, ebbe la terribile visione di un uomo di eccezionale grandezza e di aspetto spaventoso. Ne rimase dapprima sbigottito, ma quando vide che quello né diceva né faceva alcunché, ma se ne stava in silenzio presso il suo letto, gli chiese chi fosse. L'apparizione rispose: "Il tuo cattivo demone, o Bruto: mi vedrai a Filippi". E Bruto coraggiosamente rispose: "Ti vedrò". E subito l'apparizione sparì. A tempo debito, schieratosi a Filippi contro Antonio e Ottavio, in un primo momento ebbe il sopravvento dalla sua parte e volse in fuga gli avversari e si spinse a saccheggiare il campo di Ottaviano; ma nel secondo scontro, ancora di notte gli venne lo stesso fantasma, e non disse nulla; Bruto capì il suo destino e si buttò nel pericolo. Non cadde però in battaglia, ma nella fuga si rifugiò in luogo dirupato, e appoggiato il petto alla spada nuda morì, aiutato, come dicono, da un amico che rese il colpo più forte.

In entrambe le narrazioni la morte è presentata nella sua dimensione naturale. La morte di Alessandro è la morte di un uomo sopraffatto dalla malattia: ogni valenza drammatica viene allontanata per lasciare il lettore a contatto con la naturalezza dell'evento; quella di Cesare, invece, pare il frutto di una vendetta *demoniaca*, che da lì a poco toccherà anche ai suoi assassini. La differenza che intercorre tra i due eventi è la prospettiva in cui vengono presentati: alla morte di Alessandro non segue alcuna ereditarietà dell'impero costruito, che quindi nasce e muore con lui; la morte di Cesare lascia spazio al prosieguo di quanto egli ha realizzato in vita prima per mano dei suoi collaboratori (Lepido, per esempio, perseguita i congiurati) e poi dal figlio adottivo, Ottaviano. La morte si configura, per Cesare, quale atto finale di una vita trascorsa sull'orlo del precipizio; ma, mentre prima affrontava il pericolo consapevolmente e lo vinceva con la sua audacia, ora, per la prima volta, gli va incontro inconsapevolmente, in parte inquieto. Alla fine a Cesare, di tutto il potere ricercato in vita attraverso tanti pericoli, rimane solo il *nome*: la tanto agognata fama gli ha procurato l'odio dei cittadini. Ciò che però appare particolarmente peculiare di questa descrizione dell'ultimo atto del dramma che è la vita, è il valore rituale con sfumatura religiosa che assume l'assassinio in sé, come ha ampiamente mostrato La Penna: esso rappresenterebbe un rito iniziatico in cui ogni adepto deve partecipare del sangue della vittima.

Le biografie plutarchee vanno oltre, non terminano con la morte del personaggio: che Plutarco voglia indicare che spesso, al di là del proprio operato terreno, ci sia un nome che, se ben *fondato*, garantisca la fama oltre la morte, e quindi la memoria eterna?

Idea di morte nel mondo latino: Orazio

Mai personalità fu più significativa di Orazio nel quadro dei rapporti che la più profonda interiorità dell'uomo ha intessuto con il mondo esterno. La figura che nella lettura è passata del grande poeta latino è quella di un poeta *apollineo*, razionale. Ciò che emerge forte dalle letture dei carmi oraziani, oltre al suo aspetto fisico, è la forte componente psichica: Orazio è un poeta fortemente introspettivo, che guarda alla dimensione interiore prima che a ogni altra cosa. Orazio si trova al centro di un forte contrasto, contrasto tra la sua forte passione interiore e l'incapacità di esprimere totalmente questa passione, ovvero è fortemente angosciato dalla consapevolezza del costante fluire della vita umana contrastato da una profonda necessità di esprimere le istanze più intime e personali del suo *io*, che lo rende incapace di vivere ciò che progetta. Secondo canoni interpretativi più propri del nostro tempo, Orazio sarebbe stato un uomo nevrotico:

“Non sai stare un’ora con te stesso, ma fuggi da te cercando di eludere l’ansia col vino o col sonno: invano, ché essa, nera compagna, ti sta sempre alle costole”

Ode II,7

In questi termini si esprime Orazio: egli soffre di incapacità di rimanere da solo con se stesso: ha paura della analisi più profonda del suo inconscio, egli ha paura della morte.

Il tema è uno dei più ricorrenti di tutta la lirica oraziana. La *cura*, non a caso, è *atra*, cioè nera: nero è il colore del buio, il colore dell'oscurità di quell'universo che l'uomo teme, è ciò che identifica l'assenza di tutto ciò che è caro all'uomo: la vita. La vita sembra quasi scivolare tra le mani dell'uomo, scappa come acqua tra le dita: non c'è modo di opporsi, è un destino ineluttabile cui l'uomo non può tirarsi indietro. Il tema assume una particolare insistenza nell'ode I, 4:

Solvitur acris hiemes grata vice veris et Favoni,
trahuntque siccis machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
nec prata canis albicant pruinis.

Si scioglie l'aspro inverno per il gradito ritorno della primavera e di Favonio
e le gru tirano in mare le navi tenute in secco,
e il bestiame non gode più delle stalle o il contadino del fuoco,
né i prati biancheggiano di candide brine.

Iam Cytherea chorus ducit Venus imminente luna,
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatunt pede, dum gravis Cyclopum
Volcanus ardens visit officinas.

Ormai Venere Citerea guida le danze sotto la luna,
e le Grazie leggiadre tenendosi per mani con le ninfe
battono la terra con alterno piede, mentre Vulcano
ardente va nelle operose officine dei Ciclopi.

Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto
aut flore, terrae quem ferunt solutae;
nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
seu poscat agna sive malit haedo.

Ora conviene cingere il capo nitido di verde mirto
o del fiore che offrono le terre sciolte;
orqa conviene immolare a Fauno negli ombrosi boschi,
sia che chieda un agnello o preferisca un capretto.

Pallida Mors aequo pulsant pede pauperum tabernas
regumque turris. O beate Sesti,
vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam.
Iam te premet nox fabulaeque Manes

La pallida morte bussa con eguale passo alle porte dei poveri
e alle torri dei re. O felice Sestio,
il breve corso della vita ci vieta di concepire una lunga speranza.
Ormai ti opprimeranno la notte, i Mani delle favole

et domus exilis Plutonia; quo simul mearis,
nec regna vini sortiere talis,
nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus
nunc omnis et mox virgines tepebunt.

E l'evanescente casa di Plutone; dove appena andrai,
né potrai sorteggiare coi dadi con il simposiarca,
né potrai ammirare il tenero Lycida, per il quale si infiamma la gioventù
ora e che presto le ragazze amaeranno

Come la gran parte di tutte le odi oraziane, il significato più profondo della lirica, la trama concettuale e l'essenzialità del messaggio è scandita dagli incipit delle quartine. Le prime due strofe dell'ode non dicono nulla di particolare e innovativo: sembrano, anzi, quasi un *topos* poetico. Sebbene presentate con forti cariche poetiche (si vedano le costruzioni chiastiche, gli iperbati, i forti richiami letterari) non avviano il lettore a un'analisi del sentimento inconscio dell'uomo, della sua forte crisi esistenziale e della forte angoscia che genera un forte male di vivere. Sono altamente indicative, invece, le ultime due strofe: il pensiero della morte, minacciosa, incombe sul capo di ogni uomo, meta e destino ineluttabile che accumuna tutti gli uomini in questa medesima situazione. Queste ultime due sono le strofe più poetiche, in cui emerge l'Orazio più

puro: è un'amara riflessione sulla brevità dell'esistenza. La morte è presentata in tutta la sua forza distruttrice, entità che non lascia nulla all'uomo: il suo tocco bussa con eguale impeto alla porta di umili e potenti, ad annunciare il terribile destino che accumuna ricchi e poveri. Sintomo di forte angoscia, poi, la casa evanescente di Plutone: la realtà perde ogni connotazione fisica, *l'al-di-là* viene connotato dall'aggettivo *exilis*, esile, evanescente, la più forte opposizione tra il senso della vita e il dolore della morte. La vita viene ricordata in ciò che più la caratterizza, l'elemento passionabilmente fisico che qui si ritrova nei banchetti, nel dolce vino, nell'amore di Licida: sono tutte condizioni effimere destinate a cessare con la fine della pulsione vitale. Qui Orazio rivela un forte attaccamento alla vita, una vita fatta di quotidianità e di fisicità, cui l'uomo difficilmente riesce a rinunciare. Aspro e fortemente dissonante è il contrasto che si genera tra l'inno alla vita (le *iunctaeque Nymphis Gratiae decentes alterno terram quatunt pede*) e la denuncia della morte, tra la mite notte rischiarata dalla luna (*imminente luna*) e la notte della morte che vanifica l'essere nel nulla (*iam te premet nox fabulaeque Manes*).

Questo tema, così caro e sentito da Orazio, non si esaurisce: quest'ode sembra formare un dittico indissolubile con l'*Ode* I,7:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis arboribusque comae; mutat terra vices et decrescentia ripas flumina praetereunt;		Si sciolgono le nevi, già tornano le erbe nei campi e le chiome sugli alberi; la terra cambia volto e i fiumi rientrano negli argini;
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet ducere nuda choros.	5	La Grazia con le Ninfe e le sorelle gemelle osa condurre il coro nuda.
Immortalia ne speres, monet annus et alium quae rapit hora diem.		Non sperare in cose eterne, ammonisce l'anno e l'ora che rapisce il giorno benigno.
Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas interitura, simul	10	Il freddo si fa mite con lo Zefiro, l'estate schiaccia la primavera che sta per sparire, non appena
pomifer autumnus fruges effuderit, et mox bruma recurrit iners.		il fruttifero autunno ha prodotto i frutti, subito ritorna l'inerte inverno.
Damna tamen celeres reparant caelestia lunae: nos ubi decidimus		Tuttavia le veloci fasi lunari riparano i danni celesti: noi, quando scendiamo
quo pater Aeneas, quo Tullus dives et Ancus, pulvis et umbra sumus.	15	là dove si trovano il padre Enea, il ricco Tullo e Anco, siamo polvere ed ombra.
Quis scit, an adiciant hodiernae crastina summae tempora di superi?		Chi lo sa se gli dei celesti aggiungono del futuro all'attuale somma dei giorni?
Cuncta manus avidas fugient heredis, amico quae dederis animo.	20	Tutte le cose che ti sarai concesso sfuggiranno alle avidi mani di un erede.
Cum semel occideris et de te splendida Minos fecerit arbitria,		Quando sarai morto per sempre e Minosse avrà espresso uno splendido giudizio nei tuoi confronti,
non, Torquate, genus, non te facundia, non te restituēt pietas:		né la tua stirpe, né la tua religione, o Torquato, ti riporteranno in vita:
infernīs neque enim tenebris Diana pudicum liberat Hyppolitum,	25	infatti Diana non libera dalle tenebre dell'inferno il casto Ippolito,
nec Lethaea valet Theseus abrumperē caro vincula Pirithoo.		e Teseo non riesce a rompere le catene del Lete all'amico Piritoo.

Emerge chiaro e forte come la metafora mimnermiana della riflessione sulla morte abbia avuto echi nel tempo e nella letteratura. La morte non assume il ruolo di semplice pensiero: non è *un* pensiero dell'uomo, è *il* pensiero dell'uomo. Ecco perché, forse, rimane l'unico punto fermo della riflessione oraziana. Come l'ode precedente, forte è la presenza dell'elemento naturalistico, che il poeta assume quale punto di riferimento circa i valori della vita. Nei primi 13 versi è presentata la prima sezione di quest'ode, metafora della vita umana, in cui si coglie, però, un forte elemento angoscioso: le stagioni, cicliche, sono destinate a susseguirsi nell'eternità; l'uomo, invece, è destinato a non vedere più sorgere il sole dopo essere approdato all'estremo sonno che non restituisce la luce. Di questa metafora sono fortemente indicativi i versi 7-8: *l'ora che rapisce il giorno* è il tempo che viene sottratto alla vita umana, che l'uomo non può in alcun modo recuperare; è il tempo che si somma ai giorni trascorsi e contribuisce a diminuire gli istanti dinanzi a noi; da qui la necessità tutta umana di strappare, e di lasciare, qualcosa da, e a, questo mondo: in questo si esprime la necessità dell'uomo di far trionfare la memoria, la poesia; ma di questo parlerò più avanti. Qui Orazio sancisce la vittoria definitiva della morte sulla vita, lugubramente ricordata nella poetica formula di *pulvis et umbra sumus*. E questo lo fa, soprattutto, con termini quali *simul* e *mox*, che ricordano il perpetuarsi delle stagioni contrapposte al destino umano. Come ricordato sopra, acquistano una autonomia e una grande forza

espressiva i versi 14-16: fin qui l'ode sembra tutta giocata sul contrasto tra la primavera catulliana, sul pessimismo lucreziano e l'escatologia virgiliana. Ciò che alla fine raggiunge il lettore nella dimensione più intima e sensibile è senza dubbio la dimensione della morte che si contrappone alla vita, qui rappresentata da valori effimeri e del tutto inutili alla rinascita umana: "*Minosse potrà pronunciare splendidi giudizi su di te, ma questo non ridarà vita all'uomo*". La morte non elimina i valori, ma impedisce che questi possano tornare utili per un ritorno alla vita. Come già nell'ode precedente, non si parla né di gloria né di immortalità di questi valori: è come se Orazio volesse svalutare l'operato sulla terra e ribadire l'azione livellatrice della morte, dinanzi alla quale tutti gli uomini sono (veramente) uguali.

Ancora una volta Orazio riesce a cogliere l'incapacità dell'uomo di recuperare la fisicità della propria natura. "*Noi saremo polvere ed ombra*". Il tema della morte, in Orazio così presente e così angoscioso, è inscindibile dalla dimensione spazio-temporale. Il poeta cerca di allontanare, nel mondo per lui più congeniale, la riflessione sul tempo, che viene spesso connotato con l'aggettivo *brevis*. *Tempus brevis*: il tempo a nostra disposizione è troppo breve, di troppa breve durata. Orazio ha l'audacia poetica (per quale altro motivo sarebbe allora così grande?) di trasferire questo aggettivo dal piano fisico (*brevis* è l'aggettivo utilizzato per indicare la bassa statura di un uomo) a quello temporale: è in questo trapasso dimensionale che si coglie tutto l'inscindibile legame che lega il tempo alla morte. E ancora, il tempo è *fugax*: è un'altra testimonianza di grande audacia poetica; *fugax* è il soldato che diserta: *fugaces* ora sono gli anni che *disertano*, che ci abbandonano senza dirci nulla, a nostra insaputa, silenti nella notte. La massima espressione di questa *fuga temporis*, cui l'uomo deve cercare di non pensare per tentare di sottrarsi, è l'ode I,11:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,

Tu non chiedere, è illecito saperlo, quale finee gli dei
abbiano assegnato a me o a te, o Leuconoe, e non interrogare
gli oroscopi Babilonesi. Come meglio puoi sopporta quel che sarà,
sia che Giova ci abbia concesso molti inverni, sia che sia ultimo

5 quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrenum: sapias, vina liques, et spatio brevi
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

quello che ora fiacca il mare Tirreno su scogliere
opposte: sii saggia, mesci il vino, e da questo spazio breve
allontana una lunga speranza. Mentre parliamo, sarà già fuggita
la vita invidiosa: cogli l'attimo, e credi al domani quanto meno puoi

Questa, forse, è l'ode più famosa di tutta la lirica oraziana. In questi versi sembra di cogliere tutta la necessità di Orazio di allontanare l'idea del domani, di un tempo che verrà a sottrarre giorni alla nostra *brevis vita*. A differenza del messaggio passato nella vulgata comune, l'ode non indica affatto un invito a godere dell'attimo, ma si colloca, invece, quale estrema riflessione sulla precarietà della vita umana. Non a caso tutto il componimento è sapientemente studiato, in una sorta di climax ascendente che conduce il lettore in un percorso che cela questa presa d'atto. Questo *carpe diem* è inserito tra divieti, divieti che indicano all'uomo l'impossibilità di conoscere il proprio futuro (*ne quaesieris*, non chiedere; *scire nefas*, è illecito; *nec temptaris*, non consultare) e gli precludono la conoscenza del *tempus* ancora a sua disposizione (Giove vieta questa conoscenza). Ancora una volta il poeta proietta nelle immagini della natura lo sconvolgimento della sua interiorità, dell'angoscia che lo perseguita: il mare è così scosso dalla tempesta, e si infrange in mille onde sulla costa. Gli ultimi tre versi sembrano rappresentare l'invito che Orazio rivolge al suo destinatario: sii saggia, mesci il vino, e allontana.. Quanto mai emblematico l'uso del termine *reseces*: è un termine mutuato direttamente dal gergo agricolo, in cui indica l'azione con cui si spuntano i rami troppi lunghi che devono essere potati; così nella vita dell'uomo la speranza di una vita lunga, *eterna*, deve essere allontanata, perché è un concezione *troppo lunga*, che deve essere potata. Ancora molto indicativo, dopo un presente (*dum loquimur*) l'uso di un futuro anteriore, espediente stilistico col quale riesce a dare il senso della velocità del tempo che scorre, che scivola, che si allontana silente; un tempo invidioso e ostile, avverso alla condizione umana, contro cui sembra complottare. Ma nell'enunciazione di questo pessimismo così cupo si palesa tutta la grandezza dell'Orazio poeta: accostamento quanto mai poetico *invida aetas*, una *callida iunctura* più che efficace, che sembra preparare il terreno al più famoso dei suoi poetici accostamenti, il *carpe diem*: *carpo* vuol dire "strappare una per volta le parti da un tutto". Questo tutto è qui rappresentato dalla *aestas* invidiosa e ostile, la parte dal *diem* che ogni giorno va ad infiacchire quel *brevis tempus*, quel *tempus* che vissuto conduce alla morte. Anche i corambi, in metrica, sembrano indicare questa pungente considerazione:

- v1: *scire nefas*
- v2: *Leuconoe*
- v3: *ut melius*
- v4: *seu tribuit*
- v5: *debilitat*
- v6: *vina liques*
- v7: *dum loquimur*
- v8: *quam minimum*

Risulta evidente, da questa analisi, che l'ode più famosa del poeta di Venosa è una chiara indicazione di quell'attimo di serenità sottratta al tempo, in un costante fuga dal domani. Parafrasando Luca Canali "è una fuga dal domani che sull'oggi proietta un'ombra di morte". Il *carpe diem* oraziano si configura, dunque, come un altro divieto (divieto di pensare al domani) e termina con un'idea di domani che non ci appartiene più: il domani è l'incertezza del futuro, la certezza della morte. E' come se Orazio volesse cercare di riequilibrare le parti, in modo che la *rapina* del giorno che l'uomo fa al tempo vada a controbilanciare la *rapina* della vita che il tempo fa all'uomo. In realtà, è un modo per difendersi, una sorta di ricerca del piacere nell'accezione epicurea, quindi un piacere di tipo castematico (piacere in quanto assenza di dolore); è la rappresentazione del restringimento temporale, che si coadiuva con la ricerca dell'*angulus* in cui l'uomo può tentare di difendersi e ripararsi.

In Orazio, infatti, il poeta cerca un rifugio, un luogo in cui poter fugare questa angoscia e questa ossessione della morte. Il tentativo di una chiusura temporale si accompagna alla ricerca di una chiusura spaziale. Questa ricerca non si esaurisce compiutamente in Orazio, ampiamente presente in molte sue odi, e si rivolge in più direzione: l'amicizia, il ritiro nel suo podere sabino, il convito. Particolarmente indicativa mi sembrano l'*ode* I,38:

Persicos odi, puer, adparatus;
displacent nexae philyra coronae:
mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.

Odio, o ragazzo, il fasto persiano,
non mi piacciono le corone intrecciate di tiglio;
smetti di cercare in quale luogo si trovi
una rosa tardiva.

- 5 Simplici myrto nihil adlabores
 sedulus curo: neque te ministrum
 dedecet myrtus neque me sub arta
 vite bibentem.

Mi preoccupo che tu non ti affatichi assolutamente, premuroso,
se non col semplice mirto: il mirto non disdice né a te
che servi, né a me che sotto un peroglatto
di vite bevo.

e l'*ode* I,9

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
fluminaque constiterint acuto.

Guarda come si erge di candida neve
il Soratte e i boschi affaticati non ne sostengono
più il peso e per il ghiaccio
pungente si sono congelati i fiumi

- 5 Dissolve frigus ligna super foco
 large reponens atque benignius
 deprome quadrimium Sabina,
 o Thaliarche, merum diota.

Sciogli il freddo, ponendo legna sopra il fuoco
abbondantemente e con più abbondanza
mesci un buon vino di quattro anni
dall'anfora sabina, o Taliarco.

- 10 Permite divis cetera, qui simul
 stravere ventos aequore fervido
 deproeliantis, nec cupressi
 nec veteres agitantur orni.

Lascia il resto agli dei, e appena essi
avranno abbattuto i venti che imperversano sul mare
spumeggiante, né i cipressi
né i vecchi orni si agitentano [più].

- 15 Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et
 quem Fors dierum cumque dabit, lucro
 adpone nec dulcis amores
 sperne, puer, neque tu choreas,

Quale sia il futuro, fuggi dal chiedere, e
ogni giorno che il destino ti darà, reputalo
un guadagno e non disprezzare i dolci
amori, o fanciullo, né le danze

donec virenti canities abest
morosa. Nunc et Campus et areae
lenesque sub noctem susurri

finché da te che sei giocava è lontana la vecchiaia
odiosa. Ora anche il Campo e le piazze
si ricerchino appena diventa sera

20 composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intimo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.

e i sussuri all'ora stabilita,

ora [si ricerchi] anche la cara risata traditrice della fanciulla
nascosta in un angolo intimo,
e il pegno stappato dalle braccia
o al dito che oppone poca resistenza.

In entrambe le odi è presente questa costante ricerca dell'*angulus* in cui trovare riparo e sollievo; il convito cui si fa riferimento, parafrasando Traina "o che si tenga in un caldo *interno* invernale, al riparo delle forze ostili della natura, o nel cerchio d'ombra dell'*hortus*, è il luogo privilegiato dell'amicizia, del vino e del canto: privilegiato, dunque, per la rimozione della *cura*". *Cura*: la preoccupazione assillante che accompagna Orazio e il suo mal di vivere. Ci si chiede (è una perplessità che ritorna ridondante in molti critici) se in Orazio la dimensione simposiaca scaturisca da una necessità reale o da pure convenzioni letterarie. Ancora una volta interessante, a mio giudizio, la critica del Traina: il convito oraziano ha ragion d'essere più profonda di ogni referente, in quanto realtà esistenziale dell'archetipo.

L'ode I, 38 è l'ultima del *liber* I: un'ode brevissima, ma densa di significati. Il tutto si gioca sulla contrapposizione di termini-chiave, posti in parallelismo all'interno delle due strofe:

- *persicos - simplici*
- *nexae philyra coronae – myrto*
- *quo locorum – sub arta*

La prima contrapposizione evidenzia la ricerca della semplicità: è un dato poetico, che nasconde l'intento di consigliare la *mediocritas*, quella giusta misura che l'uomo deve ricercare, senza volere solamente il lusso; la seconda e la terza sembrano quasi intrecciate, in quanto dall'una scaturisce la seguente: sono la rappresentazione di un *modus* che indica l'*angulus* della saggezza, l'aspetto psicologico tanto caro ad Orazio del restringimento spazio-temporale. E' come se fosse un'autolimitazione: la *rosa* rappresenta qualcosa che, per essere ottenuta, deve essere ricercata oltre ciò che l'uomo può chiedere all'esistenza, mentre il *mirto* indica l'amore, motivo struggente in tutta la lirica oraziana. Il tutto è qui sotteso da un'atmosfera melanconica, quasi autunnale, se non addirittura invernale. Ancora indicativo è quel *sub arta bibentem*, indicativo del luogo che Orazio cerca: è un luogo in cui il vino fa dimenticare tutti gli affanni. Quest'ode evidenzia (sull'onda del Mocchino) che Orazio non è mai un poeta giovane, nel senso catulliano del termine: in lui è presente il controllo, mai l'abbondano, e la sua lirica non è gioia del possesso, ma della rinuncia.

E' interessante notare come, nella seconda ode (I, 9), ci sia un profondo intreccio di tutte le tematiche fin ora analizzate: il tema della ricerca dell'*angulus*, la fuga dal tempo, l'angoscia della vecchiaia che sottende alla paura della morte. L'ode, come sempre molto studiata, presenta una graduale climax ascendente, in una serie di passaggi graduali tra una strofa e un'altra. Anche in quest'ode è presente una simbiosi tra lo stato d'animo dell'uomo e la natura, qui descritta nel suo grigiore e nella sua staticità invernale (indicativo *geluque flumina constiterint acuto*: anche ciò che per natura è dinamico, il fiume, è congelato è costretto all'immobilità; interessante anche le *silvae laborantes*, emblema del processo di umanizzazione della natura presente in Orazio). Fondamentale si presenta la seconda strofa: dal gelo dell'esterno si passa al caldo dell'*angulus* tanto ricercato dal poeta, contraddistinto e individuato quale luogo in cui occorre tanto legno e tanto vino. La terza strofa presenta un forte dinamismo in aperto contrasto con la strofa iniziale: gli dei sono in lotta con la natura. Qui il Soratte rappresenta le difficoltà del vivere umano: la prima parte è un invito a difendersi come meglio si può dallo spazio che incombe sull'uomo, senza osare inutili azioni o pretese su ciò che è di pertinenza divina. Quanto mai indicativa in senso temporale, invece, la strofa quarta: orami la metrica non segue più i versi e le strofe, segno che la ragione cede il passo all'angoscia del sentimento. *Quid si futurus cras, fuge quaerere et quem fors dierum cumque dabit lucro adpone*: è un manifesto ritorno alla problematica del tempo, di cui ogni giorno deve essere considerato un guadagno, perché all'uomo è preclusa ogni possibilità di questo domani che rivela un destino di morte.

Ma Orazio non rimane impassibile: rimane angosciato, sente forte questo male di vivere, cerca una via di salvezza. Questa via di salvezza è rappresentata dalla poesia: è una poesia capace di fuggare e neutralizzare le angosce dovute all'apertura sia allo spazio che al tempo. Altamente significativa in questa direzione è l'ode III,30:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens

Ho eretto un monumento più duraturo del bronzo
e più alto del regale sito delle piramidi
che non possano distruggere né la pioggia corrosiva

	possit diruere aut innumerabilis		né il vento impetuoso o la fuga infinita
5	annorum series et fuga temporum. Non omnis moriar multaue pars mei vitabit Libitinam: usque ego postera crescam laude recens, dum Capitolium		degli anni e del tempo. non morì del tutto e molta parte di me sfuggirà a Libitina: io tra i posteri vivrò sempre attuale, finché sul Campidoglio
10	scandet cum tacita virgine pontifex. Dicar, qua violens obstrepit Aufidus et qua pauper aquae Daunus agrestium regnabit populorum, ex humili potens,		il pontefice salirà con la vergine. Si dirò che io, da dove il violento Ofanto strepita e da dove il Dauno povero d'acqua regnò su popoli di agricoltori, da umile potente
15	princeps Aeliorum carmen ad Italos deduxisse modos. Sume superbiam quaesitam meritis et mihi Delphica lauro cinge volens, Melpomene, comam.		per primo ho modulato il canto eolio su ritmi Italici. Prenditi il vanto ottenuto con i meriti, e cingimi il capo, contenta, col lauro di Delfi.

In un certo momento della sua produzione Orazio crede di trovare nella valenza eternatrice della poesia una sorta di rifugio dall'angoscia sempre presente: il poeta si allontana dall'angoscia del restringimento spazio-temporale per concentrarsi sulla grandezza della sua poesia. E' la prima volta che Orazio parla di futuro come qualcosa di cui si può possedere, ma lo indica nell'accezione del possesso poetico. Il testo è intessuto di grande orgoglio: egli resterà duraturo nel tempo, il suo nome resterà, immortale. Questo, in ogni caso, è un orgoglio che non infastidisce, perché è sempre veicolato dal tempo che passa e dall'idea della morte. La prima strofa pone subito in forte rilievo quanto egli ha fatto con la sua opera poetica: ha eretto un monumento *aere perennius regalique situ pyramidus altius*, che non può essere scalfito neanche dall'azione distruttrice della natura. L'apertura al tempo, come ho evidenziato, vuol dire la morte dell'uomo, non del poeta: *non omnis moriar*. E' una parte del poeta che riesce a sfuggire alla crudele morte, che anzi, al contrario di quanto comunemente accade, *crescam*, continuerà a crescere presso i posteri. Proprio qui sta l'apertura temporale, nell'affermazione di questa perenne crescita che si contrappone all'inevitabilità della morte.

Concezione della morte tra '800 e '900

Il male di vivere è una caratteristica esclusiva dell'uomo del '900 perché, anche se ricorre come tema costante dal mondo classico a tutta la letteratura europea, acquista una dimensione tragica e disperante nel mondo contemporaneo. Le ragioni perché l'individuo si senta irrimediabilmente smarrito, solo, infelice, vanno ricercate già nell'800. Infatti sin da quest'epoca nasce l'intolleranza verso la morte, dal momento in cui si avverte il *diritto alla felicità*, l'obbligo di essere felici.

In Foscolo l'idea della morte si presenta quasi ossessiva: indicative, in tal senso, sono due sue opere, di certo tra le più importanti, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* e *Dei Sepolcri*.

Nel suo romanzo epistolare, Jacopo si trova di fronte alla disillusione più totale, vedendo svanire uno dopo l'altro tutti i sogni, sia politici sia amorosi. Nella lettera *da Ventimiglia* appare chiaro il cupo pessimismo che assilla l'uomo, che sfocia quasi in un autentico nichilismo: è impossibile eliminare il male dalla storia, oltre il quale il poeta non riesce a vedere null'altro. L'unica soluzione possibile è rappresentata dal suicidio, che però non si configura quale scelta dovuta alla debolezza, ma al contrario è un gesto estremo che mira a denunciare l'impossibilità di lottare con la natura e il destino ineluttabile dell'uomo: l'uomo è destinato a soccombere in questo scontro impari. Al di là del nichilismo totale, la morte non nega totalmente una forma di sopravvivenza: attraverso il legame con il mondo dei vivi e il loro affettuoso ricordo del defunto e soprattutto nel suo lato più fisico, nel legame con la terra, che l'individuo senza patria ha sognato in vita per molto tempo, e che ora, quasi in una forma di patto naturale col trapasso, lo risarcisce custodendo in eterno le proprie spoglie, garantisce un certa persistenza della *propria* memoria.

Proprio questi temi ancora poco sviluppati nell'*Ortis*, in cui il nulla eterno incombe ancora sull'uomo, segnano il passaggio a una produzione più matura, segnata dalla ricerca di valori: l'approdo è rappresentato proprio da *Dei Sepolcri*. L'opera rappresenta un approdo alle sue ricerche, in cui si può scorgere un superamento del nichilismo di derivazione settecentesca che vede nella morte semplicemente un *nulla eterno*.

All'ombra de' cipressi e dentro l'urne
confortate di pianto è forse il sonno
della morte men duro? Ove più il Sole
per me alla terra non fecondi questa
5 bella d'erbe famiglia e d'animali,
e quando vaghe di lusinghe innanzi
a me non danzeran l'ore future,
né da te, dolce amico, udrò più il verso
e la mesta armonia che lo governa,
10 né più nel cor mi parlerà lo spirto
delle vergini Muse e dell'amore,
unico spirto a mia vita raminga,
qual fia ristoro a' dì perduti un sasso
che distingua le mie dalle infinite
15 ossa che in terra e in mar semina morte?
Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme,
ultima Dea, fugge i sepolcri: e involve
tutte cose l'obblío nella sua notte;
e una forza operosa le affatica
20 di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe
e l'estreme sembianze e le reliquie
della terra e del ciel traveste il tempo.
Ma perché pria del tempo a sé il mortale
invidierà l'illusìon che spento
25 pur lo sofferma al limitar di Dite?
Non vive ei forse anche sotterra, quando
gli sarà muta l'armonia del giorno,
se può destarla con soavi cure
nella mente de' suoi? Celeste è questa
30 corrispondenza d'amorosi sensi,
celeste dote è negli umani; e spesso
per lei si vive con l'amico estinto
e l'estinto con noi, se pia la terra

- che lo raccolse infante e lo nutriva,
 35 nel suo grembo materno ultimo asilo
 porgendo, sacre le reliquie renda
 dall'insultar de' nembi e dal profano
 piede del vulgo, e serbi un sasso il nome,
 e di fiori odorata arbore amica
 40 le ceneri di molli ombre consoli.
 Sol chi non lascia eredità d'affetti
 poca gioia ha dell'urna; e se pur mira
 dopo l'esequie, errar vede il suo spirto
 fra 'l compianto de' templi acherontei,
 45 o ricovrarsi sotto le grandi ale
 del perdono d'Iddio: ma la sua polve
 lascia alle ortiche di deserta gleba
 ove né donna innamorata preghi,
 né passeggiar solingo oda il sospiro
 50 che dal tumulo a noi manda Natura.

L'idea terribile che un nome possa cadere nell'oblio dopo la fine delle proprie attività biologiche viene qui superata grazie all'azione tutelatrice della tomba, che si erge ad emblema di un'intera civiltà: la tomba è un luogo simbolico che garantisce il ricordo anche dopo la morte. Nella prima (vv 1-90) delle quattro parti in cui può essere suddiviso il *carme*, appare chiaro il concetto espresso dall'autore: la tomba non vale per *chi* muore (la dimensione fisica e quella psicologica di disintegrano), ma per *chi* rimane in vita. Già l'incipit è indicativo di questa concezione meccanicistico-materialistica: Foscolo non crede assolutamente nella possibilità della sopravvivenza dell'anima dopo la morte. I versi iniziali sottolineano che la morte non è più sopportabile se si è seppelliti qui o lì: qual importanza ha una tomba per il *morto*? La morte viene presentata come la cessazione di tutto ciò che caratterizza la vita (*quando vaghe di lusinghe innanzi a me non danzeran l'ore future, né da te, dolce amico, udrò più il verso e la mesta armonia che lo governa, né più nel cor mi parlerà lo spirto delle vergini Muse e dell'amore, unico spirto a mia vita raminga, qual fia ristoro a' di perduti un sasso che distingua le mie dalle infinite ossa che in terra e in mar semina morte?*), e viene tragicamente individuata dal *sasso* e dall'*ossa*, che, pur conferendo un particolare istituto poetico all'immagine, la rendono al contempo particolarmente torbida: sembra il l'eco di certe odi oraziane, in cui le ossa dell'uno non si riconoscono da quelle dell'altro, quelle del ricco da quelle del povero; la morte azzera ogni differenza. Sebbene il poeta rifiuti ogni trascendenza *post mortem*, un parziale superamento (*celeste dote è negli umani*) del mondo terreno può essere raggiunto grazie alla sopravvivenza nella memoria dei propri cari, grazie a questa *celeste corrispondenza d'amorosi sensi*. Sebbene Foscolo non creda in una vita oltre la morte sul piano filosofico, vi contrappone queste *illusioni*, garantite proprio dalla tomba e dagli affetti dei familiari. Ecco perché il sepolcro assume un ruolo fondamentale nella civiltà umana: è il garante della memoria dopo la morte e la garanzia della sopravvivenza degli affetti, centro di valori, che conserva le tradizioni di un popolo e lo stimola a mantenersi fedele ad esse; tramanda la memoria dei grandi uomini e delle azioni eroiche spingendo alla loro imitazione.

L'idea della morte tende, sempre, a coincidere con quella della sera; emblematico il sonetto *Alla Sera*:

- Forse perché della fatal quiete
 tu sei l'immagine a me sì cara vieni
 o Sera! E quando ti corteggian liete
 le nubi estive e i zeffiri sereni,
 5 e quando dal nevoso aere inquiete
 tenebre e lunghe all'universo meni
 sempre scendi invocata, e le secrete
 vie del mio cor soavemente tieni.
 Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme
 10 che vanno al nulla eterno; e intanto fugge
 questo reo tempo, e van con lui le torme
 delle cure onde meco egli si strugge;
 e mentre io guardo la tua pace, dorme
 quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

Il sonetto rappresenta una indagine psicologica della dimensione più intima del poeta. La sera assume i connotati tipici della morte, quasi fosse un'anticipazione di quella condizione che accomuna tutti gli uomini: la sera è preludio del buio, da sempre rappresentazione metaforica della morte, dell'incapacità di guardare oltre e di rassegnazione di fronte all'ineluttabilità del destino umano. Il sonetto è suddiviso in due sezioni, l'una segnata dalla staticità, l'altra dal dinamismo. La meditazione sulla sera delle prime due quartine introduce il tema della morte, già presente in questo tipo di metafora già nell'*Ortis*. Questa rappresentazione della morte è il motore della meditazione sull'estremo termine della vita umana, che si sviluppa nella seconda quartina, caratterizzata dal dinamismo e dalla contrapposizione dicotomica di termini-chiave. Il fulcro tematico è lo stesso presente nella riflessione di Jacopo, quel *nulla eterno* che rappresenta la dissoluzione totale della dimensione umana. Eppure, la morte, ha un'efficacia liberatoria, perché rappresenta l'annullamento più totale, in cui si cancellano conflitti e sofferenze. Dunque appaiono evidenti le contrapposizioni *nulla eterno/reo tempo* e *pace/spirito guerrier*: i primi termini sono positivi, i secondi negativi. La loro funzione è posta in rilievo anche dalla collocazione nel verso; altrettanto significativi i termini *fugge* e *dorme*, che esprimono il parallelismo tra i due momenti del sonetto: il primo indica l'azione del *nulla eterno* che riesce a disintegrare il *reo tempo*; il secondo indica l'azione della *pace* che riesce a placare lo *spirito guerrier*; entrambe le sequenze presentano la medesima struttura: l'elemento positivo riesce ad annullare l'elemento negativo. Altrettanto indicativo mi sembra il termine *cura*, che indica l'affanno che l'uomo incontra nel vivere la sua esistenza. L'atmosfera risulta estremamente inquietante, e lascia che la morte riacquisti quel valore consolatorio tipo della letteratura greca.

Un altro testo fortemente emblematico dell'opera del Foscolo, è il sonetto *In morte del fratello Giovanni*:

Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, me vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de' tuoi gentili anni caduto.

- 5 La Madre or sol suo dì tardo traendo
parla di me col tuo cenere muto,
ma io deluse a voi le palme tendo
e sol da lunge i miei tetti saluto.

- 10 Sento gli avversi numi, e le secrete
cure che al viver tuo furon tempesta,
e prego anch'io nel tuo porto quïete.

Questo di tanta speme oggi mi resta!
Straniere genti, almen le ossa rendete
allora al petto della madre mesta.

Il sonetto è interamente giocato sull'opposizione di due motivi fondamentali, e ridondanti, nella poetica di Foscolo: da un lato l'esilio, dall'altro la tomba, come centro intorno a cui si raccoglie il nucleo familiare; il tutto sotteso da questo alone di morte che rende la vita estremamente dolorosa. La situazione storica si proietta nell'immagine mitologica degli *avversi numi* che perseguitano l'eroe: si presenta, cioè, simbolicamente come un potere arcano contro cui è vano lottare, e dinanzi a cui l'eroe, nonostante i suoi slanci generosi, è necessariamente sconfitto. In opposizione a questa condizione di sradicamento si colloca il motivo della tomba, ma il polo degli affetti familiari non riesce ad avere il sopravvento. Così l'unico rifugio è quello della morte (*anch'io prego nel tuo porto quïete*); sembrerebbe la stessa conclusione del sonetto *Alla Sera*: il motivo della morte si configura quale unica ricerca di pace, perché negazione totale della vita e delle sue *tempeste*; il concetto è espresso con l'ausilio del termine-chiave *quïete*, posto lontano dal verbo e in posizione enfatica. Eppure c'è qualcosa di più, in questo sonetto: dopo la conclusione *circolare* delle prime tre strofe, alla fine il poeta rompe la struttura: la morte *lacrimata* presuppone, ancora, un legame con la vita.

L'eterno e costante pensiero della morte è connaturato alla natura umana. Così percorre anche, in un certo modo, anche la poesia di Leopardi. Per il poeta l'uomo è eterna tensione tra ciò che è finito (la sua condizione) e ciò che non lo è: questa tensione continua genera nell'uomo angoscia, un mal di vivere che si ripercuote in tutti gli aspetti del suo vivere. Indicativi per il tema indicato mi sembrano alcune opere in particolare: *L'ultimo canto di Saffo* e *Amore e Morte*.

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; oh dilette e care
5 mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravniva
quando per l'etra liquido si volve
10 e per li campi trepidanti il flutto
polveroso de' Noti, e quando il carro,
grave carro di Giove a noi sul capo,
tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
15 natar giova tra' nemi, e noi la vasta
fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
fiume alla dubbia sponda
il suono e la vittrice ira dell'onda.

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
20 sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l'empia
sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
vile, o natura, e grave ospite addetta,
25 e dispregiata amante, alle vezzose
tue forme il core e le pupille invano
supplichevole intendo. A me non ride
l'aprico margo, e dall'eterea porta
il mattutino albor; me non il canto
30 de' colorati augelli, e non de' faggi
il murmure saluta: e dove all'ombra
degl'inchinati salici dispiega
candido rivo il puro seno, al mio
lubrico piè le flessuose linfe
35 disdegnando sottragge,
e preme in fuga l'odorate spiagge.

Qual fallo mai, qual sí nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sí torvo
40 il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
in che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovanezza, e disfiato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame? Incaute voci
45 spande il tuo labbro: i destinati eventi
move arcano consiglio. Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor. Negletta prole
nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
de' celesti si posa. Oh cure, oh speme
50 de' più verd'anni! Alle sembianze il Padre,
alle amene sembianze eterno regno
diè nelle genti; e per virili imprese,
per dotta lira o canto,
virtù non luce in disadorno ammanto.

55 Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
rifuggirà l'ignudo animo a Dite,
e il crudo fallo emenderà del cieco
dispensator de' casi. E tu cui lungo
amore indarno, e lunga fede, e vano
60 d'implacato desio furor mi strinse,
vivi felice, se felice in terra
visse nato mortal. Me non asperse
del soave licor del doglio avaro
Giove, poi che perir gl'inganni e il sogno

- 65 della mia fanciullezza. Ogni più lieto
giorno di nostra età primo s'invola.
Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
della gelida morte. Ecco di tante
sperate palme e dilettoni errori,
70 il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno
han la tenaria Diva,
e l'atra notte, e la silente riva.

L'ultimo canto di Saffo è il racconto di un suicidio: è una morte che tenta (e convince di sé) Saffo ma che fa orrore al poeta; è un suicidio di tipo *intellettuale*, che esprime tutto il disagio dell'uomo quando avverso dalla natura. La morte viene assunta quale via d'uscita e di fuga dalla struggente condizione umana, destinata alla sofferenza e all'angoscia: il canto testimonia il passaggio al *pessimismo cosmico* leopardiano. Estremamente suggestiva l'immagine finale: il suicidio permette a Saffo una rivincita nei confronti di quella natura che l'ha tanto vessata non donandogli nulla di bello; ella può sottrarre il suo corpo alla malattia e alla vecchiaia, ma di tanti beni auspicabili non le avanza altro che il Tartaro, cioè un male.

Altrettanto indicativa, come ricordato prima, *Amore e Morte*:

‘Ον οι θεοί φiousιν
‘Αποθήσχειν νέος

Muor giovane colui
ch'al cielo è caro

Menandro

- Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte.
Cose quaggiù sì belle
Altre il mondo non ha, non han le stelle.
5 Nasce dall'uno il bene,
Nasce il piacer maggiore
Che per lo mar dell'essere si trova;
L'altra ogni gran dolore,
Ogni gran male annulla.
10 Bellissima fanciulla,
Dolce a veder, non quale
La si dipinge la codarda gente,
Gode il fanciullo Amore
Accompagnar sovente;
15 E sorvolano insiem la via mortale,
Primi conforti d'ogni saggio core.
Né cor fu mai più saggio
Che percosso d'amor, né mai più forte
Sprezzò l'infausta vita,
20 Né per altro signore
Come per questo a perigliar fu pronto:
Ch'ove tu porgi aita,
Amor, nasce il coraggio,
O si ridea; e sapiente in opre,
25 Non in pensiero invan, siccome suole,
Divien l'umana prole.
- Quando novellamente
Nasce nel cor profondo
Un amoroso affetto,
30 Languido e stanco insiem con esso in petto
Un desiderio di morir si sente:
Come, non so: ma tale
D'amor vero e possente è il primo effetto.
Forse gli occhi spaura
35 Allor questo deserto: a sé la terra
Forse il mortale inabitabil fatta
Vede omai senza quella

- Nova, sola, infinita
 Felicità che il suo pensier figura:
 40 Ma per cagion di lei grave procella
 Presentendo in suo cor, brama quiete,
 Brama raccorsi in porto
 Dinanzi al fier disio,
 Che già, ruggiando, intorno intorno oscura.
- 45 Poi, quando tutto avvolge
 La formidabil possa,
 E fulmina nel cor l'invitta cura,
 Quante volte implorata
 Con desiderio intenso,
 50 Morte, sei tu dall'affannoso amante!
 Quante la sera, e quante,
 Abbandonando all'alba il corpo stanco,
 Sé beato chiamò s'indi giammai
 Non rilevasse il fianco,
 55 Né tornasse a veder l'amara luce!
 E spesso al suon della funebre squilla,
 Al canto che conduce
 La gente morta al sempiterno obbligo,
 Con più sospiri ardenti
 60 Dall'imo petto invidiò colui
 Che tra gli spenti ad abitar sen giva.
 Fin la negletta plebe,
 L'uom della villa, ignaro
 D'ogni virtù che da saper deriva,
 65 Fin la donzella timidetta e schiva,
 Che già di morte al nome
 Sentì rizzar le chiome,
 Osa alla tomba, alle funeree bende
 Fermar lo sguardo di costanza pieno,
 70 Osa ferro e veleno
 Meditar lungamente,
 E nell'indotta mente
 La gentilezza del morir comprende.
 Tanto alla morte inclina
 75 D'amor la disciplina. Anco sovente,
 A tal venuto il gran travaglio interno
 Che sostener nol può forza mortale,
 O cede il corpo frate
 Ai terribili moti, e in questa forma
 80 Pel fraterno poter Morte prevale;
 O così sprona Amor là nel profondo,
 Che da se stessi il villanello ignaro,
 La tenera donzella
 Con la man violenta
 85 Pongon le membra giovanili in terra.
 Ride ai lor casi il mondo,
 A cui pace e vecchiezza il ciel consenta.
- Ai fervidi, ai felici,
 Agli animosi ingegni
 90 L'uno o l'altro di voi conceda il fato,
 Dolci signori, amici
 All'umana famiglia,
 Al cui poter nessun poter somiglia
 Nell'immenso universo, e non l'avanza,
 95 Se non quella del fato, altra possanza.
 E tu, cui già dal cominciar degli anni
 Sempre onorata invoco,
 Bella Morte, pietosa
 Tu sola al mondo dei terreni affanni,
 100 Se celebrata mai
 Fosti da me, s'al tuo divino stato
 L'onte del volgo ingrato

Ricompensar tentai,
 Non tardar più, t'inchina
 105 A disusati preghi,
 Chiudi alla luce omai
 Questi occhi tristi, o dell'età reina.
 Me certo troverai, qual si sia l'ora
 Che tu le penne al mio pregar dispieghi,
 110 Erta la fronte, armato,
 E renitente al fato,
 La man che flagellando si colora
 Nel mio sangue innocente
 Non ricolmar di lode,
 115 Non benedir, com'usa
 Per antica viltà l'umana gente;
 Ogni vana speranza onde consola
 Se coi fanciulli il mondo,
 Ogni conforto stolto
 120 Gittar da me; null'altro in alcun tempo
 Sperar, se non te sola;
 Solo aspettar sereno
 Quel dì ch'io pieghi addormentato il volto
 Nel tuo virgineo seno.

Il canto propone un'ideale e una raffigurazione della morte totalmente dissonante da altre rappresentazioni poetiche dello stesso periodo: la morte è qui dipinta quale sorella di Amore. Leopardi sottolinea, già nei primi 5 versi che *l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le solissime degne di essere desiderate* (lettera a Fanny Targioni Tozzetti, 16 agosto 1832). La morte viene personificata nella figura di un *fanciulla bellissima* (v 10): in quest'atto si scorge un'aperta polemica contro coloro che credono che la morte sia un male; in realtà essa è un bene, perché rappresenta il totale annullamento delle miserie dell'uomo, come ribadirà il poeta nei versi conclusivi. La morte e l'amore operano *in tandem*: con l'avvento dell'eros si avverte nel cuore un desiderio di morte languido e stanco. Molto interessante il concetto espresso nei versi 45-87: la potenza dell'Amore è tale da elevare al pensiero della morte perfino gli umili. Quando la passione li domina, perfino il volgo osa soffermarsi col pensiero nel proposito del suicidio, guardando con fermezza la tomba, i paramenti funebri, e meditando a lungo sui mezzi con i quali procurarsi la morte. La disciplina dell'amore è così ferrea da rendere capaci a tal punto di affrontare l'idea della morte. Quando poi accade che il tormento interiore sia giunto a un punto tale che le capacità umane non possono sostenerlo, allora il corpo fragile soccombe agli insopportabili assalti della passione, e in questo modo la morte ha il sopravvento per effetto di Amore, o Amore incalza a tal punto nel profondo dei sentimenti che costringe l'amante a darsi la morte. Nell'ultima sezione del canto la morte è invocata senza alcun rimpianto: il poeta fa un voto di fedeltà nei confronti dell'estrema dea, chiedendo quasi scusa in nome di tutti coloro che non la rappresentano tal qual è. Il poeta non attenderà il suo arrivo con ansia e angoscia, ma al contrario la attenderà (e la riceverà) con estrema gratitudine: la morte rappresenta l'annullamento di tutta la miseria della condizione umana. In questa nuova visione della morte si scorge un radicale cambiamento rispetto alla produzione dei primi idilli, in cui la stessa era vista con angosciato e amaro sgomento, personificazione dello svanimento delle passioni e delle illusioni giovanili nella fredda morte (come ne *l'Ultimo canto di Saffo*).

Questo tema percorre tutto il secolo: così la morte è un tema solenne e sacro che attraversa tutte le opere manzoniane, il momento supremo della verità che dà significato alle grandi figure di Napoleone, Adelchi, Carmagnola, Ermengarda. E' anche morte collettiva, che si incarna nel flagello della peste nei *Promessi Sposi*: è la *scopa* che spazza via il male, il *setaccio* che seleziona gli individui capaci di andare avanti. Sempre la morte, quella per tisi, nel senso del disfacimento fisico, assilla i poeti scapigliati: morte e vita sono solo una delle coppie dualistiche che caratterizzano la loro poesia (bene e male; ideale e vero; virtù e vizio; bello e orrendo), che comporta alla ricerca dell'orrido e dell'irrazionale. Lo stesso tema, quello della morte, entra nelle opere veriste di Verga con disincantata naturalezza. La morte di Rosso Malpelo, Bastianazzo, di Padron Ntoni, di Mastro Don Gesualdo (per citare i personaggi più famosi), pur sconvolgendo l'assetto normale della vita, è sempre pianta con rassegnato dolore o accolta con l'inerte docilità a cui ha abituato un'esistenza avara di gioia: la morte si configura come il *naturale* termine della vita dell'uomo, condizione ineluttabile ed inevitabile.

Ma la morte si presenta anche nei suoi caratteri più sensuali e seducenti, in cui erotismo e seduzione coincidono: è il caso di d'Annunzio. Nelle sue opere, anche in quelle giovanili, non mancano momenti di poesia visionaria e mortuaria, che fanno intuire come il vitalismo più sfrenato celi sempre in sé il fascino ambiguo della morte: il mondo di *Terra Vergine* è un mondo idillico, in cui però esplodono passioni viscerali e primordiali, sotto forma di un erotismo vorace e irrefrenabile, ma anche un violenza sanguinaria; è il caso di Dalfino, pescatore ed esponente di un mondo primitivo in cui il piacere dell'amore e della morte sono strettamente collegate. Questa dualità, questa ambiguità tra erotismo e disfacimento, è una linea tematica di tutta la produzione dannunziana.

Il decadentismo ha fatto del *languore* la sua cifra, per quel misto di eros e sfinimento, di malattia e di dolcezza che esso racchiude. Anche la natura sembra soggetta a questa condizione, vegetazione definita malata: molto indicative la *digitale purpurea* e il *gelsomino notturno* di Pascoli.

I

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,

5 l'altra... I due occhi semplici e modesti
fissano gli altri due ch'ardono. «E mai
non ci tornasti?» «Mai!» «Non le vedesti

più?» «Non più, cara.» «Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi i dolci anni che sai;

10 quei piccoli anni così dolci al cuore...»
L'altra sorrise. «E di': non lo ricordi
quell'orto chiuso? i rovi con le more?

i ginepri tra cui zirlano i tordi?
i bussi amari? quel segreto canto
15 misterioso, con quel fiore, fior di...?»

«morte: sì, cara». «Ed era vero? Tanto
io ci credeva che non mai, Rachele,
sarei passata al triste fiore accanto.

20 Ché si diceva: il fiore ha come un miele
che inebria l'aria; un suo vapor che bagna
l'anima d'un oblio dolce e crudele.

Oh! quel convento in mezzo alla montagna
cerulea!» Maria parla: una mano
posa su quella della sua compagna;

25 e l'una e l'altra guardano lontano.

II

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

30 Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate,
là, da tastiere appena appena tocche...

35 Oh! quale vi sorride oggi, alle grate,
ospite caro? onde più rosse e liete

tornaste alle sonanti camerate

oggi: ed oggi, più alto, Ave, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
40 e poi d'un tratto (perché mai?) piangete...

Piangono, un poco, nel tramonto d'oro,
senza perché. Quante fanciulle sono
nell'orto, bianco qua e là di loro!

Bianco e ciarliero. Ad or ad or, col suono
45 di vele al vento, vengono. Rimane
qualcuna, e legge in un suo libro buono.

In disparte da loro agili e sane,
una spiga di fiori, anzi di dita
spruzzolate di sangue, dita umane,

50 l'alito ignoto spande di sua vita.

III

«Maria!» «Rachele!» Un poco più le mani
si premono. In quell'ora hanno veduto
la fanciullezza, i cari anni lontani.

Memorie (l'una sa dell'altra al muto
55 premere) dolci, come è tristo e pio
il lontanar d'un ultimo saluto!

«Maria!» «Rachele!» Questa piange, «Addio!»
dice tra sé, poi volta la parola
grave a Maria, ma i neri occhi no: «Io,»

60 mormora, «sì: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
65 all'alba, nell'ignara anima, spento.

Maria, ricordo quella grave sera.
L'aria soffiava luce di baleni
silenziosi. M'inoltrai leggiera,

cauta, su per i molli terrapieni
70 erbosi. I piedi mi tenea la folta
erba. Sorridi? E dirmi sentia: Vieni!

Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

75 con un suo lungo brivido...) si muore!»

Le due donne, la *bionda* e la *bruna* sono figure simboliche, emblemi della purezza e della sensualità. Tutto il poemetto è giocato sulla contrapposizione tra il candore verginale, cui contribuisce l'atmosfera conventuale e l'ambientazione in un *hortus conclusus* che rigetta ogni collegamento con l'esterno, e la spinta insidiosa della sensualità della digitale purpurea, insidia inquietante e al contempo sensuale. Il fiore si presenta nella sua dimensione mostruosa, con le *dita spruzzolate di sangue, dita umane*: ma proprio questa sua insidia, questa sua mostruosità lo rende sensuale e appetibile. La digitale purpurea è delineata in tutta la sua ambiguità; dalla dolcezza dell'esperienza di Rachele scaturisce un misterioso destino di morte non meglio precisato: l'indefinito, l'ambiguo, l'allusività sono qui volutamente usate da Pascoli per caricare di

profondo significato tutto il poemetto. Tra le diverse interpretazioni circa questo destino di morte, che tra l'altro è comune alla natura umana, la più suggestiva è quello di Getto: l'aver assaporato quel profumo ha implicato per Rachele l'iniziazione alla trasgressione, e il ricordo di questo primo atto è quell'elemento comune che ricorrerà in tutte le altre. Un'altra valida interpretazione risulta quella che indica un segno di una morte voluttuosamente accolta e covata, morbosamente goduta come mezzo di distruzione e avvio al mistero della morte.

Il tema, qui sviluppato in modo estremamente poetico da Pascoli, ripercorre tutta la letteratura del decadentismo: è l'emblematica attrazione verso il materializzarsi di tutto ciò che è impuro, corrotto, malsano; anche la morte si inserisce in questa cornice tematica, quale condizione che attrae e seduce per l'impossibilità dell'uomo di svelarne il più profondo segreto.

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.

- 5 Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.

- Dai calici aperti si esala
10 l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

- Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
15 La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

- Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
20 brilla al primo piano: s'è spento . . .

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

Questa poesia è quanto mai indicativa del complesso rapporto tra la vita e la morte. Già nel titolo, *gelsomino notturno*, presentato sotto forma di ossimoro si riscontra una riflessione sulla dicotomia vita/morte: il fiore, per antonomasia, sboccia di giorno, sotto i caldi raggi della luce del sole; qui invece l'idea della *nascita* viene ricollegata alla notte, in fiore che presenta i cicli vitali invertiti (si *chiude* di giorno, si *apre* di notte), il che implica una riflessione sulla morte. Questa riflessione è presentata come il termine ultimo di una considerazione più ampia: l'*e* iniziale indica che il poeta ha meditato a lungo su questo tema, ma che sol ora, in questi ultimi atti del suo flusso di coscienza, ha deciso di comunicare il suo pensiero. L'idea della notte è subito ricollegata al pensiero della morte: l'ora più tarda del giorno viene accostata al momento in cui il pensiero va ai propri cari, ormai defunti. Le strofe presentano un alternarsi di segni sensuali, che invitano quasi a godere dell'amore, e di segni mortuari: è evidente l'inscindibile legame vita/morte. Queste contrapposizioni sono evidenti sin dall'inizio, e rintracciabile nell'opposizione silenzio/rumore, luce/ombra, chiuso/aperto. Fortemente indicativo il termine *urna*: l'urna è un termine ambivalente, che indica sia la parte vitale del fiore deputata al perpetrarsi della vita, sia la custodia delle ceneri del defunto. Tutto questo evidenzia come la morte sia una componente essenziale della vita; *nasce l'erba sopra le fosse*: le fosse sono i luoghi deputati alla sepoltura dei cadaveri, soggetti, con l'azione del tempo, alla decomposizione; in tal modo un *luogo di morte* diventa estremamente fertile e adatta alla nascita di una vegetazione *spontanea*.

Ma questo bipolarismo è presente anche in altre opere pascoliane: è il tema di fondo anche di *Novembre*:

Gemmea l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore...

- 5 Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al più sonante
sembra il terreno.

- 10 Silenzio, intorno: solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. E' l'estate,
fredda, dei morti.

L'inizio della poesia presenta un quadro apparentemente naturale, impressionistico e naturalistico allo stesso tempo, colto, come solito in questo clima decadente, con notazione intensamente sensuali, visive e olfattive, con immagini nitide e vivide. Ma è solo un'illusione: già quel *ma* in incipit all'inizio della seconda strofa indica che quanto descritto non è reale. Proprio nella strofa centrale si inserisce una nuova dimensione: all'illusoria primavera cantata nei primi quattro versi subentra la stagione autunnale, estremamente pregnante e carica di significati: il *pruno* non emana profumo, ma è secco; le piante non fiorite, ma disegnano le nere trame dei loro rami nudi sul cielo sereno. La poesia è una sorta di climax, in cui l'allegoria del significato prende forma strofa dopo strofa, e in cui le dimensioni create da poeta si giustappongono le une alle altre: così l'immagine più significative è quella finale, un'immagine di morte che si staglia dietro tutto il paesaggio. E proprio alla morte alludono i rami secchi, che turbano la serenità vitale del cielo, il silenzio del paesaggio, le ventate; ma l'immagine poeticamente più bella, ma anche più tragica, è quella delle foglie che cadono: riprendendo un'analogia già utilizzata in Omero e già ripresa da Mimnermo, la vita dell'uomo è come le foglie sugli alberi: estremamente *fragile*, un colpo di vento e cade.

Ma il tempo scorre, e non rimane mai uguale a se stesso: l'uomo muta, e mutano i suoi interessi. Appare dunque inevitabile che, nel divergere di interessi e nel confluire di necessità, scoppi una guerra. Estremamente indicativa è la condizione di Ungaretti, che vive le tragiche esperienze delle guerre, della *Prima* e della *Seconda* guerra mondiale. Aveva affermato Ungaretti: "*Io credo che non vi possa essere né sincerità né verità in un'opera d'arte se in primo luogo tale opera d'arte non sia una confessione*". E la sua poesia (almeno quella di *Allegria*) è una confessione: confessione del disagio di un uomo di fronte all'inesorabile destino della guerra. La guerra priva l'uomo di tutto, della vita e dell'identità. Così Ungaretti la dipinge in tutta la sua tragicità, quale pura esperienza esistenziale: sul Carso, con la morte davanti a ogni istante, l'incontro del poeta con gli altri uomini e con se stesso attinge a un'essenzialità primordiale. Ma, come afferma il poeta stesso, non è fonte di preoccupazione l'idea di uccidere o di essere ucciso, ma ricerca di un rapporto con l'assoluto, *l'assoluto rappresentato dalla morte, non dal pericolo, che era rappresentato da quella tragedia che portava l'uomo a incontrarsi col massacro*. Tutto questo si riflette in una costante tensione interiore, che si trova costantemente sospesa tra la quotidianità della *vita* e la coscienza di una *morte* sempre in agguato, pronta a manifestarsi tragica e drammatica. Come scrive Luperini, *la vita al fronte si spoglia della sua storicità e diventa la vita in assoluto, la rivelazione all'uomo della sua vera condizione di ombra fragile e illusoria*.

Questa condizione in cui versa l'uomo è ben rappresentata da *Soldati*:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie

Bosco di Courton luglio 1918

Di eco antico la similitudine che paragona i soldati alle foglie sugli alberi. Come in molti testi ungarettiani, il titolo ha un ruolo decisivo per la comprensione del testo. La scelta di una immagine

tradizionale, tesa ad evidenziare la tragicità della condizione al fronte, è resa estremamente poetica e incisiva grazie alla istantaneità del componimento. Estremamente indicativo il *si* impersonale a inizio di poesia: è la volontà di denunciare l'anonimato in cui vivono questi soldati, che sentono accentuare in loro una condizione di precarietà e solitudine, nonché di abbandono. La precarietà dell'uomo emerge qui con tutta la sua carica drammatica e fortemente espressiva al contempo: il paragone tende ad evidenziare l'impalpabilità dell'evento che potrebbe cogliere ciascuno, senza differenza, da un momento all'altro.

Questa consapevolezza e presa d'atto della precarietà dell'esistenza umana, *attiva* nel poeta prepotenti slanci vitali, reazioni istintive che testimoniano il viscerale attaccamento alla vita. Come sottolinea, ancora una volta Luperini, è *l'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale che scaturisce dal continuo rischio della morte da scongiurare*. Indicativa in tal senso si configura *Veglia*:

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
5 con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
10 penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore.

Non sono mai stato
15 tanto
attaccato alla vita.

Cima Quattro il 23 dicembre 1915

Come evidenzia il primordiale titolo dell'opera, *Allegria di Naufragi*, la vita al fronte intensifica la brama di vivere del poeta, alimentandone il desiderio di felicità o l'impulso alla spinta vitale. Il poeta sottolinea la *crudeltà* della situazione da cui scaturisce la sua riflessione: egli ha passato un'intera nottata accanto al cadavere di un commilitone morto, sfigurato, ed insiste su questi elementi per accentuarne la durezza. L'ossessività del *quadro* è evidenziata dai termini utilizzati, che mirano a distorcere l'immobilismo della realtà rappresentata, quasi in senso *espressionistico* (non si può definire espressionistico perché il poeta non si compiace, non gode di questa deformazione). A rendere il componimento ancora più *macabro* concorre un termine come *congestione*, che trasmette quasi l'idea di qualcosa che continua a scavare nel profondo dell'animo di chi resta in vita. Proprio questa connotazione tragica della situazione genera un effetto inatteso: il poeta si scopre profondamente attaccato alla vita; è un amore per la vita che nasce dall'orrore e dal dolore, ovvero dalla *morte*, e si attua come prepotente riaffermazione di un istinto naturale, quello alla vita, ma anche come riconquista della solidarietà umana di fronte al comune ineluttabile destino.

Essere-per-la-morte: Kierkegaard e Heidegger

Il male di vivere, quale risultato del profondo e inconscio scontro interiore, è una caratteristica esclusiva dell'uomo del '900, perché, anche se ricorre come tema costante dal mondo classico a tutta la letteratura europea, acquista una dimensione tragica e disperante nel mondo contemporaneo. Le ragioni per cui un individuo si sente irrimediabilmente solo, smarrito, infelice, vanno ricercate già alla fine dell'800, quando tra i segni esaltanti di uno straordinario progresso scientifico, si va radicando quel *disagio della civiltà* di cui parla Freud, cioè il distacco tra l'io e il mondo, tra la vita e la morte. In fondo al cuore dell'uomo, o meglio, si dovrebbe dire nelle tenebre del suo inconscio, si annida questo male senza volto e senza nome, la *tristesse sans cause* di Verlaine, contro cui è vano lottare. Ma che cosa l'ha generato? Probabilmente l'uomo per sentirsi sereno ha bisogno di certezze; e invece il sapere scientifico ha polverizzato in infiniti settori specialistici la visione della realtà che sfuggirà da ora in poi ad una percezione rassicurante: non resterà che guardarne un frammento, piccolo e insignificante, nel misero tentativo di coglierne un senso più vasto.

Particolarmente indicative sono state le risposte di Søren Kierkegaard e Martin Heidegger. La filosofia di Kierkegaard è considerata fondamentale per la fondazione dell'*esistenzialismo*, ovvero di quell'indirizzo filosofico che assume quale proprio tema specifico *l'esistenza* come modo di essere caratteristico dell'uomo, ponendosi contro ogni riduzione dell'*esistenza* a cosa. Ciò che definisce l'esistenzialismo è appunto la ripresa di Kierkegaard, la cui filosofia avanza l'esigenza di *accentuare l'esistenza*, cioè di abbandonare ogni pretesa di fare della filosofia una metafisica *speculativa*, cioè un colpo d'occhio disinteressato ed esterno sul mondo, ma di partire invece dalla concretezza della situazione ontologica di ogni singolo e quindi anche del pensatore stesso: l'esistenza con tutta la sua problematicità; di qui quei temi che sono considerati propri dall'esistenza, quali il *pathos* della scelta, *l'aut aut*, l'angoscia, la disperazione, la *finitudine*, ecc. Così, se l'esistenza non è mai oggetto esterno, passibile di una considerazione disinteressata, ma è invece il nostro stesso modo d'essere, il filosofo che voglia parlare dell'esistenza si trova in una sorta di coinvolgimento ontologico: il tema del suo discorso e la situazione da cui è affrontato coincidono, ed egli è messo direttamente in questione nella questione stessa che pone. Allora la metafisica, con la sua categoria fondamentale, quella di necessità, si rivela inadeguata a pensar questo tema ambiguo che è l'esistenza, che può essere descritta solo in termini di *possibilità*, che diverrà poi categoria centrale nell'evoluzione dell'esistenzialismo.

Quello con la morte è sicuramente uno dei rapporti più controversi che si possono rintracciare nella storia della filosofia. Il porsi di fronte a tale condizione, quella della cessazione di una vita *sensibile*, è spesso stato causa dell'ingenerarsi di un sentimento di angoscia: in questa sede si considera proprio l'angoscia del male di vivere uno dei risvolti principali di questa dicotomia vita/morte.

Sia per Heidegger che per Kierkegaard (vi si possono leggere forti analogie circa questo concetto) l'angoscia è la paura che nasce dalla consapevolezza che con la morte tutto si annulla. Mentre per Platone il saggio vive accettando la morte come possibilità di arricchimento, nella consapevolezza che il corpo è un ostacolo alla conoscenza, Heidegger (così come Kierkegaard) afferma che con la morte giunge l'annullamento. Come rendere positiva una vita che si progetta in tale prospettiva? Heidegger afferma che la nostra vita può svolgersi entro un orizzonte autentico solamente se le nostre scelte sono rapportate alla nostra finitezza. Se le nostre scelte fossero svolte entro un ambito di vita eterna, perderebbero di significato, perché non comporterebbero alcuna assunzione di responsabilità, in quanto ogni evento e ogni scelta potrebbe essere ripetuta all'infinito, ogni strada potrebbe essere battuta, superando quel principio di esclusione (*l'aut-aut* kierkegaardiano) per cui una decisione comporta alcune conseguenze e non altre: una vera condanna all'eternità, nella quale ogni scelta ci risulterebbe indifferente, e la vita stessa perderebbe di significato, cedendo all'apatia e all'indifferenza. In sostanza Heidegger pone *l'essere-per-la-morte* come concetto positivo: solo la consapevolezza della nostra finitezza è in grado di produrre quel significato e quell'attenzione per le cose del mondo che non potremmo avere se, perduti nell'eternità, avessimo la consapevolezza di potere goderne in eterno. L'angoscia che deriva quindi dalla consapevolezza della nostra finitezza, oltre ad essere uno stato emotivo indissolubilmente legato all'esistenza autentica (una vita vissuta in ragione della scelta effettuata, e quindi con convinzione della propria scelta) è anche un sentimento

positivo, necessario a dare significato autentico alla nostra vita (chi vive nell'esistenza inautentica tende invece a dimenticare la morte e ad allontanare l'angoscia)

Ogni *singolo* uomo è, per Kierkegaard, direttamente coinvolto nel suo destino e la ricerca della verità non è mai oggettiva o distaccata, bensì appassionata e paradossale. Kierkegaard considera come suo compito essenziale quello di inserire la *persona singola*, con tutte le sue esigenze, nella ricerca filosofica; non casualmente egli avrebbe voluto far scrivere sulla sua tomba l'espressione *Quel singolo*, e, sempre non casualmente, è stato uno dei critici più acuti di Hegel ed ha combattuto contro la pretesa di identificare l'uomo con Dio, affermando invece *l'infinita differenza qualitativa* tra l'uomo e Dio. L'esistenza è il regno della libertà: l'uomo è ciò che sceglie di essere, è quello che diventa. Ci sono tre alternative fondamentali nella vita umana: lo stadio *estetico*, quello *etico* e quello *religioso*. Tra uno stadio e l'altro vi è un salto e un abisso; ognuno di essi rappresenta un'alternativa che esclude l'altra. La *possibilità* è la categoria fondamentale dell'esistenza. L'angoscia è la *vertigine* che scaturisce dalla possibilità della libertà: l'uomo sa di poter scegliere, sa di avere di fronte a sé la possibilità assoluta, ma è proprio l'indeterminatezza di questa situazione che lo angoscia. Egli acquista la coscienza che tutto è possibile, ma quando tutto è possibile, è come se nulla fosse possibile. La possibilità non si riveste di positività: ma non è la possibilità della fortuna, della felicità, ecc., bensì è la possibilità dello *scacco*, la possibilità del *nulla*. L'angoscia è la *condizione naturale* dell'uomo: essa non è presente nella bestia che, priva di spirito, è guidata dalla necessità dell'istinto, né nell'angelo che, essendo puro spirito, non è condizionato dalle situazioni oggettive; l'angoscia è propria dell'uomo, cioè di un essere fornito di una libertà che non è né necessità né astratto libero arbitrio, ma libertà condizionata dalla *situazione*, cioè dalla possibilità di ciò che *può* accadere. Questa è l'angoscia che prova Adamo quando si trova di fronte al divieto di gustare i frutti dell'albero della conoscenza: egli non sa che cosa accadrà, eppure è chiamato a scegliere tra l'obbedienza e la disobbedienza. Indicativo in tal senso mi sembra il brano tratto da *Il concetto dell'angoscia* (1884):

Imparare a sentire l'angoscia è un'avventura attraverso la quale deve passare ogni uomo, affinché non vada in perdizione o per non essere mai stato in angoscia o per essersi immerso in essa; chi invece imparò a sentire l'angoscia in modo giusto ha imparato la cosa più alta. Se l'uomo fosse un animale o un angelo, non potrebbe angosciarsi. Poiché è una sintesi, egli può angosciarsi, e più profonda è l'angoscia, più grande è l'uomo; non l'angoscia, come gli uomini intendono di solito, cioè l'angoscia che riguarda l'esteriore, ciò che sta fuori dell'uomo, ma l'angoscia che egli stesso produce... L'angoscia è la possibilità della libertà; soltanto questa angoscia ha, mediante la fede, la capacità di formare assolutamente, in quanto distrugge tutte le finitezze scoprendo tutte le illusioni. E nessun grande inquisitore tiene pronte torture così terribili come l'angoscia; nessuna spia sa attaccare con tanta astuzia la persona sospetta, proprio nel momento in cui è più debole, né sa preparare così bene i lacci per accalappiarla come sa l'angoscia; nessun giudice, per sottile che sia, sa eliminare così a fondo l'accusato come l'angoscia che non se lo lascia mai sfuggire, né nel divertimento, né nel chiasso, né sotto il lavoro, né di giorno, né di notte. Colui che è formato dall'angoscia è formato mediante possibilità; e soltanto chi è formato dalla possibilità, è formato secondo la sua infinità. Perciò la possibilità è la più pesante delle categorie.

Questo concetto di *angoscia* non deve essere confuso con l'ansietà che a volte turba gli uomini, ma è un sentimento che è sempre presente nell'uomo, che rappresenta l'essenza stessa della natura umana. *Imparare a sentire l'angoscia è un'avventura attraverso la quale deve passare ogni uomo*: l'angoscia è dunque un sentimento cui l'uomo si deve educare per evitare o di non assumerla o di immergersi totalmente in essa. L'angoscia tende irresistibilmente a una profonda riflessione, riflessione che porta l'essere umano al pensiero dei propri limiti e a quello dell'illimitato, e dunque di fronte alla possibilità pura, alla libertà infinita, al nulla. L'angoscia viene presentata quale *possibilità della libertà* ed ha, mediante la fede, la capacità di formare assolutamente in quanto distrugge tutte le finitezze, distruggendo tutte le illusioni. Nessun inquisitore procura torture terribili come l'angoscia, nessuna spia attacca con tanta astuzia la persona sospetta, nessun giudice esamina così a fondo l'accusato come l'angoscia che non se lo lascia mai sfuggire né nel divertimento né nel lavoro, né di giorno né di notte. Ed ancora *colui che è formato dall'angoscia è formato mediante possibilità, e chi è formato dalla possibilità è formato secondo la sua infinità. Perciò la possibilità è la più pesante di tutte le categorie*. Questa conclusione ci pone di fronte al nostro *poter essere*. Ed è la possibilità la più pesante delle categorie perché ci pone scelte estremamente impegnative, e lo smarrimento che proviamo è la percezione del nulla. La sincerità del tormento interiore di Kierkegaard è evidente: è una realtà realmente vissuta. Oggi per noi l'angoscia manca di determinazione perché l'assenza di determinazione è costitutiva della sua essenza rivelatrice e, come afferma Heidegger, *che l'angoscia sveli il niente, lo constatiamo noi stessi immediatamente appena se ne va. Lo sguardo, ancora freddo del ricordo, si*

rasserena e noi siamo costretti a dire: di che e perché ci siamo angustati? Non c'era propriamente niente. E, in realtà, il niente stesso, come tale, era là.

Strettamente connessa alla categoria della possibilità è anche quella della *disperazione*, che è la *malattia mortale* di cui Kierkegaard tratta nel libro omonimo. Tuttavia, se *l'angoscia* è incentrata soprattutto sui rapporti tra il singolo e il mondo, la *disperazione* riguarda piuttosto quel rapporto del singolo *con se stesso*. L'angoscia è determinata dalla coscienza che tutto è possibile, e quindi *dall'ignoranza* di ciò che accadrà; invece la *disperazione* è motivata dalla constatazione che la possibilità dell'*io* si traduce necessariamente in una impossibilità. Infatti, l'*io* è posto di fronte a un'alternativa: volere o non volere se stesso. Se l'*io* sceglie di volere se stesso, cioè di realizzarsi fino in fondo, viene necessariamente messo a confronto con la propria limitatezza e con l'impossibilità di compiere il proprio volere; se, al contrario, rifiuta se stesso e cerca di essere *altro* da sé, si imbatte in un'impossibilità ancora maggiore. In entrambi i casi l'*io* è posto di fronte al fallimento, è condannato a una *malattia mortale*, che è appunto quella di vivere la *morte* di se stesso. Tanto l'angoscia quanto la disperazione possono avere un solo esito positivo, che Kierkegaard individua nella fede. Sia l'esperienza della possibilità del nulla, propria dell'angoscia, sia quella della malattia mortale, che rivela l'impossibilità dell'*io*, si risolvono soltanto quando l'uomo compie un salto qualitativo, rivolgendosi all'unica possibilità infinitamente positiva: Dio.

Come già ricordato su, altrettanto indicativa circa la condizione dell'uomo è la filosofia di M. Heidegger. Il tema della morte, intesa come fatto ineludibile che caratterizza la dimensione umana, è stata profondamente affrontato dal filosofo tedesco tra le pagine di *Essere e tempo* (1923). La morte è presentata come la possibilità finale ed ultima dell'uomo, che abbraccia e oltrepassa tutte le altre possibilità, poiché riguarda il fatto stesso di esistere. Essa è *un'imminenza che sovrasta*, nel senso che appartiene già da sempre all'essere dell'uomo. Nella sua quotidianità l'esserci *vive* però la morte in modo *inautentico*, secondo quell'atteggiamento interpretativo pubblico per il quale la morte riguarda il *Si* anonimo:

La morte è una possibilità di essere che l'esserci stesso deve sempre assumersi da sé. Nella morte l'esserci sovrasta a se stesso nel suo poter-essere *più proprio*. In questa possibilità ne va per l'esserci puramente e semplicemente del suo essere-nel-mondo. La morte è per l'esserci la possibilità di non-poter-più-esserci. Poiché in questa possibilità l'esserci sovrasta a se stesso, esso viene *completamente* rimandato al proprio poter-essere più proprio. In questo sovrastare dell'esserci a se stesso, si dileguano tutti i rapporti con gli altri esserci. Questa possibilità assolutamente propria e incondizionata è, nel contempo, l'estrema. Nella sua qualità di poter-essere, l'esserci non può superare la possibilità della morte. La morte è la possibilità della pura e semplice impossibilità dell'esserci. Così la morte si rivela come la possibilità *più propria, incondizionata e insuperabile*. Come tale è un'imminenza sovrastante specifica. La sua possibilità esistenziale si fonda nel fatto che l'esserci è in se stesso essenzialmente dischiuso e lo è nel mondo "avanti-a-sé". Questo momento della struttura della cura ha la sua concrezione più originaria nell'essere-per-la-morte. [...] Questa possibilità più propria incondizionata e insuperabile, l'esserci non se la crea accessoriamente e occasionalmente nel corso del suo essere. Se l'esserci esiste, è anche già *gettato* in questa possibilità. Innanzitutto e per lo più l'esserci non ha alcuna "conoscenza", esplicita o teorica, di essere consegnato alla morte e che questa fa parte del suo essere-nel-mondo. L'esser-gettato nella morte gli si rivela nel modo più originario e penetrante nella situazione emotiva dell'angoscia. L'angoscia davanti alla morte è angoscia è angoscia "davanti" al poter-essere più proprio, incondizionato e insuperabile. Il "davanti-a-che" dell'angoscia è l'essere-nel-mondo stesso. Il "per-che" dell'angoscia non dev'essere confusa con la paura davanti al decesso. [...] L'esserci, innanzitutto e per lo più, copre il più proprio essere-per-la-morte fuggendo *davanti* ad esso. L'esserci muore fattiziamente fin che c'è, ma, innanzitutto e per lo più, nella maniera dello *scadimento*. Infatti l'esistere fattizio non solo è, in generale e indifferentemente, un gettato poter-essere-nel-mondo, ma è anche sempre immedesimato con un "mondo" di cui si prende cura. In questo essere-presso dello scadimento... si annuncia la fuga dello spaesamento, cioè la fuga davanti al proprio essere-per-la-morte. [...]

La morte è un modo di essere che l'esserci assume da quando c'è. L'uomo appena nato è già abbastanza vecchio per morire. La pubblicità dell'essere-assieme quotidiano "conosce" la morte come un evento che continuamente accade. Questo o quel conoscente, vicino o lontano "muore". Degli sconosciuti muoiono ad ogni giorno ad ogni ora... Il discorso è questo: una volta o l'altra si morirà, ma per ora non si muore ancora. L'analisi del "si muore" svela inequivocabilmente il modo di essere dell'essere-quotidiano-per-la-morte. In un discorso del genere la morte viene concepita come qualcosa di indeterminato, che, senz'altro, un giorno o l'altro finirà per accadere., ma che, per intanto, *non è ancora presente* e quindi non ci minaccia. Il "si muore" introduce la convinzione che la morte riguardi il *Si* anonimo. L'interpretazione pubblica dell'esserci dice: "si muore"; ma poiché si allude sempre a ognuno degli altri e a noi nella forma del *Si* anonimo, si sottintende: di volta in volta non sono io. Infatti il *Si* è il nessuno. Il "morire" è in tal modo livellato a un evento che certamente riguarda l'esserci, ma non concerne proprio nessuno. Con questo equivoco l'esserci si pone nella condizione di perdersi nel *Si*, proprio rispetto al poter essere che più di ogni altro appartiene al suo proprio se-stesso. Questo movimento di diversione della morte, coprendola, domina a tal punto la quotidianità che, nell'essere assieme, i più prossimi vanno ripetendo al morente che egli si sottrarrà certamente alla morte e potrà quindi far ritorno alla placida quotidianità del mondo di cui si prendeva cura. Un siffatto "aver cura" mira a consolare, in tal modo il morente. Si vuole ricondurlo nell'esserci porgendogli aiuto a coprire ciecamente la possibilità del suo essere più propria, incondizionata e superabile. Il *Si* si prende cura di una costante tranquillizzazione nei confronti della morte... Nell'angoscia davanti alla morte l'esserci viene portato davanti a se stesso come consegnato alla sua possibilità insuperabile: il *Si* si prende cura di rovesciare questa angoscia nella paura

del davanti ad un evento che sopravverrà. L'angoscia, banalizzata equivocamente in paura, viene presentata come una debolezza che un esserci sicuro di sé non deve conoscere.

Senza dubbio il tema della morte è al centro dell'*ontologia fenomenologica* di Heidegger, che imposta il problema dell'essere nella prospettiva della temporalità. La morte è una dimensione insita nell'esistenza al punto che ogni autentica esistenza non può che *essere-per-la-morte*: l'esistenza è possibilità e la possibilità implica la scelta, la decisione con la quale l'esserci fa proprio il progetto dell'esistenza che si ritrova, del suo *essere-gettato-nel-mondo* ed esce dalla impersonalità del *si dice*, che invece fonda la *chiacchiera*, l'esistenza *inautentica*. Fra tutte le possibilità che caratterizzano l'esistenza, la morte è la sola necessità ineludibile, e pertanto il momento più propriamente costitutivo dell'esistenza, della sua *finitezza*; la morte come *decisione anticipatrice* è la scelta che riporta l'uomo, l'esserci che è *essere-nel-mondo*, nell'essere da cui l'esistenza (*ex-sistere*, farsi altro da ciò che si è) l'ha separato. Heidegger riprende ed amplia le tematiche già affrontate da Kierkegaard. Un tema dominante nella sua filosofia è quello dell'angoscia. L'angoscia non è, secondo Heidegger, come la paura generica, un timore di fronte a qualcosa di determinato, ma è ciò che si prova di fronte al *completo annientamento* dell'esistenza, di fronte al *nulla* ed è quindi quel sentimento che fa scoprire nella morte la possibilità decisiva dell'esistenza. Tra i fondamentali modi di essere dell'esistenza umana si possono individuare nel brano *l'esserci*, *l'essere-nel-mondo* e *l'essere-per-la-morte*. *L'esserci* indica che l'uomo è sempre in una situazione, determinata da un preciso spazio e un preciso tempo; essendo *l'esserci* l'uomo è nel mondo, coinvolto in esso e nelle sue vicende: trasformando il mondo, egli forma e trasforma se stesso. L'esistenza vera, però, si comprende pienamente, secondo Heidegger, soltanto con *l'essere-per-la-morte*. La morte non è intesa come qualcosa di anonimo ma come il limite rispetto al quale occorre decidersi. È dunque nell'anticipazione della morte che l'esistenza scopre il proprio senso *più autentico*; ciò è essenziale per comprendere il carattere temporale e storico dell'esistenza stessa. L'anticipazione della morte, il sapere di dover morire, qualifica l'esistenza umana; presente e passato, infatti, hanno senso solo in rapporto al futuro, più precisamente a quel limite futuro che è la morte come *annientamento dell'esistenza*. Egli muove dall'indagine sull'esserci, ossia sul modo d'essere in questo determinato spazio e tempo. L'esserci si qualifica come soggetto che interpreta il mondo, come affettività e si trova *gettato nel mondo* senza poter dare ragione del suo esserci. Di fronte alla morte, la possibilità più certa dell'esperienza, l'esserci *inautentico* tende ad auto ingannarsi costatando che *si muore* come se l'evento non lo riguardasse personalmente; l'essere *autentico*, invece, assume in modo consapevole la possibilità della morte, che è possibilità incondizionata e insormontabile. L'uomo infatti è costituito da possibilità, e la possibilità della morte è per lui sin dalla nascita. L'esserci, quando non è ancora giunto alla fine, manca di qualcosa, ed è così caratterizzato da un *non ancora*. Ed essendo l'esserci un essere possibile, quel *non ancora* che è la morte come possibilità ultima, lo investe appena nasce. *L'interpretazione pubblica dell'esserci dice: "si muore"*: è modo *anonimo* di dire, proprio di chi vuole fuggire responsabilità e possibilità. E' nell'anonimato che l'esserci banale nasconde a se stesso la certezza della propria morte e, dunque, si auto-inganna, si perde nel *Si*. *I più prossimi ripetono al morente che egli si sottrarrà alla morte e potrà far ritorno alla placida quotidianità del mondo di cui si prende cura*. Il *Si* si prende dunque cura della *tranquillizzazione* nei riguardi della morte e crede di poter affermare come ci si debba comportare davanti ad essa. La morte, quale possibilità insuperabile e certa, rivela all'uomo la propria finitezza, la temporalità dell'esistenza e porta all'angoscia. E l'angoscia, dice Heidegger, *banalizzata equivocamente in paura, viene presentata come una debolezza che un esserci sicuro di sé non deve conoscere*. La pagina heideggeriana emana un fascino indiscutibile e la sua analisi ci influenza in profondità, poiché sgorga dall'esperienza della *fatticità storica*.

Morte e critica: Ariès e Hobsbawm

Il termine *morte* viene usato per indicare un processo, una modalità del divenire, un modo di trasformarsi continuo dell'essere, che chiamiamo più propriamente il *morire*. Questa continua trasformazione dell'essere è costituita da diversi passaggi, passaggi da uno stato ad un altro e che sono segnati da cambiamenti. Assumendo che ogni cambiamento implica la privazione o la perdita di uno stato precedente, possiamo affermare che questo costituisce la prima esperienza, il primo approccio con la morte; nello scorrere del tempo, infatti, nessuno e nessuna cosa rimane simile a sé stessa. L'idea di non essere più ciò che si era prima, vuol dire aver fatto morire qualcosa di noi, brutto o bello che sia. Queste riflessioni e considerazioni, che rispecchiano la realtà della nostra condizione umana, possono portare ad almeno due tipi di atteggiamenti o attitudini, in Occidente, nei confronti della *morte* e del *morire*: da un lato una partecipazione attenta alla vita, ma minata dalla probabilità sempre attuale dell'interruzione della nostra esistenza come progetto; dall'altro un atteggiamento cinico e distaccato che - come nella classica visione filosofica dello scetticismo - rifiuta obbiettivi fondati su una prospettiva che pone al proprio interno fini e finalità non esattamente prevedibili. Entrambe le posizioni riflettono un sentimento di smarrimento, di incapacità o di impossibilità, rispetto all'affrontare il pensiero della morte.

Nel corso del '900 l'immagine della morte si è trasformata in relazione al grande cambiamento demografico e culturale delle società industriali nelle quali non si verificano più violente ed inspiegabili epidemie, né ricorrenti cicli di carestia. L'attesa di vita nelle società *avanzate* si è notevolmente e rapidamente accresciuta. L'uomo appare avviarsi al limitare della morte, e fa uso di straordinarie strumenti medici per ritardarla. Per P. Ariès lo scacco cui l'umanità va incontro, nel tentativo di dimostrare la sua potenza sulla morte è l'impossibilità di fatto di eliminarla dal suo orizzonte, che porta ad una forma di negazione che egli definisce come *capovolgimento*, riconoscendo che si incorre nel tentativo di chiuderla in un perimetro definito e di considerarla un accadimento che occorre al singolo. Ma il '900 è anche il *secolo* tragico della morte di massa. Nei due conflitti mondiali, ma anche negli altri grandi conflitti che si sono susseguiti, lo sterminio di milioni di persone ha tolto all'evento il carattere di sacralità e di rispetto di cui era circondato. L'enormità delle dei caduti, inoltre, ha privato la morte in guerra del carattere eroico, romantico, singolare che ancora all'inizio del '900, prima della *grande carneficina*, essa poteva avere, l'ha resa impersonale, anonima, accessoria a scelte di dominio: sulla sofferenza del singolo prevale il *sistema*, che si impone con il potere della tecnica, annullando la responsabilità - e l'autonomia - dell'individuo.

Un testo particolarmente indicativo mi sembra quello qui di seguito riportato, tratta da *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, P. Ariès, Laterza 1920:

Ancora nel primo novecento, poniamo fino alla guerra del 1914, in tutto l'occidente di cultura latina, cattolica o protestante, la morte di un uomo modificava solennemente lo spazio e il tempo di un gruppo sociale che poteva estendersi all'intera comunità, per esempio all'intero villaggio. [...] Il gruppo sociale era colpito dalla morte e reagisce collettivamente, a cominciare dai famigliari più accosti ed arrivando fino al più ampio cerchio delle relazioni e delle clientele.[...] Non era solo un individuo che spariva, ma la società che era ferita e la ferita doveva cicatrizzarsi.[...] Una maniera del tutto nuova di morire è comparsa nel corso del secolo XX in alcune delle regioni più industrializzate, più urbanizzate, più tecnicamente avanzate del mondo occidentale e senza dubbio siamo ancora gli inizi.

Salta agli occhi del meno attento degli osservatori la sua novità, il suo contrasto con tutto ciò che era prima, di cui costituisce l'immagine rovesciata in negativo: la società ha espulso la morte, eccetto quella degli uomini di Stato.

Niente più nella città avverte che qualcosa è accaduto: il vecchio carro funebre nero e argento è diventato una banale automobile grigia che si perde nel flusso della circolazione.

La società non segna nessuna pausa: la scomparsa di un individuo non intacca più la sua continuità. In città tutto si volge come se nessuno più morisse... Il modello della morte capovolta ha certo una preistoria nella società borghese, europea e cosmopolita, della fine dell'Ottocento.. ma assume la consistenza attuale negli Stati Uniti e nell'Inghilterra del secolo XX. E' là che mette radici perché vi ha trovato le condizioni di sviluppo più favorevoli.[...]

Tra la geografia della morte capovolta e quella di ciò che possiamo chiamare la seconda rivoluzione industriale, quella cioè dei colletti bianchi, delle grandi città e delle tecniche raffinate si nota una correlazione.

Abbiamo trovato nella prosa di un positivista degli anni 1880 il termine "industrialismo felice" per definire e denunciare un rifiuto edonistico della morte che sembra preludere alla metà del Novecento. Saint-Simoniani e positivisti presentavano una relazione tra il progresso delle tecniche, quello della felicità e l'eliminazione nella maggiore misura possibile della morte dalla vita quotidiana. Ma negli anni 1880 la relazione era teorica, o non si rivela lava che in casi isolati ed estremi, e per scorgerla si richiedeva una grande perspicacia.

E' diventata via via di più reale con l'aumento dell'influenza della tecnica, non solo sull'industria e la produzione ma su tutta la vita pubblica e privata partendo dal primo terzo del secolo XX. Si è allora diffusa l'idea che non c'era più limite al potere della tecnica,

né nell'uomo né nella natura. Le tecnica corrode il dominio della morte fino a farsi l'illusione di sopprimerla. La zona della morte capovolta è anche quella della più salda credenza nell'efficacia della tecnica e del suo potere di trasformare l'uomo e la natura.

Il brano di Ariès costituisce un esempio di storia della *mentalità*: egli utilizza molti temi relativi alla trasformazione delle società europee tra '800 e '900. L'affermazione della scienza e della tecnica nella seconda rivoluzione industriale giocano un ruolo decisivo, insieme alle differenziazioni geografiche dello sviluppo e alla crescita e al consolidamento della borghesia dei *colletti bianchi*, nello sviluppo delle dinamiche sociali. Il processo storico costituisce la struttura grazie alla quale è possibile cogliere e darsi spiegazione dei comportamenti sociali.

Ariès ripercorre la storia delle dinamiche sociale attraverso il rapporto dell'individuo e della collettività con la morte. E' possibile così individuare una evoluzione costante di questo concetto fino al suo ribaltamento. Inizialmente il momento della morte è un evento pubblico: è considerata come l'ultimo di tanti passi nella vita di un uomo; questi non cerca né di sottrarsi ad essa né di esaltarla; è talmente un evento pubblico che molte persone si radunano per assistervi: la morte *migliore* è quella annunciata agli altri dal morente stesso, il quale, nella consapevolezza del suo sopraggiungere, ha il tempo di prepararsi. Come evidenzia lo storico nelle prime righe di questo estratto, il gruppo sociale è colpito *in toto* e tenta di reagire collettivamente. Anche l'arte partecipa di questa visione, mostrando di privilegiare la rappresentazione della morte non solo nel suo stato di decomposizione, ma anche, come propone l'autore nel saggio *Storia della morte in Occidente*, si carica di una valenza *erotica*, associando spesso i temi della morte e dell'amore. (Anche a Leopardi è stato particolarmente caro questo tema nella stesura del canto *Amore e Morte*). Sempre nel saggio, lo storico sottolinea come già tra i secoli XVII e XIX secolo l'uomo della civiltà occidentale tenda a dare alla morte un senso nuovo, esaltandola e drammatizzandola. Coloro i quali sono presenti all'avvenimento non vivono più questo momento con la stessa *tranquillità* dei secoli precedenti: sono attraversati da fortissime emozioni e si abbandonano a lunghi pianti: non si accetta più la separazione o il solo pensiero della morte. Ma nel XX secolo, nell'epoca della modernità e dell'industrializzazione, l'atteggiamento di fronte alla morte subisce una netta rivoluzione: *l'uomo viene privato della sua morte*. Il lutto diventa strettamente privato, un dolore da superare da soli e nel modo più veloce possibile. L'evento non riguarda più l'individuo inserito nella società in cui vive, nella sua *collettività*: è una dimensione che assume particolar rilievo soltanto se colpisce gli uomini di Stato; per l'uomo comune *il carro funebre nero e d'argento diventa una banale automobile* che si aggira per la città, che non ne viene minimamente turbata. Con l'avvento della tecnica l'uomo ha creduto di poter *limitare* l'azione della morte: la morte non è più vista né come un avvenimento *normale* né come qualcosa da esaltare, bensì come un fallimento della medicina. Ariès a questo proposito afferma che *nelle società moderne, la morte ha preso il posto della sessualità come principale tabù*: nel momento in cui si ha estrema fiducia nella possibilità di trasformare l'uomo e la natura, l'idea *dell'estremo termine vitale* diviene qualcosa di cui non si può parlare (*tabù*) perché è qualcosa che deve essere vinta e superata.

Lo storico propone la categoria della morte capovolta: in una società tesa all'affermazione del potere dell'uomo la morte viene relegata nell'orizzonte individuale proprio perché insuperabile. L'individuo che spende la sua vita nella società e nei suoi complessi sistemi di relazioni, è lasciato solo di fronte al momento estremo, mentre il gruppo preferisce la dissimulazione. L'isolamento della morte si ripercuote sulla perdita di senso della memoria, in una società che appare sempre più proiettata nel presente, e non può permettersi di vincolarsi al passato. La negazione del lutto e la coartazione dei sentimenti pregiudicano l'efficacia del ricordo.

Altrettanto emblematico dell'analisi sul tema mi sembra il testo tratta da *Il secolo breve*, E. J. Hobsbawm, Rizzoli 1995:

E' piuttosto curioso che il numero di vittime della prima guerra mondiale, che fu assai più ridotto, abbia suscitato un impatto psicologico più elevato della grandi quantità di vittime della seconda, come testimonia il maggior numero di monumenti e di celebrazioni in ricordo dei caduti della Grande Guerra. La seconda guerra mondiale non ha dato luogo a un numero equivalente di monumenti al "milite ignoto" e dopo di essa la celebrazione dell'armistizio (l'anniversario del 4 novembre 1918 in Italia e dell'11 novembre 1918 in Gran Bretagna e in Francia) perse lentamente la solennità che circondava questa commemorazione negli anni tra le due guerre. Forse 10 milioni di morti impressionarono coloro che non si aspettavano una simile ecatombe più brutalmente di quanto 54 milioni di vittime abbiano colpito gli animi di chi aveva già sperimentato il massacro della guerra.

Certamente, sia il grande sforzo bellico, sia la determinazione da ambo le parti di spingere la guerra fino in fondo e di vincerla ad ogni costo lasciarono il segno. Senza di ciò, non si comprende la crescente brutalità e disumanità del nostro secolo. (Purtroppo non si possono nutrire seri dubbi circa la crescita della barbarie dopo il 1914) [...]. Una ragione rilevante della crescita della barbarie fu

l'inedita democratizzazione della guerra. I conflitti generali si trasformarono in "guerre di popolo" sia perché i civili e la vita civili divennero obiettivi diretti e talvolta principali della strategia militare, sia perché nelle guerre democratiche, così come nella politica democratica, gli avversari sono naturalmente demonizzati allo scopo di renderli odioso o almeno disprezzabili...

Un'altra ragione fu la nuova conduzione impersonale della guerra in base alla quale uccidere e ferire diventano conseguenze remote del premere un pulsante o del muovere una leva. La tecnologia rendeva invisibile le sue vittime, mentre ciò non accadeva quando si sventravano i nemici con la baionetta o li si inquadrava nel mirino del fucile. Di fronte ai cannoni in postazione sul fronte occidentale non c'erano uomini, ma cifre strategiche, cifre puramente ipotetiche, come dimostrò il conteggio delle vittime nemiche durante la guerra del Vietnam. Laggiù, al suolo sotto i bombardieri, non c'erano persone che stavano per essere bruiate e maciullate, ma obiettivi. Giovanotti gentili, ai quali non sarebbe certamente piaciuto affondare la baionetta nel ventre di una giovane donna incinta di qualche villaggio, potevano assai più facilmente sganciate tonnellate di esplosive su Londra o su Berlino, o bombe atomiche su Nagasaki o Hiroshima. Coscienziosi burocrati tedeschi che avrebbero certo trovato ripugnante condurre in prima persona al mattatoio ebrei affamati, potevano studiare con un senso assai tenue del proprio coinvolgimento personale gli orari ferroviari che regolavano l'afflusso costante dei treni della morte ai campi di sterminio polacchi. Le più grandi crudeltà del nostro secolo sono state le crudeltà impersonali delle decisioni prese da lontano, nella routine del sistema operativo, soprattutto quando potevano essere giustificate come necessità operative sia pure incresciose.

Il brano riportato si apre con una considerazione quanto mai indicativa, che sembra porsi sulla stessa scia dell'analisi condotta da Ariès: suscitano maggiore scalpore i 10 milioni di morti della *Grande Guerra* che non i 54 milioni della Seconda Guerra Mondiale. Perché? Perché la tecnologia ha posto l'uomo lontano dal contatto con la morte. Chi ha visto i campi di sterminio? Chi ha visto i morti di Hiroshima e Nagasaki? Anche il soldato sul campo di battaglia non ha visto i *suoi morti*, al massimo ha premuto un grilletto, ha abbassato una leva, ma nulla di più. Ciò che appare diverso rispetto alle guerre precedenti, ciò che stupisce, è la *morte di massa*: definirla è qualcosa di difficile, che pone diversi problemi, in primo luogo quello dei numeri. Ma il mutare delle dimensioni ha mutato anche il rapporto con la morte come esperienza di una possibilità. La morte appare ai soldati non solo come una virtualità permanente, ma quasi come un accadimento già in corso. Scamparla è l'eccezione. Sono soprattutto i combattenti a registrare questa realtà. Espressioni fatalistiche come *un minuto ci sei e l'altro sei morto* o *se non si muore oggi si muore domani* sono molto frequenti tra le lettere dei soldati inviati al fronte. Ma la morte di massa non è solo questione di numero e di frequenza. C'è un altro elemento che la qualifica, ed è l'anonimato. A partire dalla guerra, anche la morte diviene un evento senza qualità, che inghiotte subito le sue vittime cancellandone in maniera improvvisa e istantanea l'identità. Come ha già evidenziato Ariès, l'uomo perde una concezione profondamente intima della morte, relegando il fenomeno al limite della propria esistenza. Ma tutto questo, come evidenzia Hobsbawm, non va ricercato esclusivamente nella seconda rivoluzione industriale e nella spersonalizzazione (iniziata all'epoca), ma soprattutto nel mondo del tutto inedito di condurre impersonalmente la guerra (v16): non erano più i generali sul campo a prendere le decisioni, a decidere quale tattica fosse la migliore, ma impersonali burocrati di palazzo, lontani dal campo di battaglia, lontani dalla tragicità degli eventi, lontani dalle sofferenze del fronte. Ma il secondo conflitto mondiale viene ricordato per la *novità* delle barbarie mai viste prima, dovute all'inasprimento del conflitto: oramai era una guerra *democratica*, condotta con le armi della democrazia. In questo lo storico manifesta una profondità di analisi e di giudizio ottime: come in politica si ha la necessità di demonizzare i propri avversari, così in questa guerra furono demonizzati i popoli, i popoli *avversari*; e si parla di popoli perché questa fu la seconda guerra mondiale, scontro tra *razze*. La morte viene quasi annullata: il valore della vita di un uomo viene meno, non vale più nulla (soprattutto se *vita ebraica*), né più né meno di un ideale. L'uomo del XX secolo ha perso la concezione dell'importanza della vita e della morte, ormai ritenuti solo termini di una vita *meccanica*, che scorre freddamente prestabilita. La seconda guerra mondiale si distingue per questa capacità – o incapacità? – di spersonalizzazione, di distruzione di valori ed ideali, di mancanza di rispetto di ciò che l'uomo è e rappresenta. L'uomo è qui rappresentato quale *essere impersonale*: non a caso le più grandi crudeltà del secolo si sono consumate attorno a uomini *impersonali*. Se l'uomo diventa impersonale, è impersonale anche ciò che lo riguarda più da vicino, nella sua dimensione più intima e profonda: la dicotomia inscindibile vita/morte.

A writer: Joyce

The chosen paragraph is the last of *The Dead*, the last tales of *Dubliners* by James Joyce. This novel, considered the best of all, tells about a Christmas party where Gabriel Conroy and his wife Gretta, the protagonists, go. After that, they go to a hotel: Gretta speaks about her dead love.

She was fast asleep.

Gabriel, leaning on his elbow, looked for a few moments unresentfully on her tangled hair and half-open mouth, listening to her deep-drawn breath. So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life. He watched her while she slept, as though he and she had never lived together as man and wife. His curious eyes rested long upon her face and on her hair: and, as he thought of what she must have been then, in that time of her first girlish beauty, a strange friendly pity for her entered his soul. He did not like to say even to himself that her face was no longer beautiful, but he knew that it was no longer the face for which Michael Furey had braved death.

Perhaps she had not told him all the story. His eyes moved to the chair over which she had thrown some of her clothes. A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon its side. He wondered at his riot of emotions of an hour before. From what had it proceeded? From his aunt's supper, from his own foolish speech, from the wine and dancing, the merry-making when saying good-night in the hall, the pleasure of the walk along the river in the snow. Poor Aunt Julia! She, too, would soon be a shade with the shade of Patrick Morkan and his horse. He had caught that haggard look upon her face for a moment when she was singing *Arrayed for the Bridal*. Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees. The blinds would be drawn down and Aunt Kate would be sitting beside him, crying and blowing her nose and telling him how Julia had died. He would cast about in his mind for some words that might console her, and would find only lame and useless ones. Yes, yes: that would happen very soon.

The air of the room chilled his shoulders. He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. One by one they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age. He thought of how she who lay beside him had locked in her heart for so many years that image of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live.

Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman, but he knew that such a feeling must be love. The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling.

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

All the stories in *Dubliners* revolve around characters' pains and experiences with death: in the first story, *The Sisters*, a young boy is confronted with the death of a very important person in his life; Eveline is haunted by the memory of her mother, Maria in *Clay* is persecuted by the omen of her own death; *A Painful Case* deals with a tragic death; a dead political figure is the basis of *Ivy Day in the Committee Room*. *The Dead* exhibit the capacity of someone's death to dishearten one in their future relations and experiences. The excerpt tells about Gabriel and Gretta back at their hotel after the "Misses Morkan's Annual Dance". Gabriel is eager to take her in his arms but Gretta is tired and apathetic. She tells him the tragic story of Michael who died for love of her. Once his wife is asleep, Gabriel is tormented by thought of the dull existence he can offer her when another has devoted such a deep passion to her. The passage is an example of what Joyce called *epiphany* (1-13). Gabriel realizes he had lived with his wife without realizing what intense feelings of love and secret regret were hidden in her heart. He, then, looks at himself and discovers his own meanness: "So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. It hardly pained him now to think how

poor a part he, her husband, had played in her life". The reader, now, can't help feeling human sympathy to him. Lines 30-35 deal with one of the main themes of *The Dead*, i.e. that a death faced courageously has a greater impact upon the living than death through progressive decay. Gabriel is faced with the question if it is better to live a long life than dying in some remarkable act of courage: he pictures Michael Furey – who had died with passion – and his Aunt Julia – who is bound to wither away slowly. He is concerned he will not have a magnificent death. The process of self-revelation improves Gabriel; he overcomes his egotism and accepts his wife's and other human beings' individual existences: "Generous tears" fill his eyes. He is able to move away from his individual experience to embrace mankind: "his own identity" fades out "into a grey impalpable world" and becomes one with the living and the dead. The falling snow covers the whole of Ireland symbolically linking the living and the dead.

The passage combines realism and symbolism: there is plenty of detailed description charged with symbolic meaning as well. The characters' names are symbols. In the Bible Gabriel is the angel of death and the prince of fire; Michael, too, is an angel. Michael Furey defies the presence of Gretta's husband, Gabriel, who, up to the very end of the story, appears as spiritually dead. The snow may have many interpretations: it may symbolize death, covering the dead and living impartially, the artist's lack of communication and isolation in Dublin or may mean purification as it cancels everything, including negative images. Thus Gabriel thinks it is time to go west, i.e., to die; to Joyce it meant leaving Ireland: maybe through Gabriel Joyce wanted to represent himself and what had happened to him if he had not left his beloved and hated country, the symbol of paralysis.

Note finali

Da qualche anno si parla spesso, anche nei documenti ministeriali, di un approccio interdisciplinare oppure multidisciplinare (o pluridisciplinare) allo studio letterario. E se un tempo si preferiva l'interdisciplinarità, oggi tende a prevalere forse per ragioni di opportunità, quello meno impegnativo di multidisciplinarità. Tuttavia, la distinzione terminologica non è affatto chiara. Spesso nei lavori dei pedagogisti i diversi termini si mescolano, si accavallano, si sovrappongono senza la necessaria chiarezza. Cerchiamo dunque, anzitutto, di semplificare e di distinguere, partendo proprio dalla questione terminologica.

Se io, dovendo descrivere un bosco, accosto fra loro varie discipline – per esempio la botanica, la zoologia, la geologia – resto nel campo della multidisciplinarità. Se invece volendo spiegare un determinato fenomeno – per esempio la scomparsa di certe specie animali – ricorro a queste medesime discipline correlandole strettamente fra loro in vista di un'interpretazione unitaria di quel fenomeno. Adotto appunto un approccio interdisciplinare. L'interdisciplinarità è insomma uno studio condotto attraverso varie discipline nell'intento di risolvere un unico problema. Più precisamente (A) è uno studio volto a identificare le connessioni logico-strutturali tra le diverse discipline, al fine di una spiegazione unitaria di un determinato fenomeno; oppure (B) è il lavoro svolto per risolvere i problemi tipici di una disciplina con i mezzi appropriati appartenenti a un'altra disciplina (questo tipo di approccio interdisciplinare è chiamato anche transdisciplinarità).

Il rapporto tra le diverse discipline nella multidisciplinarità è meno stringente e probabilmente, sul piano della formazione culturale, meno produttivo. Mi si dice che durante una conferenza audiovisiva destinata all'aggiornamento degli insegnanti, un ispettore ministeriale ha suggerito, come esempio di lavoro multidisciplinare, un accostamento tra scienze naturali e letteratura fondato sullo studio dei vulcani da un lato e della *Ginestra* leopardiana dall'altro. Niente, mi pare, di meno sensato e di più gratuito.

A me pare che, nello studio della letteratura, ci possano essere tre modi particolarmente produttivi di applicare un metodo capace di utilizzare in modo critico e formativo discipline diverse: 1) per spiegare in modo unitario, e dunque attraverso la loro connessione logico-strutturale, un certo fenomeno storico (per esempio una periodizzazione o un movimento letterario); 2) per illustrare le varie manifestazioni di un tema nell'immaginario; 3) per risolvere un problema di interpretazione testuale, e dunque strettamente letterario in quanto storico-filologico, attraverso il ricorso a una disciplina diversa (per esempio la psicoanalisi). I primi due rientrano ovviamente nel caso segnalato come (A), il terzo nel caso indicato come (B).

Un'altra precisazione. Interdisciplinarità non significa "tuttologia". VA combattuta la tendenza a fare del professore di italiano un tuttologo che può insegnare non solo letteratura ma anche storia del teatro e storia del cinema, e persino sessuologia ed educazione stradale. Il professore di italiano del triennio deve essere indubbiamente un uomo di cultura, cioè un intellettuale capace di mediare certi contenuti culturali desunti anche da altre discipline che egli non conosce in modo specialistico; ma il suo fine proprio è l'insegnamento della letteratura. L'interdisciplinarità deve servire non già a perdere di vista gli specifici contenuti disciplinari, ma ad approfondirli. Il docente utilizzerà sì conoscenze e metodi di altre discipline, ma non al fine di insegnare materie diverse dalla propria, bensì al fine di insegnare in modo migliore la letteratura. DA questo punto di vista l'interdisciplinarità è l'esatto opposto della "tuttologia".

Il ricorso all'interdisciplinarità è favorito e anzi autorizzato dallo statuto aperto della letteratura e della critica letteraria. La letteratura è una porta di ingresso in altri mondi. Il suo studio comporta, sempre, di necessità, il ricorso a discipline diverse.

Se consideriamo un'opera letteraria, essa ci appare innanzitutto un insieme di artifici linguistici e retorici; ma questi risultano poi strettamente connessi alle caratteristiche di un genere, di una poetica, di un movimento letterario in un dato periodo storico. Studiando la genesi, ci accorgiamo che quell'opera è inseparabile dalla cultura e dalla psicologia di un individuo specifico, ma anche dalla storia degli intellettuali, delle ideologie e dell'immaginario di un'epoca determinata. Già in questo tipo di approccio si rende utile il ricorso non solo alle scienze linguistiche e retoriche e a quelle storico-filologiche, ma alla storia della cultura e della civiltà, alla psicologia, alla filosofia, all'antropologia e magari anche alla storia delle scienze fisiche e naturali (la fisica di Dante non è quella di Galileo né quella di Calvino).

D'altro canto, anche la critica letteraria ha un carattere aperto. Pur ricorrendo a strumenti scientifici specifici (quelli della filologia e della retorica), non presenta il carattere rigorosamente monodisciplinare della matematica. Un critico deve conoscere la letteratura italiana, ma anche le altre letterature occidentali; deve far ricorso a nozioni desunte dalla sociologia (per esempio per la storia degli intellettuali, del pubblico, della circolazione e della fruizione delle opere), dall'antropologia e dagli studi sull'immaginario, dalla psicologia e magari dalla psicoanalisi, dalla filosofia, dalla storia delle arti. Può impiegare nozioni assunte addirittura dalle scienze naturali. Bachtin ha desunto la categoria e il termine cronotopo dalla teoria einsteiniana della relatività e Debenedetti ha illustrato efficacemente il rapporto tra la nuova fisica dei quanti (che pone fine a una spiegazione logico-causale dei fenomeni e introduce la legge della probabilità e della statistica) e le trasformazioni che avvengono nella struttura del romanzo (il romanzo si presenta nel Novecento come "opera aperta", non più fondato su procedimenti di connessione logica e temporale, e articolato su personaggi privi di consistenza, unità, organicità).

Dati i caratteri della letteratura e della saggistica critica che la studia, l'insegnamento di questa disciplina non può essere rigorosamente monodisciplinare ma deve essere sempre, in qualche misura, organicamente pluridisciplinare o interdisciplinare. Il professore di letteratura non sarà mai solo un filologo, ma sarà piuttosto un mediatore culturale, un intellettuale esperto di letteratura ma capace di introdurre nozioni di altre discipline per insegnare la propria in modo proficuo e approfondito.

Questo è parte di un articolo scritto da Romano Luperini per la rivista letteraria *Chichibio*, anno VII, maggio-giugno 2006. La prima parte dell'articolo, qui omessa, approfondisce e analizza, con la cura solita di Luperini, il rapporto tra lo studente e il testo, secondo quelle che sono gli approcci del metodo ermeneutico. Il testo, nella misura in cui me lo ha concesso, mi è stato di profondo aiuto nello sviluppare un approccio personale ai testi analizzati, utilizzando una modalità inconsapevolmente già utilizzata a scuola (questo il grande merito del mio corpo docente), ma nuova nell'utilizzo diretto e consapevole. Dare spazio all'interpretazione personale, non credendo però di far dire al testo tutto ciò che si vuole: fondamentale

risulta il rispetto del testo, quindi una sua conoscenza puntuale, e una profonda conoscenza delle dinamiche storico-politico-sociali che l'hanno prodotto.

Particolarmente significativa mi sembra la parte qui riproposta perché pone l'attenzione sull'*interdisciplinarietà*, oggi sempre più abbandonata e meno "utilizzata". Nello sviluppo del percorso qui proposto, per quanto le mie capacità me lo abbiano permesso e nella misura in cui io ci sia riuscito, ho tentato di *armarmi* di queste potenzialità nella scrittura di ogni singola sezione espositiva, tentando sempre di farmi autore di un'argomentazione coerente e possibilmente vicina al tema trattato.

Mi scuso se in qualche passo ho *forzato la mano*, se involontariamente ho dato spazio a interpretazioni poco precise o parzialmente esatte; mi scuso se nella battitura di qualche testo o di qualche parola abbia commesso qualche errore; mi scuso per qualche errore di scrittura per i testi greci (ho trovato difficoltà nei *font* di lingua greca, che mi ha reso difficoltosa la loro stesura, non permettendomi in certi casi di ricorrere agli accenti circonflessi o alle *iote* sottoscritte).

Il percorso sviluppato è frutto di un'intensa attività di lettura e di studio condotta durante quest'anno scolastico; la scelta è caduta su un argomento che mi ha particolarmente colpito e che in parte riflette alcune tematiche che sono risultate particolarmente care alla mia sensibilità durante il percorso scolastico. Ringraziando gli insegnanti che mi hanno dato la possibilità di sviluppare una tale argomentazione, attraverso lezioni, discussioni e/o semplici consigli, vorrei concludere con la speranza che l'argomentazione sia stata puntuale, la lettura di buon gradimento, la trattazione non banale.

Bibliografia

Greco

- Mario Casertano e Gianfranco Nuzzo *Storia e testi della letteratura greca*, Palumbo Editore, volumi 2 e 3
- Ida Biondi, *Storia e antologia della letteratura greca*, Casa editrice G. D'Anna, volume 3
- Franco Ferrari, *La porta dei Canti*, Cappelli Editore
- Giuseppe Rosati e Mauro Serìo, *Scrittori di Grecia*, Sansoni per la scuola, volume 1
- Antonio La Penna, introduzione a *Plutarco, Alessandro e Cesare*, BUR 1987, Milano
- Giovanni Reale, introduzione a *De Iside et Osiride e altri racconti*, Pombiani 2000, Milano

Latino

- Giulia Colomba Sannia, *La felicità: un'arte del vivere quotidiano*, Simone per la scuola
- Alfonso Traina, *Orazio: odi ed epodi*, BUR 1994, Milano

Italiano

- Vincenzo De Caprio, *Progetto letteratura*, Einaudi scuola, volumi 2/c e 3
- Baldi - Giusso, *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, Paravia Bruno Mondadori Editori
- Romano Luperini, *La scrittura e l'interpretazione*, Palumbo Editore, volume 3

Filosofia

- Cioffi-Gallo, *Il testo filosofico*, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, volume 3/1 e 3/2
- AAVV, *Enciclopedia di Filosofia*, Garzanti 1993, Milano

Storia

- Della Peruta, Chittolini, Capra, *Dall'Europa al mondo*, volume 3
- Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve (1914 – 1991)*, BUR 1997, Milano

Inglese

- Arturo Cattaneo, *Literary Maps*, Carlo Signorelli Editore
- Giacomo Devoto, *Dizionario Etimologico*, Le Monnier 1968, Firenze
- *Chichibio*, Numero 38 (anno VIII, maggio-giugno 2006), Palumbo Editore