

Le donne, le parole e le cose. Filosofia, femminilità e finzione nel mondo antico

Memoria di LIDIA PALUMBO e LUCIO PEPE*
presentata dai Proff. Giovanni Casertano e Aniello Montano

(seduta del 29 maggio 2014)

Abstract. In this text the authors focus on two female figures of ancient greek literature: Antigone and Helen. The first is the heroine of the Sophocle's tragedy, the second is the homeric and sophistic figure of woman that is the cause of the Trojan War. In the Sophocle's famous play, produced in Athens in the fifth century BC, Antigone decides to die to be faithful to the unwritten laws of respect for their dead loved ones against the written laws of the city. In the Gorgia's text, also produced in the fifth century BC, Helen represents not only the mythical character of the homeric epic, but also the power of the word and the word as a drug. In the last part of this text the authors focus also on the Plato's *Timaeus*, where Plato speaks of the *chora* as a material to be molded, as a mother, as a poet who receives divine inspiration.

1. *Antigone antica*

Perché – si domanda Steiner¹ – Antigone, insieme ad una manciata di altri personaggi: Orfeo, Prometeo, Eracle, Agamennone, Edipo, Odisseo, ricorrono nell'arte e nel pensiero del Novecento con una intensità quasi ossessiva? Perché non possono riposare nel sonno archeologico?²

La risposta³, che, però, più che una risposta è una continuazione della domanda, riguarda il fatto che il Minotauro abita ancora i nostri labirinti, e i

* La responsabilità dell'intero scritto è comune ai due autori. Tuttavia, la stesura della prima parte (*Antigone antica*) si deve a Lucio Pepe; quella della seconda (*Elena eterna*) a Lidia Palumbo.

¹ G. Steiner, *Le Antigoni*, trad. it. Milano, Garzanti 2003, pp. 130, 141-145; S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci 2012, pp.11-17.

² Cfr. Steiner, *op.cit.*, p. 332.

³ Cfr. Steiner, *op.cit.*, p. 333: "Perché i miti greci codificano certi conflitti e certe percezioni fondamentali, biologiche e sociali, che l'uomo ha avuto di se stesso durante la storia, essi costituiscono un patrimonio che vive ancora nella memoria e nelle identificazioni della collettività. Torniamo a essi come alle nostre radici psichiche". Cfr. anche P. Boitani, *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, Il Mulino 2007.

nostri voli si schiantano ancora al suolo come il volo di Icaro⁴. Ancora guardando *stormi di uccelli neri* ci sembrano *esuli pensieri*. Ancora siamo *innamorati dell'impossibile*, come dice Ismene ad Antigone al verso 90 dell'immortale tragedia di Sofocle.

La questione è legata alla struttura del nostro linguaggio e tornare ai Greci già dall'epoca dei romantici è il tentativo di dare al nostro linguaggio il lustro dell'origine. Naturalmente i miti greci, a cominciare da Omero, non sono affatto il prodotto di una cultura delle origini, o nella stagione della sua infanzia, sono invece il prodotto di una cultura in una fase avanzata della sua evoluzione. Ma sono *per noi* l'autorità del mattino⁵. È al loro chiarore che ci mettiamo in cammino. In quei miti sono stati espressi i lineamenti del consenso e della negazione che ci servono per organizzare la nostra vita interiore.

È nei miti greci che il mare ha il cupo colore del vino e la volpe è astuta⁶. Che l'ottativo dà voce alla speranza e l'imperfetto del racconto si fa strada tra gli imperativi del quotidiano. Le trame dei miti antichi – è questa la tesi forte di Steiner⁷ – scaturiscono dall'interiorità della lingua e ci rammentano la nascita del nostro linguaggio: il grido di Pan, l'enigma della Sfinge, le domande di Narciso allo specchio. Perciò quando nella nostra storia abbiamo a che fare con il conflitto tra l'aura dei morti e le pretese dei vivi attingiamo immagini e metafore dalle parole dell'*Antigone*. Quando c'è da esprimere qualcosa che ha a che vedere con la specificità del dolore femminile prendono corpo i versi di Sofocle.

Antigone possiede una femminilità essenziale: i versi sono di una precisione

⁴ Steiner, *op.cit.*, p. 149. Presentando la sua traduzione dell'*Odissea*, Giovanna Bemporad scriveva: "Perché ho scelto di tradurre Omero, e in particolare l'*Odissea*, come opera della mia vita, l'opera in cui ho gettato tutte le mie facoltà, al punto di trascurare perfino la mia propria poesia? Perché io sono, voi siete, ciascuno di noi è Ulisse. Noi cerchiamo i passi dei mari ignoti e la via del ritorno, noi vinciamo il Ciclope, noi diciamo a noi stessi: «Cuore, sopporta: ben altro tu hai sopportato»; noi ascoltiamo le voci dei morti e il pianto di nostra madre; noi ci strappiamo dalle braccia di Circe e di Calipso o dagli occhi di Nausicaa; noi torniamo nella nostra casa, la liberiamo dai malvagi e la purifichiamo; noi sappiamo che da così dolce e meritata pace ci strapperemo un giorno, per andare fin là dove un remo è creduto una pala da grano, per trovare la risposta definitiva alla domanda che ci siamo posti nascendo". Cfr. G. Bemporad, *La nuova versione dell'Odissea*, in "Testo a fronte". Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria, Anno I, numero 1 (1989), pp. 83-93, 83.

⁵ Così scriveva, negli anni sessanta del secolo scorso, Pierre-Maxime Schuhl, *Études Platoniciennes*, Paris, Puf 1960, p. 10: "On ne connaît vraiment le cours d'un fleuve que quand on l'a remonté jusqu'à sa source, les explorateurs le savent bien; l'étude du monde antique, c'est vraiment pour nous le pèlerinage aux sources...".

⁶ Steiner, *op.cit.*, p. 154. Come dice Lacan, la volpe è astuta solo nel linguaggio: cfr. B. Moroncini, *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Napoli, Cronopio 2010 (I ed. 2005), pp. 34-35.

⁷ "Nessun corpus di miti dopo quelli greci ha conosciuto una simbiosi così stretta con la struttura stessa del linguaggio e con i suoi segni sintattici distintivi", così Steiner, *op.cit.*, p. 158.

insopportabile nell'espressione del dolore femminile specifico. Antigone piange non solo il proprio annientamento, ma quello delle vite future che solo una donna può generare.

Nessuno mi piange, nessuno è mio, non ho
note di nozze. L'anima in pezzi,
strascino passi segnati!⁸

E poi ancora:

Ora mi strappa a forza viva, mi imprigiona:
e non ho uomo, non ho festa di nozze,
non ho futuro di donna, figli da avere, cullare.
Sono un relitto. Non ho nessuno.
Parte atroce: viva, vado dentro un pozzo morto⁹.

Se esiste una controparte della tomba, questa è il letto nuziale. Nell'*Antigone*, per la fanciulla, le due figure opposte si congiungono: una tomba di pietra sarà il suo talamo, e lei andrà in isposa all'Acheronte.

Andiamo a vedere la storia, anzi non la storia, bensì il mito. La differenza tra la storia e il mito è tutta qui¹⁰: una storia comincia e finisce, un mito, invece, comincia, ma poi non finisce, e resta lì, in quella "sorta di ripostiglio segreto che è in ognuno di noi"¹¹.

È la nuova alba che sorge su Tebe dopo un giorno di sangue. Nella notte, la ritirata dell'esercito argivo sconfitto, l'uccisione reciproca dei due fratelli figli di Edipo. Il primo ha ricevuto gli onori funebri, l'altro, colpevole di aver marciato contro Tebe, è lasciato insepolto, pasto di uccelli. Tutto comincia con

⁸ Soph. *Ant.* vv. 876-878. La traduzione dei passi è di Ezio Savino. Il traduttore, dice Steiner, *op. cit.*, p. 228, "è il postino del pensiero e del sentimento umano... la traduzione è quel ponte levatoio che gli uomini, dopo Babele, hanno attraversato per raggiungere ciò che Heidegger chiamava la casa del loro essere". Noi crediamo che il grande interesse filosofico suscitato dalle questioni relative al tema della traduzione aiuti a capire quella prima forma archetipale di traduzione che è la "traduzione" della sensibilità nel linguaggio.

⁹ Soph. *Ant.* vv. 916-920.

¹⁰ L. Palumbo, *I mythoi scenografie dei logoi nell'antica letteratura greca*, in *Mythos e Logos*, a cura di S. Rotondaro, Moliterno, Porfidio 2014, pp. 9-26.

¹¹ "Perché le belle storie invadono, colmano un ripostiglio segreto che è in ognuno di noi, ci fanno ritrovare la nostra, forse dimenticata, riserva di umanità...": cfr. G. Bemporad, *op. cit.*, p. 83; L. Palumbo, *Pensare l'anima nello spazio iconico dei dialoghi di Platone*, in "Chora". *Revue d'études anciennes et médiévales*, 9-10, (2011-2012), pp. 13-31, p. 19; F. Ferrari, *I miti di Platone*, Milano, Bur 2006.

un colloquio tra due sorelle, Antigone e Ismene, oscuramente figlie di Edipo. Come ogni colloquio scenico, anche questo dialogo iniziale, gravido di tenebra, disegna le due personalità a confronto per contrasto: Antigone è ciò che non è Ismene, Creonte serve a disegnare Antigone. La fanciulla decide di andare con tutta la forza della sua debolezza di donna contro il volere di Creonte tiranno¹² che promette la morte a chiunque onorerà il cadavere del traditore della città. Dopo il prologo, come sempre nella tragedia antica, è solo questione di parole¹³.

Antigone ribelle, Antigone dolente, eroica, martire, figlia, ma soprattutto Antigone sorella¹⁴, che si oppone alle leggi della città in nome dei diritti sacri della famiglia e del sangue, che mette in scena il conflitto tra la *polis* e l'*oikos*. Antigone eterna.

Poco prima delle Grandi Dionisie, l'ottavo giorno del mese di Elafebolione, in una pubblica assemblea, nell'Odeon, ad Atene, si teneva il Proagone, e cioè l'annuncio dei drammi che avrebbero partecipato alla gara: gli attori senza maschera e senza costumi offrivano brevi saggi di recitazione e si dava al pubblico un succinto resoconto della trama. Così l'attesa degli spettatori si accendeva e durava fino al giorno della prima¹⁵. Di queste anteprime nulla è rimasto, ma ne conserviamo un'immagine nelle *hypotheses* (in latino *argumenta*) che gli antichi editori dei testi tragici in epoca alessandrina posero ad introduzione delle singole opere¹⁶. Aristofane di Bisanzio¹⁷, *grammatikos*, scrisse la *hypothesis* dell'*Antigone*

¹² Sul nome di Creonte che significa 'sovrano' cfr. S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci 2012, p. 30.

¹³ *L'angelos*, il messaggero, che narra alla fine che cosa è successo, comincia usando la prima persona singolare (1196), poi passa al plurale, ed allora il senso della partecipazione emotiva alle azioni in svolgimento, anche nel lettore, tende a crescere.

¹⁴ *Adelphos*: l'etimologia rimanda a *delphus* 'matrice', 'grembo materno', completata da 'a' copulativo, per cui il significato complessivo risulta "che ha in comune la nascita dallo stesso utero". Nel prologo, pronunciata da Antigone, troviamo anche l'importante formazione *autadelphos* riferita al volto di Ismene, 'autentica sorella'.

¹⁵ Cfr. R. Sevieri, *La tragedia*, in G. Guidorizzi (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, Milano, Mondadori 2003, pp. 70-115; G. Cerri, *La tragedia*, in G. Cambiano (sotto la direzione di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tomo I, Roma, Salerno 1992, pp. 301-334.

¹⁶ Il termine *hypothesis* significa 'base', 'fondamento' e, riferito ad un testo teatrale, significa 'soggetto', 'sceneggiatura fondamentale'. Nella *hypothesis* è possibile trovare sintesi dell'intreccio, personaggi, notizie su altri poeti che hanno trattato gli stessi temi. Ogni nuova messa in scena è ricreazione (*mythopoiia*) della sceneggiatura del noto mito in una nuova prospettiva. Gli *argumenta* ci attestano le novità dell'*Antigone* di Euripide, rispetto a quella di Sofocle, che va in sposa ad Emone e non muore affatto. Il poeta è *didaskalos*, istruttore, regista, spesso attore protagonista (Eschilo, ma non Sofocle per la debole voce). *Lonomasia* in termini teatrali è il titolo dell'opera.

¹⁷ Nato nel 257 a.C., Aristofane di Bisanzio, grammatico alessandrino, ci fornisce la *hypothesis* dell'*Antigone* mutuando le notizie dalle *Didascalie* di Aristotele. Egli afferma che Sofocle fu eletto stratego insieme a Pericle nella guerra di Samo (441-440a.C.) in seguito al successo della tragedia.

di Sofocle, e leggerla è un po' come partecipare al proagone dell'anno 442 a. C., quando, nel quadro solenne delle *Grandi Dionisie*, andò in scena il dramma della giovane coraggiosa sorella di Eteocle e Polinice, e trionfò nella gara.

Nella scena del Prologo Antigone appare una giovane donna passionale e volitiva, Ismene, invece, è isolata: è come in uno spazio di assenza e di apatia. Agli accenti etici di Antigone, fatta di parole vibranti, Ismene contrappone il senso comune. Antigone è contro Creonte, è contro la *polis* e le sue leggi, e nel suo *essere contro* disegna decisa la sua individualità. Ismene, invece, si annulla nel rassicurante anonimato delle supposte leggi di natura, e nella *gnome*, la sentenza proverbiale, che placa ogni coscienza.

Bisogna concentrarsi in questo: siamo tempra
di donne, non fatte per duelli contro l'uomo¹⁸.

L'Antigone che emerge dal prologo è assetata di appartenenza. La parola che esprime ciò è *symphelein*: "condividere la *philia*"¹⁹. Sulla scena le disposizioni nello spazio sono di per se stesse significative. Nella prima scena Antigone è vicina ad Ismene, alla fine del prologo esse sono lontane e diverse: l'una va verso l'interno, l'altra in cammino verso la pietà e il sacrificio. Ecco perché senza Ismene non ci sarebbe Antigone: l'opposizione è il modo dell'esistere scenico che definisce le identità²⁰. Il linguaggio delle due donne è il loro carattere, perché i personaggi di una tragedia sono creature linguistiche: la loro natura è fatta di parole.

Per un meccanismo fondamentale della cultura teatrale che è visione e vista, cosa guardata ed occhio che la guarda, ognuno dei personaggi è la propria visione del mondo ed ogni visione del mondo, che sta lì, a determinare l'individualità di ciascuno dei personaggi, è data dalle parole che ciascun personaggio pronuncia²¹.

Il termine *polis* nel discorso di Creonte è uno dei tasselli fondamentali per costruire la natura di Creonte. La *polis* è dal despota sempre intesa come un soggetto passivo. Gli dei la scuotono come uno scafo nella bufera, Edipo la dirige come un timoniere, è tenuta sulla giusta rotta dal capo politico. Creonte la renderà più grande. Quando la *polis* assume un' iniziativa, ciò accade sempre a

¹⁸ Soph. *Ant.* vv. 61-62.

¹⁹ *Synechthein* invece indica per contrasto la condivisione di *echthros*, l'avversione.

²⁰ Solo il *Prometeo* – come l'*Antigone* – ha un prologo dialogico. Esso ci presenta subito la categoria del polemico quale si presenta nel dialogo.

²¹ Cfr. Ch. Segal, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca and London, Cornell University Press 1986; L. Palumbo, *Scenografie verbali di V secolo. Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico*, in *V secolo. Studi di filosofia antica in onore di L. Rossetti*, a cura di S. Giombini e F. Marcacci, Perugia, Aguaplano 2010, pp. 689-699.

danno del reggitore. Creonte ha un'immagine femminile della città, in linea con la concezione androcratica che egli impersona. Come ad una donna, alla *polis* è riservato un comportamento passivo, ogni scelta attiva sconfina nella colpa e deve essere tenuta sotto controllo e censura. Per tragica ironia l'azione (*ergon*) è ideata proprio da Antigone.

Come scrive Jacqueline de Romilly²², nella antropologia che fa da sfondo alle tragedie di Sofocle l'infelicità viene dal fatto che le cose cambiano e la grandezza, invece, dal modo con cui si affronta questo cambiamento. Gli eventi sono prove proposte agli individui.

Ecco un'illuminante verità,
riflesso d'esperienza savia:
male pare bene, qualche volta
a chi il cervello preda
dio, e acceca.
E fuori da rovina cieca vive poco²³.

Tiresia dice a Creonte:

Attento: logorìo di non vasto tempo, e in casa tua
sarà lampo d'ululi, d'uomini e donne²⁴.

In Sofocle, in molti passi, si vede come i movimenti della natura si combinano, ordinati e disordinati, per suggerire la fragilità delle cose umane e la prova alla quale è sottomessa la forza di resistenza degli umani.

Non c'è stabilità in esistenza d'uomo,
da dirne lode, o criticarla, mai!
Caso equilibra, caso sbilancia:
chi capita bene, chi capita storto. Cadenza eterna.
Non c'è presagio d'un domani già passato, fisso.
Ecco Creonte. Era un idolo ieri, credo di poterlo dire.

²² J. De Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque. Eschyle, Sophocle, Euripide*, Paris, Vrin 2009, p.109.

²³ Soph. *Ant.* vv. 620-625. Non l'orgoglio della ragione, ma la consapevolezza della sua fragilità costituisce per la cultura arcaica una forza: assumendo coscienza della sua precarietà, la ragione può dominare l'irrazionale: cfr. G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, Milano, Cortina, 2010, p. 18.

²⁴ Soph. *Ant.* vv. 1078-1079.

Liberatore della nostra Tebe in guerra,
monarca splendidamente solo al suo timone:
e in più una primavera fertile di figli.
Oggi tutto gli sfugge.²⁵

È l'ambasciatore ad annunciare che non esiste condizione durevole di vita umana che si possa lodare o biasimare. Che sempre la fortuna innalza e abbatte l'uomo felice e quello infelice, e non esiste per i mortali un profeta delle cose stabilite. Zeus non invecchia si dice al verso 608, l'uomo invece è *hamerios anthropos*, "creatura di un sol giorno" (789-790)²⁶.

Gli eroi sofoclei non cedono. Il non volere ostinato è resistenza al cambiamento. La morale della sottomissione gli eroi sofoclei la lasciano agli altri, che la difendono sinceramente, e la difesa di costoro serve a far meglio risaltare il comportamento degli eroi. Quando devono agire, gli eroi sofoclei scelgono di farlo conformemente a regole che non possono cambiare, ed è questa la ragione per la quale essi risultano, per così dire, impastati di eternità.

Antigone disobbedisce a Creonte perché l'ordine di Creonte si colloca nel registro transitorio di ciò che muta, e non in quello delle leggi non scritte, divine, delle quali nessuno sa dire *da quanto tempo sono*.

Una delle parole più importanti dell'*Antigone* è *agrapta*, collegato al termine *nomima* (454-455). Si tratta di un *hapax legomenon* e della più antica testimonianza relativa al concetto di legge non scritta. Dalla appassionata perorazione di Antigone apprendiamo che tali leggi non scritte sono *asphale*, cioè non *sphal-lontai*, non traballano non vanno in rovina e in dimenticanza. Esse si oppongono ai *kerygmata* che, scritti, umani e non divini, non posseggono l'*asphaleia*, l'immutabilità: essendo scritti essi possono essere cancellati.

Aristotele, nella *Retorica* (1373b3 e sgg.), scrive che le leggi non scritte sono le leggi di natura, universalmente giuste, e cita Antigone, l'eroina di Sofocle e i versi 456 e 457 della tragedia:

Regole non di un'ora, non di un giorno fa.

²⁵ Soph. *Ant.* vv. 1156-1165.

²⁶ Topico, il riferimento tragico alla vita effimera degli umani che si ritrova identico in Eur. *IA*. 1331, Soph. *Ai.* 399; de Romilly, *op. cit.*, p. 119. Ma si veda anche il frammento 2 di Empedocle in cui il grande filosofo agrigentino di V secolo a.C. parla della condizione in cui versano i più tra gli uomini: "Deboli poteri sono diffusi per le membra; molti mali repentini, che ottundono i pensieri. Scorgendo una misera parte della vita nella loro vita di breve destino, come fumo sollevandosi si dileguano..." (Sext. *Emp. Adv. math.* VII 122-4= DK 31B2).

Hanno vita misteriosamente eterna. Nessuno sa radice della loro luce.

L'eroina preferisce a quella dei viventi l'approvazione dei morti, perché l'approvazione dei morti, dice Antigone proprio all'inizio, dura per sempre. L'azione si concentra intorno alla figura eroica che gli eventi cercano invano di piegare, l'eroe affronta la morte in una solitudine crescente che può condurre alla disperazione, ma mai all'abdicazione²⁷. Coraggiosamente combattere, bisogna, le alterazioni del tempo. Il tempo fa conoscere quanto valgono gli uomini e le cose²⁸.

Sofocle costruisce la temporalità scenica con assoluta maestria: nel momento culminante l'azione si immobilizza e il canto rinvia allo spettatore, come in una serie di specchi, l'immagine di mali simili a quello che si sta raccontando: Antigone evoca Niobe.

Vi sono evocazioni – scrive F. Frontisi-Ducroux – che rivelano equivalenze nell'immaginario²⁹. Il compito dei miti è quello di prestare ai fantasmi collettivi il corpo delle parole. Niobe³⁰ è il caso più importante di pietrificazione e la storia è attestata come antichissima³¹. Antigone, avviandosi a morire, costruisce la sua eternità assimilando la sua sorte a quella di altre figure mitiche, già per così dire eterne, come quella di Niobe³².

M'hanno detto la fine disperata
della straniera frigia,
quella di Tantalò, sul Sipilo
acre. Come tenaglia d'edera
rigoglio di sasso l'incurva.
Oggi la pioggia rode, slava
– leggenda d'uomini –
e neve senza posa
intride dai cigli – cascata
di pianto – i fianchi. Su lei
mi modella Potenza di funebre letto³³.

Il *kommos* è il canto luttuoso di Antigone che nell'imminenza della morte

²⁷ De Romilly, *op. cit.*, p. 131.

²⁸ Cfr. M. Bonazzi, *Antigone contro il sofista*, in A. Costazza (ed), *La filosofia a teatro*, Milano, Cisalpino 2010, pp. 205-222.

²⁹ F. Frontisi-Ducroux, *L'homme – cerf et la femme-araignée*, Paris, Gallimard 2003, p. 232.

³⁰ Moglie di Anfione, re di Tebe.

³¹ Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 192.

³² Sofocle è anche autore di una *Niobe* perduta.

³³ *Soph. Ant.* vv. 823-833.

rimpiange tutto quello che sta per lasciare. Nello slancio lirico la fanciulla ricorda Niobe, cui gli dèi uccisero i figli per punire il suo vanto di madre prolificata e, quando lei si rifugiò sul monte Sibilo, la trasformarono in rupe. “Lacrime di Niobe” si chiamano i torrenti che sgorgano dalle fenditure della roccia. L’analogia tra Antigone e Niobe sembra essere soltanto quella della trasformazione in pietra: anche Antigone, sepolta viva nella grotta rocciosa, diverrà parte di quella roccia, versando tutte le sue lacrime. La lettura di Omero rivela però – scrive Ezio Savino –³⁴ paralleli più profondi, paralleli nascosti, evocati in una sorta di sottotesto, per associazione di idee: il testo epico infatti dice che, quando le uccisero i figli, la grande pena di Niobe fu che questi restarono insepolti per nove giorni, e restarono insepolti perché Zeus trasformò in pietra – duro e insensibile elemento – la gente del circondario³⁵, così che essi non poterono eseguire gli onori funebri. Dunque il *medium comparationis* tra Niobe ed Antigone è il tema dei morti insepolti, la vista dei cari abbandonati allo strazio dei rapaci e dei cani. Gli dèi sono intervenuti ad alleviare lo strazio di Niobe occupandosi nel decimo giorno della sepoltura, che dunque diviene, anche quella compiuta da Antigone, pietoso atto divino.

Poche sono le parole che servono ad Antigone per costruire la sua eternità, la sua eterna appartenenza al nostro immaginario, per diventare uno dei modi di cui disponiamo per comprendere noi stessi. E si tratta di poche parole che puntellano il testo e che hanno tutte a che fare con la follia e con le sue metafore.

La prima parola è *Ate*.

Nulla – dice Antigone nel Prologo (v. 4) – nell’eredità di Edipo è *ates ater*, senza *ate*. Etimologicamente connesso ad *aao* “sconvolgo la mente”, il termine *ate* si riferisce a quello stato di squilibrio che porta gli uomini a smarrire ogni giusto riferimento richiamando la punizione divina. La parola *Ate* indica sia la cecità della mente umana che non vede più il limite, sia il colpo mortale inferto da un dio per punire tale cecità³⁶. *Ate* è l’eccesso:

E nel tempo prossimo e nel futuro,
come nel passato, avrà forza
questa legge: nessun eccesso
viene senza sventura alla vita dei mortali³⁷

³⁴ Cfr. E. Savino, *Il tragico e gli oratori*, Milano, Signorelli 2002, 129-130.

³⁵ Come Zeus aveva impietrito la gente di Frigia, così Creonte ha gelato i tebani con il suo bando.

³⁶ Su *Ate* cfr. J. Lacan, *L’essenza della tragedia*, in *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi*, tr.it. Torino, Einaudi 2008, pp. 285-334, 308.

³⁷ Sull’importanza della compostezza, della capacità di misura nel pensiero arcaico cfr.

La seconda parola è *Erebos*

*Erebos*³⁸ è lo scuro abisso del mare, il buio fondale liquido del mondo da cui la bufera solleva nera sabbia. Rappresenta il polo negativo dell'esistenza, perché è il contrario dello splendore immutabile dell'Olimpo, sede di Zeus, fonte della sua giustizia e della sua potenza. Metaforicamente è il pozzo dell'anima, dove si deposita la melma della follia, scoperchiata dalla tempesta.

La terza parola è *Erinys*, Erinni.

Le Erinni, sgorgate dalle gocce di sangue che impregnano la terra dopo la mutilazione di Urano da parte di Crono, dimorano nell'Erebo, ed hanno come compito la punizione dei delitti di sangue compiuti a danno dei *philoï*; il sangue le eccita come cagne da caccia. In Sofocle le Erinni vanno ad abitare nella mente e creano fantasmi.

Il secondo canto del Coro contiene la messa in guardia contro la speranza che annebbia lo sguardo e fa vedere il bene là dove si annida il male. *L'elpis* alimenta l'illusione. *Leudaimonia* è un illusorio paradosso, la sua immagine serve solo a far comprendere per contrasto la condizione degli umani. Se un dio interviene è la rovina che arriva.

I versi dal 904 al 915 in cui Antigone dice dell'unicità dell'amore per il fratello furono considerati sospetti dagli editori ottocenteschi come Jacob, ma in realtà essi riflettono molto da vicino il testo di Erodoto (3, 119), amico di Sofocle: "Alla donna cui era stato concesso di scegliere quale parente salvare, avendo lei scelto di salvare il fratello, Dario mandò a chiedere: 'Donna, il re ti chiede per quale ragione abbandonando il marito e i figli hai scelto che restasse in vita tuo fratello, che certo ti è più estraneo dei figli e meno caro del marito'. Ed essa rispose con queste parole: 'O re, di marito io posso averne un altro se la divinità lo vuole, e altri figli se perdo questi. Ma non essendo più in vita mio padre e mia madre, un altro fratello non potrei più averlo in nessuna maniera'³⁹.

Nella *Retorica* (1417) Aristotele dice che proprio dell'assennato è seguire, nell'agire, l'utile; proprio del valoroso, invece, è seguire l'elevato. Se la cosa risulta incredibile, allora bisogna specificarne il motivo, come fa Sofocle. L'esempio viene da Antigone, cui stava a cuore il fratello più di un marito o di eventuali figli. Morti quelli, altri ne sarebbero potuti nascere, ma

G. Casertano, *Il piacere, l'amore e la morte nelle dottrine dei presocratici. Il piacere e il desiderio*, Napoli, Loffredo 1983, pp. 11-16; L. Pepe, *La misura e l'equivalenza. La fisica di Anassagora*, Napoli, Loffredo 1996, pp. 9-24.

³⁸ Di grande interesse il commento al testo di E. Savino, *op. cit.*, *passim* da cui abbiamo tratto tali annotazioni simbolico-lessicali, ed alcune delle osservazioni di cui *supra*.

³⁹ Trad. D'Accinni.

Padre e madre, uniti, posano nel profondo nulla,
e rifiorire di fratelli non è dato⁴⁰.

Nel quinto episodio entra Tiresia. Figlio di Evere della prima stirpe tebana degli Sparti, Tiresia ha contemplato Atena nuda⁴¹ ed è stato punito con la cecità compensata però dalla vista interiore della profezia, dalla capacità di comprendere gli uccelli e di conservare dopo la morte i sensi e la ragione. E con una vita sette volte più lunga⁴².

Secondo altre versioni del mito, Tiresia avrebbe scorto in montagna serpenti in amore. Abbattuta la femmina, sarebbe diventato una donna e dopo sette anni, vedendo l'identica scena e abbattendo il maschio, sarebbe ridiventato uomo, per vivere con la sapienza completa di chi è stato tutti e due i sessi. Egli svelò che il godimento femminile è molto superiore a quello maschile⁴³, e di questa rivelazione fu punito dalla casta Era, protettrice dei matrimoni, con la cecità. Ma per compensazione fu reso veggente.

La prima parola che pronuncia Tiresia è *didaxo*: spiegherò. Il compito del *mantis* è interpretare i *semeia*⁴⁴. Dovere degli altri è riservare un ascolto docile, dotato di grande attenzione. I *semeia* sono significanti che il *mantis* sa decifrare: le fiamme pigre sui focolari simboleggiano l'orrore del cadavere insepolto. *Ti deta chre dran?*, che cosa bisogna decidere di fare?, domanda allora Creonte al corifeo, e *dran* è parola chiave, vocabolo generativo dell'azione tragica: la radice è la stessa di *drama*.

Il *mantis* spiega che gli uccelli sono impazziti e le fiamme non ardono, un contagio rituale assedia Tebe e la contaminazione è il corpo insepolto di Poli-

⁴⁰ Sottolinea l'importanza del riferimento di Aristotele che cita Antigone là dove dice come vanno spiegati i propri atti, J. Lacan, *op. cit.*, p. 299. In un passo di Pausania (IX 25,1) leggiamo che non lontano dalle porte di Tebe, si mostra al viaggiatore un tumulo sul quale cresce il melograno. L'albero vive ancora: "potete aprire i suoi frutti maturi e vedere che dentro sembrano di sangue... l'intera area è chiamata 'trascinamento di Antigone'; ella si sforzò di sollevare il cadavere di Polinice, ma era troppo pesante e allora pensò di trascinarlo e riuscì a trasportarlo e a gettarlo sulla pira accesa di Eteocle".

⁴¹ Cfr. Callimaco, *Il bagno di Pallade* 101, Apollodoro, *Bibliotheca* III 6,7.

⁴² Cfr. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 130.

⁴³ Pare che Zeus ed Era disputassero sulla questione e che, poiché Tiresia aveva avuto entrambe le esperienze, fosse interpellato a rispondere. Nove volte superiore è il godimento femminile, disse Tiresia, ed Era gli cavò gli occhi. C'è un poema alessandrino, il cui riassunto è trasmesso da un commentatore di Omero, che ne parla, cfr. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p.258-261; R. Buxton, *La Grecia dell'immaginario. I contesti della mitologia*, tr.it. La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 106.

⁴⁴ Cfr. W. Belardi, *Termini greci per 'segno', 'indizio', 'simbolo' e 'sintomo'*, in *Signum*. Atti del IX Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, a cura di M.L. Bianchi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 1-21.

nice. *Peisomai*, dice Creonte: *obbedirò*, ed è la resa del despota. Ma i morti si scontreranno con altri morti, perché il ravvedimento di Creonte è fuori tempo massimo. Dopo la conversione di Creonte lo spazio scenico è deserto, in un clima di attesa. Qui si inserisce l'invocazione alla divinità, ma gli eventi, che sono ad un punto di non ritorno, non potranno giovare dell'intervento purificatore rituale: l'orrore del sacrilegio, i brandelli di carne infetta che gli uccelli portano sui focolari, l'oltraggio inferto alle più sacre leggi causano un contagio pubblico, *pandamos*.

Nel quarto stasimo i vecchi tebani sono inebriati di speranza, quel narcotico⁴⁵ dal quale avevano messo in guardia se stessi e noi nel secondo stasimo: si contempla la gioia quando il disastro è imminente, Tiresia ha parlato chiaro, ma ora si è come posseduti dalla speranza e il canto di Dioniso ambiguo viene danzato in un linguaggio che così va letteralmente fuori di sé.

Come scrive Frontisi-Ducroux, l'ambiguità è incipiente nel semplice incontro implosivo di un dio con un mortale, i miti sono pieni di questi incidenti e se è vero che la temporalità mitica è differente da quella in cui si svolge l'esistenza quotidiana, è vero anche che la circonda dappertutto e l'impermeabilità, la non comunicazione, tra le due temporalità può in ogni momento incrinarsi e aprirsi ad incursioni dell'eterno nel tempo ordinario⁴⁶.

Il compito di Antigone nella tragedia, dice Steiner⁴⁷, è quello di restituire al lessico della morte la dignità omerica e socratica⁴⁸ di cui il vitalismo politico di Creonte lo aveva spogliato. La cura amorosa della *philia* che getta un ponte sull'abisso in fin dei conti insignificante tra vita e morte, ha i suoi fondamenti nel regno dell'eternità. L'arte specifica di Sofocle è di suggerire la prossimità degli dèi mentre attribuisce a questa prossimità lo statuto, quasi metaforico, della coscienza individuale: l'umanesimo sofocleo, dice Steiner⁴⁹, è visitato dalla trascendenza.

Antigone, che ha rifiutato Eros e ha posto la sterile purezza delle verità morali tra se stessa e le incertezze, va a morte. Invasato, il coro canta i tre miti del terrore che si ricollegano all'incontro erotico tra uomini e dèi. Come il sangue sacrificale attira i morti, come il miele le api, così il conflitto⁵⁰ e la sua rappre-

⁴⁵ Sulla speranza come narcotico cfr. Steiner, *op. cit.*, p. 288.

⁴⁶ Cfr. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷ Cfr. Steiner, *op. cit.*, p. 294.

⁴⁸ Cfr. G. Casertano, *Morte (dai Presocratici a Platone; ovvero dal concetto all'incantesimo)*, Napoli, Guida 2003, pp. 49-86.

⁴⁹ Cfr. Steiner *op. cit.*, p. 299.

⁵⁰ Cfr. J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, tr. it., Torino, Einaudi 1976, pp.8-28; B. Moroncini, *Il sorriso di Antigone. Frammenti per una storia del tragico moderno*, Napoli, Filema 2004, pp. 45-58.

sentazione attirano gli dèi e Dioniso in particolare. Lo stasimo selvaggio è mimesi dell'apertura della città a forze soprannaturali.

Sofocle è maestro di solitudini. Il *daimon* di Antigone è quello dell'isolamento volontario. Quando Ismene si tira indietro, Antigone ritorna alla grammatica solipsistica di Edipo, alla sintassi dell'ego. Ella sarà privata di quegli stessi onori funebri per i quali muore, seppellita viva. Ella è un ibrido che non appartiene né alla città dei vivi né a quella dei morti. Ad un certo punto ha come un'esitazione e la sua esitazione – è l'ardito accostamento hegeliano – è come quella dell'orto degli ulivi. Alla fine, regale, Antigone si avvia alla morte da eroina, ma nessuno splendore eroico può ridurre l'abisso: nel verso 934 Antigone grida il suo terrore per il rimprovero di Creonte sulla lentezza di chi deve condurla a morire.

Se un classico è quello che assorbe, senza perdere la propria identità, le aggiunte dei commentari e dei glossatori, dei lettori e degli interpreti, dei detrattori e degli amatori allora l'*Antigone* è un classico, ed è dotata di vita propria. Come tutti i miti l'abbiamo interiorizzata, ed abbiamo allora con lei una speciale intimità che può prendere l'aspetto della possessione e collocarsi nel profondo di noi stessi. Se le figure del pensiero e del discorso, attraverso le quali pensiamo, sono state all'origine personaggi del mito⁵¹, se il mito di Narciso ha uno stretto rapporto con la storia della definizione della prima persona singolare e delle sue derive solipsistiche, se nel mito di Eco si cela la scoperta vertiginosa della tautologia, allora, forse, la figura dell'esistenza come sporgenza e urgenza dell'eterno nel tempo, figura femminile della generazione e della generazione negata, è stata inventata nell'*Antigone* di Sofocle.

2. Elena eterna

Un'antica figura femminile, epica e drammatica, forse la prima a caricarsi in filosofia di un significato simbolico, è la figura di Elena⁵². Nel testo a lei dedicato da Gorgia, secondo una celebre interpretazione⁵³, l'eroina rappresenta la retorica, infatti entrambe, Elena e la retorica, sono attraenti, infedeli, e dotate

⁵¹ Steiner, *op. cit.*, p. 156 scrive: "Sotto il loro significato primario, i miti greci sono miti nel e del linguaggio".

⁵² Su cui Barbara Cassin scrive: "d'une manière très frappante, sa réalité, sa consistance, est entièrement liée au langage, sous toutes ses formes", cfr. B. Cassin, «Hélène» *Femme et Logos*, in λόγον διδόναι. *La filosofia come esercizio del render ragione. Studi in onore di G. Casertano* a cura di L. Palumbo, Napoli, Loffredo 2011, pp. 53-68.

⁵³ J. Poulakos, *Gorgia's Encomium to Helen and defense of rhetoric*, in "Rhetorica" 1,2 (1983), pp. 1-16.

di cattiva reputazione, ma tutti sanno che l' *Elenes egkomion*, è molto di più di un elogio della retorica. Nel nome di Elena, nella filosofia arcaica, si celebra il potere della parola nella sua funzione di *pharmakon* in grado di produrre un effetto-mondo. Tutto come sempre comincia da Omero, dal celebre testo del canto quarto dell' *Odissea*, in cui Elena compare sulla scena.

Elena fuori dall'alta stanza odorosa
venne, e pareva Artemide dalla conocchia d'oro.
Per lei, dunque, Adreste, seguendola, collocò un trono,
e Alchippe portava un tappeto di morbida lana,
Filò portava il paniere d'argento donato
da Alcandre, la sposa di Pòlibo, che a Tebe d'Egitto
abitava, ove son nelle case ricchezze infinite.
Lui donò a Menelao due vasche d'argento
e due tripodi e dieci pesi d'oro:
e a parte anche la sposa offrì doni bellissimi a Elena,
una conocchia d'oro, e v'unì un cesto a rotelle,
d'argento, e gli orli sopra ageminati d'oro.
Questo l'ancella Filò le veniva a portare,
colmo di filo ben torto: e sul cesto
era appoggiata la rocca, piena di lana cupa, viola.
Sedette sul trono e sotto v'era lo sgabello pei piedi
(Hom. *Od.* IV 121-136, tr. Rosa Calzecchi Onesti).

Questo testo mostra bene quel che Auerbach⁵⁴ scrive della poesia omerica, abitata, per così dire, da una sola temporalità, quella del presente scenico, che riempie senza scarti l'anima dell'ascoltatore. Anche quelle che in un testo diverso sarebbero digressioni, quelle che raccontano, per esempio, come in questo caso, la provenienza di persone e cose apparse sulla scena, in Omero non sono digressioni, ma diventano presente scenico, così che chi ascolta il canto vede venire Elena nella stanza odorosa, vede venire le ancelle che le portano cose, ma vede anche, sullo stesso piano, sullo stesso piano che ogni volta si ricompone diverso, i luoghi dai quali le cose che le ancelle portano provengono, le persone che quelle cose donarono. Ogni oggetto compare nell'orizzonte visuale

⁵⁴ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, tr. it. Torino, Einaudi, 2000, p. 5. Il centro dell'interesse di Auerbach non è il realismo, come nella cattiva traduzione del sottotitolo dell'edizione italiana, ma la rappresentazione della realtà, che non si dà senza un'interpretazione di cui il personaggio letterario diviene figura.

dell'ascoltatore del canto, evocato dalla voce del cantore, che diviene così poetica in senso forte, diviene cioè creatrice⁵⁵, di persone e cose, che riempiono la scena e incantano. Il luogo in cui queste persone e cose appaiono è la scena psichica dell'ascoltatore del canto, quella scena che ogni uomo greco possiede intima e alla quale guarda con gli *ommata psyches*⁵⁶. Un intero mondo, fluido come il canto, un mondo fatto di canto, popola quella scena, ed essa è, come insegna Aristotele nella *Poetica*, più vasta, più duratura, ed abitata con più emozione, della scena materiale del teatro di Dioniso ad Atene⁵⁷.

Il mondo poetico è l'esempio più pregnante di un mondo che sta con le parole in un rapporto creativo, e la direzione di questo rapporto non è quella che va dal mondo al linguaggio, ma quella che va dal linguaggio al mondo. L'essere, in questo mondo, non è ciò che la parola rivela, ma ciò che il discorso crea, effetto del poema, come Odisseo è effetto dell'*Odissea*⁵⁸. Quando Gorgia, nell'*Encomio di Elena*, intende spiegare la potenza della parola è alla parola poetica e drammatica che infatti si riferisce. Lì le parole costituiscono l'essenza di ogni cosa e non c'è qualcosa di preesistente che diventi efficace, che sia comunicato, attraverso le parole, è la parola, piuttosto, a produrre immediatamente qualcosa come una cosa.

Le annotazioni che si vorrebbero proporre in questa sede riguardano il fatto che la cultura filosofica antica, e segnatamente Platone, Platone nel solco di Gorgia, pensò tale produzione poetica nella cifra del femminile. Nella cifra del femminile innanzitutto nel senso in cui il femminile si struttura come marginale, minoritario, diverso e si presta dunque ad interpretare la linea di fuga, l'alternativa possibile, drogata, rispetto all'idea dominante, maggioritaria e identitaria, che concepisce il rapporto tra linguaggio e mondo secondo i dettami dell'ontologia, in una direzionalità, cioè, che va dal mondo al linguaggio, e pensa le cose come i referenti delle parole. Nella cifra del femminile, in secondo luogo, nel senso che il femminile rappresenta ciò che è immaginario, onirico, mitico rispetto a ciò che è reale, vigile, logico⁵⁹, ed è nello scarto di questa diffe-

⁵⁵ Un importante luogo teorico dedicato alla riflessione sulla poetica come creazione è in Plat. *Symp.* 205b-c.

⁵⁶ Cfr. G. Casertano, *Sollevare in alto gli occhi dell'anima. Qualche riflessione su un'immagine platonica*, in J. Dillon and M. Dixsaut (edd.), *Agonistes. Essays in Honour of Denis O'Brien*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2005, pp. 37-51.

⁵⁷ Cfr. Aristot. *Poet.* 1449b-50b; L. Palumbo, *La nozione di mimesis tragica in Platone*, in "Atti dell'Accademia Pontaniana" LXI (2012), pp. 55-69.

⁵⁸ B. Cassin, *L'effèt sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 13.

⁵⁹ Si veda Plat. *Crat.* 392c: "Considera questo: se qualcuno ti chiedesse: chi credi che più correttamente chiami con i nomi, i più ragionevoli o i più irragionevoli? – Chiaramente i più ragionevoli, direi io. – E allora ritieni che nelle città siano più ragionevoli le donne o gli uomini, parlando del genere nel suo complesso? – Gli uomini".

renza, ma anche grazie alle possibili mescolanze cui essa dà vita, che può prendere corpo la critica del modello ontologico. Nella cifra del femminile, infine, perché la scena teatrale, la mente poetica, la *chora* sono la materia femminile, ricettiva ed accogliente, che, plasmabile e plasmata, mostra a tutti come accada che le cose siano un effetto del dire.

Platone, nel solco di Gorgia⁶⁰, non soltanto individuò nei testi poetici una esemplificazione della potenza demiurgica della parola, ma assunse tale demiurgia come modello di ogni demiurgia. Il poeta ispirato e l'effetto-mondo che le sue parole posseggono, infatti, diverranno, nella riflessione platonica del *Timeo*, figure di una demiurgia cosmica che spiegherà la creazione del mondo come una *poiesis*⁶¹. Nel dialogo cosmologico l'atto poetico e mimetico avrà bisogno della curvatura femminile, della passività onirica di cui Elena è in qualche modo l'icona fin da quando, bella e incantatrice, dispensa nel testo omerico quella droga potente che Gorgia assimila alla parola sapiente e al suo effetto-mondo. Prima ancora che la parola venga assimilata ad un *pharmakon* nel testo sofistico dell'*Elenes enkomion*, infatti, la figura di Elena appare in contiguità semantica con la medicina che cambia l'anima nel canto quarto dell'*Odissea*.

Nel vino di Telemaco e Pisistrato, giunti a Sparta per avere notizie di Odisseo, la bella Elena che abita quel canto fa scivolare una sostanza:

Buttò improvvisa nel vino, di cui bevevano, un farmaco
che l'ira e il dolore calmava, oblio di tutte le pene.
Chi lo inghiottisse, una volta mescolato col vino,
giù dalle palpebre pianto non verserebbe quel giorno,
neppure se gli morisse il padre o la madre,
né se davanti a lui col bronzo straziassero
un fratello o un figliolo, e lui vedesse con gli occhi.
Tali rimedi sapienti aveva la figlia di Zeus,
efficaci, che Polidamna le diede, la sposa di Tone,
l'egizia: la terra dono di biade⁶² là produce moltissimi
farmachi, molti buoni, e misti con quelli molti mortali;
(IV 219-230).

⁶⁰ Cfr. G. Casertano, *Emozioni e parole. Variazioni platoniche su temi gorgiani*, in *La filosofia e le emozioni*. Atti del XXXIV Congresso Nazionale della SFI, a cura di P. Venditti, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 83-101.

⁶¹ Cfr. *Tim.* 28c3.

⁶² ζείδιωρος ἄρουρα terra feconda di biade, terra da arare che dona spelta, metafora usata anche per indicare la fecondità femminile, cfr. P. DuBois, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, tr.it. Bari, Laterza, 1990.

Le parole e le droghe sono cose diverse, ma hanno effetti uguali. Versato nel vino il *pharmakon*, Elena parla parole che incantano⁶³, che cambiano le cose intorno, perché cambiano l'anima che le percepisce⁶⁴. Quanto segue nel testo epico è effetto di una causa duplice: la narrazione della regina e la somministrazione del *pharmakon*⁶⁵ hanno per effetto congiunto la creazione delle scene di Odisseo a Troia, che si materializzano con il racconto: lui che travestito entra nella città, che è riconosciuto da Elena, le narra i suoi piani di conquista, semina strage e torna fra gli Argivi. Poi sarà Menelao, anch'egli sotto l'effetto del *pharmakon*⁶⁶, a creare la nuova scena, e si tratta della scena celeberrima di Elena che, vicina al cavallo di legno, al cui interno si nascondono i Greci, ὄνομα κλήδην, per nome, chiama⁶⁷ gli eroi:

Tre volte girasti intorno alla cava insidia, palpandola,
e per nome chiamavi i più forti dei Danai,
e delle donne di tutti gli Argivi fingevi la voce⁶⁸.

⁶³ Cfr. B. Cassin, *L'effet sophistique* cit., p. 77: "Elle est alors non seulement la pharmacienne, qui donne le remède, mais elle incarne aussi la drogue elle-même, comme on voit dans le bref récit que propose aussitôt Ménélas" (vv. 271-289).

⁶⁴ Giustamente M. Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V. s. av. J.-C.*, Paris, Les belles lettres, 1982, pp. 73-75, scrive che la droga di Elena agisce sul modo del racconto, mette narratori e auditori nelle condizioni ideali dell'evocazione del passato, non è affatto una droga d'oblio (n'endort que la douleur, mais non la mémoire, p. 75), la regina infatti invita i suoi ospiti a lasciarsi andare all'incanto delle parole. Sul racconto di Menelao su Elena (versi 276, 279), a causa anche delle differenti immagini dell'eroina emergenti dal testo omerico, hanno operato molte ghiottine filologiche, sospettose di interpolazioni, ma Simondon (*ibidem*) sottolinea come Elena fosse per la sofistica l'essenza stessa dell'ambivalenza. Sulla polivocità dell'immagine dell'eroina cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi 2002. Sull'idea sofistica che le cose cambiano perché cambia l'anima che le percepisce cfr. Plat. *Theaet.* 166d.

⁶⁵ A proposito del topos antico che avvicina la parola al *pharmakon* molto interessante la annotazione di Galeno, il grande medico e filosofo dell'età imperiale, che riconosce i vantaggi di una farmacopea metrica. Egli ricorda infatti come alcuni medici del primo secolo, come Democrate e Andromaco, hanno scelto di redigere le loro prescrizioni in versi, non soltanto per facilitare la memorizzazione delle posologie, ma anche perché – ed è questo l'aspetto che mi sembra il più interessante – il metro costituisce una protezione contro i tentativi di modificazione fraudolenta apportati da scienziati gelosi dei loro segreti. Cambiare una quantità o sostituire un ingrediente è cosa facile in un testo in prosa, ma falsificare un poema in esametri è cosa complicatissima, perché il falsario dovrebbe essere un esperto di metrica. Cfr. Gal. *De Antidosis* 1.5, cfr. anche Plin. *HN* 25 8; D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre. L'Illiade ou les Héros de la memoire*, Millon, Grenoble 2002, p. 138.

⁶⁶ Cfr. C. Pogliano, *Pharmakon. Storia dello psicotropismo*, Verona, Casamassima 1990, pp. 19-88.

⁶⁷ Sull'effetto seduttivo della voce di Elena cfr. F. Dovetto, *Etichette della voce femminile nell'antichità classica*, in *Parole di donne*, a cura di F.M. Dovetto, Roma, Aracne 2009, pp. 67-85, 79.

⁶⁸ ἴσκειο verbo epico che indica l'atto di rendere simile, di immaginare o far immaginare simile, dunque di fingere somiglianza. φωνὴν ἴσκουσ ἄλοχοισιν: delle donne fingevi la voce. ἄλοχος

Io dunque il Titide e Odisseo glorioso
 seduti nel mezzo, sentimmo come gridavi.
 E a noi due venne voglia, balzando,
 d'uscire o di risponderti subito di là dentro
 (IV 277-283).

Quel che in questo testo interessa sottolineare è distinguibile in livelli molteplici: viene infatti qui tematizzato – ma anche mostrato, e ricreato – il potere della voce di emozionare chi ascolta, e chi ascolta sono, nella narrazione, Telemaco e Pisistrato alla reggia di Menelao, nella narrazione narrata, i Greci nascosti nel cavallo di legno e, nel mondo esterno che ascolta la narrazione, i lettori dell'*Odissea*. Gli ascoltatori di tutti i tre i livelli sono emozionati dal potere della voce di evocare narrando. Il potere della voce di evocare narrando raggiunge in questo testo il massimo effetto quando Elena pronuncia di ciascuno dei Greci il nome. Come le Sirene Ulisse⁶⁹, Elena chiama ciascuno dei Greci col proprio nome, e con ciò stesso si trasforma, ai loro occhi visionari, in ciascuna delle loro mogli, perché non c'è niente di più potentemente evocativo che sentire il proprio nome pronunciato dall'amata, specie quando l'amata è assente e la parola poetica la finge presente. Già ai versi 183-187 dello stesso canto quarto, Menelao aveva evocato l'immagine di Odisseo precisamente pronunciando il suo nome, perché dire il nome è l'atto essenziale di evocazione, e tutti – dice il poeta – avevano sentito montare desiderio di pianto. È intendendo il nome di suo padre che Telemaco si mette a piangere e pudicamente si nasconde gli occhi col mantello (IV 113-116)⁷⁰. La menzione del nome assume tutta la sua importanza nel dialogo tra Eumeo e quel mendicante nel quale Eumeo non ha ancora riconosciuto Odisseo nel canto decimoquarto. Eumeo non vuole nominare il suo padrone e se ne parla, lo designa con un pronome. “Io esito a nominarlo” dice – *onomazein aideomai* (145-146) – come se dire il nome fosse far sorgere ricordi dolorosi. In fine Eumeo nomina Odisseo, è il verso 144 del canto decimoquarto, ed è dal momento in cui pronuncia il nome che i ricordi nascono, che le figure sorgono. “Molto mi amava – dice – e mi curava di cuore”, siamo al verso 146⁷¹.

= α copulativo + λέχος compagna di letto, sposa.

⁶⁹ Cfr. M. Serra, *Muse e Sirene: le parole della poesia nella Grecia antica*, in *Parole di donne*, cit., pp. 29-42.

⁷⁰ Cfr. M. Nucci, *Le lacrime degli eroi*, Torino, Einaudi 2013, p. 36.

⁷¹ Sul ruolo che gioca la menzione nell'evocazione come manifestazione dell'efficacia del linguaggio e sulla virtù propria del nome cfr. M. Simondon, *op. cit.*, pp. 69-73.

Nell'evocazione tutto il potere è affidato alla parola, e il nome, il nome che enuncia l'identità, è la parola più potente. Platone nel *Cratilo* dirà che il nome sta all'essenza di ciò che nomina come la spola sta al tessuto⁷², e da sempre questo testo platonico fa pensare che l'essenza abbia natura semantica, che senza le parole non vi sarebbero le cose che le parole nominano, così come non vi sarebbero tessuti se non esistessero le spole.

Le cose, infatti, non sono gli oggetti. Remo Bodei⁷³ nel suo bel libro su *La vita delle cose* ricorda come il termine italiano "cosa"⁷⁴ in tutte le lingue romanze è la contrazione del latino "causa", che è ciò che riteniamo importante, ciò che ci fa mobilitare in sua difesa (in difesa di una causa); è l'equivalente concettuale del greco *pragma*, del latino *res*, del tedesco *Sache* (dal verbo *suchen*, cercare), termini che non hanno niente a che vedere con l'oggetto fisico in quanto tale, ma contengono invece un nesso ineliminabile con la dimensione del dibattere e del deliberare. Tali termini rinviano all'essenza di ciò di cui si parla o di ciò che si pensa. *Res* conserva in latino la stessa radice di *eiro*, che in greco è 'parlare', e del latino *rhetor*. L'antica idea di *cosa*, quella che stette lì a presiedere alla formazione della parola in un immaginario laboratorio linguistico originario, insomma, non è l'idea di un oggetto fisico, ma è l'idea di un oggetto fisico rivestito di un pensiero che lo comprende e di un linguaggio che lo dice.

È per questo che la filosofia antica non penserà mai un pensiero senza il suo oggetto, o un oggetto separatamente dal pensiero che lo pensa, come afferma chiaramente il frammento 3 di Parmenide⁷⁵: τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι: "è la stessa cosa infatti il pensare e l'essere".

Ed è per questo che nella filosofia antica non ci saranno per così dire 'oggetti', ma soltanto 'cose', e l'ontologia di impronta aristotelica immaginerà il

⁷² Cfr. Plat. *Crat.* 388b-c. Cfr. L. Palumbo, *La spola e l'ousia*, in G. Casertano (ed.), *Il Cratilo di Platone: struttura e problematiche*, Napoli Loffredo, 2005, pp. 65-94 e *Il nomos e la trasmissione dei nomi nel Cratilo di Platone (a proposito di Crat. 388D12)*, in "Elenchos" (2004) XXV, 2, pp. 397-412.

⁷³ Cfr. R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 12-16.

⁷⁴ Diverso dal termine oggetto (con cui il termine cosa viene invece confuso) che rimanda piuttosto al greco *problema* che indica l'ostacolo, l'impedimento che sbarra il cammino e provoca un arresto come in latino *obicere* vuol dire 'gettare contro', 'porre innanzi': l'oggetto è ciò che obietta, che pone obiezioni all'affermazione del soggetto, alla sua pretesa di dominio. La cosa non è l'oggetto da abbattere o implicare, ma – dice Bodei, *op. cit.*, p. 20 – un nodo di relazioni in cui mi sento implicato. La parola latina *subiectum* alle origini, cioè quelle della scolastica aristotelica che traduce il greco *hypokeimenon*, indica paradossalmente proprio l'oggetto, l'oggetto reale cui ineriscono le predicazioni.

⁷⁵ Parmenides Fragmenta, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Ed. Diels H.-Kranz W., Berlin, Weidmann, 1951, Repr. 1966. Fragment 3, line 7= Clem. Aless. *Stromata* VI 23: denn dasselbe ist Denken und Sein. Cfr. G. Casertano, *Parmenide il metodo la scienza l'esperienza*, Napoli, Loffredo 1989, pp. 16-17 e 102-108.

rapporto tra pensiero e mondo come una strada percorribile nei due sensi: a partire da un *pragma* che si dà al pensiero (*auto to pragma*) e a partire da un pensiero che, *pros emas*, presso di noi, si apre alla comprensione dei *pragmata*, delle cose che sono⁷⁶.

Pur nella inscindibilità di pensiero ed essere, però, nel regime dell'ontologia tutto comincia dalle cose. In principio è l'essere e il discorso commemora l'essere. Ma dopo Parmenide (e contro di lui), prima di Aristotele (e contro quella che sarà la difesa aristotelica dell'eleatismo) la sofistica instaura la critica dell'ontologia⁷⁷. Per la sofistica, che proprio per questo si configura nella storia della filosofia come una teoria e una pratica della parola, l'essere è un effetto del dire. Per Aristotele il mondo si impone al linguaggio, per Gorgia il mondo è un effetto del linguaggio: l'effetto-mondo. E il canto poetico è soltanto l'ambito nel quale tutto ciò è più evidente.

Quando Penelope confida a Telemaco il suo pazzo dolore (*πένθος ἄλαστον*) al verso 342 del libro primo dell'*Odissea*, è al canto di Femio che la regina si riferisce⁷⁸. Solo la parola, e massimamente la parola cantata – il canto che proprio per questo è *pharmakon* – è in grado di cambiare, per chi la ascolta, il mondo presente, e far esistere al suo posto l'oggetto del desiderio⁷⁹. È su questo che

⁷⁶ Aristotele nei *Topici* (108a, 20-25) usa l'espressione poi diventata famosa "auto to pragma" che significa "la cosa stessa", espressione che designa sia i fatti come stanno a prescindere dai nomi, sia il processo mediante il quale la verità costringe il pensiero ad indagare in una certa direzione: "quando gli uomini giunsero a quel punto – leggiamo nella *Metafisica* – le cose stesse aprirono loro la strada e li costrinsero a proseguire la ricerca..." (cfr. *Metaph.* 984b9, 984a18). L'*auto to pragma* – scrive Bodei – è legato alla *vis veri*, all'idea di un dipanarsi della verità intesa come significati relativi all'essenza. Il pensiero tende alla comprensione delle cose e questo cammino dall'io alle cose, analogo e inverso, per così dire, al movimento della cosa stessa verso il pensiero, viene definito *pros emas*, per noi. Nel cogliere la cosa il pensiero presta voce alla sostanza, a ciò di cui si nutre nel comprendere. L'*ousia* nel suo significato iniziale – ricorda lo studioso – è il campicello da cui si ricava il sostentamento. Cfr. Bodei, *op. cit.*, p. 16. Cfr. anche L. Pepe, *Motivi centrali del IV libro dei Meteorologica e differenze rispetto ad altre opere aristoteliche*, in C. Viano (ed.), *Aristoteles chemicus. Il IV libro dei Meteorologica nella tradizione antica e medievale*, Sankt Augustin, Academia 2002, pp. 17-34.

⁷⁷ Non è il discorso che commemora l'esterno – scrive Gorgia nel *Peri tou me ontos* – è l'esterno che diventa rivelatore del discorso. Cfr. Sext. Emp. *Adv. math.* VII 85, 8 (*Gorgias Fragmenta*. Ed. Diels, H., Kranz, W. cit., Fragment 3, line 109).

⁷⁸ Penelope odia il canto in certo modo perché finisce, e con esso scompare quella sensazione che assomiglia alla presenza dell'amato. Sulla diversa considerazione del canto di Femio che esprimono Telemaco e sua madre cfr. i versi 336-361 del libro I.

⁷⁹ Le parole istituiscono, per così dire, le dimensioni della temporalità: se non avessimo le parole avremmo solo il presente, e se la temporalità umana fosse diversa, il potere delle parole non sarebbe così grande. "Se tutti avessero – dice Gorgia – circa tutte le cose, delle passate ricordo, delle presenti coscienza, delle future previdenza, non di eguale efficacia sarebbe il medesimo discorso..." (*Encomio di Elena*, 11). Ma poiché noi tutti non ricordiamo, non sappiamo, non prevediamo, poiché, cioè, dentro la nostra anima le parole non coincidono con le cose, poiché esistono scarti tra il nostro sapere e il loro essere, tra i nostri pensieri e la natura del mondo, ecco che il discorso funziona e funziona creando un mondo iconico, visivo, un mondo che ha

pone l'accento l'interpretazione sofisticata del potere della parola. Se fu la parola – dice Gorgia nell'*Encomio* – a persuadere e a illudere l'anima di Elena, questo non è difficile a scusarsi e a giustificarsi così:

La parola è un gran dominatore, che con piccolissimo corpo (*soma smikrotaton*) e invisibilissimo, divinissime cose sa compiere, riesce infatti a calmar la paura, e a eliminare il dolore, e a suscitare la gioia e ad aumentar la pietà⁸⁰. E come ciò ha luogo, lo spiegherò [...]:

la poesia nelle sue varie forme io la ritengo e la chiamo un discorso con metro, e chi l'ascolta è invaso da un brivido di spavento, da una compassione che strappa le lacrime, da una struggente brama di dolore, e l'anima patisce, per effetto delle parole, un suo proprio patimento, a sentir fortune e sfortune di fatti e persone straniere (*Encomio di Elena*, 8-9)⁸¹.

È qui che il testo gorgiano mostra che la parola è sempre potente perché è sempre poetica, è sempre cioè creatrice di mondi in cui abitiamo con tutta la radicalità dell'emozione che viene agli umani dal fatto di esistere. Come seppero bene Platone⁸² e Aristotele⁸³ dopo Gorgia, la vita assomiglia alla poesia e nei versi accade come nelle strade, siamo sempre coinvolti dalle parole, coinvolti da chi sa chiamarci per nome, sa modellare, chiamandoci per nome, i nostri pensieri e i nostri sentimenti, e dunque la nostra percezione del mondo, e il mondo stesso⁸⁴.

una temporalità per così dire discorsiva, la temporalità delle parole, la breve eternità dell'arte, la verità della finzione. Cfr. almeno G. Casertano, *Quelques considérations sur l'Hélène de Gorgias*, in *Positions de la sophistique*, ed. par B. Cassin, Paris, Vrin 1986, pp. 211-220.

⁸⁰ Su questo passo celeberrimo cfr. M. Tasinato, *Quel corpo piccolissimo: un enigma di Gorgia da Platone e da Aristotele sepolto*, in "Simplegadi". Rivista di Filosofia interculturale, 9, 24, (2004), pp. 1-28 e, della stessa autrice, *Elena velenosa bellezza*, Milano, Mimesis 1990, e bibliografia ivi citata.

⁸¹ Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, cit. Fragment 11, trad. M. Timpanaro Cardini.

⁸² Nella coscienza della somiglianza tra la vita e la poesia, della possibilità dell'una di influenzare l'altra, nella conoscenza della straordinaria potenza paideutica della poetica omerica e tragica sono da ricercarsi le ragioni della condanna platonica della poesia e della sua esclusione dalla *kallipolis*. Sull'argomento cfr. L. Palumbo, Mimesis. *Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*. Napoli, Loffredo, 2008, *passim*.

⁸³ Nella *Poetica* Aristotele riflette sulla potenza paideutica della *mimesis* poetica, sulle possibilità euristiche ed epistemiche dell'immaginazione creativa, sulle ricadute psicologiche ed etiche della *katharsis* epica e tragica.

⁸⁴ Stendhal (*De l'amour*) parla di un ramoscello secco che, lasciato per qualche tempo nelle miniere di salgemma di Salisburgo, si ricopre di cristalli splendidi ed è così allegoria delle qualità che l'immaginazione proietta sulla persona amata. Bodei, *op. cit.*, p.23, riferendosi a questa immagine, sottolinea come qualsiasi oggetto sia suscettibile di ricevere investimenti e disinvestimenti di senso, di circondarsi di un'aura o di esserne privato, di ricoprirsi di cristalli

Il potere mimetico della poesia si fonda sulla assoluta somiglianza che esiste tra le cose e le loro immagini, tra la vita e la letteratura, tra la casa e la scena, e se l'ontologia, di tali piani simili, sottolinea le differenze⁸⁵, e costringe le parole a ripetere le cose, la critica sofisticata dell'ontologia, invece, con il suo apparato iconico di figure, si nutre di somiglianze, e mostra come siano le parole a far sorgere il mondo.

Per mostrare come in Platone avvengano nella cifra femminile della passività, dell'iconicità, della ricettività accogliente, tanto il gesto mimetico della rappresentazione poetica, quanto il gesto demiurgico della creazione del cosmo; per mostrare, cioè, come il filosofo abbia pensato, fino in fondo e radicalmente, la poesia come creazione di un mondo e la creazione del mondo come atto poetico – a riprova del loro essere, i due gesti, entrambi mimetici, e per così dire ritagliati l'uno sull'altro, l'uno a immagine dell'altro, senza che si possa dire qual è l'originale e quale l'immagine – vorremmo fare qui riferimento, in conclusione, ad alcuni passi fondamentali.

Innanzitutto ad un passo del libro IV delle *Leggi* in cui Platone descrive il poeta e la *performance* poetica nei termini forti dell'*enthousiasmos*⁸⁶ e della *mimesis* immedesimativa:

C'è un antico mito, o legislatore, che viene continuamente rievocato da noi e che tutti gli altri accettano, secondo il quale il poeta, quando siede sul tripode della Musa, perde il senno e come una sorgente lascia scorrere prontamente il getto emergente e, dato che la sua arte consiste

di pensiero o di affetto o di ritornare ramoscello secco. Gli affetti – scrive Bodei (p. 26) – precedono i concetti, per poi intrecciarsi con loro. Gli investimenti affettivi trasformano gli oggetti in cose e poi le cose possono essere degradate ad entità indifferenti. La trasformazione degli oggetti in cose, che comprende anche il loro passaggio a simboli, come accade alla freccia e alla croce, presuppone anche un'abilità nel risvegliare memorie, ricreare ambienti, raccontare storie (cfr. Bodei, p. 55). Come scrive M. Merleau Ponty, *L'occhio e lo spirito*, tr. it. Milano, SE, 1989, 15: "è necessario che il pensiero scientifico – pensiero di sorvolo, pensiero dell'oggetto in generale – si ricollochì in un «c'è» preliminare, nel luogo, sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita". Il mito dell'oggettività, puntando ad una universalità omogenea, ha espunto nelle scienze l'attività del soggetto, considerandolo come un oggetto tra gli altri, senza vedere la fitta rete di rapporti conoscitivi ed affettivi di cui il soggetto è il perno.

⁸⁵ Sottolinea le differenze per difendersi dal pericolo delle somiglianze (il genere più sdrucchioloso: cfr. Plat. *Soph.* 231a), il pericolo della confusione tra originali e copie, tra veglia e sonno, tra normalità e follia.

⁸⁶ *Enthousiasmos*, cioè l'ispirazione o, più propriamente, la condizione di chi sia posseduto dalla divinità, è uno stato di esaltazione emotiva affine all'ubriachezza e al delirio d'amore. Anche se il termine non è presente nello *Ione* è opinione concorde degli studiosi che esso sia quello che meglio si presta ad esprimere la condizione del poeta e quella del rapsodo, così come esse si configurano nel dialogo.

nella *mimesis*, è costretto a rappresentare uomini con disposizioni mentali le une opposte a quelle degli altri e pertanto a dire spesso il contrario di ciò che pensa, e ignora se fra le cose dette sian vere le une o le altre (*Leg. IV. 719C-D*)⁸⁷.

L'attività poetica, secondo Platone, consiste nel dare corpo e voce a molteplici personaggi. Tali personaggi sono molto diversi tra loro e non hanno tutti le stesse opinioni, né hanno le stesse opinioni del poeta medesimo. Ecco perché, per poter rappresentare i suoi personaggi, il poeta ha bisogno di uscire fuori di sé, di allontanarsi dal mondo delle sue opinioni⁸⁸ e rendersi luogo di accoglimento dell'ispirazione divina.

La rimozione dell'identità⁸⁹ è indispensabile all'arte del poeta perché l'ispirazione divina, nella molteplice varietà delle forme che presenta, ha bisogno di approdare, per così dire, su un territorio neutro, su un territorio che, avendo deposto ogni identità caratteristica, ogni caratterizzazione precedente all'ispirazione, possa convenientemente accoglierla.

Ora, la medesima rimozione dell'identità richiesta al poeta entusiasta la si ritrova, secondo l'*eikos mythos* del *Timeo*, nella *chora*, e si tratta di una rimozione dell'identità che è necessaria alla fabbricazione del mondo: il demiurgo infatti cala nella *chora*, la materia accogliente, i *mimemata paradeigmatos*, le rappresentazioni del modello, le forme svariatissime da cui nascerà tutto ciò che esiste⁹⁰. A differenza delle forme che accoglie, e a somiglianza del poeta entusiasta, la *chora* deve essere necessariamente amorfa; se essa non lo fosse, infatti, se essa non fosse priva delle forme delle idee che deve "ricevere", se fosse – dice Platone – "simile ad una delle cose che vi entrano, quando giungessero

⁸⁷ Trad. F. Ferrari e S. Poli.

⁸⁸ Ed è coerentemente con questa prospettiva delle *Leggi* che nel terzo libro della *Repubblica* (393B9-C8) Platone presenta la *mimesis* come la capacità del poeta di farsi tutt'uno con il contenuto della sua poesia, di diventare, con la sua mente e con il suo corpo, strumento di una rappresentazione: è il caso di Omero che non è più Omero, ma diventa i personaggi che rappresenta.

⁸⁹ "Per questo la divinità togliendo loro l'intelletto, si serve di essi (*sc.* dei poeti), dei vati e degli indovini come di suoi servitori, affinché noi, ascoltandoli, sappiamo che non sono essi, che non hanno intelletto, quelli che dicono cose tanto pregevoli, ma è la divinità stessa che le dice e le esprime a noi attraverso di essi" (*Plat. Ion* 534c-d).

⁹⁰ "Se questo mondo è davvero bello, e se il demiurgo è buono, si rivela evidente che egli ha fissato il suo sguardo su ciò che è eterno; nel caso contrario, e non sarebbe neanche lecito dirlo, su ciò che è generato. Ma è chiaro ad ognuno che egli ha guardato a ciò che è eterno, giacché questo mondo è la più bella delle cose generate e il suo artefice la migliore delle cause. Così generato, esso è stato fabbricato in base a ciò che si coglie attraverso il ragionamento e il pensiero e che rimane identico a se stesso; stando così le cose, è assolutamente necessario che questo mondo sia un'immagine di qualcos'altro" (*Plat. Tim.* 29a-b, trad. Fronterotta).

delle cose di natura contraria o del tutto diversa, accogliendole, le riprodurrebbe malamente, perché vi sovrapporrebbe l'aspetto suo proprio" (50e).

L'indeterminatezza, l'idea che questa indeterminatezza sia finalizzata ad un accoglimento, l'idea stessa dell'accoglimento concepito come una generazione mimetica e poetica assimilano la figura della *chora* a quella del poeta, del poeta che "siede sul tripode della Musa". Timeo dice della *chora*⁹¹ che essa è come "quella natura che accoglie tutti i corpi" (50b6), "come un *ekmageion*, su cui si imprime l'impronta di ogni cosa"⁹². A sottolineare la sua natura squisitamente femminile, Timeo dice che essa è "il ricettacolo (*hypodoche*) e la nutrice (*tithene*) di ogni generazione" (49a6); in 51a dice che conviene paragonarla ad una madre (*meter*).

Tutto fa pensare che la *chora* del *Timeo* sia concepita come un poeta nel momento della sua *ekstasis*⁹³, nel momento in cui, privato di tutto, ed anche di se stesso, egli si fa luogo di accoglimento del messaggio divino, fonte che "lascia scorrere liberamente" ciò che viene a lui dall'esterno. Alla *chora*, dall'esterno, giungono infatti caratteri i più diversi, cose che sarebbero in contrasto con il suo pensiero se essa avesse un pensiero, in contrasto con la sua forma se essa avesse una forma.

La natura femminile della figura poetica nell'interpretazione platonica della *mimesis* demiurgica consiste dunque in una indeterminatezza formale che si fa spazio di accoglimento della forma. Una volta accolta la forma, sia la *chora* sia il poeta divengono un'unica cosa con la forma accolta. È il momento della *mimesis* come immedesimazione: Omero non è più Omero, ma è i personaggi che rappresenta, e a questa dimensione appartiene anche il rapsodo. Ione, infatti, quando recita, non è più Ione⁹⁴, ma Omero stesso, ed anche, volta a volta, Ettore, Achille e Ulisse che uccide i Proci. Allo stesso modo la *chora*, quando accoglie le impronte dei modelli divini, non è più amorfa, ma diventa quelle impronte stesse: diventa – dice Platone – aria acqua e fuoco, che altro non sono che porzioni aeree, liquide e infiammate della *chora* stessa⁹⁵.

⁹¹ Cfr. L. Palumbo, *La Chora nel Timeo di Platone: una scena per il teatro del mondo*, in "Vichiana" X 1 (2008), pp. 3-26.

⁹² Il termine, in *Theaet.* 191c e 196a, implica un riferimento alla cera. Aristotele, nel definire la nozione di materia (*hyle*), sembra dipendere proprio da questo passo del *Timeo*, intendendo la materia come quel sostrato assolutamente indeterminato e potenziale, che viene poi "formato" o "informato" dalle forme che riceve, dalle forme che, proprio calandosi nel sostrato, lo trasformano in qualcosa di determinato.

⁹³ È interessante annotare che l'unica occorrenza nei dialoghi di Platone del termine *enthousiasmos* sia proprio nel *Timeo* (71e5-6), ove si parla della divinazione (che è topicamente associata da Platone alla poesia) e si sottolinea che essa implica un abbandono, da parte dell'ispirato, delle proprie facoltà mentali.

⁹⁴ Cfr. Plat. *Ion* 535b-c.

⁹⁵ La *chora*, proprio come il poeta, diventa le immagini che rappresenta.

Platone, insomma, pensò la femminilità come nient'altro che minorità amorfa, passività accogliente, materialità plasmabile, ma legò a questa condizione ogni possibilità di creazione. Se pensò secondo la stessa figura sia la creazione del canto sia la creazione del cosmo è perché pensò ogni creazione letteralmente come finzione, come allestimento di una scena, come passione.

