

Tesina  
interdisciplinare di:

*Alessandra Cirino*



**Maturità Classica  
Istituto Francesco  
Denza  
Anno Scolastico  
2007- 2008**

## PREMESSA

L'argomento che intendo trattare in questa mia tesi è l'ombra, nei suoi molteplici aspetti e significati reali e simbolici, attraverso un viaggio interdisciplinare.

Ho scelto una tematica da cui mi sento attratta e che mi risulta tanto più affascinante quanto più difficile e sfidante è la sua totale comprensione.

Perché è proprio Orfeo la figura simbolo di questo mio percorso?

Perché Orfeo, nel folle tentativo di strappare la sua amata dal regno dei morti, non esita a sfidare gli dei dell'Oltretomba, entrando egli, vivo, nella loro oscura dimora.

Incarna, Orfeo, tutta l'umanità alla ricerca di un'identità profonda che si esprime anche attraverso sentieri inesplorati e oscuri dell'anima, forse non illuminati dalla luce della ragione, ma dominio del polo pulsionale dell'uomo e delle sue emozioni.

Euridice, incantevole driade della Tracia, dopo la morte, fece sì che il suo amato Orfeo la cercasse nel Tartaro, misterioso luogo delle ombre con il fine di riportarla a una vita che senza di lei non aveva più senso.

Con la sua incantevole musica, Orfeo riuscì ad addolcire persino il gelido Dio dei morti, Ade, e la consorte Persefone e ad ottenere dagli dei del Tartaro di portar via l'amata, ad una condizione: avrebbe dovuto precederla e non si sarebbe mai potuto voltare per guardarla, ma Orfeo non resistette all'amore e, volgendosi per ammirarla, la perse per sempre.

Orfeo dimostra con il suo istintivo e disperato gesto di aver bisogno di un contatto con la sua amata, sia pur solo di uno sguardo, concreto e dannatamente umano.

L'estasiante suonatore di lira incarna l'impossibilità per l'uomo di restar legato all'ombra, la sua necessità di luce e materia.

Ma è lo stesso Orfeo che rimarrà eternamente avvinto all'ombra di Euridice, invocando il suo nome mentre, morendo, scivola lungo il fiume Ebro in direzione dell'isola di Lesbo.

*Alessandra Cirino*



## SOMMARIO

### Greco:

- Skià
- La coscienza di Medea: il lato oscuro di una donna e di una madre
- L'ombra del personaggio assente nella tragedia greca: l'Elettra di Sofocle

### Italiano:

- L' inconsistenza della vita
- L'ombra di un uomo

### Latino:

- La lucerna di Psiche

### Filosofia:

- La filosofia: nascosta cellula di libertà

### Scienze:

- L'ombra, la vera misura del mondo: il lato oscuro della Luna

### Storia:

- Dal 1945, l'Italia

### Arte:

- L'arte dell'inconscio: da Leonardo all'impressionismo

## Skià

Per i Greci l'ombra, *σκιά*, non era ritenuta sorella minore della luce, ma sorgente essa stessa di significati, figura del mondo sensibile e messaggera dell'invisibile. Erano chiamate ombre i morti, e il loro regno era il regno delle ombre. Ed ombre erano in un simposio i convitati che pur presenti non erano stati invitati ma accompagnavano gli ospiti legittimi. Il mondo come ombra: è questa la persuasione che trascorre nelle diverse filosofie e che la componente greca del cristianesimo seminerà di stellari presagi, di annunci e di ascetiche attese: e tuttavia la consolazione dell'altrove e i miraggi dell'altra vera vita non scacceranno le spine dell'unica vita, la sola, a ciascuno assegnata. Le ombre che nel mito trascorrevano nella caverna, o le immagini che erano riflesse nelle acque, anch'esse chiamate ombre, contribuivano a disgregare la certezza del visibile, e tuttavia segnalavano che la stessa illusione è principio di conoscenza.

Il pensiero, la poesia greca danno leggerezza al chiuso spessore dell'esistenza. E cercano quella soglia dove si avvolgono e reciprocamente si proteggono la verità e l'enigma. Nascondendosi in quel luogo, o in quel vuoto, che si può definire "ombra di un'ombra".

### La coscienza di Medea: il lato oscuro di una donna e di una madre

Medea è, insieme a quelle di altre eroine (Penelope, Elena, Fedra, Clitennestra), la figura femminile del mito greco che ha da sempre esercitato maggiore suggestione sull'immaginario collettivo della cultura occidentale.

Le origini della  
figura di Medea

Protagonista di antiche saghe, oggi perdute, in cui era probabilmente associata alla "maga" Circe, sorella di suo padre Eeta e figlia del Sole, Medea lascia intravedere, come la terribile sua parente, arcaici connotati divini che potrebbero farne una delle tante personificazioni della Madre primordiale, signora della natura ed espressione del potere vitale, ma anche distruttivo, dell'elemento femminile. Tuttavia, al di là di questi dati di carattere folclorico e antropologico, che pure possono concorrere a far comprendere alcuni sconcertanti aspetti del personaggio, la principessa della Colchide è legata all'impresa degli Argonauti. In essa si sovrappongono, in base a una complessa stratigrafia, gli echi lontani dei primi viaggi per mare compiuti dai Greci sulle rotte commerciali del Mar Nero e quelli di fosche leggende risalenti al periodo pre-ellenico.

Oltre a presentare qualche affinità con la ricerca del Graal, la conquista del Vello d'oro è, più di ogni altro mito ellenico, dominata dai temi del sacrificio umano e della magia.

I riti delle  
Argonautiche

L'antefatto ruota intorno al motivo dell'infanticidio rituale (Frisso deve essere immolato dal padre Atamante per ridare fertilità al suolo), e la sua conclusione è segnata da altre cruento immolazioni: prima quella di Apsirto, smembrato secondo l'atroce rito dello *sparagmòs*, quindi quella di Pelia, anch'egli fatto a pezzi e poi messo a bollire in una caldaia, e infine quella dei figli della stessa Medea, la cui uccisione chiude il ciclo di sangue cominciato tanti anni prima, inverando il delitto familiare solo progettato da Atamante.

Dall'inizio alla fine tutta l'impresa è inoltre immersa in un'atmosfera di sortilegio: magica è Argo, la nave parlante, magico il Vello custodito da un drago insonne e, soprattutto, magico è il modo in cui Giasone ne viene in possesso, dopo aver superato con l'aiuto di Medea una serie di rischiosissime prove che adombrano quelle di primitivi riti di iniziazione. Su tutta la storia domina l'inquietante figura della figlia di Eeta, nella progressiva metamorfosi che la vede prima vergine pudica, poi amante appassionata ed infine malefica maga.

Apollonio Rodio ha dunque a disposizione una materia vasta e complessa, cui già Euripide aveva attinto per costruire la sua inquietante figura di Medea, arricchendola di dettagli psicologici estranei al mito ma significativi di un clima culturale ed artistico in certo modo presagio del vicino Ellenismo.

La Medea delle Argonautiche, amante trepida e appassionata di Giasone, contiene già in sé l'embrione del suo lato oscuro, quello della donna capace di provare un odio così implacabile da sacrificare ad esso il frutto del proprio grembo di madre.

## L'ombra del personaggio assente nella tragedia greca: l'Elettra di Sofocle

Il modo più semplice per illustrare il concetto di 'presenza assente' è probabilmente quello di rifarsi all'*Iliade* e all'*Odissea*. Nell'ambito della letteratura greca, i poemi omerici forniscono infatti i più antichi e illustri esempi di una tecnica narrativa che consiste nel lasciare a lungo fuori campo l'eroe principale, evitando di mostrarlo in azione nella parte iniziale dell'opera, e dando invece rilievo al vuoto prodotto dalla sua assenza: un artificio che, lungi dallo sminuire l'importanza del personaggio, consente invece di metterne pienamente a fuoco la centralità.

La presenza  
assente  
dall'*epos*  
alla  
tragedia

Per i primi tre quarti dell'*Iliade*, Achille partecipa agli eventi in forma meramente passiva, determinando col suo ritiro dal combattimento la crisi dell'esercito greco; è la sua assenza, costantemente deplorata e rimpianta dai compagni, a fare di lui il protagonista del poema, ancora prima che il suo ritorno alle armi, sapientemente dilazionato e preparato da una serie di episodi intermedi, segni la svolta decisiva della guerra. In modo analogo, l'*Odissea* si apre, anziché col racconto in ordinata successione delle peripezie di Odisseo reduce da Troia, con una sezione dedicata all'attesa dell'eroe da parte dei familiari, messi in grave difficoltà dalla sua prolungata lontananza; Odisseo stesso, come scrive Geoffrey Kirk, «non è visibile sulla scena fino al quinto canto, ma ciò non toglie che sia centro focale d'ogni parola o pensiero formulati da altri».

Utilizzato in forma tanto matura e consapevole già nei due poemi da cui si suole far iniziare la storia della letteratura greca, il motivo della "presenza assente" era inevitabilmente destinato a essere ripreso e sviluppato nei secoli successivi.

Tale strategia compositiva fu infatti trasposta dall'*epos* alla tragedia.

La forma drammatica si prestava in effetti alla ricezione del modulo più di ogni altra espressione letteraria, in virtù di una potenzialità insita nella sua stessa natura, ma anche di un limite strutturale, che l'intelligenza dei drammaturghi seppe trasformare in un punto di forza.

La presenza e l'assenza di un eroe avevano un rilievo assai maggiore in una rappresentazione mimetica che in un'opera narrativa; in teatro, il vuoto prodotto dalla lontananza di qualcuno era un fatto evidente, e la sua apparizione, adeguatamente preparata, poteva produrre un forte impatto emotivo.

D'altro canto, a mettere frequentemente in scena una situazione di assenza i tragediografi erano obbligati da un'inderogabile convenzione della drammaturgia greca: la cosiddetta regola dei tre attori, in base alla quale nell'orchestra non dovevano interagire più di tre personaggi alla volta.

In un contesto drammatico, la "presenza assente" può essere descritta come la condizione di un eroe fuori scena per una lunga fase dell'azione, eppure continuamente evocato nelle battute degli altri personaggi. L'analisi di questo motivo nella produzione superstita di Eschilo, Sofocle ed Euripide implica la considerazione di riferimenti costanti a personaggi non visibili sulla scena, ma presenti come ombre nell'evolversi degli eventi drammatici.

L'Elettra  
di Sofocle

A differenza di Euripide, la cui Elettra si caratterizzerà per l'innovativa ambientazione presso una povera abitazione di montagna, Sofocle rispetta il modello delle Coefore di Eschilo nel collocare la scena davanti alla reggia degli Atridi, di cui peraltro modifica la localizzazione geografica spostando il palazzo da Argo alla vicina Micene.

Sofocle inoltre confina il sepolcro nello spazio extrascenico: e non si tratta di una variazione di poco conto, se si pensa che la tomba costituisce il fulcro dell'intera prima metà delle Coefore, articolata sulla successione di tre grandi scene che si svolgono in prossimità del tumulo. La modifica ha, in effetti, conseguenze profonde sul piano della drammaturgia, ed è anche il segnale di una diversa prospettiva concettuale: la necessità religiosa della vendetta di Oreste (di cui la tomba rappresenta, sulla scena eschilea, la muta ipostasi) perde di peso rispetto alla sottolineatura della sofferenza soggettiva di Elettra, che nella versione sofoclea diventa – come indica il titolo stesso della tragedia – la vera protagonista. La casa, di cui Sofocle accentua il ruolo dominante nello spazio teatrale, è in effetti la sede della quotidiana umiliazione di



Elettra, costretta dalla *hybris* di Clitennestra ed Egisto a vivere nella reggia del padre come una serva.

La stessa presenza in scena di Elettra è motivata dalla volontà di sfogare il suo dolore poiché all'interno della casa le è negata persino tale consolazione.

Nel corso della tragedia questa situazione muta: il ritorno di Oreste e l'esecuzione della vendetta coincidono con la riconquista dello spazio interno, cui prende parte anche Elettra; nel momento chiave di tale processo, il matricidio, ella si trova significativamente sulla soglia, da dove risponde alle grida di morte di Clitennestra. Ma la tragedia si interrompe prima che i due fratelli si siano definitivamente impadroniti della casa: resta ancora da compiere l'uccisione di Egisto, e la domanda che il tiranno pone a Oreste prima di essere condotto a morire, «È dunque una necessità suprema che questo tetto veda i mali presenti e futuri dei Pelopidi?» rimane in sospeso anche oltre la conclusione del dramma. Fino all'ultimo verso la reggia non perde la sua valenza sinistra: lo spazio retroscenico continua ad essere il luogo della violenza e della sopraffazione.

La rimozione dall'orchestra della sepoltura di Agamennone e il suo  
L'attesa di Oreste 'allontanamento' nello spazio extrascenico consentono dunque a Sofocle di lasciare Oreste fuori scena per oltre mille versi dopo il suo arrivo a Micene: una soluzione funzionale alla scelta di riservare la ribalta a Elettra, personaggio sacrificato da Eschilo nella seconda metà delle Coefore e invece presente sulla scena di questo dramma in modo pressoché ininterrotto.

Ma Oreste è sempre protagonista; al centro dei pensieri della sorella, egli è il principale soggetto dei suoi colloqui col coro e con gli altri personaggi; la sua assenza fisica è dunque la condizione per l'applicazione del modulo della "presenza assente".



## L' inconsistenza della vita

*"Ossi di Seppia", 1925*

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
Perduto in mezzo a un polveroso prato.*

*Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampi sopra uno scalcinato muro!*

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*

*Eugenio Montale*

Montale, nella lirica "Non chiederci la parola", utilizza l'ombra come metafora per indicare la precarietà della vita.

In questa poesia, Montale si fa portavoce di tutti i poeti a lui

Poeta non  
più vate

contemporanei che di fronte all'orrore della realtà possono unicamente esprimere con fermezza ciò che rifiutano di essa e denunciare il male di vivere e l'insignificanza del mondo.

Non chiederci la parola, primo componimento della raccolta “ossi di seppia” del 1925, insiste molto sulla parola, sulla connotazione, sull’evocazione del linguaggio.

La realtà paesistica descritta ha una sua fisionomia: è il paesaggio ligure che si presenta privo di ogni seduzione turistica, colto nella sua asprezza e nel suo squallore (*polveroso prato, scalcinato muro*).

Tali elementi, ovvero l’asprezza e lo squallore dell’ambientazione, sono sfruttati dall’autore per estrinsecare un mondo interiore i cui elementi essenziali sono una cupa angoscia esistenziale, un fermo, stoico rifiuto di ogni facile consolazione, la consapevolezza del male di vivere, la coscienza dello scacco umano di fronte ad una realtà incomprensibile. La poesia non può più indicare la strada per uscire da questa situazione, può solo limitarsi a trascrivere questa condizione di cosmico male di vivere.

Essa ha il valore di un’enunciazione di poetica ed assume il significato di una definizione esistenziale non solo dell’animo del poeta, ma di un’intera generazione, come sostiene il critico Marchese, di una professione di fede ferma e lucida nella sua negatività.

### L’ombra di un uomo

Io mí vidi escluso per sempre dalla vita, senza possibilità di rientrarví. Con quel lutto nel cuore, con quell’esperienza fatta, me ne sarei andato via, ora, da quella casa, a cui mí ero già abituato, in cui avevo trovato un po' di requie, in cui mí ero fatto quasi il nido; e di nuovo per le strade, senza meta, senza scopo, nel vuoto. La paura di ricader nei lacci della vita, mí avrebbe fatto tenere più lontano che mai dagli uomini, solo, solo affatto solo, diffidente, ombroso; e il supplizio di Tantaló sí sarebbe rinnovato per me.

Uscíi di casa, come un matto. Mí ritrovaí dopo un pezzo per la via Flaminia, vicino a Ponte Molle. Che ero andato a far lì? Mí guardaí

attorno; poi gli occhi mi s'affissarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia.

Chi era più ombra di noi due? io o lei?

Due ombre!

Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto; l'ombra, zitta.

L'ombra d'un morto: ecco la mia vita...

Passò un carro: rimasi lì fermo, apposta: prima il cavallo, con le quattro zampe, poi le ruote del carro.

- Là, così! forte, sul collo! Oh, oh, anche tu, cagnolino? Su, da bravo, sí: alza un'anca! alza un'anca!

Scoppiai a ridere d'un maligno riso; il cagnolino scappò via, spaventato; il carrettiere si voltò a guardarmi. Allora mi mossi; e l'ombra, meco, dinanzi. Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. Una smania mala mi aveva preso, quasi adunghiandomi il ventre; alla fine non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. Mi voltai; ma ecco; la avevo dietro, ora.

«E se mi metto a correre,» pensai, «mi seguirà!»

Mi stropicciai forte la fronte, per paura che stessi per ammattire, per farmene una fissazione. Ma sí! così era! il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercé dei piedi altrui. Ecco quello che restava di Mattia Pascal, morto alla Stia: la sua ombra per le vie di Roma.

Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra d'una

testa. Proprio così!

*Allora la sentii come cosa viva, e sentii dolore per essa, come il cavallo e le ruote del carro e i piedi de' viandanti ne avessero veramente fatto strazio. E non volli lasciarla più lì, esposta, per terra. Passò un tram, e vi montai.*



Il protagonista del romanzo, Mattia Pascal, che in questo punto della narrazione ha già assunto l'identità, se tale si può definire, di Adriano Meis, si vede escluso per sempre dalla vita.

Come Tantalo per la sua tracotanza era stato condannato a sentire l'odore dei cibi e vederli senza poterli mangiare, così Adriano può solo vedere gli altri vivere, senza essere in grado di partecipare al "banchetto dell'esistenza". Il tema del doppio nell'opera di Pirandello appare due volte lungo il romanzo. Nel primo incontro tra Mattia e il suo riflesso, il protagonista sembra interrogare lo specchio per assicurarsi, per accertarsi che la propria identità sia qualcosa di diverso da quel patetico e grottesco essere che, come guardandosi

dal di fuori, ha improvvisamente visto imprigionato in una vita assurda, dolorosa e ridicola insieme.

Ma lo sforzo è vano. Lo specchio gli rimanda l'immagine di un uomo strabico, con un occhio che guarda altrove, metafora evidente di un'identità che non può essere riflessa da uno specchio perché non esiste. Ma questo "altrove" affascina ancora Mattia, lo induce ad illudersi che in una situazione diversa egli possa finalmente trovare se stesso.

Ben più drammatico è il secondo incontro di Adriano con il suo doppio: l'ombra gli svela improvvisamente la vanità della sua ricerca ma, ancora una volta, incapace di accettare la verità, egli si illude di poter indossare nuovamente quella maschera che aveva inizialmente rifiutato, di poter tornare ad essere Mattia Pascal. Mattia è condannato a vivere una perenne duplicità, connaturata al bisogno continuo di riflettere sulla propria esistenza tipico dei personaggi di Pirandello, proiezioni letterarie tra le meglio riuscite della condizione esistenziale dell'uomo moderno.

A livello stilistico, come ben sottolinea Mazzacurati, il tema del doppio si riflette nella tendenza dell'io narrante ad organizzare la propria riflessione, il proprio ininterrotto soliloquio, per coppie contrapposte, antinomiche, spesso in chiasmo. Queste figure retoriche riflettono il carattere paradossale del reale che, proprio per questo è indicibile, non si può raccontare secondo i canoni tradizionali.

Il personaggio Mattia non ha alcuna possibilità di essere qualcosa di diverso da quella maschera, quel doppio, dal quale ha creduto di fuggire; ed è un personaggio tragico perché si ribella continuamente a questa drammatica verità, continuerà ad illudersi di essere "altro", sempre diverso da qualsiasi immagine di se che l'esistenza gli proietta. Nella visione pirandelliana della vita, la tragedia di Mattia è quella di tutti gli uomini moderni, condannati a credere nella solidità e coerenza dell'identità individuale, senza percepire la reale e ineluttabile inconsistenza dell'io.

## La lucerna di Psiche

Le  
*Metamorfosi*  
di Apuleio

È presente all'interno dell'unico romanzo della letteratura latina interamente pervenuto a noi contemporanei, ovvero l'opera *Asinus aureus* di Apuleio, la *bella fabella*, Amore e Psiche, raccontata da una vecchina alla fanciulla prigioniera Charite...



“Appena la luce si offerse a rischiarare l'intimità del letto nuziale, ella vide la più mite e dolce di tutte le fiere: Amore, il leggiadro dio, bellissimo anche nel sonno, alla cui vista persino il chiarore della lucerna brillò più forte per la gioia e il rasoio provò rammarico per il filo sacrilego della sua lama.

Mirava di Amore le labbra rosate, le guance bianche e colorite, i capelli umidi d'ambrosia, il collo di puro avorio, le dita schiette, il piede piccolo e stretto, il corpo liscio e risplendente, e tutte le rimanenti grazie che con il loro splendore rendevano pallido il chiaror della lucerna. Sopra il dio ricurva, lo contemplava, accorta solamente a che colui non si svegliasse, e la mente vacillava, ma ardentissimo era il desiderio suo, e fu in quel punto che dalla lanterna caddero gocce di olio brucianti sopra il lucentissimo corpo del dio, che un balzo subitamente portò via, le ali spiegate, lungi dal letto nuziale”



La verità è abbagliante, la si può contemplare solo per poco , non la si può osservare a lungo e da vicino, anzi appena rivelata, appena scoperta nel suo splendore, essa si nega.

La verità sta nell'ombra della notte, tutta raccolta nel suo nascondimento, e quando una lucerna, diciamo pure la ragione, la rivela, essa non può essere sostenuta dallo sguardo, e infatti vola via, ovvero torna nel regno dell'inconoscibile, torna a farsi corpo leggero e indecifrato, si perde insomma nella sua assoluta lontananza.

Nella favola, la bellezza del dio, in quanto abbagliante e allo stesso tempo nascosta, somiglia alla verità. Psiche scopre insomma la verità, che consiste nella presenza e nella bellezza del dio. Ma la lucerna rivela Amore e allo stesso tempo lo sottrae, mostra il dio e lo fa fuggire.

Dalla  
consapevolezza  
all'infelicità

In Psiche, nell'atto del suo vedere, è il passaggio dal non sapere alla consapevolezza, e, a causa di ciò, dalla felicità all'infelicità.

Psiche si lascia ingannare dalle sorelle, mosse da perfida gelosia, e decide di scoprire il corpo dell'essere che tante volte si era addormentato al suo fianco.

Psiche, l'anima, non si fida della conoscenza corporale, umbratile, pura intuizione dei lineamenti del suo amato, si lascia ingannare e fa così in modo che il demone della curiosità vinca sull'amore.

La favola di "Amore e Psiche" si presta ad interpretazioni filosofiche perché risente dei contributi dottrinali forniti dalla cultura diffusasi nella tarda grecità (vale a dire dal IV-III sec. a.C. in poi). In Apuleio, tuttavia, la trattazione di un argomento dottrinale non è fine a se stessa, ma è filtrata attraverso una favola, cioè una forma di divertimento e di intrattenimento.

In ambito filosofico, si distinguono due chiavi di lettura predominanti della favola: quella aristotelica, risalente ad una corrente di pensiero ancora fortemente radicata nelle province romane dell'Africa settentrionale del II secolo d.C. e quella neoplatonica, espressa dalla famosa scuola fondata da Plotino nel III sec. d.C: questa risultò essere l'interpretazione più seguita anche durante il Rinascimento, decisamente neoplatonizzante.



Lettura  
aristotelica

Una delle chiavi di lettura della favola si basa sulle possibili influenze che il pensiero di Aristotele ebbe su Apuleio. Ipotesi da non scartare, questa, se si tiene conto dell'origine composita del sapere latino. L'influenza del pensiero aristotelico è riscontrabile nell'idea dell'anima vista come "facoltà" di crescere, di nutrirsi, di muoversi e di sentire: così Psiche, superando, nell'ambito della trama narrata, le prove ordite da Venere, rappresenterebbe il "pensiero puro" (nous, in greco) che viene a contatto con gli aspetti "sensibili" dell'esistere. Cupido, invece, starebbe ad indicare il corpo, ovvero la fisicità assoluta, la quale, nel contesto di una filosofia sostanzialista (quale, appunto quella aristotelica), gode della stessa dignità dell'anima.

Lettura  
neoplatonica

Il criterio di lettura della *fabella* suggerito dall'interpretazione ispirata al neoplatonismo si incentra sul concetto di emanazione: l'anima razionale (Psiche), cioè, deriva da un principio universale ed eterno, l'Uno (vale a dire l'Olimpo degli Dei), e nulla, al mondo, partecipa così intensamente dell'essenza dell'Uno come l'anima stessa. Tuttavia, l'eccessiva cura per le cose terrene (i tesori della reggia) conduce Psiche ad affrontare numerose peripezie, le quali stanno a rappresentare il degrado dell'entità emanata nella materialità (la quale, platonicamente parlando, coincide con l'assenza dell'Uno). Ma l'anima, che è immortale (per Plotino, infatti, "nulla muore o si rigenera dal momento che tutto è essere"), è riassorbita nell'Uno di cui fa parte (processo dell'"estasi") e diviene libera (così, Psiche è finalmente in grado di salire con Cupido nell'Olimpo degli Dei).

## La filosofia: nascosta cellula di libertà

La filosofia nel suo determinarsi storico si struttura come sapere che ha il suo interesse fondamentale per la verità in quanto tale, la verità nella sua assolutezza.

Essere, o  
divenire?

Da Parmenide in poi il concetto di verità comporta la totalità, non il divenire, bensì l'essere.

È, questo, il principio del pensiero greco, è, infatti, proprio all'interno di tale concezione che Nietzsche individua il dramma dell'Occidente, che non potendo sopportare il caos della vita ed il suo inevitabile divenire, a questo ha imposto l'essere, il pensiero che plasma la realtà.

Ma perché l'ombra?

È un percorso che parte dal rapporto della filosofia con la cultura.

Quest'ultima è una grande costruzione, di costumi, norme, linguaggi, arti, scienze e forme dello spirito assoluto.

La filosofia è parte e forma di questo complesso sistema.

Tutto è cultura. E la cultura è certamente la via attraverso la quale l'uomo si distacca dalla ripetizione della natura, dal suo ciclico ed abulico meccanismo.

Cellula libera  
della cultura

Introduce nella natura un processo innovativo, però anche la cultura, per potersi organizzare, finisce per fissarsi e solidificarsi, divenendo così da innovativa, conservatrice e da critica, dogmatica.

È qui che interviene la filosofia. Essa è il riattivarsi del dubbio, la critica continua, che impedisce alla cultura di trasformarsi in "seconda natura", ciclica e priva di libertà.

La filosofia è, dunque, una cellula che opera in ombra, nascosta, e all'interno del sistema complesso della cultura di cui è forma, rimane non colonizzata dalla cultura stessa.

È l'incessante, estremo bisogno dell'uomo del cercare e ricercare.

A tal proposito, Aldo Masullo, filosofo contemporaneo di origini napoletane, parla della metafisica come paradosso dell'uomo.

La metafisica è la filosofia nella sua esigenza di ricerca della verità totale, assoluta.

Ma la metafisica, quella che un tempo era considerata la regina delle scienze, viene ripudiata a partire dalla filosofia kantiana, la sua conoscenza risulta impossibile ed essa diviene una pura disposizione naturale dell'animo umano.

La metafisica diviene con Hegel, possibile territorio di indagine.

Hegel è infatti anti-illuminista, nella sua filosofia la ragione non è limitata all'ambito del solo finito, bensì essa coincide con la realtà. In Hegel il finito è nient'altro che pura manifestazione dell'infinito, un organismo unitario e non costituito da singole parti autonome.

Si potrebbe intravedere nell'intero pensiero di Hegel, che intende comprendere ciclicamente, dal principio alla fine, da  $\alpha$  (alfa) ad  $\omega$  (omega), la realtà, il finito, la manifestazione dell'Assoluto come sua ombra.

È questo uno dei capisaldi del sistema hegeliano.

Esso è fondato su altre due tesi di fondo: l'idea giustificatrice della filosofia e l'identità tra reale e razionale.

La filosofia è per Hegel comprensione della vita.

Essa è "la nottola di Minerva che spicca il volo sul calar del crepuscolo", perché è quel sapere che sempre analizza una realtà già creata, esistente ed organizzata.

È "il proprio tempo appreso con il pensiero" in quanto la realtà è nella sua essenza ragione.

L'identità realtà-ragione trova sviluppo nella teoria filosofica di Hegel nella proposizione "è reale ciò che è adeguato al suo concetto".

Per Hegel ciò che non è razionale ed esiste nella realtà è destinato a divenire razionale, quando, dialetticamente, verrà appreso con il pensiero.

È quindi in Hegel di fondamentale importanza l'elemento del fattore temporale.

Il tempo, infatti, arricchisce qualitativamente il sistema triadico della logica dialettica operata da Hegel.

La realtà è intesa come divenire e la legge che la regola è la dialettica.

Essa si articola in un sistema di tesi, antitesi e sintesi.

Questi momenti della realtà corrispondono alle tre fasi del pensiero.



La prima, la tesi, coincide infatti con il momento astratto.

L'antitesi con quello dialettico e la sintesi con quello speculativo.

La realtà è inizialmente concepita come una molteplicità di eventi distinti e separati gli uni dagli altri, nel primo momento essa viene analizzata con determinazioni rigide, solo nelle differenze tra i vari enti, seguendo i principi di identità e non contraddizione.

Nel secondo momento, si realizza la necessità di relazionare le determinazioni tra loro opposte, in quanto dentro di sé ogni concetto

presenta la propria negazione (rifacendosi a Spinoza, *omnis determinatio est negatio*).

Infine, nel momento conclusivo, di speculazione, viene colta l'unità delle determinazioni che in precedenza sembravano contrastanti; i concetti e le loro negazioni non sono altro che i molteplici aspetti della stessa realtà.

## L'ombra, la vera misura del mondo: il lato oscuro della Luna

"la perfezione non abita  
più nel cielo, come non ha  
mai abitato la Terra"

*Galileo Galilei*

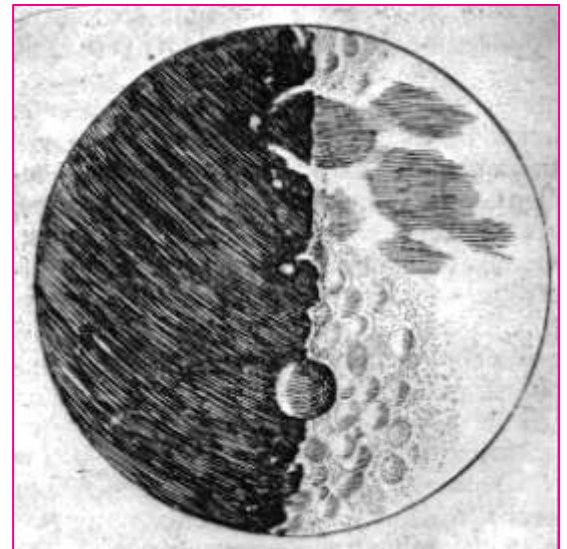
Attraverso lo studio delle ombre proiettate sulla Terra, come documentano le antiche opere della biblioteca d'Alessandria, la scienza e la conoscenza fisica del mondo progrediscono.

Gli antichi riuscirono, proprio grazie allo studio delle ombre nel corso dell'anno, a descrivere il percorso del Sole e il succedersi delle stagioni.

Più tardi, Eratostene riuscì a misurare la circonferenza della Terra confrontando la posizione dell'ombra in due punti dello stesso meridiano.

La prima  
osservazione  
della Luna:  
Galilei

In tempi più moderni, grazie all'osservazione delle ombre prodotte dal Sole sulla superficie lunare, Galileo Galilei ha scoperto ed



esposto nel *Sidereus Nuncius* che la Luna non è, come fino a quel momento s'era creduto, un corpo perfetto, liscio, compatto, ma simile alla Terra: scabra, accidentata, colma di avvallamenti, montagne e crateri.

L'osservazione galileiana non fu che la prima di una lunga serie di studi ed esplorazioni. Nello stesso anno della morte di Galileo, nacque il più geniale degli uomini del rinascimento, Isaac Newton. Egli, come altri dopo di lui, ebbe le giuste intuizioni che portarono l'umanità a superare la barriera tra credenza e scienza. Presto nessun filosofo avrebbe potuto ignorare il nuovo



cosmo che gli scienziati avevano delineato e avevano reso stranamente reale mediante i loro affascinanti metodi nuovi.

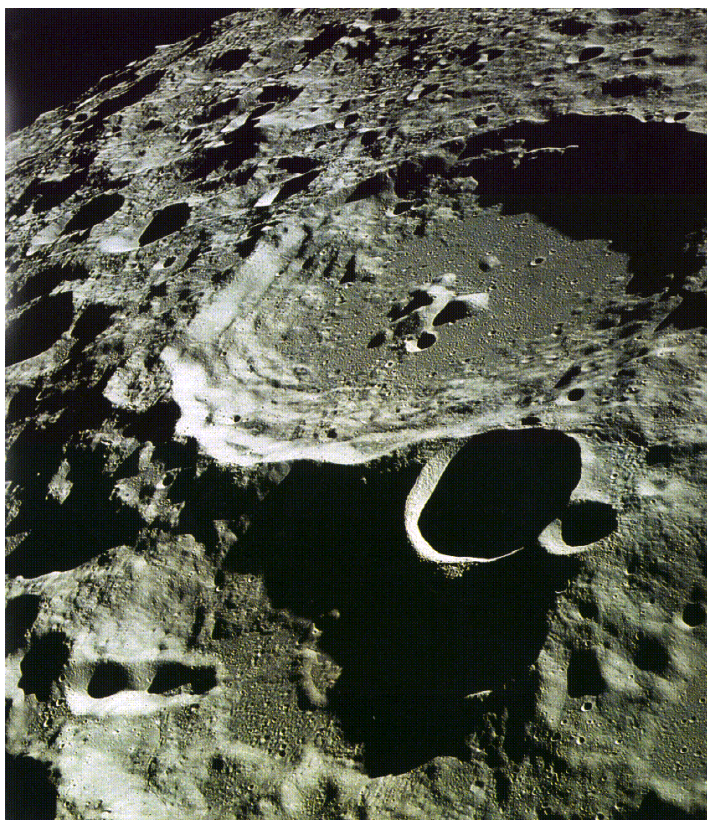
L'edificio scientifico ormai consolidatosi aveva solide basi, praticamente costituiva una nuova filosofia scientifica, soprattutto ad opera dei grandi come Galileo e Newton. Il nuovo atteggiamento mentale, trovò accoglimento in altre lucide menti.

I principi fondamentali della meccanica furono essenzialmente un trampolino di lancio verso nuove ed importanti scoperte. Molti enigmi necessitavano di essere risolti, per quel momento si era scoperta unicamente la gravitazione universale.

Da Galilei  
alla Guerra  
Fredda

I fenomeni elettrici, il calore e le reazioni chimiche erano ancora avvolti dal mistero. Nel 1743 nacque Antoine Laurent Lavoisier, grazie ai suoi studi anche all'alchimia venne sottratto il legame con le forze oscure e sconosciute. Poco dopo Alessandro Volta studiò i fenomeni elettrici, in seguito Faraday enunciò la sua più importante scoperta *"l'induzione elettromagnetica"*.

Successivamente, James Clerk Maxwell, dimostrò matematicamente la fondatezza delle scoperte fatte da Faraday, nelle sue famose equazioni del campo elettromagnetico.



Dopo le scoperte fatte tra 1600 e 1800, si giunse, attraverso nuove conquiste della scienza e della tecnica, alla lotta incondizionata per la conquista dello spazio.

Le potenze mondiali che si fronteggiavano in questo "scontro freddo", non combattuto, che senza dubbio interessava anche la supremazia nell'ambito scientifico, erano l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti.

Il 4 ottobre 1959 l'Unione Sovietica inviò nell'orbita terrestre un satellite artificiale, Lunik 3, sonda che fotografò il "lato oscuro della Luna".

Si definisce il lato oscuro della Luna, o più propriamente la faccia lontana della Luna, quella parte della superficie lunare che non è mai rivolta verso la Terra.

Ma chi spiegò l'origine di tale strano comportamento del nostro satellite?

Fu nella seconda metà dell'Ottocento George Darwin, figlio del celebre evoluzionista Charles, a chiarire la causa di questo fenomeno, peraltro non unico nel Sistema solare.

Darwin trovò che gli effetti di marea indotti dalla Terra sulla Luna finirono per agire come una gigantesca frizione sul nostro satellite. Il risultato fu un lento rallentamento del suo moto di rotazione fino ad eguagliare quello di rivoluzione intorno a noi.

D'altra parte, le forze di marea indotte dalla Luna sulla Terra rallentano la velocità di rotazione del nostro pianeta il giorno solare medio aumenta di circa 0,8 secondi ogni secolo e aumentano la distanza media tra i due corpi.





## Dal 1945, l'Italia

“Il cono d'ombra della seconda guerra mondiale si proietta lungo la penisola italiana. Il 1945 è la resa dei conti: punto di raccordo di una transizione.”

*Agnese Pertinica*

Il professore Guido Crainz, con il suo saggio *L'ombra della guerra* si aggira nelle atmosfere, volutamente plurali, di un paesaggio raggelato in una diffusa violenza che pare non avere direzione.



È un'ombra metaforica ma soprattutto reale. Come quella delle sagome degli aerei alleati che prima di sganciare le bombe mandano dal cielo volantini su cui è scritto: “per colpa di Hitler e

Mussolini l'Italia è condannata a diventare terra di nessuno”.

O come l'ombra dei nazifascisti in ritirata, che lasciano dietro di sé una scia di sangue civile.

«Come ogni momento di crisi profonda, il 1945 ci riconsegna una biografia della nazione, fra un passato pesante e un incertissimo futuro».

Attraverso fonti letterarie, d'archivio, giornali d'epoca e memorie, lo storico compone lo spaccato di un paese sperduto che si aggroviglia attorno a un nucleo di dolore in cui è arduo penetrare. Per colmare lo spazio di una impossibile chiarezza, Crainz racconta, si fa portavoce dei racconti altrui. Fa parlare fonti letterarie e giornalistiche, qui utilizzate anche con l'intento di

restituire la medesima ansia di racconto che caratterizzava l'Italia di quei mesi.

Dopo vent'anni di silenzio forzato il paese tenta di ricostruirsi narrando il suo sé, la sua ancora una volta impossibile unità.

Da una parte un centro-sud "liberato prima della Liberazione", dall'altra un nord in cui la guerra pare «inespiabile», come l'aveva definita Ferruccio Parri. Vicenda di sdoppiamento, non solo territoriale, in cui generazioni e fazioni politiche si scontrano ma senza che ciò generi un vincolo di appartenenza duraturo, chiaro. Impossibile dimenticare che gli stessi giovani che resistevano all'occupazione e al regime erano parte di una generazione cresciuta durante il fascismo, completamente immersa nella temperie dell'epoca contro la quale combatteva.

"Sconfitta e umiliata, l'Italia è un cumulo di macerie e va cercando con fatica la propria identità perduta."

*Giorgio Bassani*



Fra ansia di trasformazione e bisogno di normalità, gli italiani vivono questo scorcio della loro storia in mezzo a difficoltà di ogni tipo. Nel febbraio del 1945 il costo dei viveri è aumentato, rispetto al 1938, di 24 volte a Milano e di 40 a Roma. Il primo treno Roma-Napoli impiega 12 ore per coprire la tratta.

Il paese si risveglia misero e sonnolento per un verso, violento per un altro. In preda a un'ansia di vendetta che in alcuni momenti diventa trionfo di crudeltà primitiva, antropologica.



Eppure uno spirito nuovo permea la nazione: la volontà di essere partecipi

dell'opera di ricostruzione anima tutti, perché c'è nelle masse la convinzione – maturatasi attraverso le lunghe lotte della Resistenza – di essere finalmente divenute protagoniste.

Finito per sempre il fascismo, ora ognuno è libero di esprimersi e di seguire la propria vocazione politica. Per dare voce a tutti e spazio a tutte le idee nascono i grandi e i piccoli partiti, che si erano ricostituiti all'indomani della liberazione. Sembra che per l'Italia cominci nuova epoca: forte è perciò l'aspettativa di rinnovamento del vecchio Stato da parte degli italiani.

E soprattutto da parte di chi aveva lottato di persona per scacciare il nemico e insieme costruire una società veramente democratica, capace di superare il classismo che aveva caratterizzato non solo l'era fascista, ma anche il precedente periodo liberale.

Il primo governo dell'Italia dopo la liberazione fu formato dai rappresentanti dei C.L.N., cioè di tutti quei partiti che avevano contribuito, attraverso la lotta partigiana, alla liberazione. Presieduto da Ferruccio Parri, esso ebbe una vita breve e tormentosa dato che, al di là di tutte le gravissime difficoltà in cui si dibatteva il Paese, ci si trovava a un punto di svolta. Si imponeva infatti una scelta fra due soluzioni.

La prima, quella della continuità, era intesa a ricostruire il vecchio Stato liberale, lasciando sostanzialmente intatta la struttura classica della società e affidando la ripresa economica esclusivamente alla libera iniziativa.

La seconda, quella del rinnovamento, aspirava invece a dare vita a una democrazia effettivamente operante, sul modello di organismi, come i Comitati di Liberazione Nazionale, la cui decisionalità era stata espressione della volontà della base, e insieme avviare una sostanziale trasformazione



economica attraverso la graduale nazionalizzazione dei più importanti settori dell'economia.

I contrasti che si determinarono su questi temi di fondo tra i partiti di sinistra (partito d'Azione, partito socialista e partito comunista) e quelli moderati portarono alla caduta del primo governo.

Il nuovo governo (dicembre 1945-luglio 1946), alla cui guida era il leader della D.C., De Gasperi, risentì delle tensioni internazionali, dal momento che l'Italia era inserita nella sfera d'influenza occidentale, e già tra occidente e oriente si era determinato un clima di guerra fredda.

Pertanto fu impressa al Paese una svolta conservatrice, sostituendo prefetti e questori, nominati dal C. L. N. all'indomani della liberazione, con burocrati governativi, e ponendo fine al processo di epurazione dei fascisti.

Nel giugno 1946, intanto, dopo il lungo silenzio elettorale degli anni della dittatura fascista, i cittadini italiani vennero chiamati alle urne, sia per scegliere la forma istituzionale – monarchia o repubblica – che avrebbe dovuto avere l'Italia, sia per eleggere l'Assemblea Costituente, a cui sarebbe spettato il compito di redigere la Costituzione.



Fu in quest'occasione che, per la prima volta in Italia, le elezioni furono a suffragio universale.

Evento storico fondamentale perché mai, prima di allora, le donne ebbero peso nella vita politica del paese.

Cominciava allora per le donne, da questa inversione di rotta, un cammino non facile – che si sarebbe rivelato assai lungo – verso ulteriori conquiste che finalmente le avrebbero fatte uscire dallo stato di minorità in cui erano state sempre relegate.

I risultati del referendum istituzionale furono favorevoli alla Repubblica. Nonostante lo scarto di soli due milioni di voti, e il fatto che fosse stato in prevalenza il Sud a schierarsi per la monarchia, lo scontro istituzionale non divise il Paese.

Le elezioni per l'Assemblea Costituente videro la maggioranza della Democrazia Cristiana che ottenne il 35,2% dei voti. La maggior parte dei voti andarono complessivamente ai grandi partiti, tra cui quello Socialista e quello Comunista.

Alla vittoria democristiana aveva contribuito non poco la Chiesa che, timorosa di una presa del potere da parte delle sinistre, aveva esercitato la sua influenza su larghi strati di cattolici.

Mentre i lavori dell'Assemblea procedevano tranquillamente nella redazione della Costituzione Italiana, una lunga e sanguinosa lotta per le elezioni politiche si andava profilando.

Il bipolarismo causato dalla Guerra Fredda non mancava di far sentire il proprio effetto anche in Italia.

Dopo due brevi governi di coalizione di De Gasperi e le elezioni tenutesi il 18 Aprile 1948, la Democrazia Cristiana, insieme con i partiti minori di centro,



liberale, socialdemocratico e repubblicano, costituisce un nuovo governo "quadripartito" che dà inizio alla fase storica del "centrismo".

L'intensa propaganda democristiana e le minacce americane dell'interruzione degli aiuti previsti dal piano Marshall nel caso di una vittoria delle Sinistre produssero anche in Italia un terrore che ormai avanzava nell'intera Europa, una paura "colorata di rosso".

## L'arte dell'inconscio: da Leonardo all'impressionismo

*"Il secondo principio della pittura è  
l'ombra del corpo, che per lei si finge,  
e di questa ombra daremo i principî, e  
con quelli procederemo nell'isculpire  
la predetta superficie"*

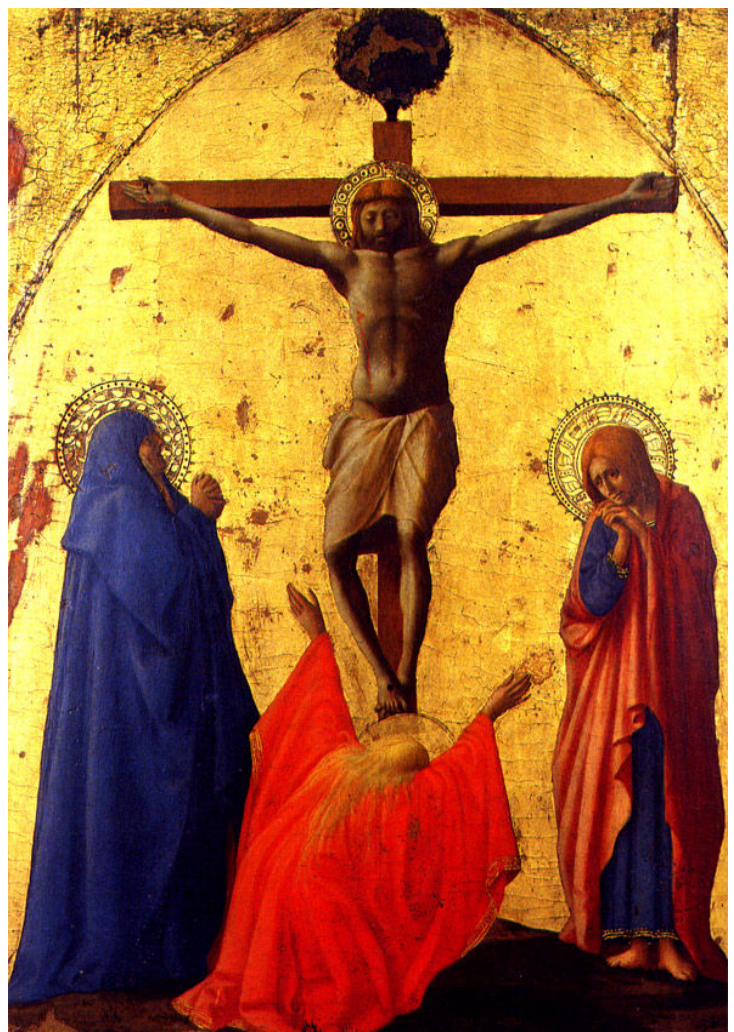
*Leonardo Da Vinci*

Probabilmente l'uomo "vide" per la prima volta l'ombra quando la utilizzò come traccia per raffigurare una forma seguendone il profilo, sfruttandola quindi come aiuto nella riproduzione della realtà, in seguito facendone il mezzo per esprimere valori tridimensionali non altrimenti raffigurabili sulla tela, conferendo attraverso l'ombra profondità allo spazio e volume alla figura.

Qualcuno ha detto che "la pittura è il luogo dove la luce trattiene l'ombra", per esprimere il contrasto dialettico tra due fondamentali caratteristiche opposte e complementari della rappresentazione pittorica, al punto che nell'arte visiva occidentale l'ombra ha assunto nel tempo un'importanza così ampia da farne attribuzione non solo fisica, ma anche simbolica del tema rappresentato e renderla elemento irrinunciabile dell'opera, seppure interpretata in modo diverso a seconda degli artisti e delle correnti.

Masaccio  
"inventore"  
dell'ombra in  
pittura

Le prime ombre che  
compaiono nella storia  
della pittura sono





probabilmente quelle che Masaccio accosta alle sue severe figure solidamente volumetriche, corpi reali, pesanti, ben collocati nel tempo e nello spazio, che come tutte le cose della realtà visibile hanno un'ombra. Questa, nella pittura sostanziale di Masaccio, diviene segno di storia, l'ombra infatti è testimone della collocazione temporale dei soggetti da lui dipinti.

Giulio Carlo Argan, così scriveva, in riferimento alla Crocifissione del Polittico di Pisa: "Masaccio dà alla luce dell'oro valore di *infinito* e poi la impegna in un rapporto proporzionale con una figura umana. E' questa che dà alla spazialità infinita una consistenza, una misura, una forma. Con la sola sua presenza o col suo gesto: nella Crocifissione il gesto disperato delle braccia della Maddalena è senza dubbio la più alta nota drammatica espressa in pittura dopo Giotto; eppure quel gesto tragicamente umano misura esattamente la distanza dal primo piano al fondo d'oro e lega al Cristo le due figure dolenti della Madonna e di San Giovanni. Uno spazio fatto dagli uomini non può che essere interamente coinvolto nel loro dramma". L'ombra di Maria Maddalena ai piedi di Cristo risalta con il rosso acceso della veste della donna.

Caravaggio



La funzione dell'ombra è però sfruttata al massimo nella pittura naturalistica, che vuole ottenere effetti di massima

aderenza alla realtà, un genere che ha la sua culla nella Lombardia del '600, basti pensare a Caravaggio e alla drammaticità che il connubio luce-ombra provoca nell'osservatore.

Nella *Vocazione di San Matteo*, la luce che rade sotto il finestrone, spartita dall'ombra, lascia riflessi fiochi, sospende nell'aria la mano del Cristo mentre



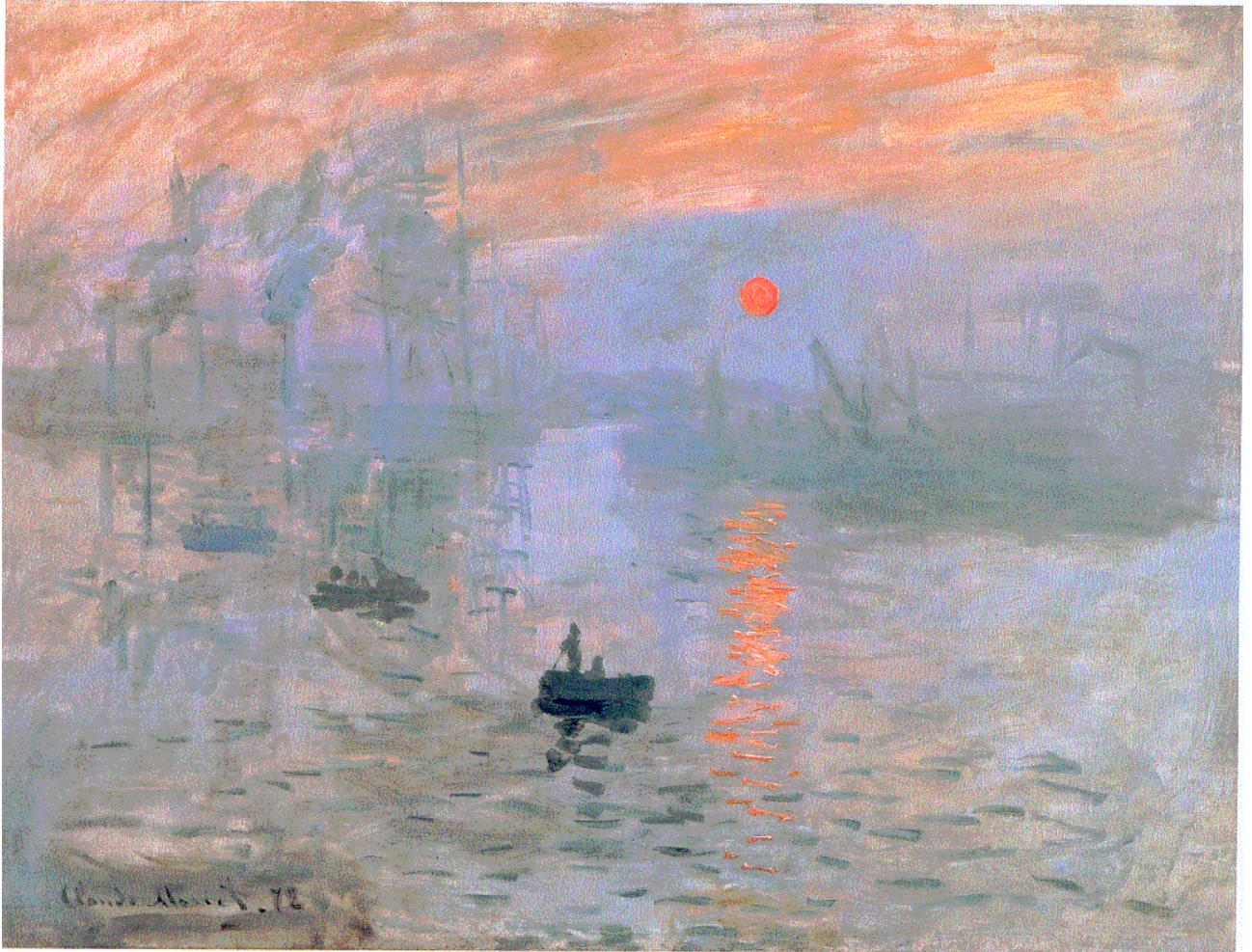
l'ombra corrode il suo sguardo, si specchia nella sete dei giocatori, sosta su Matteo che addita se stesso quasi chiedesse: "vuol me?".

Il primo spunto mentale dell'artista per la *Vocazione di San Matteo* è stato di raffigurarla come scena di giocatori d'azzardo perché sapeva che Matteo era un pubblicano, un agente di cambio, un appaltatore di gabelle e di dogane, e poiché in questi luoghi si cambia moneta e, dove si cambia, il gioco è facile a intavolarsi, nulla vieta che in questa scena si decida al momento che qualcosa (la luce), o qualcuno (il Cristo), venga a distogliere Matteo e i suoi compagni da una partita d'azzardo. Ma che il pittore, rinforzando con gli strati successivi dell'esecuzione la partitura tra la luce e l'ombra, venisse sempre più a gravare sulla fatale rilevanza dell'evento, questo è il segno di una nuova esperienza che succede a quella dello "specchio" degli anni adolescenziali; ed è l'esperienza ad uso pittorico di una "camera oscura". "Nel Caravaggio è la realtà stessa a venir sopraggiunta dall'ombra per incidenza diventando causa efficiente della nuova pittura".

Gli  
impressionisti

"Ma quando il sole sul punto di sparire all'orizzonte ricoprì di porpora il mondo intorno, l'ombra cambiò di colore e apparve un verde paragonabile a quello del mare...." così scrive Wolfgang Goethe nella teoria dei colori da lui elaborata, anticipando le scoperte scientifiche di fine '800. Infatti un concetto fortemente innovativo per quanto riguarda la rappresentazione dell'ombra viene introdotto in quell'epoca dagli impressionisti francesi, che sostituiscono il colore nero, utilizzato in genere fino ad allora per rendere l'idea della mancanza di luce e quindi dell'ombra, con un colore complementare a quello del corpo illuminato dominante (è così che molte ombre impressioniste diventano blu): tutto ciò è frutto di una nuova concezione del rapporto tra arte e scienza, tra l'arte e le nuove teorie della visione elaborate, assieme ad una rinnovata concezione della fisica dell'occhio e della sua relazione con gli altri sensi, che permettono di pervenire ad una inedita traduzione del mondo visibile percepito da una nuova angolazione, divenuto "un mondo di vibrazioni". Fu probabilmente la pittura "en plein- air"

che permise agli impressionisti di cogliere la capacità che le ombre hanno di mutare, trasformarsi in relazione all'ambiente circostante.



Il nuovo tipo di riproduzione dell'ombra trova una delle massime espressioni nel dipinto di Claude Monet, "Impression, soleil levant".

In esso, si nota come il riflesso delle imbarcazioni sulla superficie del mare non sia più scuro, o semplicemente nero, ma colorato di una nuova sfumatura, ben più verosimile ed affascinante.

Sogno di un'ombra è l'uomo.  
(Píndaro)



## BIBLIOGRAFIA

- N. ABBAGNANO – G. FORNERO, *Fare filosofia, Autori*, Milano, Paravia, 2001
- G. C. ARGAN, *Il Medioevo, Il Rinascimento, Dal Manierismo al Neoclassicismo, L'Ottocento*, Milano, Sansoni editore, 2001
- C. CARTIGLIA, *Storia e ricerca*, Roma, Loescher, 2002
- M. CASERTANO – G. NUZZO, *Storia e testi della letteratura greca*, Perugia, Palumbo editore, 2004
- G. CASILLO, *Auctorum lectio*, Roma, Loffredo editore, 2005
- D. FERRANTE, *Incontro con i tragici e gli oratori*, Napoli, Fratelli Ferraro editori, 2004
- D. FORNASERO, *Il pianeta blu*, Torino, Edizioni Il capitello, 2005
- S. GUGLIELMINO, *Guida al novecento*, Milano, Principato editore, 1971
- R. LUPERINI – P. CATALDI – L. MARCHIANI – V. TINACCI, *La scrittura e l'interpretazione. Gli autori italiani, il canone europeo, la scrittura delle donne, gli intrecci interculturali e tematici*, volume 3, tomi I e II, Palermo, Palumbo editore, 2005
- M. OCCHIPINTI, *I territori della storia*, Milano, Einaudi, 2007
- A. PRETE, *Trenta gradi all'ombra*, Roma, Nottetempo editore, 2004
- C. SALEMME, *Autori e testi della letteratura latina*, Napoli, Loffredo Editore, 2002