



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità:
Letterature, Storia e Archeologia

Tesi di Laurea

UNA SFARZOSA VESTE DI MORTE
Ambiguità e armi del femminile tra l'epica e la tragedia

Relatore

Prof. Alberto Camerotto

Prima correlatrice

Prof.ssa Valeria Melis

Seconda correlatrice

Prof.ssa Marcella Farioli

Laureanda

Ludovica Consoloni

Anno Accademico 2022/2023

*Tesserò i tuoi capelli
come le trame di un canto
- F. Battiato*

INDICE

INTRODUZIONE.....	7
I. Tracce dei doni di Pandora nell'epica.....	16
1.1. Descrizione di Pandora nelle <i>Opere e giorni</i>	17
1.1.1. I doni di Efesto: tratti divini e bell'aspetto.....	19
1.1.2.1. Il primo dono di Atena: abilità a tessere.....	21
1.1.2.2. Il secondo dono di Atena: ornamenti.....	29
1.1.3. I doni di Afrodite: fascino e desiderio sessuale.....	33
1.1.4. I doni delle Χάριτες e di Πειθώ: lo splendore.....	34
1.1.5. I doni di Hermes: inganno e impudenza.....	40
1.2. Descrizione di Pandora nella <i>Teogonia</i>	43
1.2.1. Un bagliore improvviso: potere e svilimento del femminile in Esiodo.....	44
1.2.2. La vestizione di Pandora tra splendore e bestialità.....	46
1.2.3. Pandora giambica: la donna cavallo di Semonide.....	48
1.2.4. Lessico della vestizione nei poemi e nell' <i>Inno ad Afrodite</i>	51
1.2.5. Μορόεις: un intreccio etimologico di luce e morte.....	59
II. Afrodite come paradigma dell'ambiguità femminile	
2.1. Κύπρις οὐ Κύπρις μόνον.....	62
2.1.1. I πόροι di Afrodite.....	63
2.1.2. Ἄνευ δорός, ἄνευ σιδήρου: il peplo e il κεστός.....	65
2.1.3. La φιλότης, ovvero la forza scatenante del conflitto.....	74
2.2. Afrodite armata.....	77
2.2.1. La dea nuda: le arcaiche ambiguità di Afrodite.....	79
2.2.2. La dea guerriera: distruzione e rinnovamento.....	84

2.3. Un prospetto del personaggio di Afrodite Eosphoros a partire dal <i>Partenio</i> di Alcmane.....	91
2.3.1. Le corrispondenze tra Afrodite ed Eos.....	94
2.3.2. Luce e oro: le armi di una battaglia d'amore.....	97
2.4. Afrodite δολοφρονέουσα.....	103

III. Il ribaltamento della formula: le armi delle donne in tragedia

3.1. Oggetti quotidiani utilizzati come armi: le realizzazioni concrete della <i>metis</i>	107
3.1.1. <i>Una sfarzosa veste di morte</i> : il peplo usato per ingannare e uccidere..	117
3.1.2. <i>Pharmaka</i> : peplo e magia femminile.....	144
3.1.3. <i>Parrhesia</i> : il peplo come ornamento della parola.....	164
3.1.4. <i>Kaluptre</i> : il peplo e il velo usati per coprire il pudore e il dolore.....	179
3.1.5. <i>Brochos</i> : i lacci del peplo e il volo degli uccelli.....	195
3.1.6. <i>Agalma</i> : scenografia della bellezza funesta.....	209
3.1.7. La vendetta di Ecuba.....	228
3.1.7.1. Cooperazione.....	229
3.1.7.2. <i>Aidos</i>	230
3.1.7.3. Persuasione e seduzione.....	231
3.1.7.4. Le armi del femminile: gli stereotipi, il peplo, le spille.....	234
3.1.7.5. Svelamento e velamento.....	238
3.1.7.6. Il polipo e la volpe, la Baccante e il Ciclope.....	240
CONCLUSIONE, OVVERO L'INIZIO DELLA TELA.....	246
BIBLIOGRAFIA.....	251

INTRODUZIONE

Il πλοῦτον εἴματος κακόν, la «sfarzosa veste di morte»¹ che dà il titolo a questo lavoro, è l'arma con cui Clitemestra, nell'*Agamennone* di Eschilo, soffoca il marito nella vasca da bagno, prima di pugnalarlo e ucciderlo. È l'esito di dieci anni di feroce rancore, perché Agamennone, pur di partire per Troia, era stato disposto a sacrificare la figlia Ifigenia. In questo verso, pronunciato da Clitemestra subito dopo l'omicidio, si condensa il senso di questo studio.

Πλοῦτον rimanda alla ricchezza, al lusso, alla sontuosità. Tutte qualità che, oltre a contribuire alla costruzione della bellezza, sono intrinsecamente legate alla sfera della seduzione. Εἴματος è uno dei tanti sostantivi che definiscono la veste, in questo caso nella sua accezione generica di «garment», indumento². Essa nell'immaginario collettivo greco rimanda al mondo femminile, perché le donne, soprattutto, tessono vesti che poi indossano e che, come vedremo, le definiscono. Κακόν è l'aggettivo che conferisce a questa immagine una sfumatura inquietante, la spia che suggerisce che se lo sfarzo è ammaliante, può essere anche distruttivo. I temi che verranno trattati si sviluppano a partire dall'intreccio di questi tre elementi: bellezza, tessitura e violenza. Ognuno di questi ambiti, tramite l'azione femminile, si sovrappone all'altro con esiti alle volte sorprendenti. Questi si possono spiegare se si riconosce l'ambiguità che soggiace alla bellezza femminile e alla tessitura. Per la prima, si può ad esempio riflettere sul fatto che l'originario κακόν che reca sofferenze agli uomini, è anche καλός ed è una donna, Pandora³. Come verrà approfondito nel primo capitolo, la creazione della prima donna racchiude quelle che sono le caratteristiche archetipiche del femminile, è importante dunque partire da Esiodo per srotolare il *fil rouge* che collega le donne epiche alle donne tragiche. Pandora riceve dei doni divini che le figure femminili a lei successive ereditano: la bellezza, la seduzione, l'abbigliamento, la mente ingannevole e la *techne* della

¹ Aesch. *Ag.* 1383 (Trad. Medda 2017).

² LSJ s.v.

³ Hes. *Th.* 585.

tessitura. Pandora si pone in maniera ambigua nei confronti degli uomini, destinati a temerla, ma al contempo a essere inevitabilmente succubi dei suoi inganni, della sua seduzione e della sua bellezza pericolosa. Il fine di questo studio è capire come questi doni funzionano in Omero e nei tragediografi e come i personaggi femminili li utilizzano nel loro quotidiano e nello stravolgimento tragico di quest'ultimo.

Nel primo capitolo, incentrato sulle tracce di Pandora nell'epica, ci si rende subito conto di come le qualità femminili sono condensate negli epiteti formulari. Già questo è rilevante, poiché se guardiamo alla definizione che Milman Parry dà degli epiteti nel suo lavoro pionieristico sulla formularità omerica, troviamo un concetto che, per il seguente elaborato, è fondamentale. La formula «is a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea»⁴. L'epiteto contiene l'idea *essenziale* di un personaggio, di un'immagine, di un oggetto. Alberto Camerotto ha studiato quelle che sono le idee essenziali degli epiteti attribuiti agli eroi omerici. La loro funzione tecnica e ornamentale è affiancata ad un valore semantico che è sempre attivo, anche se non necessariamente legato al contesto in cui compare⁵. L'epiteto, infatti, assume un valore al contempo connotativo e denotativo. Il primo «rinvia a un sistema assiologico che fa immediatamente di un personaggio un eroe, anche quando l'azione sembra dire altro»⁶, il secondo dice «qualcosa di concreto e di importante sull'eroe: quello che è e quello che fa, in potenza ma anche in atto»⁷. Lo stesso meccanismo avviene per i personaggi femminili. Si possono considerare, ad esempio, i diffusissimi epiteti legati alla bellezza attribuiti a tutte le donne che compaiono nei poemi – anche quelle che vengono citate sullo sfondo. Briseide, nel XIX canto dell'*Iliade*, lontana da casa, deportata e resa schiava nell'accampamento nemico, mentre si graffia il petto e il collo e scoppia in un pianto disperato per la morte di Patroclo, viene definita *ικέλη χρυσέη Ἀφροδίτη*, «simile all'aurea

⁴ Parry 1930, 80.

⁵ Camerotto 2009, 89, gli epiteti «hanno un valore semantico e quindi una funzione estetica che sono particolari e che devono essere cercati e considerati non – o almeno non in primo luogo – in relazione allo specifico contesto, come si fa normalmente nell'analisi di un testo letterario, ma a partire, in una prospettiva diversa e più ampia, da una valutazione delle dinamiche che sono proprie della tradizione e della composizione orale».

⁶ Camerotto 2009, 91.

⁷ Camerotto 2009, 91.

Afrodite»⁸. Non importa se la donna in questo momento drammatico sia effettivamente affascinante da eguagliare addirittura la dea della bellezza e della sensualità. Ciò che conta è il motivo che soggiace all'epiteto, che funziona come una «capsule of traditional themes associated with the noun described»⁹. In questo caso, ad esempio, viene messa in evidenza la prerogativa principale delle donne omeriche: la bellezza. I temi tradizionali che gli epiteti veicolavano circolavano già da molti secoli prima dell'VIII sec. a.C.; erano dunque pienamente introiettati nell'immaginario comune. Questo rende le formule fisse strumenti di una forza straordinaria, soprattutto per comprendere appieno i valori e motivi che stavano alla base del pensiero greco.

Il problema che mi sono posta prima di cominciare lo studio sulle armi del femminile è stato capire cosa succede alle formule dopo Omero. Se esse cristallizzano e sintetizzano l'essenza dello spirito greco, è interessante analizzare come quest'ultimo cambi nei secoli attraverso le opere dei lirici – qui citate solo occasionalmente – e dei tragediografi. Il mutamento di ricezione delle composizioni letterarie ha causato la scomparsa delle espressioni formulari, nate contestualmente alla trasmissione orale. In relazione a ciò, mi sono domandata se nelle tragedie si potessero ravvisare residui dei motivi che stanno alla base della formularità omerica, sempre da una prospettiva legata al femminile.

Una categoria di epiteti omerici che può essere utile citare in questa premessa è quella legata ai peploi. Le donne omeriche sono definite dal loro abbigliamento, sono εὔπεπλος «dal bel peplo» o ἐλκεσίπεπλος «dal lungo peplo». Senza entrare nel merito della questione, che verrà ampiamente approfondita, basti solo notare come tali epiteti conferiscano ai personaggi femminili una qualità fisica, estetica, statica. Le donne indossano i peploi e bastano questi per identificarle e riconoscerle. Naturalmente il discorso è molto più complesso di così, a partire dal fatto che, nonostante le donne siano anche coloro che producono i peploi, l'azione attiva di tessere non si riscontra nel repertorio formulare femminile. Emerge invece nella tragedia, in cui, significativamente, il πέπλος non compare più sottoforma di

⁸ Hom. *Il.* 19.282. Al v. 286 ricompare una formula simile: Briseide, in procinto di cominciare il proprio γοός è γυνή εἰκυῖα θεῆσι, «simile alle immortali».

⁹ Nagy 1976, 244.

aggettivo-epiteto, ma sottoforma di sostantivo¹⁰. È importante sottolineare ora che esistono poche testimonianze del fatto che le donne nell'Atene del V sec. a.C. indossassero abiti chiamati πέπλοι¹¹. Erodoto descrive l'abbigliamento delle donne ateniesi in termini molto simili a quelli che caratterizzano il peplo letterario, ovvero un «untailored rectangle of wool that was wrapped around the wearer and fastened at the shoulders with pins»¹², ma il sostantivo con cui lo definisce è ἱμάτιον, non πέπλος¹³. Questo significa che quando i tragediografi adottano il termine πέπλος, non si stanno riferendo ad uno specifico capo d'abbigliamento indossato dalle donne della loro epoca; stanno riprendendo Omero o i canti epici¹⁴. Nei *Persiani* di Eschilo, ad esempio, è chiaro che l'autore connota il peplo con le stesse caratteristiche di quello omerico – legato alla bellezza e allo splendore – nel momento in cui evoca il lusso delle vesti orientali, che nell'immaginario greco conferivano ai barbari una certa effeminatezza¹⁵. Bisogna anche considerare le connessioni con la grandiosa cerimonia delle Panatenee, in cui le fanciulle ateniesi recavano un πέπλος – che tessevano ogni anno – alla statua della dea Atena. Questo «would have had special resonance for the Athenian audience»¹⁶, generando una serie di rimandi extratestuali che si arricchivano ulteriormente se si pensava alle formule omeriche da cui il πέπλος deriva e che già di per sé godono di una efficace potenza evocativa.

La connessione tra il πέπλος omerico e il πέπλος tragico evidenzia quello che è il fulcro della mia tesi: ovvero il riuso dell'epiteto che si concretizza in accezioni che ribaltano la sua originale sfera di evocazioni. Nella tragedia, infatti, il peplo viene riadattato nell'uso e nel significato. Se nell'epica esso rimanda al lusso, alla femminilità, al matrimonio e al pudore, nella tragedia si trasforma in uno strumento

¹⁰ Lee 2004, 261-2. La studiosa analizza anche l'uso di πέπλος nella commedia, in cui compare o in contesti rituali o in scene parodiche della tragedia.

¹¹ Per un approfondimento vd. Lee 2003, 118-47.

¹² Lee 2003, 118. «How did the pinned Dorian garment described by Herodotus become equated with the *peplos*, a feminine garment known from Greek literature as early as Homer?» (p. 123).

¹³ Hdt. 3.87.2.

¹⁴ A riprova di ciò basta notare che nelle fonti letterarie contemporanee alle tragedie di età classica il termine πέπλος non compare mai (cfr. Lee 2004, 261 n. 37).

¹⁵ Cfr. ad esempio Aesch. *Pers.* 182, 189, 1030, 1059.

¹⁶ Lee 2004, 262.

letterario estremamente ricco di sfumature¹⁷. Da elemento fondamentale per la costruzione della bellezza femminile può diventare, all'apice del suo stravolgimento, una sfarzosa veste di morte, in cui bellezza e violenza, abito e arma si scontrano e si confondono.

La sovrapposizione e la coincidenza di categorie opposte tra loro inevitabilmente genera ambiguità, in quanto un oggetto – in questo caso il peplo – esce dalla sfera in cui è inserito per natura e si trasforma in tutt'altro. Lo stesso discorso vale per le donne. Nella tragedia i personaggi femminili trovano uno spazio di azione molto più vasto di quello dell'epica. Hanno infatti la possibilità di tramutare oggetti della loro quotidianità in strumenti che permettono loro di svincolarsi dalla sfera domestica in cui dovrebbero essere relegate. È proprio sugli oggetti materiali a disposizione delle donne che mi sono concentrata per analizzare l'ambiguità del femminile, ovvero la capacità delle eroine tragiche di assumere in sé caratteristiche contraddittorie e anomale, che sovvertono l'ordine sociale. Il peplo, la cintura, i lacci, le fibbie, i capelli, i gioielli, l'oro, il velo. L'analisi dell'uso di questi oggetti – di queste “armi del femminile” – nella tragedia, mi ha condotta ad analizzare altri temi legati alle donne antiche, quali il linguaggio, la *parrhesia*, la cooperazione, la magia, il pudore, la vendetta, il mondo figurativo, la bellezza funesta, l'erotismo, la voce, il matrimonio e la morte. Tutte queste categorie si intrecciano tra di loro dando vita a donne eclettiche, ricche di risorse, che tramano, ricattano, confondono, occultano, uccidono e si uccidono. Sovvertendo la funzione degli oggetti che nell'immaginario comune erano strettamente legati alla sfera domestica, le donne sovvertono anche la loro posizione all'interno della società e ne infrangono gli spazi fisici e sociali.

Nel primo capitolo non si mancherà di evidenziare come le donne epiche, nonostante i limiti a cui sono sottoposte, abbiano effettivamente un ruolo rilevante all'interno dei poemi, molto più di quanto possa suggerire l'apparenza; tuttavia, il terzo capitolo evidenzierà come esse non abbiano «la stessa forza d'urto delle eroine della tragedia, né il loro potere è tale da dar luogo a quei conflitti fra maschi

¹⁷ Lee 2004, 262 «it will be seen that each author drew upon the developments of earlier plays, exploiting the significance of the *πέπλος* as a luxurious feminine garment, to create a malleable and polysemous literary device laden with meaning for the negotiation of gender».

e femmine di cui la tragedia è pervasa e che propone imperiosamente»¹⁸. Il secondo capitolo, invece, è incentrato sulla figura di Afrodite, che domina sia l'epica sia la tragedia. Nella poesia epica, insieme alle altre donne immortali come Era, Teti, Circe e Calipso, la dea possiede quella libertà e quei poteri sovranaturali che le permettono di comportarsi in maniera spietata e indipendente, seducente e irrefrenabile. È una macchinatrice di inganni e sue sono le armi dell'incanto, che le permettono di mantenere sotto il proprio controllo i suoi protetti, anche quando questi la rifiutano, come Elena nel III canto dell'*Iliade*. Nella tragedia, invece, sebbene sia sempre al centro di molte vicende – soprattutto in quelle dell'*Ippolito* e dell'*Elena* – i suoi poteri sovranaturali coesistono con quelli delle mortali. Le donne tragiche, tramite le armi concrete del femminile, sono in grado di impossessarsi delle armi di Afrodite, della sua seduzione, della sua mente ingannevole, delle sue risorse e, soprattutto, della sua ambiguità. Si analizzeranno infatti le enigmaticità della dea, che trovano radici nelle sue origini orientali e nell'antico culto di una 'Afrodite Armata', che dà una buona idea della sua indeterminatezza. Si tratta infatti della dea dell'amore che si unisce al dio della guerra e che in sé racchiude tutte quelle sovrapposizioni tra seduzione e violenza, bellezza e pericolosità, vita e morte, che richiamano alcune eroine tragiche. La capacità di Afrodite di servirsi di strumenti esclusivamente femminili e di sfruttarli per invadere la sfera del maschile è utile per capire l'ultimo importante tassello di questo studio: quello delle risorse della *metis*, l'intelligenza astuta, in grado di sconfiggere la forza fisica. È il tipo di ingegno di cui si servono le donne della tragedia, sulla scia di Penelope, colei che per prima ha capito le potenzialità di una tela che aveva sottomano quotidianamente e che poteva essere trasformata in un'arma di inganno. La mia insistenza sul peplo e sulla tela non è casuale. Come si analizzerà, la *metis* è intrinsecamente connessa a ciò che rimanda al legame, alla rete, alla trappola, insomma a tutto ciò che si intreccia e si aggroviglia. Non a caso, il verbo ὑφαίνω non solo significa tessere nel senso letterale della parola, rimanda anche alla tessitura di piani, trame e inganni.

¹⁸ Pomeroy, 1997, 184. Essendo uno studio focalizzato sul femminile, è naturale che uno dei principali sovvertimenti che emergono nella tragedia è quello del rapporto tra i sessi. Succede infatti che alcune donne assumano caratteristiche maschili mentre gli uomini vengono femminilizzati.

A tal proposito, potrebbe risultare utile, ma soprattutto evocativo – e al centro di questo studio c'è proprio l'intreccio di immagini e rievocazioni che il lessico connesso alle donne stimola – analizzare le eroine attraverso l'arte femminile per eccellenza: la tessitura. Le donne sono tessitrici perché le loro giornate, che si consumano rigorosamente in casa, si scandiscono intorno a questa attività. Ciò che sta fuori – come la guerra – viene percepito sottoforma di suoni che penetrano le mura domestiche, viene quindi immaginato e infine riprodotto visivamente attraverso le familiari movenze che intrecciano i fili fino a comporre un'immagine. Attraverso il lavoro al telaio le donne riproducono storie, disegnano miti, raccontano ciò che accade¹⁹. In questo modo si ottengono vesti, veli, pepi che sempre, opere femminili, sono descritti con aggettivi che rimandano alla sfera della bellezza, della brillantezza e della vivacità. Nell'epica i fili diventano metafora del creare, del bello, della memoria, insomma di tutto ciò che è contrario al mondo maschile della guerra. Quando Ettore muore, Andromaca è chiusa in casa a ricamare dei fiori su una tela di porpora: sta dando vita a qualcosa di splendente in un momento in cui tutto viene distrutto. Attraverso un'azione abituale la donna compie un gesto che in tempo di guerra è un'anomalia: tiene in vita la quotidianità. L'azione del tessere non è che un abbozzo nel mosaico del femminile, ma in essa sono racchiuse la sopravvivenza a una quieta abitudine, la costruzione di trame, l'intreccio della bellezza, la narrazione di storie. Da ognuna di queste sfumature ne scaturiscono altre. Per questo è suggestivo pensare allo studio del femminile nell'epica e nella tragedia come a una tela: esso può essere condotto intrecciando un filo alla volta, fino a intessere numerosi che danno vita a un motivo. Si possono filare i singoli epiteti, i quali riconducono a determinati significati, che si connettono ad altri frammenti e danno vita ad immagini inesauribili che approdano in tragedia, dove la presenza delle donne è più forte e ha la possibilità di arricchire e sconvolgere la trama già intessuta. In un mito che leggiamo in Apollodoro (3.14.8) e che ritroviamo in Ovidio (*Met.* 6.574-674), si racconta di come Tereo, sposo di Procne, stupra la sorella di quest'ultima, Filomela, che segrega in una casa isolata, tagliandole la lingua e annunciando a tutti la sua morte. Il modo che Filomela trova

¹⁹ Bergren 1983, 71 «Greek women do not speak, they weave. Semiotic woman is a weaver».

per rivelare alla sorella la verità, è quello di ricamare ciò che le è successo su una grande tela, che affida ad un'ancella. Alla fine, le due, riunitesi, macchineranno una vendetta ai danni di Tereo. Questo mito è uno dei tanti che esemplifica il modo in cui le donne riescono a trovare negli oggetti che simboleggiano la loro condizione di mogli e madri – destinate a vivere tra le mura domestiche – uno strumento di emancipazione²⁰. Questa capacità di aggirare o di evadere dalla propria quotidianità tramite l'uso di oggetti concreti e riservati al mondo femminile è ciò che si andrà ad indagare nella tragedia, dove gli autori recuperano i paradigmi femminili dell'epica, ma li ribaltano – avvicinandosi di più a quell'idea esiodea di donna crudele e portatrice di sventura. La bellezza, lo splendore, gli accessori, l'abilità a tessere, non costituiscono più solamente un apparato formale o un insieme di qualità che affiancano i nomi delle donne omeriche, diventano piuttosto strumenti dinamici d'azione, delle vere e proprie armi.

Prima di cominciare con la trattazione vorrei ringraziare il mio relatore Alberto Camerotto, per il costante sostegno e l'implacabile passione. È grazie a lui se si è formato un gruppo di ricerca formidabile come quello di Aletheia, di cui vorrei ringraziare i membri che mi sono stati più vicini nel corso della stesura di questo elaborato. Valeria Melis, che, soprattutto nell'ultimo periodo, mi ha sostenuta nella ricerca di nuovi spunti e interpretazioni. Katia Barbaresco, che mi è sempre stata vicina sia a livello accademico, sia umano. Infine, Luca Beltramini, Silvia Bigai e Giovanni Scodro, che mi hanno fatto compagnia nelle lunghe giornate e nottate in Baum. A proposito di queste ultime, naturalmente devo citare – sebbene sia una *outsider* di Aletheia – Sara Colpo, instancabile compagna di chiusure. Ne approfitto per ricordare tutti gli amici con cui ho trascorso più o meno tempo in quella che, purtroppo o per fortuna, più che una biblioteca è diventata una casa, soprattutto grazie a loro. Una menzione deve andare inevitabilmente a Marcella Farioli, la cui ultima Tesi di Dottorato, *L'anomalia Necessaria. Donne pericolose e ginecofobia ad Atene*, è stata per me una sorta di bibbia laica, utilissima e appassionante.

²⁰ Bergren 1983, 72 «Filomela's trick reflects the "trickiness" of weaving, its uncanny ability to make meaning out of inarticulate matter, to make silent material speak». Cfr. anche Kruger 2001, 57 «once the textile is woven, it enters the Symbolic, and must function as a sign, though perhaps a radical one, as in Philomela's tapestry where the text of the textile, its message, invokes violence».

Vorrei evitare di dilungarmi troppo nei ringraziamenti, ma questi sono stati sei mesi della mia vita particolarmente intensi, stancanti, ma felici, perché ogni giorno ho imparato almeno una cosa nuova che rinnovava la mia passione e la voglia di continuare a dedicarmi a questi studi. E allora non posso non ringraziare le prime tre persone a cui pensavo quando scopro qualcosa che mi rendeva entusiasta. Quelle con cui voglio e vorrò sempre condividere ciò che mi rende felice.

Giulia Pistone, con lei è stato un viaggio lungo cinque anni (quasi sei). Siamo partiti in sette e siamo arrivate in due. Ha letto tutti gli stralci di tesi che le invio («amo guarda che bomba!»). È l'amica che mi tiene con i piedi per terra, ma allo stesso tempo mi sostiene quando decido di inserire Mine Vaganti nella tesi. Tra le due la mina vagante forse sono io, che – come si dice nel film – porto disordine. Sono così felice che Giulia sia sempre lì a farmi ritrovare l'equilibrio.

Elisabetta Biondini, è l'amica che spero di non perdere mai. Perché siamo la stessa persona. Perché ci commuoviamo di fronte all'inesauribile intreccio di amore e morte incarnato da Afrodite, ci entusiasmiamo per il concetto di ποικίλος e crediamo che Clitemestra sia la migliore di tutte perché in una società patriarcale regala ad Elettra la *parrhesia*. Elisabetta è il luogo della mia *parrhesia*, con lei posso dire tutto e sempre mi sentirò capita, perché lei è la persona che, secondo me, più sa percepire la ποικιλία di ogni cosa. Inoltre, penso proprio che senza il suo aiuto non avrei mai potuto terminare questa tesi.

Roberto Russo (il buon Rob), che mi sta a sentire tutti i giorni anche se questa non è la sua materia di interesse. Se la mia tesi è incentrata sulla *metis*, sugli inganni e sulle trappole, con lui vivo una realtà che è l'opposto. Se fosse stato Paride non avrebbe mai scelto Afrodite, perché allo scontro lui preferisce sempre l'incontro. È la persona più genuina del mondo e per questo sono orgogliosa e grata di averlo nella mia vita. Inoltre, se sono sopravvissuta da un punto di vista materiale, come i pasti, è grazie a lui.

Infine, alla mia famiglia, che anche se non rispondo mai al telefono perché «sono in Baum!», sento sempre vicina. Credono incondizionatamente in me in un modo che a solo pensarci mi commuovo. Se i miei genitori non mi avessero trasmesso anche solo un briciolo della loro passione e della loro sensibilità, forse non avrei mai scelto questo percorso. Grazie.

CAPITOLO 1

TRACCE DEI DONI DI PANDORA NELL'EPICA

Pandora è un μέγα πῆμα (Hes. *Op.* 56), un καλὸν κακόν (Hes. *Th.* 585), un δόλος (Hes. *Th.* 589). Pandora nient'altro è che una punizione. Zeus la invia agli uomini a seguito dell'inganno di Prometeo, che rubò il fuoco agli dei per offrirlo ai mortali. Viene creata con l'obiettivo di sconvolgere la vita pacifica che si trascorre sulla terra, gravandola di sofferenza, fatica e angoscia. Basti pensare che le uniche altre due occasioni in cui il termine δόλος compare nell'epica sono in riferimento al cavallo di Troia²¹ e alla trappola ordita da Efesto ai danni di Afrodite ed Ares²².

Tutte le divinità sono responsabili della sua creazione: πανδώρα significa appunto “colei che possiede tutti i doni”, ovvero gli attributi di cui gli dei la dotano al fine di renderla sposa fascinosa ma ingannevole. A livello etimologico, il nome è stato interpretato anche come “colei che tutto dona” e infatti può assumere il ruolo di epiteto attribuito alla Terra²³. Questo è significativo, perché per i Greci il matrimonio, a livello metaforico, corrisponde al lavoro di aratura «dove la donna è il solco, il marito il coltivatore»²⁴. Pandora è la prima donna, si fa dunque paradigma di tutte le altre che le sono succedute. Ella incarna quella che Esiodo pensava fosse l'essenza del genere femminile e i doni – devastanti e irresistibili – che ella riceve, sono le trame che si possono seguire per comporre la tela raffigurante le donne epiche.

Negli *Erga* si analizzeranno i doni che ogni divinità concede a Pandora, i quali partono dalla bellezza e, passando dagli ornamenti, arrivano a svelare quella che è la reale natura insidiosa e inaffidabile della prima donna. Nella *Teogonia*, invece, Esiodo si limita a descrivere una scena di vestizione, che in epica si trasforma in un vero e proprio *topos*. Dai dati che si ricavano dall'abbigliamento di Pandora, dai

²¹ Hom. *Od.* 8.494 ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς.

²² Hom. *Od.* 8.276 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεύξε δόλον κεχολωμένος Ἄρει.

²³ Vernant 1965, 38 «sotto il suo duplice aspetto di donna e di terra, Pandora rappresenta la funzione di fecondità, quale essa si manifesta nell'età del ferro nella produzione di cibo e nella riproduzione della vita».

²⁴ Vernant 1981, 144 «se la sposa non si facesse nel matrimonio e grazie al matrimonio terra coltivata, [...] non potrebbe generare frutti validi e bene accolti, figli legittimi nei quali il padre possa riconoscere il seme che egli stesso, arando, ha seminato».

significati dei suoi accessori e dalle implicazioni dei doni divini che troviamo negli *Erga*, si può tentare di ricomporre un unico quadro, entro la cui cornice sono definite prima le donne epiche e poi le donne tragiche. Come già spiegato nell'introduzione, per lo spazio limitato che le prime trovano nei poemi – considerando le dovute eccezioni, soprattutto divine – le qualità di Pandora, che in Esiodo assumono già una potenzialità distruttiva e pericolosa, si limitano perlopiù a trasformarsi in epiteti descrittivi o in informazioni oggettive e statiche. Questo non comporta un depotenziamento delle qualità femminili e del ritratto che ne possiamo ricavare, già il fatto che molte caratteristiche sono formulari e soprattutto individuabili in una prospettiva intertestuale, è sintomo della misoginia radicata nell'immaginario collettivo. Un unico epiteto omerico, fisico o estetico, come i molti che si citeranno in questo capitolo, ha la potenza di sbloccare innumerevoli implicazioni che trovano radice in Pandora e nella cultura orale a lei precedente.

1.1. Descrizione di Pandora nelle *Opere e giorni*

Ne *Le opere e i giorni* Esiodo enumera le divinità convocate da Zeus per creare Pandora, affiancate dagli attributi che le donano:

Hes. *Op.* vv. 60-82

Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε περικλυτὸν ὅτι τάχιστα
γαῖαν ὕδει φύρειν, ἐν δ' ἀνθρώπου θέμεν αὐδὴν
καὶ σθένος, ἀθανάτης δὲ θεῆς εἰς ὅπα εἰσκειν
παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον: αὐτὰρ Ἀθήνην
ἔργα διδασκῆσαι, πολυδαίδαλον ἰστὸν ὑφαίνειν:
καὶ χάριν ἀμφιγέαι κεφαλῇ χρυσέην Ἀφροδίτην
καὶ πόθον ἀργαλέον καὶ γυιοβόρους μελεδώνας:
ἐν δὲ θέμεν κύνεόν τε νόον καὶ ἐπίκλοπον ἦθος
Ἑρμείην ἦνωγε, διάκτορον Ἀργεῖφόντην.
ὣς ἔφαθ': οἱ δ' ἐπίθοντο Διὶ Κρονίῳ ἀνακτι.
αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσειν κλυτὸς Ἀμφιγυήεις
παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς:
ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη:
ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτές τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθῶ
ὄρμους χρυσεῖους ἔθεσαν χροῖ: ἀμφὶ δὲ τὴν γε
Ὠραὶ καλλίκομοι στέφον ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν:
πάντα δὲ οἱ χροῖ κόσμον ἐφήρμωσε Παλλὰς Ἀθήνη.
ἐν δ' ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργεῖφόντης
ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπίκλοπον ἦθος
τεῦξε Διὸς βουλῆσι βαρυκτύπου: ἐν δ' ἄρα φωνῆν

θῆκε θεῶν κῆρυξ, ὀνόμηνε δὲ τήνδε γυναῖκα
Πανδώραν, ὅτι πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
δῶρον ἐδώρησαν, πῆμ' ἀνδράσιν ἀλφιστήσιν.

Ordinò all'illustre Efesto che assai presto
mescolasse acqua e terra, di essere umano vi infondesse voce
e forza, nel volto simile agli dei immortali figurasse
un grazioso bel corpo di vergine; poi Atena
i lavori insegnasse, a tessere trama variata;
e grazia sul capo spargesse l'aurea Afrodite,
e voluttà tormentosa e pene che divorano le membra.
Che infondesse mente di cane e costume di ladro,
ordinò a Hermes messaggero argifonte.
Così disse ed essi obbedirono a Zeus, signore Cronide.
Subito con la destra plasmò l'illustre Ambidestro
un'immagine simile a vereconda vergine, secondo i voleri del Cronide;
la cinse e l'adornò la Glaucopide Atena;
le divine Charites e signora Peithó,
collane d'oro le posero al corpo; la
coronarono di fiori primaverili le Horai dalle belle chiome;
al corpo le adattò ogni ornamento Pallade Atena;
il messaggero Argifonte nel petto le mise
menzogne e parole ingannevoli e indole dissimulatrice
per volere di Zeus dal cupo fragore; voce le
infuse l'araldo degli dei e nome impose a questa donna 80
Pandora, poiché tutti gli abitanti dell'Olimpo
donarono un dono, sciagura per gli uomini industriosi²⁵.

È innanzitutto evidente che gli dei – e il cantore che narra le loro azioni – non rispettano alla lettera gli ordini di Zeus. Atena, ad esempio, insieme all'abilità a tessere, cinge con ornamenti la donna. Afrodite, con le *Charites* e *Peitho*, invece che infondere χάρις, pone una collana intorno al corpo di Pandora: «narratologically, the divergences between Zeus' commands and their execution by the gods emphasise that, although they act according to Zeus' plans, the gods also add their own flair; they all creatively contribute to 'Pandora'»²⁶. Di seguito si analizzeranno i doni delle singole divinità, indagando il loro significato in Esiodo e il modo in cui si ripropongono nella rappresentazione del femminile in Omero.

²⁵ Trad. Ercolani 2010.

²⁶ Fraser 2011, 18.

1.1.1. I doni di Efesto: tratti divini e bell'aspetto

Hes. *Op.* 62

ἀθανάτης δὲ θεῆς εἰς ὧπα εἴσκειν.
Nel volto renderla simile alle dee immortali.

Hes. *Op.* 63

παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον.
Un amabile bel aspetto di vergine.

Efesto, artigiano e creatore tra gli dei, è il primo a intervenire. Egli modella la caratteristica fondamentale – su cui è possibile costruire tutto il resto – che ogni donna deve necessariamente possedere: la bellezza fisica.

Da Cleopatra (*Il.* 9.556) ad Aurora (*Il.* 9.707), dalla serva fenicia (*Od.* 15.418) a Teti (*Od.* 4.404), tutte le donne omeriche divine e mortali, libere e schiave, condividono l'attributo formulare καλή. Nell'epica il riferimento alla bellezza femminile è costante²⁷. Questa può declinarsi in svariate sfaccettature, sempre vaghe, sempre scevre da descrizioni dettagliate sui tratti specifici delle singole donne. Nausicaa è definita εὐῶπις, «dal bell'aspetto» (*Od.* 6.113 e 6.142), Briseide è addirittura περικαλλής, «bellissima» (*Il.* 16.85)²⁸, ci sono regioni e città, come l'Ellade (*Il.* 2.683, 9.477) o Sparta (*Od.* 13.412), chiamate καλλιγυναίκες, dunque definite in funzione della bellezza delle donne che le abitano²⁹. Dai poemi possiamo dedurre soltanto poche caratteristiche fisiche che rendono le donne καλάι; tali connotazioni, poiché veicolate tramite espressioni formulari, diventano paradigma di bellezza femminile. Tra queste, insieme agli epiteti legati agli occhi³⁰, alle guance³¹, alle braccia³² e alle caviglie³³, emerge l'elemento che sembra essere il più rilevante se si vuole delineare un abbozzo del ritratto del femminile: i capelli, di cui

²⁷ Hainsworth 1996, 136 «epithets of women are almost all concerned with their appearance».

²⁸ Lo stesso epiteto è associato a Eribea in *Il.* 5.389 e a Clori in *Od.* 11.281.

²⁹ Anche l'Acacia (*Il.* 3.75, 3.258, 3.423).

³⁰ Ἐλικῶπις (*Il.* 1.98), γλαυκῶπις (principale epiteto di Atena) e βοῶπις (compare 17 volte nell'*Iliade*).

³¹ Καλὰ πρόσωπα (*Il.* 19.285, *Od.* 18.192) e καλλιπάρης (x14 nell'*Iliade*, x2 nell'*Odissea*).

³² Λευκώλενος (x27 nell'*Iliade*, x11 nell'*Odissea*) e ῥοδοδάκτυλος (epiteto principale di Aurora).

³³ Καλλίσφυρος (x3 nell'*Iliade*, x2 nell'*Odissea*), ἀργυρόπεζα (epiteto caratterizzante di Teti), ποδήνεμος (attributo di Iri).

troviamo il maggior numero di occorrenze. Εὐπλόκαμος³⁴, ἠΰκομος³⁵, καλλίκομος³⁶, καλλιπλόκαμος³⁷, sono tutti definiti da Kirk «serviceable epithets»³⁸ e non è un caso che Elena, la donna più bella del mondo, sia il personaggio femminile accompagnato più volte da tali aggettivi³⁹. I capelli diventano inesauribile emblema di bellezza femminile⁴⁰ e questo fascino intrinseco viene cristallizzato anche in un frammento di Archiloco, che evoca una donna, forse una prostituta, forse Neobule o financo un'antica amante – ma non importa – con un'immagine al contempo poetica e delicata: ἦ δε οἱ κόμη / ὄμους κατεσκίαζε καὶ μετάρφρενα, «e la chioma / le velava le spalle e la schiena»⁴¹.

Proprio come Pandora, certe donne godono di un fascino simile a quello divino, uno splendore caratterizzato da un potere attrattivo così forte da non poter essere descritto tramite parametri umani. La donna mortale dotata di tale caratteristica viene inclusa in una rete di riferimenti, percezioni e valori associati alla bellezza divina, che la trasformano immediatamente in una creatura stupenda ma inevitabilmente pericolosa, un καλὸν κακόν, un male attraente. Su questa scia, Penelope è qualificata δῖα γυναικῶν, «divina tra le donne» per ben otto volte in tutta l'*Odissea*⁴², Nausicaa è εἴκυῖα θεῆσι, «simile alle dee» (*Od.* 7.291)⁴³, mentre Cassandra è paragonata ad Afrodite in *Il.* 24.699⁴⁴. Come ricorda F. Ferrari: «δῖος è uno degli epiteti più sfuggenti usati nell'epica greca arcaica: 'divino' in quanto

³⁴ In entrambi i poemi compare per un numero complessivo di 28 volte, soprattutto in riferimento a Calipso.

³⁵ Tra *Iliade* e *Odissea* viene utilizzato per 21 volte.

³⁶ *Hom. Il.* 9.449, *Od.* 15.58.

³⁷ Ricorre quattro volte nell'*Iliade* e due nell'*Odissea*.

³⁸ Kirk 1990, 209.

³⁹ Cfr. *Il.* 3.329, 7.355, 8.82, 9.339, 11.369, 11.505, 13.766 e *Od.* 15.58.

⁴⁰ I capelli come fonte di fascino e seduzione compaiono anche in un poema persiano, che attinge ad una lunga tradizione folkloristica araba, intitolato "Layla e Majnun" – "Layla e il Folle" – composto nell'XI sec. da Nizami Ganjavi. È una sorta di Romeo e Giulietta mediorientale, è il paradigma dell'amore assoluto e impossibile. Al capitolo 14, in relazione ai capelli, Nizami scrive così: «la pazienza e la prudenza non sono catene per un amante già mille volte incatenato dai capelli della sua amata».

⁴¹ Arch. Fr. 31, trad. Russello 1993.

⁴² Cfr. *Hom. Od.* 1.332=16.414=18.208=21.63, 18.302, 20.60, 21.42, 23.302. Insieme a lei, godono di questo attributo formulare anche Elena (*Il.* 3.71, 3.228, 3.423; *Od.* 4.305, 15.106), Alceste (*Il.* 2.714) ed Euriclea (*Od.* 20.147).

⁴³ Con lei anche Castianira (*Il.* 8.305), Ecamede (*Il.* 11.638) e Briseide (*Il.* 19.286).

⁴⁴ Lo stesso confronto è condiviso da Briseide (*Il.* 19.282), Cassandra (*Il.* 24.699), Penelope (*Od.* 17.37=19.54) ed Ermione (*Od.* 4.14).

eccedente la misura umana e dunque ‘chiaro’, ‘nobile’, ‘illustre’, ma anche ‘luminoso’, ‘brillante’»⁴⁵ e infatti la luce, come si vedrà, è un elemento fondamentale che concorre alla definizione di un ideale di bellezza femminile. Questa rimane, appunto, solo un ideale, o meglio un’idea. Non sapremo definire quale forma, tonalità, curva o dettaglio differenzi il viso di Era da quello di Afrodite. Abbiamo contezza che i capelli erano fonte di fascino ma «descriptions of hair are quite imprecise: there is hardly any information about its color or any criteria for judging what makes it “lovely”»⁴⁶. La bellezza femminile in Omero è più simile a un εἶδωλον, «un fantasma fabbricato d’aria»⁴⁷, un’immagine sfuggente ma che al contempo ci risulta chiara ed evidente⁴⁸, ne capiamo il potere, il fascino, gli effetti devastanti, vediamo con chiarezza il suo valore simbolico e inesauribile.

1.1.2.1 Il primo dono di Atena: abilità a tessere

Hes. *Op.* 64

ἔργα διδασκῆσαι, πολυδαίδαλον ἴστων ὑφαίνειν·
Che insegnasse lavori, ovvero tessere trama variata

È Atena a donare a Pandora la τέχνη della tessitura, che oltre a costituire, come è già stato spiegato nell’introduzione, l’ambito di competenza femminile per eccellenza, poteva sopperire a strumento di rappresentazione delle donne stesse. Il peplo, frutto del lavoro al telaio, era un oggetto talmente connaturato alla sfera del femminile, talmente caratterizzante, da diventare per le donne epiteto tradizionale, come se fosse un’estensione del loro essere. Le Achee⁴⁹, così come le cognate di Ettore⁵⁰, vengono definite svariate volte con l’epiteto εὔπεπλος⁵¹, laddove le Troiane sono ἐλκεσίπεπλοι, «che trascinano il lungo peplo»⁵². Ancora, Aurora è

⁴⁵ Ferrari 2018, 881.

⁴⁶ Monsacré 2018, 133.

⁴⁷ Castiglioni 2021, XXXIX.

⁴⁸ vd. Bespaloff 2004, 36 «non ci viene rivelato nessun dettaglio, nessuna particolarità. Eppure, noi vediamo queste creature, le sapremo riconoscere a colpo sicuro».

⁴⁹ Hom. *Il.* 5.424, *Od.* 21.160.

⁵⁰ Hom. *Il.* 6.378, 6.383, 24.769.

⁵¹ Compare cinque volte nell’*Iliade* e cinque nell’*Odissea*.

⁵² Hom. *Il.* 6.442=22.105, 7.297.

accompagnata quattro volte dall'epiteto κροκόπεπλος⁵³, mentre alle dee o alle donne nobili⁵⁴ è riservato l'attributo τανύπεπλος, «dal peplo fluente»⁵⁵. In questi casi il peplo assume due principali connotazioni, quella del lusso e quella della femminilità⁵⁶.

In alcune occasioni Omero sottolinea l'abilità femminile a tessere. Il peplo, da capo di abbigliamento che le donne indossano, diventa l'opera che le donne producono: è sia epiteto descrittivo, dunque statico, sia frutto di un lavoro attivo. Le ninfe in *Od.* 13.307-9 tessono stoffe di porpora marina, definite θαῦμα ιδέσθαι, «meraviglia a vedersi», stessa espressione usata per descrivere lo splendore delle armi di Patroclo di cui si impossessa Ettore in *Il.* 18.83 o l'armatura d'oro di Reso, l'eroe tracio figlio di Eioneo⁵⁷. In *Il.* 6.289 i pepli di Ecuba destinati a diventare offerte ad Atena sono ἔργα γυναικῶν Σιδονίων e sono accompagnati dall'aggettivo παμποίκιλα, «variegati, ricchi», come la veste che Elena in *Od.* 15.105 dona a Telemaco. I pepli selezionati da Ecuba ed Elena sono inoltre accomunati da versi formulari che descrivono entrambi come ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος, / ἀστήρ δ' ὧς ἀπέλαμπεν ἔκειτο δὲ νείατος ἄλλων⁵⁸ e lo splendore – che, tuttavia, più che le stelle ricorda «il sole o la luna»⁵⁹ – è ciò che caratterizza la tela di Penelope. Il lessico adottato per descrivere la magnificenza dei pepli è lo stesso utilizzato per ritrarre la dimora di Alcino, il tripudio della bellezza, dell'armonia, dello splendore: il luogo utopico per eccellenza. Anche nel palazzo di Scheria ὧς τε γὰρ ἠελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης, «vi era uno splendore come di sole o di luna»⁶⁰, i pepli poggiati sui seggi della reggia sono ἔργα γυναικῶν⁶¹ e vengono descritti come λεπτοὶ εὐννητοί, «delicati, ben tessuti». Le stoffe che Arete fila

⁵³ Hom. *Il.* 8.1=24.695, 19.1, 23.227.

⁵⁴ Vd. LSJ s.v.

⁵⁵ Ricorre cinque volte nell'*Iliade* e quattro nell'*Odissea*.

⁵⁶ Lee 2004, 254 «the term πέπλος appears more frequently as the noun-stem of compound epithets for female characters in reference to their luxurious garments. In all cases the πέπλος-epithet denotes the high status of the wearer by emphasizing the abundance or beauty of their clothes».

⁵⁷ Hom. *Il.* 10.435.

⁵⁸ Hom. *Il.* 6.294-295 = *Od.* 15.107-108.

⁵⁹ Hom. *Od.* 24.147-148.

⁶⁰ Hom. *Od.* 7.84.

⁶¹ Hom. *Od.* 7.97.

insieme alle ancelle sono come quelle delle ninfe: ἀλιπόρφυρα, θαῦμα ιδέσθαι⁶², una meraviglia a vedersi esattamente come le alte mura della città⁶³.

Nella lunga descrizione del giardino di Alcinoο, alle statue d'oro e d'argento ritraenti i cani modellati da Efesto (*Od.* 7.91-2), insieme alle sculture di giovani dorati che reggono le fiaccole (*Od.* 7.100-1), segue la rappresentazione di cinquanta serve αἱ δ' ἰστοῦς ὑφόωσι καὶ ἠλάκατα στρωφῶσιν⁶⁴. V. Di Benedetto nota come durante tutto il corso della narrazione del palazzo i verbi siano coniugati al tempo passato: i seggi «*erano fissati* (ἐρηρέδατο) al muro», in essi «*erano disposti* (βεβλήατο) i pepli» sui quali i Feaci «*erano soliti sedere* (ἐδριόωντο)». Al v. 104, proprio quando si citano le donne che «tessono tele e fanno girare i fusi», tutto d'un tratto il tempo verbale cambia: compaiono solo presenti o perfetti. Tale scelta deve essere stata dettata da una necessità narrativa: se il poeta avesse coniugato i verbi all'imperfetto, sarebbe parso che l'azione femminile di tessere e filare venisse effettuata in contemporanea a quella maschile del banchettare. Il presente in questo senso avrebbe dunque creato uno stacco, diventando di conseguenza un punto del racconto in cui viene destata l'attenzione del pubblico. Tuttavia, è molto interessante che, quando viene descritto il giardino di Alcinoο, dove tutto è perpetuo, gli alberi sono sempre rigogliosi e i frutti non appassiscono né in inverno né in estate, i verbi si conservano al presente: l'armonico equilibrio della natura sopravvive alla caducità dei banchetti umani, è eterno⁶⁵. Così, mentre gli invitati alla cena ammirano il palazzo e il paesaggio fatato, le donne che tessono si coordinano con il tempo verbale del giardino imperituro, che è sempre presente e così «risultano come un appannaggio perpetuo della casa di Alcinoο, alla pari dell'acqua che scorre e della pera che matura»⁶⁶. Il lavoro al telaio non è dunque secondario, anzi, in una società utopica come quella dei Feaci è posto sullo stesso identico piano della capacità maschile di «condurre una nave veloce»⁶⁷. Tessere viene considerato addirittura un dono divino, non a caso tale abilità viene descritta

⁶² Hom. *Od.* 6.306.

⁶³ Hom. *Od.* 7.45 ὑψηλά, σκολόπεσσιν ἀρηρότα, θαῦμα ιδέσθαι.

⁶⁴ Hom. *Od.* 7. 103-105.

⁶⁵ Hom. *Od.* 7.112-133.

⁶⁶ Di Benedetto 2010, 422.

⁶⁷ Hom. *Od.* 7.109.

come un'elargizione di Atena che alle Feace «diede di primeggiare / su tutte per lavori bellissimi e per rettitudine di mente»⁶⁸. Così le donne e la tessitura vengono esaltate all'interno della narrazione di un mondo perfetto e utopico, in cui, a giudicare dalle qualità che Omero attribuisce ai pepli – che sono le stesse associate al meraviglioso palazzo di Alcinoo – questi si fanno simbolo di ricchezza e lusso⁶⁹.

Nei poemi omerici, sono cinque le donne protagoniste di scene dettagliate di tessitura: Elena, Andromaca, Penelope, Calipso e Circe. Ciò che questi personaggi femminili hanno in comune è che mentre lavorano al telaio si trovano in una realtà precaria e destabilizzante, dove la tessitura può assurgere a strumento, oltre che di creatività, anche di evasione. Elena vive in terra straniera, è oggetto di contesa e causa di una guerra infinita, è sola e il suo futuro è estremamente incerto: proprio mentre tesse viene chiamata ad assistere al duello tra Paride e Menelao, che, se si fosse concluso, avrebbe decretato il suo destino⁷⁰. Andromaca, divorata da uno stato d'ansia perpetuo per suo marito e per il proprio futuro, tesse in una stanza remota, alienata da tutto ciò che la circonda. Tesse mentre Achille uccide Ettore ma parla del marito come se fosse ancora vivo; la sua attività al telaio sarà interrotta da grida di dolore lontane⁷¹. Penelope è prigioniera in casa sua, maltrattata dai pretendenti, in preda alla preoccupazione per Telemaco e corrosa dall'attesa angosciosa del ritorno di Odisseo. La conclusione della tela coincide con il paventato momento della scelta di un pretendente. Calipso tesse nel momento esatto in cui Hermes le comunica il decreto divino: dovrà lasciar partire Odisseo, vanificando il suo desiderio di rendere l'eroe immortale e condividere con lui l'eternità⁷². Circe è raffigurata al telaio mentre la solitudine della sua isola viene turbata dall'arrivo dell'eroe del *nostos* e, alla pari di Calipso, anche lei non sarà in grado di trattenere l'uomo con sé.

Per ognuna di queste donne la funzione e il valore della tessitura assumono sfumature differenti⁷³. Solo nel caso di Elena si descrive il soggetto dell'opera

⁶⁸ Hom. *Od.* 7.110-111.

⁶⁹ Lee 2004, 255.

⁷⁰ Hom. *Il.* 3.130-138.

⁷¹ Hom. *Il.* 22.440-449.

⁷² Hom. *Od.* 3.75-78.

⁷³ Per un approfondimento cfr. Pantelia 1993, 493-501.

tessile: ella raffigura scene della guerra di Troia, sfrutta cioè le sue abilità per raccontare ciò che non può esprimere a voce, lasciando una testimonianza della guerra narrata dal *suo* punto di vista⁷⁴. Il v. 128, difatti, recita οὐς ἔθεν εἴνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων, dove ἔθεν, come nota I. De Jong⁷⁵, in quanto riflessivo, esprime la percezione della donna stessa, non un dato oggettivo⁷⁶.

Andromaca rispetta l'ordine che le era stato rivolto dal marito, ovvero quello di tornare a casa a tessere perché la guerra è affare di uomini⁷⁷. La donna mantiene il proprio ruolo sociale di moglie e all'attività oramai familiare della tessitura affida tutte le sue speranze: se lei, libera, può continuare a tessere, significa che Ettore è ancora in piedi a difendere la rocca⁷⁸. Andromaca non ha la stessa visione della realtà, lucida e lungimirante, di Elena. Seppur entrambe abbiano in comune il peso di un destino estremamente incerto, il personaggio di Andromaca è legato indissolubilmente alla figura di Ettore: non ha né gli strumenti né le ragioni per osservare la guerra con sguardo relativamente distaccato e raccontarla tramite ricami. La donna assumerà il ruolo di narratrice nell'unico spazio in cui le è concesso farlo, ai funerali del marito (*Il.* 24.725-745), dove descriverà il proprio destino di schiavitù inserendosi come personaggio all'interno della lunga storia della guerra di Troia che forse Elena, una volta tornata a Sparta, potrà ricordare e tessere⁷⁹. Così Andromaca, nelle sue stanze, con la guerra che imperversa fuori

⁷⁴ Hom. *Il.* 3.125-128 τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ: ἦ δὲ μέγαν ἰστόν ὕφαινε / δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους / Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων, / οὐς ἔθεν εἴνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων. Cfr. Bergren 1983, 72 «In this way, women's weaving is [...] a "writing" or graphic art, a silent, material representation of audible, immaterial speech»

⁷⁵ De Jong 1987, 120 «in my opinion the relative close should be analyzed as focalized by Helen: she projects her own feelings of guilt into the motifs of her weaving, signs as powerful as her incriminating words in 3.173-176». Anche per questo sarà lei a cui Telemaco dovrà pensare ogni volta che guarderà il peplo ultimato che Elena stessa gli donerà nell'*Odissea*.

⁷⁶ Kruger 2001, 55 «since most of her time was spent weaving or in the related tasks of spinning and carding wool, a woman regarded textiles as a substitute for "written" texts; in textiles women alone could record and read the major events of their lives».

⁷⁷ Hom. *Il.* 6.490-494 ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε/ἔργον ἐποίχεσθαι: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοὶ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν.

⁷⁸ Pantelia 1993, 493 «in the Homeric poems all women, including queens and goddesses, are either specifically described or said to be involved in the spinning of wool or the creation of cloth on their looms. Their work symbolizes the normal order of life, in which women take care of their households while men defend the city».

⁷⁹ Eust. *Commentarii ad Homeri Iliadem prolegomena* ad Γ 125-128 (Van Der Valk 392.40) εἰκὸς δὲ καὶ πλείους ἄθλους τῶν Ὀμηρικῶν αὐτῷ ἐμπεπᾶσθαι. Ὅμηρος μὲν γὰρ τῆ τοῦ Ἑκτορος ταφῆ

dalle mura, pur condividendo con Elena la stessa stoffa descritta come δίπλακα πορφυρέην, si limita semplicemente a raffigurare qualcosa di bello, come dei fiori variopinti⁸⁰.

Al pari di Andromaca, anche Penelope viene sollecitata da un uomo a dedicarsi esclusivamente al telaio⁸¹ e anche nel suo caso tale attività è da ricondursi al legame con il marito lontano: quello che la donna tesse è il sudario per il suocero, Laerte. Tuttavia, a differenza della moglie di Ettore, Penelope mette in atto una finzione, simula di occuparsi di una delle poche occasioni in cui le donne potevano essere protagoniste, ovvero la partecipazione attiva ai riti funebri, per filare e sfilare quella che in realtà non è altro che un'arma d'inganno⁸². È vero che il verbo ὑφαίνειν utilizzato in senso metaforico, ovvero con l'accezione di tessere discorsi⁸³ o trame⁸⁴, nei poemi è sempre riferito agli uomini, con la sola accezione di Atena⁸⁵, ma anche Penelope «is nevertheless capable, through her literal weaving, of enjoying the masculine ability to weave stratagems»⁸⁶.

Con Calipso e Circe, invece, si evidenzia un nesso, proprio dell'immaginario comune greco – ma che trova le sue radici già nelle lingue indoeuropee – tra la tessitura e la sfera della poesia e del canto⁸⁷. Questo rapporto si evidenzia in associazioni di tipo sia linguistico e metaforico, sia materiale, nello specifico con il parallelismo tra il funzionamento del telaio e quello della lira. Nelle raffigurazioni

τὴν Ἰλιάδα συγκατέλυσεν, Ἑλένη δὲ οὐκ ἐξ ἀνάγκης οὕτω, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τὰ ἐξῆς προέβη ἄν, ὡς εἰκός, τῷ ὑφάσματι. «Probabilmente Elena ha tessuto più imprese di Omero. Omero, infatti, ha concluso l'*Iliade* con la sepoltura di Ettore, Elena non necessariamente, ma potrebbe essere andata avanti, come è naturale, con la tela».

⁸⁰ Hom. *Il.* 22.440-44 ἀλλ' ἢ γ' ἰστὸν ὑφαίνε μυχῶ δόμου ὑψηλοῖο / δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε. Cfr. Kruger 2001, 54 osserva, inoltre, che i fiori ricamati di Andromaca possono essere interpretati come simboli di protezione.

⁸¹ Hom. *Od.* 1.356-360 ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε, / ἰστὸν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε/ἔργον ἐποίχεσθαι μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

⁸² M. Arthur 1973, 15 «the feminine craft of weaving and her family obligations as the chief woman in the house are not presented as limitations for her, but become in her hands the devices for cheating the suitors and for demonstrating, at the same time, her considerable inventiveness and intelligence».

⁸³ Cfr. Hom. *Il.* 3.212-213 per la capacità di Menelao di tessere discorsi speditamente, ἀλλ' ὅτε δὴ μύθους καὶ μῆδεα πᾶσιν ὑφαινον / ἦτοι μὲν Μενέλαος ἐπιτροχάδην ἀγόρευε.

⁸⁴ Cfr. Hom. *Il.* 7.324-325 per la tessitura di un nuovo progetto bellico di Nestore: τοῖς ὁ γέρων πάμπρωτος ὑφαίνειν ἤρχετο μῆτιν / Νέστορ, οὗ καὶ πρόσθεν ἀρίστη φαίνετο βουλή.

⁸⁵ Cfr. Hom. *Od.* 13.303-314 καὶ δέ σε Φαιήκεσσι φίλον πάντεσσιν ἔθηκα, / νῦν αὖ δεῦρ' ἰκόμην, ἵνα τοι σὺν μῆτιν ὑφίηνω.

⁸⁶ McIntosh Snyder 1981, 194.

⁸⁷ McIntosh Snyder 1981, 193.

vascolari la navetta del telaio e il plettro dello strumento musicale hanno una forma molto simile, così come entrambi per funzionare richiedono la stessa azione, espressa dal verbo κρέκειν, «colpire», valido sia per descrivere il passaggio della spoletta tra i fili dell'ordito, sia per la pressione del plettro sui fili della lira. Da tali associazioni scaturisce la tendenza dei poeti lirici all'uso «of metaphors derived from the art of weaving to describe their own art as a *web of song*»⁸⁸, una rete di voci e di canti, appunto. Pindaro, riferendosi alla propria attività poetica, recita «di lei berrò l'acqua adorabile / tessendo per gente guerriera l'inno armonioso»⁸⁹; Saffo attribuisce a Eros – una delle divinità al centro dei suoi componimenti – un nuovo aggettivo, μυθόπλοκος, «tessitore di storie»⁹⁰ e sulla medesima scia, Calipso e Circe, le due tessitrici immortali, mentre lavorano al telaio, cantano⁹¹. Questo è l'unico riferimento diretto al rapporto tra canto e tessitura che troviamo in Omero⁹². Il canto era il veicolo narrativo per eccellenza, a cui gli aedi affidavano storie che sarebbero state ricordate⁹³. In *Il.* 9.186-89 Achille sta suonando una cetra la cui configurazione è assimilabile a quella di una tela. Lo strumento è καλῆ δαιδαλέῃ, stesso aggettivo utilizzato da Zeus in riferimento all'ἴστον negli *Erga*. Come il peplo di Elena, è uno strumento destinato a cantare i κλέα ἀνδρῶν e al contempo esso stesso rappresenta una storia: è difatti un bottino di guerra conquistato da Achille dopo aver distrutto la città di Eetione. Il Pelide, tramite il canto, realizza ciò che accade con la tela di Elena in *Od.* 15.123-130, dove il tema dello μνήμα si realizza su due piani. Il peplo, infatti, attraverso i ricami perpetua la memoria della guerra di Troia, ma allo stesso tempo la moglie di Menelao presenta il proprio lavoro come la μνήμ' Ἑλένης χειρῶν, la «memoria delle mani di Elena»: è lei che

⁸⁸ McIntosh Snyder 1981, 193.

⁸⁹ Pind. *Ol.* 6.84-86 τᾶς ἐρατεινὸν ὕδωρ / πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματᾶσι πλέκων / ποικίλον ὕμνον (trad. Gentili, 2013).

⁹⁰ McIntosh Snyder 1981, 195 «in view of the close link in Mycenaean and homeric society between women and weaving, it is not surprising that a woman seems to have been the first among extant writers to apply the Homeric metaphor explicitly to her own art, the creation of songs».

⁹¹ Cfr. *Od.* 5.61-62 per Calipso δαιομένων ἢ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὅπι καλῆ / ἴστον ἐποιομένη χρυσεῖη κερκιδ' ὕφαιεν e *Od.* 10.220-223 per Circe ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο, / Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅπι καλῆ, / ἴστον ἐποιομένης μέγαν ἄμβροτον, οἶα θεάων. / λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται.

⁹² Per uno studio più generale sul rapporto tra tessitura e canto femminile vd. Heath 2011, 69-104.

⁹³ Non a caso il verbo θέλγειν, «incantare», di cui si discuterà nel II capitolo, oltre ad essere associato a Circe e a Calipso compare anche nella descrizione del canto di Demodoco, che ammalia il pubblico (Hom. *Od.* 12.154-200).

Telemaco deve ricordare, insieme alla storia del proprio viaggio alla ricerca del padre⁹⁴. Allo stesso modo la cetra è strumento di racconto delle glorie degli eroi, ma il pubblico viene contemporaneamente rinviato ad un episodio specifico e famoso: quello della presa di Tebe, già rievocato dal toccante racconto di Andromaca in *Il.* 6.414-428. Se Elena tenta di intrecciare memorie eterne attraverso la tessitura⁹⁵ e Achille per mezzo del canto, le due ninfe, invece, hanno il potere di agire tramite entrambi gli strumenti: uno immortalava le storie a livello visivo, l'altro le consegna all'ascolto, alla maniera dei cantori. Non a caso, la tela di Circe viene definita μέγαν ἄμβροτον, «grande e immortale» (*Od.* 10.22)⁹⁶.

Un'altra donna che, come già ricordato, viene citata alle prese con la tessitura è Arete, la moglie di Alcino, la regina che «scioglie le liti»⁹⁷. Ella si fa protagonista di un episodio non banale. Quando Odisseo si presenta alla corte dei Feaci, il primo dettaglio che Arete nota e che la porta a interrogare lo ξένος prima del re, è l'abbigliamento dell'eroe⁹⁸. Arete stessa difatti aveva tessuto le vesti con cui Nausicaa aveva abbigliato l'uomo e questo riconoscimento, dettato da una competenza prettamente femminile, la pone subito ad un livello di conoscenza superiore rispetto ad Alcino, che, prima del racconto del naufrago, non ha idea che quelle vesti gli dovevano essere state necessariamente prestate da qualcuno che viveva sull'isola⁹⁹.

Tramite la tessitura le donne evadono, sopravvivono, acquisiscono competenze esclusivamente femminili, creano, ingannano, narrano e cantano. Ciò che le donne tessono le va a definire, può diventare strumento di seduzione ma anche di bellezza,

⁹⁴ Lee 2004, 255 «πέπλοι are also exchanged as gifts of *xenia*, and are intended especially for use as bridal garments».

⁹⁵ Lo *Schol.* Γ 125b, evidenzia la differenza tra Elena e le due ninfe, ἡ δὲ μέγαν ἰστόν ὕφαινε: οὐκ ἄδει ὡς Κίρκη καὶ Καλυψώ· ἀπαθῶς γὰρ ἐκεῖναι καὶ ἐρέμα ζῶσαι.

⁹⁶ Raccontare storie mentre si tesse è un'attività femminile che compare anche nella tragedia. Tuck 2009, 152-3, analizzando i vv. 196-7 dello *Ione*, osserva che l'espressione ἐμαῖσι μν- / θεύεται παρὰ πήναις, «could mean that the story was being told while the women worked at the loom or the story is described on the weaving».

⁹⁷ Hom. *Od.* 7.74 ἦσι τ' ἐν φρονέησι καὶ ἀνδράσι νεῖκεα λύει.

⁹⁸ Hom. *Od.* 7.234-239.

⁹⁹ Finley 1972, 26 «strange, unwomanly claims to power and authority». Allo stesso modo quando Odisseo travestito da mendicante racconta a Penelope di aver incontrato l'eroe stesso anni prima, la donna, prima di tutto, lo interroga sugli abiti che il marito indossava, quelli che lei gli aveva tessuto e donato. L'importanza attribuita alle vesti affossa la domanda seguente – quella sull'aspetto che aveva Odisseo. A Penelope basta riconoscere l'abbigliamento del marito per assicurarsi che lo straniero dice la verità.

degnò cioè di appartenere ad un mondo immaginifico ed utopico e di essere quindi considerato alla stregua delle attività maschili.

1.1.2.2. Il secondo dono di Atena: gli ornamenti

Hes. *Op.* v. 72

ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη
La cinse e l'adornò la Glaucopide Atena

Gli accessori sono elementi nodali che concorrono alla piena realizzazione della bellezza femminile. Nel novero degli ornamenti omerici possiamo trovare le cinture, le fibbie¹⁰⁰, i lacci per i capelli¹⁰¹ e diversi tipi di gioielli¹⁰². Per quanto riguarda le cinte, esse appartengono al lessico formulare della bellezza femminile: le donne in svariati contesti vengono definite καλλίζωνοι¹⁰³ o βαθύζωνος¹⁰⁴, «dalla bella/profonda cintura», mentre Briseide e Cleopatra sono accompagnate dall'attributo εὔζωνος rispettivamente in *Il.* 1.429 e *Il.* 9.590¹⁰⁵.

Gli ornamenti, come si vedrà meglio, sono un aspetto a cui Omero dà particolare importanza quando narra le vestizioni di Era nell'episodio della Διὸς ἀπάτη¹⁰⁶ e di Afrodite nell'*Inno omerico*¹⁰⁷, le quali ricalcano chiaramente la vestizione di Pandora nella *Teogonia*¹⁰⁸. A proposito di quest'ultima, gli accessori risultano talmente rilevanti che N. Loraux, nel commentare il passo, afferma: «la prima donna è il suo ornamento, non ha corpo»¹⁰⁹. Insistendo sulla descrizione degli accessori si rende più tangibile quell'idea vaga e fumosa di bellezza femminile

¹⁰⁰ Cfr. *Il.* 5.425, 14.180, 18.401.

¹⁰¹ Cfr. *Il.* 22.469, *Il.* 22.468

¹⁰² Cfr. *Il.* 14. 182, 14.181, 18.401, *Od.* 5.231=10.544, 11.24518.297, 15.460, 18.295.

¹⁰³ Cfr. *Il.* 7.139, *Il.* 24.698, *Od.* 23.147.

¹⁰⁴ Ferrari 2018, 959 «quando la fascia non stringeva le vesti sotto il seno bensì sopra le anche», cfr. *Il.* 9.594 e *Od.* 3.154.

¹⁰⁵ Tale epiteto accompagna anche la balia di Astianatte in *Il.* 6.467, le donne in senso generico in *Il.* 9.366, 23.261 e 23.760 e Ifi in *Il.* 9.667.

¹⁰⁶ Hom. *Il.* 14.169-186

¹⁰⁷ *Hymn. Hom. Ven.* vv. 58-66.

¹⁰⁸ Cfr. Brown 1997, 36 n. 53 «Hera's use of gold jewellery for seductive purposes in *Il.* 14 and the integral part it plays in the charms of Aphrodite herself (*Hymn.* 5 and 6). Like Pandora Hera combines conventional ornament with less tangible but even more potently Aphrodisiac qualities».

¹⁰⁹ Loraux 1978, 49 «la première femme est sa parure ella n'a pas de corps».

modulata da Efesto, che tuttavia si riduce ad essere il prodotto di un artificio, di oggetti esterni con cui la donna si agghinda e tramite i quali incanta e seduce¹¹⁰. Questo aspetto è molto importante per il nostro discorso: se gli uomini individuano esclusivamente nelle decorazioni esterne la fonte dell'attrazione femminile¹¹¹, che dunque non è intrinseca a qualità fisiche e naturali, allora consegnano alle donne il potere di dar vita, ogni volta che vogliono, ad un fascino irresistibile, semplicemente indossando quegli ornamenti a cui gli uomini stessi hanno attribuito il valore di veicoli di bellezza, a prescindere da chi li indossa. Questo è ciò che fanno Era ed Afrodite. Entrambe le dee si preparano a sedurre un uomo, ma più di tutto a raggirarlo. Era si unisce a Zeus per distrarlo dal campo di battaglia, Afrodite conquista Anchise fingendosi una fanciulla mortale. Per la prima l'inganno è il fine della seduzione, per la seconda è il mezzo. Gli ornamenti contribuiscono in maniera decisiva al raggiungimento degli obiettivi delle due dee: fungono da armi, non soltanto a livello metaforico, ma soprattutto terminologico. Per il lessico specifico delle due vestizioni si discuterà più avanti, quando si analizzerà la vestizione di Pandora descritta da Esiodo nella *Teogonia*. Per quanto riguarda invece la percezione degli accessori femminili nei poemi, basti pensare a questo passo dell'*Odissea*:

Hom. *Od.* 23.143-144

πρῶτα μὲν ἄρ' λούσαντο καὶ ἀμφιέσαντο χιτῶνας,
ἔπλισθεν δὲ γυναῖκες.

Anzitutto dunque si lavarono e indossarono le tuniche, e le donne si abbigliarono.

Per indicare l'azione femminile dell'agghindarsi, Omero utilizza il verbo ὀπλίζω. Questo può assumere diverse funzioni in base a chi o a cosa si riferisce. Se è attribuito ad oggetti acquisisce il significato di 'equipaggiare', 'bardare', se è

¹¹⁰ Brown 1997, 37 «in both poems, the focus on jewellery enables Hesiod to suggest very strongly the notion that at one level always underlies the *topos*, that to a large extent female beauty is not a matter of inherent qualities of features or physique, but a product of artifician illusion by external decoration».

¹¹¹ Brown 1997, 34 n. 38, dimostra che la percezione della bellezza maschile era invece diversa: «the ephebe's beauty was entirely in his body».

riferito a una persona l'accezione è più quella legata al 'prepararsi'. L'aspetto interessante è che con questi valori ὀπλίζω si trova sempre in contesti bellici o maschili. Descrive l'equipaggiamento dei cavalli in *Il.* 23.301, la preparazione del carro per trasportare il corpo di Ettore in *Il.* 24.190 o l'allestimento delle navi in *Od.* 17.288 ed è uno dei principali verbi attribuiti ai soldati che si armano prima della battaglia, come i Troiani in *Il.* 8.55¹¹². Qui invece, per le donne, è utilizzato con l'accezione di 'abbigliarsi' prima di dedicarsi alla danza: Odisseo, dopo aver ucciso i Proci, aveva infatti suggerito di simulare una festa di nozze per non far insospettare gli abitanti di Itaca della strage appena avvenuta¹¹³. Non è da escludere che la scelta specifica di questo verbo sia dovuta al fatto che la danza, in questo caso, non è da ritenersi un'attività pacifica da compiere in un contesto di festa e pace, consiste piuttosto in un inganno, finalizzato a nascondere una strage. In questo senso la sfumatura semantica dell'armarsi, piuttosto che dell'abbigliarsi, potrebbe essere adeguata¹¹⁴.

A proposito dei doni di Atena emerge una riflessione interessante. Innanzitutto, è sempre la Glaucopide a insegnare alle donne la tecnica del tessere. In *Od.* 20.70-72 si racconta di come alcune divinità abbiano accordato doni alle figlie di Pandareo, esattamente come era accaduto con Pandora: Era consegna loro figura e saggezza, Artemide la statura, mentre Atena ἔργα [...] δέδασε κλυτὰ ἐργάζεσθαι¹¹⁵. Lo stesso avviene con Penelope, che grazie alla Glaucopide sa fare ἔργα περικαλλέα¹¹⁶, alla pari delle mogli dei Feaci che, come analizzato, si distinguono per aver ottenuto la stessa elargizione. In secondo luogo, è notevole il fatto che Atena risponde alla richiesta di Zeus di ἔργα διδασκῆσαι, πολυδαίδαλον ἱστὸν ὑφαίνειν, cingendo la donna di ornamenti. Gli accessori erano certamente fondamentali per il completamento della vestizione e il peplo fregiato non era che la diretta testimonianza dell'abilità a tessere di Pandora¹¹⁷. Tuttavia, gli ornamenti

¹¹² Vd. LSJ s.v.

¹¹³ Cfr. Hom. *Od.* 23.149-152.

¹¹⁴ Si potrebbe dunque mantenere il senso letterale di ὀπλίζω e tradurre «anzitutto dunque si lavarono e indossarono le tuniche, e / le donne si armarono».

¹¹⁵ Hom. *Il.* 20.70-71.

¹¹⁶ Hom. *Od.* 2.116-121.

¹¹⁷ Bona Quaglia 1973, 63, nota 36 «che, nel vestire Pandora, Atena completi il suo compito di insegnarle l'arte della tessitura è dunque suggerito da tutto il contesto ma non è detto dal v. 64».

possono assumere numerosi altri significati e valori: essi sono adottati come epiteti, concretizzano l'idea di bellezza femminile, lessicalmente sono associati all'ambito bellico. Vi è anche una corrispondenza tra gli attributi della tessitura e degli accessori, ad esempio l'aggettivo πολυδαίδαλον¹¹⁸ che Zeus adotta per riferirsi all'ἰστός di Pandora, è associato sia ad accessori maschili, come la corazza di Paride in *Il.* 7.252¹¹⁹, sia femminili, come la collana che riceve in dono Penelope in *Od.* 18.295¹²⁰.

I due doni di Atena e tutte le loro implicazioni diventano fondamentali nel momento in cui le donne, soprattutto epiche, sono prive di spazi per agire e distinguersi. La tessitura è l'unica competenza pratica che garantisce dinamicità ai personaggi femminili, i quali non possono naturalmente comportarsi alla maniera degli uomini (o di Atena) ma nel lavoro al telaio e in ciò che viene prodotto trovano un margine creativo di libertà e di azione. In aggiunta alla tessitura le donne ottengono gli ornamenti, i veicoli di bellezza e di seduzione, che se in Omero ricalcano un lessico legato alla guerra, nella tragedia diventeranno armi concrete a cui le donne avranno la possibilità di accedere per tirare le fila della narrazione. Gli ornamenti sono un regalo offerto direttamente da Atena, che agisce indipendentemente dalle istruzioni paterne. Sembra quasi logico che gli unici doni che rendono attive le donne – e che non si limitano a trasformarsi in epiteti di personaggi statici – provengano dalla dea guerriera¹²¹, l'unica in diritto di indossare armi maschili¹²², la sola donna a cui, come accennato, è associato metaforicamente il verbo ὑφαίνειν: la sola cioè a godere della prerogativa maschile di tessere inganni, astuzie e piani.

¹¹⁸ LSJ s.v. «cunningly or curiously wrought», «spotted, speckled» o «sheeny, shot with light». Su questo aggettivo ci sarà un approfondimento nel terzo capitolo.

¹¹⁹ Hom. *Il.* 7.252 καὶ διὰ θώρηκος πολυδαίδαλον ἠρήρειστο.

¹²⁰ Hom. *Od.* 18.295 ὄρμον δ' Εὐρυμάχῳ πολυδαίδαλον αὐτίκ' ἔνεικε.

¹²¹ Uno degli epiteti della dea è infatti ἀγγελίη (x4 volte nell'*Iliade*, x3 nell'*Odissea*), che può significare sia 'colei che porta il bottino di guerra' sia 'colei che conduce l'esercito' (vd. LfgrE s.v.).

¹²² Cfr. *Il.* 5.734-737= *Il.* 8.385-837.

1.1.3. I doni di Afrodite: fascino e desiderio sessuale

Hes. *Op.* vv. 65

καὶ χάριν ἀμφιχέαι κεφαλῆ χρυσεῆν Ἀφροδίτην.
e grazia sul capo spargesse l'aurea Afrodite.

Hes. *Op.* vv. 66

καὶ πόθον ἀργαλέον καὶ γυιοβόρους μελεδώνας.
e la passione struggente e gli affanni che divorano le membra.

«Aphrodite, because of her association with appearances/love/sex, is arguably the most important and obvious god in Pandora's creation»¹²³. Zeus ordina alla dea di conferire a Pandora la grazia, la passione e gli affanni, ma Afrodite, a riprova del suo ruolo di protagonista nel processo di creazione, fa molto di più. Ella convoca l'intero suo *entourage*, modellando la donna con l'aiuto di Πειθῶ¹²⁴, che rappresenta il potere persuasivo della seduzione, delle Χάριτες, le personificazioni della grazia e paradigmi di bellezza¹²⁵ e delle Ὠραι, le stagioni. L'immagine di diffondere la χάρις sul capo¹²⁶ compare in *Od.* 8.19¹²⁷, quando Atena diffonde «fascino divino sul capo e sulle spalle» di Odisseo, al fine di renderlo più robusto e avvenente. La dea infonde grazia nell'eroe per un piano molto preciso: fare in modo che egli guadagni la simpatia e il rispetto dei Feaci e al contempo riesca ad affrontare le prove sportive in cui essi lo sfidano¹²⁸. Lo stesso accade con Telemaco, che riceve χάρις da Atena al fine di risultare più autorevole agli occhi dei Proci¹²⁹.

¹²³ Cfr. Fraser 2011, 19. West 1978, 158 nota come nella *Tegonia* Atena assume il ruolo che negli *Erga* è affidato ad Afrodite, ovvero quello di abbellire la donna tramite ornamenti, mentre nelle *Opere e giorni* le viene affidato il ruolo di insegnare a Pandora la *techne* della tessitura, quindi di produrre il proprio abbigliamento.

¹²⁴ Alcune interpretazioni vorrebbero una equiparazione tra Afrodite e Peitho, considerando come attendenti solo le Charites e la Horai, tuttavia tale sovrapposizione resta problematica, è più sicuro pensare che l'Afrodite che compare al v. 65 sia piuttosto «un'espressione sintetica sciolta analiticamente nelle sue emanazioni», che compaiono appunto ai vv. 74-76 (Ercolani 2010, 150). Originariamente, inoltre, la χάρις doveva rappresentare la grazia come abbondanza e difatti a volta si nota una confusione tra Grazie e Horai (cfr. Cassola, 547).

¹²⁵ Ercolani 2010, 149.

¹²⁶ Ercolani 2010, 146 «il capo sta a indicare l'intero corpo umano come *pars pro toto*».

¹²⁷ Si ripete formularmente in *Od.* 6.235 e 23.162: τῷ δ' ἄρ' Ἀθήνη / θεσπεσίην κατέχευε χάριν κεφαλῆ τε καὶ ὄμοις.

¹²⁸ Hom. *Od.* 8.21-23.

¹²⁹ Hom. *Od.* 2.12 = 17.63.

La grazia che Afrodite dona a Pandora è invece finalizzata a generare desiderio sessuale, che qui è chiamato *πόθος* ma che in fondo è lo stesso *ἕμερον* con cui, secondo Era, Afrodite «soggioga tutti gli eterni e gli uomini mortali»¹³⁰. Tale passione è infatti definita *ἀργαλέον*, «painful», «troublous»¹³¹; è lo stesso aggettivo impiegato nella similitudine che paragona la schiera degli alleati dei Troiani al seguito di Ettore a un *ἀργαλέον ἀνέμων* [...] *ἄέλλη*, a un «turbine di venti scatenati»¹³², una minaccia dunque impetuosa, violenta, inarrestabile. È anche lo stesso attributo associato al *νοῦσος* - il morbo - in *Op.* 92, quando si descrivono le conseguenze della creazione di Pandora. Prima di lei, gli uomini vivevano senza fatica e senza *νοῦσων ἀργαλέον*, «morbi crudeli»¹³³, spietati come l'attrazione che, grazie ad Afrodite, viene sprigionata dalla prima donna. Questa passione atroce, insieme ai doni che le elargirà Hermes, rendono Pandora il contenitore perfetto dei mali: all'apparenza, grazie alla scultura di Efesto e agli ornamenti di Atena, compare infatti solo ciò che è bello¹³⁴.

1.1.4. Il dono delle *Χάριτες* e di *Πειθώ*: la collana d'oro

Hes. *Op.* vv. 73-4

ἀμφί δέ οἱ Χάριτές τε θεαί καὶ πότνια Πειθῶ
 ὄρμους χρυσεῖους ἔθεσαν χροῖ.

Le divine *Charites* e la signora *Peitho*
 collane d'oro le posero al corpo.

Le Cariti e *Peitho*, come anche le *Horai*, appaiono all'interno del contesto matrimoniale: «grace is the quality of a bride, persuasion her allure, 'seasons' the right time for a woman to marry»¹³⁵. Ciò che deve stare necessariamente alla base del matrimonio è la *χάρις*, che permette la conservazione della *ὁμοφροσύνη*, la

¹³⁰ Hom. *Il.* 14.198-199.

¹³¹ Vd. LSJ s.v.

¹³² Hom. *Il.* 13.795.

¹³³ Cfr. anche Hom. *Il.* 13.667.

¹³⁴ Vernant 1970, 37-8 «Pandora [...] terribile flagello che abita in mezzo agli uomini mortali, ma anche meraviglia rivestita dagli dei di fascino e di grazia – razza maledetta che l'uomo non può sopportare, ma di cui non può neanche fare a meno – contraria dell'uomo e compagna di lui».

¹³⁵ Fraser 2011, 19.

concordia e la sintonia tra marito e moglie¹³⁶, che Odisseo augura a Nausicaa in *Od.* 6.181 per ringraziarla della sua ospitalità. Accanto ad essa, tuttavia, agisce anche *Peitho*, la persuasione, la forza seduttiva, un potere ambiguo che può essere paragonato alla βία, la violenza, poiché può «sottomettere una delle due parti con la forza, invece di accordarle tra loro, come fa la *charis*»¹³⁷. All'esplicito ordine che Zeus rivolge ad Afrodite, ovvero di infondere a Pandora, appunto, grazia e passione irresistibili, le Cariti e *Peitho* rispondono in concreto avvolgendo intorno al corpo della donna collane d'oro. È dunque implicito che tale gioiello non sia da considerarsi semplicemente nel novero degli ornamenti donati da Atena, è invece evidente che, in qualche modo, debba assumere in sé le qualità che sono state richieste dal padre degli dei.

Dopo il riferimento all'astratta e al contempo irresistibile bellezza scolpita da Efesto, alla generica categoria degli ornamenti elargiti da Atena e alla nebulosa ma micidiale χάρις di Afrodite, la collana è il primo e unico elemento esplicito e concreto che Esiodo cita in relazione all'aspetto di Pandora¹³⁸. Essa basta a sintetizzare visivamente tutte le qualità e le crudeltà della donna: non solo rappresenta il fascino (χάρις), ma incarna anche la pericolosità, in quanto oggetto di seduzione (πόθον ἀργαλέον). A tal proposito A.S. Brown ha disegnato un'immagine efficace definendo Pandora come una «golden enchantress of mortals»¹³⁹, l'incantatrice dorata dei mortali: l'unico elemento tangibile che tutti possono figurarsi riguardo all'aspetto della donna è proprio l'oro della collana.

L'oro simboleggia lo splendore, ma è anche simbolo di ricchezza e in virtù di ciò rappresenta uno strumento di seduzione anche a prescindere dalla sfera sessuale che lo connota negli *Erga*. La civiltà micenea, quella di Omero, era particolarmente

¹³⁶ Bolmarcich 2001, 211 «a person in ὁμοφροσύνη to another will be constant and loyal, [...] it represents a unity between two beings that is based upon similar characteristics, goals, or experiences [...], but one condition of ὁμοφροσύνη is that the two parties in the relationship cannot be one another's enemies».

¹³⁷ Vernant 1981, 150.

¹³⁸ Faraone 1990, 222, confronta la collana di Pandora alla cintura che Afrodite presta ad Era in *Il.* 14.214, su cui sono visivamente trapuntati i poteri astratti della Cipride: «here the presentation of abstract seductive powers is depicted in very concrete terms. Although it is unclear in both the Pandora story and the episode of *Il.* 14 whether qualities such as χάρις or ἕμερος physically "built into" the strap or necklace, it is an obvious point of both stories that such "gifts" were meant to infuse magically the person who donned them».

¹³⁹ Brown 1997, 36.

ricca d'oro, frutto del sistema economico-politico delle società palaziali, dove i principi accumulavano ricchezze da tenere per sé¹⁴⁰. Invece, nella Grecia *post* VIII sec., impoverita ed isolata, l'oro si limita a circolare soltanto in ambienti molto elitari, diventando così un metallo comunemente associato ad un passato remoto e immaginifico, o a popolazioni straniere ed esotiche. Erodoto afferma addirittura che Dario, coniato d'oro la moneta ufficiale dell'impero persiano – che i Greci denominano δαρεικός¹⁴¹ – voleva lasciare un μνημόσυνον ἑαυτοῦ «un ricordo di sé»¹⁴²: «that makes sense in terms of heartland views about metal purity»¹⁴³. Anche in Omero compaiono versi in cui l'oro viene considerato come un metallo raro e perciò prezioso. In *Il.* 6. 230-236 Glauco, licio, dona armi d'oro al greco Diomede, il quale può ricambiare soltanto con armi di bronzo. Secondo Omero, è stato Zeus Cronide a togliere il senno a Glauco: «è veramente estranea alla sensibilità greca la possibilità di trattare l'oro con naturalezza»¹⁴⁴. Addirittura, nell'*Inno omerico* ad Afrodite – componimento che trasuda sensualità e splendore e dove, come si vedrà, anche la dea stessa è dorata – Cipride promette ad Anchise, in cambio della loro unione, abbondante oro e tessuti pregiati¹⁴⁵.

L. Gernet ha analizzato i miti antichi che vedono al centro gli ἄγαλμα, ovvero oggetti – sempre costruiti con metalli pregiati – alla cui preziosità materiale si aggiungeva un ulteriore valore sacrale. Essi erano destinati a diventare oggetti di ornamento – come suggerisce il verbo ἀγάλλειν¹⁴⁶ – ma è anche emerso come fossero sempre associati al mondo del sacro; non tanto perché in età classica si

¹⁴⁰ Musti 1992, 7 «se i potenti non trovano sufficienti quantità del prezioso metallo, ricorrono all'importazione».

¹⁴¹ Tuplin 2014, 133: il darico, moneta in oro raffigurante il sovrano persiano nella posa dell'arciere, proprio per la sua rarità viene spesso citato dalle fonti greche, nonostante fosse utilizzato soltanto nell'apparato amministrativo e mercenario e circolasse esclusivamente tra l'élite. A differenza delle monete d'argento, quelle oro trasmettevano difatti un'idea di ricchezza e potere inarrivabili.

¹⁴² Hdt. 4.166 (trad. Fraschetti 1993).

¹⁴³ Tuplin 2014, 136 n. 35.

¹⁴⁴ Musti 1992, 7. Cfr. Hdt. I, 25, dove Alcmeone, antenato di Clistene, alla corte di Creso a Sardi, «in un abbandono entusiastico all'avidità e al contatto fisico con la preziosa sostanza» (Musti 1992, 8) si getta in un mucchio di polvere d'oro, riempiendosi addirittura la bocca.

¹⁴⁵ *Hymn. Hom. Ven.* 137-140. Cfr. Brown 1997, 31 che osserva come già in alcuni testi mesopotamici gioielli d'oro sono indossati dalle dee per attirare l'attenzione degli uomini.

¹⁴⁶ Gernet 1982, 114 «*agalma* earliest usage implies the notion of 'value'. [...] It usually expresses some idea of opulence, and above all of aristocratic wealth, [...] and it cannot be divorced from another notion which i., insinuated by an etymology which the word itself makes evident: the verb *ago.llein*, from which *agalma* is derived, means both 'adorn' and 'honour'».

specializzano come offerte agli dei, ma piuttosto perché «the fact that it is precious makes it worthy to be consecrated»¹⁴⁷. Accanto a questo valore religioso, si aggiunge anche l'idealizzazione che gravita intorno agli oggetti d'oro che appartenevano esclusivamente al re, il garante dell'ordine della vita della comunità¹⁴⁸. In virtù di ciò, gli *agalma* venivano investiti di un potere quasi talismanico, protettivo, «whose beneficiary is the social group and which works in just the same manner as the magical power of the kings in mythic time»¹⁴⁹. Un'altra forma di idealizzazione intorno all'oro è il fatto che esso dà il nome all'età più felice che la stirpe umana abbia mai vissuto. Nell'età dell'oro esiodea non vi era angoscia, non esisteva la fatica, ogni risorsa – paradigma di utopia – cresceva spontaneamente, ma soprattutto gli uomini potevano sperimentare la condizione di non invecchiare mai: «sempre di pari vigore i piedi e le mani / godevano delle feste, lungi da ogni male»¹⁵⁰. In questa narrazione viene evidenziata l'altra principale caratteristica seduttiva del metallo, l'incorruttibilità: come l'oro i mortali non si consumavano, non deperivano¹⁵¹.

Tornando alla collana d'oro di Pandora, bisogna anche considerare che, trovandosi nella parte superiore del corpo, attirava l'attenzione sul seno, che nei poemi non viene quasi mai citato in relazione alla sfera sessuale¹⁵². Nella maggior parte dei casi appare infatti in contesti legati all'allattamento o alla maternità, come il μάζος che Ecuba mostra a Ettore in *Il.* 22.83¹⁵³, supplicandolo di non affrontare Achille in duello, oppure quello con cui Penelope allattava Telemaco il giorno in cui Odisseo partì alla volta di Ilio¹⁵⁴. Le illustrazioni vascolari mostrano difatti come le collane fossero più ricche d'oro rispetto agli orecchini, appunto per

¹⁴⁷ Gernet 1982, 143.

¹⁴⁸ Gernet 1982, 144 «in the mythical representation of kingship, in the scenarios that found and sustain it, the king, who bears the weight of the group's collective life and is the key to its agricultural and pastoral well-being, is marked out also as the keeper of that form of wealth betokened by the golden fleece».

¹⁴⁹ Gernet 1982, 144-5 «the possession or precious things is both sign and precondition of beneficent power».

¹⁵⁰ Hes. *Op.* vv. 114-115.

¹⁵¹ Jenkins 1985, 123-4 «gold in particular does not tarnish in the way other metals do, and pure gold has a yellowish, sensuous warmth».

¹⁵² Un'eccezione potrebbe trovarsi in *Il.* 14.223, dove Era «pone in seno (κόλπος)» la fascia degli incanti di Afrodite.

¹⁵³ Hom. *Il.* 22.83 αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθηκηδέα μαζὸν ἐπέσχον.

¹⁵⁴ Hom. *Od.* 11.448-9 πάϊς δέ οἱ ἦν ἐπὶ μαζῶ / νήπιος.

evidenziare una parte del corpo considerata erotica, ma a cui non si soleva riferirsi direttamente¹⁵⁵.

Lo stesso oro, per la sua bellezza, per il rimando al mondo sacrale e per il suo implicito rimando a tempi remoti e a luoghi immaginifici, caratterizzati da lusso e benessere, è fonte di corruzione anche per personaggi femminili. Secondo Euripide, Elena è stata spinta a seguire Paride fino a Troia più per le ricchezze che lui le offriva, che per amore¹⁵⁶. Lo stesso accade con Erifile, la donna incontrata da Odisseo nell'Ade (*Od.* 11.326-7) – citata anche da Euripide nell'*Elettra* (Eur. *El.* 835-7) – che fu corrotta da Polinice con una collana d'oro, in cambio della quale avrebbe convinto il marito Anfiarao a partecipare alla spedizione contro Tebe, in cui egli morì¹⁵⁷. Lo stesso fece una delle concubine di Ctesio Ormenide, il padre di Eumeo, la quale venne convinta – tramite una collana d'oro – a scappare con un commerciante fenicio portandosi via Eumeo ancora bambino (*Od.* 15. 403-84)¹⁵⁸. Sia che le donne utilizzino l'oro per corrompere e sedurre, sia che risultino loro stesse le prime a farsi traviare e ingannare, il risultato non cambia: in ogni caso generano negli uomini quelle γυιοβόρους μελεδώνας, quegli «affanni che divorano le membra», di cui parla Zeus al v. 66 degli *Erga*, in relazione ai doni elargiti da Afrodite¹⁵⁹.

I gioielli come strumento di corruzione sono protagonisti anche di un'altra importante, seppur ambigua, scena. A Itaca, Antinoo afferma che lui e i suoi compagni non si sarebbero allontanati dalla reggia finché Penelope non avesse sposato «quello degli Achei che è il migliore»¹⁶⁰. Per mostrare la propria superiorità ognuno offre dei doni alla donna, quello di Eurimaco è una collana «ben lavorata, era d'oro, intrecciata con elettro, era simile al sole»¹⁶¹. A prescindere da come si vuole interpretare l'atteggiamento di Penelope nell'*Odissea* – se cioè è sempre rimasta integra e fedele al marito lontano o se, invece, a un certo punto ha iniziato

¹⁵⁵ Brown 1997, 37, n. 57.

¹⁵⁶ Cfr. Eur. *Tro.* 991-7.

¹⁵⁷ Gernet 1982, 119-123 analizza proprio la storia di Erifile per esemplificare il potere ambiguo della collana, associabile a quello degli *agalma*.

¹⁵⁸ Cfr. Brown 1997, 42-43 per altri esempi di corruzione femminile.

¹⁵⁹ Il marito di Erifile muore e Ctesio Ormenide perde per sempre il proprio figlio.

¹⁶⁰ Hom. *Od.* 18.289.

¹⁶¹ Hom. *Od.* 18.295-96.

a stuzzicare e ad assecondare le richieste dei pretendenti¹⁶² – la collana d’oro rappresenta uno strumento di seduzione e inganno. Tutti i doni che i Proci offrono alla donna, ovvero il μέγαν περικαλλέα πέπλον (18.292), il χρύσειον ὄρμον e gli ἔρματα τρίγληνα μορόεντα (18.297-8), rimandano, come si vedrà meglio, agli ornamenti indossati da Afrodite ai versi 84-90 dell’*Inno*¹⁶³. Tale ripresa potrebbe suggerire una sovrapposizione tra le due donne: come Afrodite seduce e inganna Anchise tramite lo splendore di tali accessori, Penelope sfrutterebbe lo stereotipo – avvalorato da episodi come quello di Erifile, o come quello della donna che rapì Eumeo¹⁶⁴ – per cui gli oggetti d’oro offerti dai pretendenti possiedono una potenza corruttrice irresistibile per le donne¹⁶⁵. A Penelope, per guadagnare altro tempo, basta fingere di farsi persuadere dai doni, facendoli portare nelle proprie stanze ma senza avere la minima intenzione di concedere se stessa in cambio¹⁶⁶. L’oro, dunque, se da una parte è associato alla sfera sessuale, poiché impreziosisce i gioielli con cui le donne si agghindano per sedurre, dall’altra rende automaticamente questi ultimi veicoli di attrazione anche solo in virtù del valore economico e materiale intrinseco¹⁶⁷, riconosciuto da entrambi i sessi. Inoltre, a differenza del bronzo, considerato un metallo freddo, l’oro è malleabile, di conseguenza rimanda «al registro del toccare, del palpare»¹⁶⁸. La collana diventa così incarnazione di Χάρις e di Πόθος.

A livello formulare, Afrodite è l’unico personaggio, anche tra le dee, ad essere affiancato dall’attributo χρύσειος¹⁶⁹, è l’unica, come dimostra anche la creazione di Pandora, a detenerne le proprietà e ad elargirle ai mortali. In sostituzione all’oro

¹⁶² Non conosceremo mai il reale atteggiamento di Penelope nei confronti dei pretendenti, in quanto non saremo mai in grado di rispondere alla domanda provocatoria di S.L. Schein «why should we accept Odysseus' reading of the situation, which obviously is self-serving?» (p. 24).

¹⁶³ Di Benedetto 2011, 960-1.

¹⁶⁴ Anche le collane d’oro dei diversi episodi sembrano somigliarsi: quella della concubina alla corte del padre di Eumeo è una χρύσειον ὄρμον μετά ἡλέκτροισιν ἔερτο (*Od.* 15.460) e le raffigurazioni vascolari che ritraggono la storia di Erifile presentano una collana simile.

¹⁶⁵ Privitera 1985, 214 «i regali sono quelli che vogliono conquistare il favore di una donna. L’oro è cospicuo ed è congiunto all’arte accurata ed esperta».

¹⁶⁶ Brown 1997, 46 «the treasure simply goes to enrich her husband’s house - much to his delight - in a neat reversal of the suitor’s habitual depletion of its material resources».

¹⁶⁷ Brown 1997, 46.

¹⁶⁸ Grand-Clément 2022, 78.

¹⁶⁹ Per undici volte tra *Iliade* e *Odissea*: *Il.* 3.64, 5.427, 9.389, 19.282, 22.470, 24.609; *Od.* 4.14, 8.337, 8.342, 17.37=19.54.

può comparire l'aggettivo φαεινός, «rilucente», «brillante», che rappresenta non tanto il colore del metallo in sé, quanto l'effetto che esso produce. È interessante il fatto che questo aggettivo sia attribuito al velo con cui Elena si copre per evitare lo sguardo delle donne troiane nel terzo canto dell'*Iliade*, come se la grazia e il potere seduttivo della donna più bella del mondo avesse il potere di sprigionarsi anche attraverso il velo usato per nascondersi¹⁷⁰.

1.1.5. I doni di Hermes: inganno e impudenza

Hes. *Op.* v. 67

ἐν δὲ θέμεν κύνεόν τε νόον καὶ ἐπίκλοπον ἦθος.
che infondesse anima di cagna e indole ingannatrice.

Hes. *Op.* v. 78

ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπίκλοπον ἦθος.
menzogne e parole ingannevoli e indole dissimulatrice.

Rispetto alla *Teogonia*, dove, come si vedrà, Pandora viene descritta esclusivamente per il suo aspetto esteriore che irretisce gli uomini, negli *Erga* Esiodo si concentra più sull'interiorità della prima donna; sulle sue capacità, come l'abilità a tessere, e sul suo carattere «e questo già ci avverte che ci troviamo di fronte ad un personaggio più complesso»¹⁷¹. La cintura che Atena le avvolge intorno al corpo, ad esempio, non si limita ad essere un ornamento legato alla pratica della vestizione, va piuttosto a completare, con l'aggiunta di un accessorio armonico, quell'abilità al telaio di cui Pandora è dotata¹⁷². È anche solo l'intervento di Hermes, un dio che nulla ha a che fare con ciò che concerne l'aspetto esteriore femminile, a suggerire che la prospettiva delle *Opere e giorni* va più in profondità rispetto alla sola rappresentazione estetica.

L'associazione tra cane e impudenza nell'immaginario greco è nota e i personaggi omerici vi fanno spesso riferimento, soprattutto quando si insultano tra

¹⁷⁰ Hom. *Il.* 3.419 βῆ δὲ κατασχομένη ἐανῶ ἀργῆτι φαεινῶ.

¹⁷¹ Bona Quaglia 1973, 61.

¹⁷² Bona Quaglia 1973, 65.

di loro. «Ubriaco, muso di cane e cuore di cervo»¹⁷³, così Achille si rivolge ad Agamennone: lo accusa appunto di impudenza, biasima la sua spudoratezza nel momento in cui l'Atride vuole sottrargli Briseide, il γέρας che gli spetta di diritto. La cagna è anche uno degli animali che Semonide inserisce nel suo celebre catalogo, a cui affianca uno specifico tipo di donna, ovvero quella che «è ribalda come la madre sua; vuole tutto sentire, tutto sapere / ovunque getta gli occhi, ovunque vaga, / latra anche se non vede anima viva»¹⁷⁴. La donna cagna è dunque così: impudente, curiosa, incontenibile, irrequieta. Il catalogo di Semonide è un prolifico contenitore di quegli stereotipi che sono abbozzati nella creazione di Pandora, trovano voce nell'epica, sopravvivono in tragedia e donano materiale umoristico alla commedia.

Elena, Clitemestra e Melantò, le tre donne più impudenti, sfrontate e soprattutto indipendenti dei poemi, sono associate alla cagna. Elena, causa della guerra e in mezzo ai due schieramenti, si auto definisce κυνῶπις¹⁷⁵, stesso appellativo che Agamennone rivolge a Clitemestra, la quale, dopo essersi impadronita del palazzo e avervi posto un nuovo reggente (nonché amante), uccide il marito¹⁷⁶. Melantò, che non è leale a nessuno e segue soltanto ciò che desidera e ciò che le conviene, viene anch'ella qualificata come κύων da Odisseo¹⁷⁷. L'idea di Semonide per cui la donna cagna λέληκεν, ἦν καὶ μηδέν' ἀνθρώπων ὄρᾳ, spesso risultando fastidiosa e controproducente, è alla base di un'invettiva misogina che Eteocle rivolge alle cittadine tebane, nei *Sette contro Tebe*. Il coro delle donne è terrorizzato dalla guerra che incombe: lancia grida, descrive gli spaventosi suoni che sente da lontano, si getta ai piedi degli altari, piange e invoca le divinità¹⁷⁸. Eteocle, di fronte a questo scenario di reazioni incontrollate, apostrofa le donne, chiamandole θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά, «bestie che siete insopportabili»¹⁷⁹, ma soprattutto descrive le loro azioni, che non fanno altro che infondere ulteriore ansia e panico all'intera

¹⁷³ Hom. *Il.* 1.225.

¹⁷⁴ Sem. fr. 7.12-15 W (trad. Pellizzer, Tedeschi 1990).

¹⁷⁵ Hom. *Il.* 3.180, 18.396 e *Od.* 4.145.

¹⁷⁶ Hom. *Od.* 11.424.

¹⁷⁷ Hom. *Od.* 18.338.

¹⁷⁸ Aesch. *Sept.* vv. 78-180.

¹⁷⁹ Aesch. *Sept.* v. 182 (trad. Centanni 1995).

popolazione («vi sembra di far coraggio all'esercito dentro le mura?»¹⁸⁰), con verbi onomatopeici che rimandano alla sfera dei suoni inarticolati, animaleschi. In particolare, le donne sono accusate di αἰεῖν, λακάζειν, «strillare, sbraitare»¹⁸¹, entrambi verbi associati solitamente ai versi degli uccelli o, appunto, dei cani¹⁸². Infine, nella *Lisistrata* di Aristofane, durante il serratissimo dialogo tra il coro delle vecchie e il coro dei vecchi, a seguito dell'incendio doloso all'Acropoli, le prime fanno riferimento alla natura selvaggia e violenta dei cani che «strappano i testicoli»¹⁸³ agli uomini. Tuttavia, le donne si collocano sullo stesso piano degli animali. La minaccia pronunciata dal coro difatti consiste nel fatto che in realtà, per far violenza ai testicoli degli uomini, «non ci sarà più nessuna cagna...perché», aggiunge la capocoro, «te li avrò già strappati io»¹⁸⁴.

Pandora è l'esatto opposto di come Alcinoo ritrae Odisseo in *Od.* 9.363-366, dove viene adottato un lessico molto simile a quello che compare nella descrizione dei doni emanati da Hermes. L'eroe della guerra di Troia non è, a differenza di molti, un ἡπεροπῆα e un ἐπίκλοπον, un «imbrogliatore» e un «dissimulatore» che «imbelletta menzogne (ψεύδεα)». Odisseo possiede «l'eleganza di eloquio, l'accortezza di mente», mentre Pandora, al contrario, sa solo pronunciare «parole ingannevoli» e la sua mente è «dissimulatrice». Ἐπίκλοπον deriva da κλέπτω, originariamente dunque assumeva il significato di “nascondere le proprie reali intenzioni”¹⁸⁵, un'arte che effettivamente le donne, sia nei poemi, sia nella tragedia, assimilano molto bene, ma che poteva appartenere anche al ventaglio di comportamenti maschili. Agamennone, ad esempio, accusa Achille di raggirarlo (κλέπτει νόον¹⁸⁶) al fine di lasciarlo senza alcun dono e umiliarlo di fronte all'esercito¹⁸⁷.

Dunque, alla richiesta di Zeus di conferire alla donna ἐπίκλοπον ἦθος, Hermes risponde donando gli αἰμυλίους λόγους, che al v. 374 degli *Erga* ricompaiono in un

¹⁸⁰ Aesch. *Sept.* v. 184.

¹⁸¹ Aesch. *Sept.* v. 186.

¹⁸² Cfr. Centanni 1995, 139.

¹⁸³ Ar. *Lys.* v. 363 (trad. Beta 2020).

¹⁸⁴ Ar. *Lys.* v. 363.

¹⁸⁵ Cfr. Eracolani 2010, 147.

¹⁸⁶ Hom. *Il.* 1.132.

¹⁸⁷ Vernant 1981, 173-191 spiega la centralità del verbo καλύπτω – nascondere, concetto che verrà approfondito nel terzo capitolo – all'interno del mito di Prometeo nelle opere esiodee.

sentito avvertimento agli uomini, assumendo anziché l’accezione di discorsi ingannevoli, quella di discorsi seducenti: «non ti inganni la mente la donna dal culo provocante / che sussurra parole seducenti (αἰμυλίους) scrutando il tuo magazzino (διφῶσα καλήν)». Questi versi, anche se non rientrano propriamente nella narrazione della creazione di Pandora, sono di nostro interesse per l’espressione διφῶσα καλήν, dove διφῶω significa “cercare qualcosa di nascosto”¹⁸⁸, mentre καλήν è stato tradotto da A. Ercolani come “il magazzino”, che dovrebbe rappresentare i beni materiali che la donna brama. Così viene costituito un «enunciato sentenzioso di portata generale: la donna ammalia mentre in realtà cerca il magazzino [...] secondo una logica di interesse assegnatele proverbialmente»¹⁸⁹. Questo discorso ricorda molto quello legato all’oro e al suo potere intrinseco, che viene sfruttato dalle donne per sedurre ma dal quale anche loro vengono attratte.

1.2. Descrizione di Pandora nella *Teogonia*

Hes. *Th.* vv. 573-584

ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη
 ἀργυρῆν ἔσθητι· κατὰ κρήθεν δὲ καλύπτρην
 δαιδαλέην χεῖρεςσι κατέσχεθε, θαῦμα ιδέσθαι·
 ἀμφὶ δὲ οἱ στεφάνους νεοθηλέας, ἄνθεα ποίης,
 ἰμερτοὺς περίθηκε καρήατι Παλλὰς Ἀθήνη·
 ἀμφὶ δὲ οἱ στεφάνην χρυσέην κεφαλῆφιν ἔθηκε,
 τὴν αὐτὸς ποίησε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις
 ἀσκήσας παλάμησι, χαριζόμενος Διὶ πατρί.
 τῇ δ' ἐνὶ δαίδαλα πολλὰ τετεύχατο, θαῦμα ιδέσθαι,
 κνώδαλ' ὅσ' ἤπειρος δεινὰ τρέφει ἠδὲ θάλασσα·
 τῶν ὅ γε πόλλ' ἐνέθηκε, χάρις δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄητο,
 θαυμάσια, ζωοῖσιν ἐοικότα φωνήεσσιν.

La dea glaucopide Atena la cinse e l’adornò
 Con una veste candida come argento, sul capo un velo
 Ben ricamato dispose con le mani, meraviglia a vedersi
 E fresche corone, fiori di prato
 desiderabili, le dispose sopra al capo Pallade Atena.
 E sopra il capo le pose un aureo diadema,
 Che l’illustre Zoppo fabbricò personalmente,
 Lavorandolo con le sue abili mani, per compiacere Zeus.
 In esso molti ornamenti vi erano forgiati, meraviglia a vedersi,
 Belve terribili, quante ne nutrono la terra e il mare;

¹⁸⁸ Cfr. Verdenius 1972, s.v.

¹⁸⁹ Ercolani 2010, s.v.

Di questi tanti ne aveva posti Efesto – e grazia su tutti spirava – Meravigliosi, simili ad animali dotati di suoni¹⁹⁰.

«La donna della *Teogonia* è un essere frivolo e avido, cattiva nell'animo e bella solo in apparenza»¹⁹¹, la sua creazione è finalizzata esclusivamente a generare meraviglia negli uomini, che si fanno raggirare dalla bellezza della donna, antenata di tutte le altre, il cui fine è soltanto quello di prosciugare i frutti del lavoro maschile senza dare nulla in cambio¹⁹². A differenza degli *Erga*, non tutti gli dei partecipano alla creazione di Pandora e questo comporta anche una restrizione delle sue qualità, che si limitano alla sfera estetica. Inoltre, nella *Teogonia* non vi è alcun accenno alla giara contenente tutte le sofferenze: il bene – ovvero *ἐλπίς* – che nel vaso è mescolato ai mali, viene perfettamente espresso e sintetizzato nella figura di Pandora, che è un «male bello, contropartita di un bene»¹⁹³.

1.2.1. Un bagliore improvviso: potere e svilimento del femminile

Un aspetto interessante per il nostro discorso è il modo in cui Esiodo ha dipinto la scena della nascita di Pandora, che ci si può figurare come segue. Zeus si adira quando vede «il fulgore visibile da lontano del fuoco instancabile»¹⁹⁴: poiché si sottolinea che la luce proviene da un punto remoto (*τηλέσκοπον*), è possibile immaginare, anche se non viene specificato, che il luogo in cui si trova Zeus è, al contrario, oscuro. Il padre degli dei plasma così la propria vendetta (*κακόν*) – una fanciulla – e immediatamente compare la luce, perché la veste con cui Atena copre la nuova creatura è *ἀργυρέη* (*Hes. Th.* 754), di argento brillante, lucente. È a partire da questo splendore abbagliante improvviso che il male ha inizio. Alla veste si aggiungono altri ornamenti, di cui si analizzeranno i significati, ma l'aspetto notevole è che prima della presentazione di Pandora agli uomini¹⁹⁵ e prima

¹⁹⁰ Trad. Ricciardelli 2018.

¹⁹¹ Bona Quaglia 1973, 61.

¹⁹² *Hes. Th.* 594-599 ὡς δ' ὀπὸτ' ἐν σμήνεσσι κατηρέφεςσι μέλισσαι / κηφήνας βόσκεισι, κακῶν
ζυγήνας ἔργων / αἶ μὲν τε πρόπαν ἡμαρ ἐς ἥλιον καταδύντα / ἡμάται σπεύδουσι τιθεῖσι τε κηρία
λευκά / οἱ δ' ἔντοσθε μένοντες ἐπιρραφίας κατὰ σίμβλους / ἀλλότριον κάματον σφετέρην ἐς γαστέρ'
ἀμῶνται.

¹⁹³ Vernant 1970, 37.

¹⁹⁴ *Hes. Th.* 566.

¹⁹⁵ *Hes. Th.* 585-895.

dell'invettiva contro le donne parassite e rovinose¹⁹⁶, la sciagura che Zeus invia sulla Terra è condensata in una scena di luce e di bellezza. La vestizione si rivela sufficiente a dare l'idea della pericolosità della donna. Le armi del femminile, su cui si concentra questo studio, hanno origine da qui, dal bagliore argenteo di una veste bellissima ma nefasta: anche gli uomini riconoscono la minaccia di oggetti che nella quotidianità sono ritenuti innocui. Inoltre, negli *Erga* e parimenti nella *Teogonia*, sebbene l'inferiorità delle donne sia sottolineata più volte, la capacità o la prerogativa maschile di esercitare potere su di esse non è scontata, anzi. Nei versi successivi alla creazione di Pandora Esiodo elenca il carattere deficitario e sfruttatore delle donne, di fronte al quale l'uomo non può fare nulla se non vivere «portando nel petto un'afflizione incessante»¹⁹⁷, oppure rinunciando al matrimonio, ma di conseguenza anche ai figli che potrebbero sostenerlo in vecchiaia (*Th.* 603-605). La stessa dinamica per cui gli uomini sembrano inermi di fronte alle provocazioni femminili è evidenziata nei già citati versi degli *Erga*¹⁹⁸, in cui Esiodo avverte gli uomini di non farsi ingannare dalla bellezza e dalle parole provocanti delle donne, come se essi non possedessero alcun strumento di reazione o di autorità nei confronti del sesso femminile. Tuttavia, nei versi immediatamente successivi a quelli appena citati (*Op.* 377-79), Esiodo torna sulla questione della prole, affrontando il gravoso problema che affliggeva i contadini proprietari terrieri, ovvero il contraddittorio bisogno di avere da una parte un unico erede, al fine di evitare la frammentazione della proprietà, ma dall'altra una forza lavoro adeguata alla conduzione dell'attività agricola, dunque un numero maggiore di figli¹⁹⁹. Il fatto che Esiodo affermi che la casa paterna debba toccare a un solo erede – così da accrescerne la ricchezza domestica – subito dopo aver invitato gli uomini a non affidarsi alle donne, perché sarebbe come «fidarsi di un ladro» (*Op.* 375), è stato interpretato come un ulteriore avvilito del genere femminile, che diventa del tutto inutile dopo aver generato un solo figlio, necessario esclusivamente all'attività economica familiare. «Depicting her as a creature of no positive value in the real

¹⁹⁶ Hes. *Th.* 590-612.

¹⁹⁷ Hes. *Th.* 611.

¹⁹⁸ Zeitlin 1995, 54, le donne, in questo senso, «seem in fact to retain an intrinsic power over men».

¹⁹⁹ Ercolani 2010, 278 «il problema della forza lavoro è stato anch'esso un fattore di crisi, pur modificandosi con l'introduzione, sempre più massiccia, di manodopera servile».

world of work, Hesiod also deprives her of her biological significanze and reason for existence, leaving a total non-person»²⁰⁰.

1.2.2. La vestizione di Pandora tra splendore e bestialità

Il v. 573 della *Teogonia*, dove Atena cinge e orna Pandora, combacia esattamente con il v. 72 degli *Erga* (*Op.* 72 ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη), ma lo specifica. Oltre alla veste argentea Atena pone sul capo della donna una καλύπτρην δαιδαλέην, «un velo ben ricamato»²⁰¹, esattamente come era δαιδαλέην la tela a cui si riferisce Zeus al v. 64 delle *Opere e Giorni*. L'accessorio è θαῦμα ιδέσθαι, espressione che, come già ricordato, viene spesso associata ai pepi che tessono le donne nei poemi. Il velo era un accessorio fondamentale dell'abbigliamento femminile²⁰², in Omero compare infatti numerose volte. Elena lo indossa quando si reca alle mura per osservare il duello tra Paride e Menelao²⁰³, sempre sulle mura Ecuba lo getta via con disperazione dopo aver assistito alla morte del figlio²⁰⁴ e lo stesso accade ad Andromaca, che perde il velo mentre sviene alla vista del cadavere del marito²⁰⁵. È un elemento presente nella descrizione delle fanciulle ritratte sullo scudo di Achille²⁰⁶, Nausicaa e le amiche lo depongono a terra prima di giocare a palla sulla spiaggia²⁰⁷ e Penelope è costretta a indossarlo ogni volta che si deve presentare ai pretendenti²⁰⁸. È un ornamento sempre affiancato da attributi che rimandano alla delicatezza e alla lucentezza: il velo di Elena è ἀργεννός e φαεινός, quello raffigurato sullo scudo è λεπτός, mentre quelli di Ecuba e Penelope condividono l'aggettivo λιπαρός.

Sopra al velo Atena pone un diadema – l'accessorio più emblematico dell'abbigliamento di Pandora – forgiato da Efesto. Per capire quanto doveva essere

²⁰⁰ Sussman, 37 «her usefulness is over when she has produced one male child, and she is otherwise good for nothing but making trouble».

²⁰¹ Hes. *Th.* 575.

²⁰² Monsacré 2018, 136 «the women that appear outside of their homes all wrap themselves in veils».

²⁰³ Hom. *Il.* 3.139-142.

²⁰⁴ Hom. *Il.* 22.405-407 Ὡς τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἅπαν· ἦ δέ νυ μήτηρ / τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην / τηλόσε, κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα.

²⁰⁵ Hom. *Il.* 22.467-470.

²⁰⁶ Hom. *Il.* 18.593-595.

²⁰⁷ Hom. *Od.* 6.99-100.

²⁰⁸ Hom. *Od.* 1.334=16.416=18.210=21.65.

spettacolare nell'immaginazione collettiva l'apparizione del diadema, si può pensare ad un'altra creazione del dio del fuoco. Nella città in guerra rappresentata sullo scudo di Achille²⁰⁹, appaiono Ares e Atena, ἄμφω χρυσεῖω, χρύσεια δὲ εἴματα ἔσθην²¹⁰: guerrieri dorati, laddove Pandora è, come detto, «the golden enchantress of mortals». Questa caratteristica non solo rende gli dei καλῶ, ma soprattutto ἄμφις ἀριζήλω, «visibili da lontano». È un'immagine di grandissimo impatto, quasi cinematografica: l'esercito è guidato da due divinità abbaglianti, che si riconoscono per l'oro dell'armatura e per lo splendore accecante che emanano, rendendole distinguibili nella massa di figure incastonate sullo scudo. L'oro del diadema di Pandora produce lo stesso effetto di meraviglia (*Th.* 581, 587 θαῦμα) che si prova di fronte alla descrizione del magnifico scudo. Ma come il terribile bagliore delle armi, lo splendore della donna è accecante. Difatti, l'oro – il simbolo della ricchezza, della seduzione, del potere – è finalizzato a nascondere quello che Efesto ha inciso sul diadema: «belve terribili, quante ne nutrono la terra e il mare» (*Th.* 582)²¹¹. Pandora è una creatura nata per essere ingannevole. Se negli *Erga* questa sua caratteristica viene esplicitata dai doni di Hermes, nella *Teogonia* è condensata nel diadema, in cui collimano l'oro di Afrodite e l'insidiosità del dio messaggero, dove la bellezza abbagliante cela immagini terrificanti: καλὸν κακόν. La descrizione del diadema di Pandora ricorda quella dello scudo di Eracle che troviamo nella scena di *katabasis* dell'XI canto dell'*Odissea*. Come alla nascita della prima donna, anche Eracle è circondato dalle tenebre (*Od.* 11.606 ὁ δ' ἐρεμνῆ νυκτὶ εὐκώς) e l'unica fonte di luce che lo avvolge è quella sprigionata dall'oro del suo scudo, un bagliore che «faceva paura»²¹². Su di esso sono raffigurati «orsi e cinghiali selvatici e leoni dagli occhi di fuoco» (*Od.* 611), delle scene così terribili che Odisseo si augura che colui che ha forgiato lo scudo non ne ricrei mai un altro²¹³.

²⁰⁹ Hom. *Il.* 18.478-608.

²¹⁰ Hom. *Il.* 18.516.

²¹¹ Faraone 1992, 110 «the living crown of “dread beasts” is the only outward hint of the destructive powers of the statue (Pandora)».

²¹² Hom. *Od.* 11.609-10 σμερδαλέος δέ οἱ ἀμφὶ περι στήθεσσιν ἀορτήρ / χρύσεος ἦν τελαμών, ἵνα θέσκελα ἔργα τέτυκτο.

²¹³ Hom. *Od.* 11.609-614. Un altro esempio significativo è la fibbia d'oro, anch'essa δαίδαλον, che Odisseo indossa in *Od.* 19.226-31. Su di essa vi è inciso un cane che azzanna un cerbiatto e anche in questo caso le figure sembrano muoversi.

Le bestie raffigurate sul diadema di Pandora godono anche di un'altra caratteristica: «sono simili ad animali dotati di suoni». Questa è la firma di Efesto e la riconosciamo perché anche i soldati che guerreggiano sullo scudo di Achille «si scontravano e combattevano come se fossero uomini vivi»²¹⁴, così come le statue di fanciulle d'oro, presenti nella fucina del dio, sono «simili a giovinette viventi»²¹⁵. Addirittura, M.L. West sostiene che la descrizione delle sculture femminili nella fucina di Efesto sia stata influenzata dalla scena della creazione di Pandora nella *Teogonia*²¹⁶. Il diadema è l'opera di un dio, trasmette lo stesso splendore – che comporta meraviglia ma anche soggezione – delle divinità, permette a colei che lo indossa di apparire in maniera spettacolare al pari di Atena o Eracle, ma come la Glaucopide abbaglia per uccidere e l'eroe desta paura solo a guardarlo, anche Pandora, simile a una dea, cela un'anima bestiale²¹⁷. In questo senso la prima donna incarna l'essenza dell'ambiguità umana, «combines all the tensions and the ambivalences that characterise the status of man, placed midway between the beasts and the gods»²¹⁸ e il diadema – di nuovo, un ornamento – non è altro che la rappresentazione visiva della pericolosità intrinseca della donna.

1.2.3. La Pandora giambica: la donna cavallo di Semonide

La stessa pericolosità incarnata da Pandora è stata canonizzata da Semonide nel suo celebre *Catalogo*, in cui parla della bellezza e dell'inefficienza della donna nata da una cavalla:

Sem. fr. 7.56-70

τὴν δ' ἵππος ἀβρῆ χαιτέεσσ' ἐγείνατο,
 ἢ δούλι ἔργα καὶ δύην περιτρέπει,
 κοῦτ' ἂν μύλης ψάσειεν οὔτε κόσκινον
 ἄρειεν οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλοι,
 οὔτε πρὸς ἵπνον ἀσβόλην ἀλευμένη
 ἴζοιτ': ἀνάγκη δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον.
 λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ῥύπον

²¹⁴ Hom. *Il.* 18.539 ὠμίλεον δ' ὡς τε ζωοὶ βροτοὶ ἠδ' ἐμάχοντο.

²¹⁵ Hom. *Il.* 18.417 χαλεύων, ὑπὸ δ' ἀμφίπολοι ῥώοντο ἄνακτι.

²¹⁶ West 1978, 158. Sulle rappresentazioni iconografiche che sembrano vive si tornerà nel terzo capitolo.

²¹⁷ Brown 1997, 29.

²¹⁸ Vernant 1982, 183.

δίς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται:
αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ
βαθεῖαν ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.
καλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνή
ἄλλοισι, τῷ δ' ἔχοντι γίγνεται κακόν
ἦν μή τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ἦ,
ὅστις τοιούτοις θυμὸν ἀγλαΐζεται.

Quella che ha madre la cavalla delicata
di lunga chioma schiva i compiti da serva,
fosse per lei, non toccherebbe mola o staio,
non spazzerebbe l'immondizia dalla casa,
né per paura della cenere starebbe
davanti al forno. A forza abbindola il marito:
fa il bagno due, pure tre volte tutti i giorni,
si sparge il corpo con unguenti profumati,
e ha capelli sempre folti e pettinati,
incoronati da ghirlande di corolle.
È uno spettacolo stupendo questa donna,
ma per gli estranei: chi ce l'ha è rovinato,
a meno che non sia tiranno o gran sovrano,
gli unici in grado di godersi donne simili²¹⁹.

Innanzitutto, la donna appartenente a questa categoria è ἀβρή, «proud, luxurious, delicate». Lo stesso aggettivo è utilizzato principalmente dai lirici per descrivere un certo modo di camminare²²⁰ e Saffo lo usa in relazione alle Grazie²²¹. Come i cavalli²²², la donna gode di una lunga chioma, dove i capelli, come già analizzato, costituiscono una delle principali fonti del fascino femminile. Al v. 65, difatti, Semonide insiste, affermando che la donna ha i capelli sempre χαίτην ἐκτενισμένην e addirittura cinti da ghirlande di corolle, come quella che le *Horai* donano a Pandora in *Op. 75*²²³. Il modo improduttivo in cui la donna trascorre le proprie giornate, che sono dedicate alla cura di sé e del proprio corpo tramite lussuosi bagni e frequenti applicazioni di profumo, è fortemente biasimato da Semonide e ricalca ciò che Esiodo afferma nella *Teogonia* a seguito della creazione di Pandora: le donne sono «compagne non della nefasta Povertà, ma della

²¹⁹ Trad. Nuzzo 2005.

²²⁰ Lloyd-Jones 1975, 79.

²²¹ Sapp. fr. 128, δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλικόμοι τε Μοῖσαι (trad. Neri, Cinti 2017).

²²² Cfr. *Il.* 6.509-514, dove Paride viene paragonato a un cavallo mentre esce splendente dalle mura delle città. Anche in questo caso si cita la criniera, considerata fondamentale per la caratterizzazione del cavallo.

²²³ Il riferimento alla ghirlanda di fiori ricorda la donna che Saffo descrive nel fr. 132, che è χρυσοίοισιν ἀνθέμοισιν, simile «a fiori d'oro».

Sazietà»²²⁴, che nemmeno si guadagnano attraverso la fatica del lavoro. Le attività della donna sono elencate in una *climax* che doveva risultare comica per gli ascoltatori: il risultato è infatti una donna troppo bella che passa la giornata a farsi ancora più bella e le pericolose armi della seduttrice, che la rendono rovinosa per i mariti, sono unguenti, profumi e aromi²²⁵. Si ripropone così l'inesauribile binomio καλὸν κακόν: la donna-cavallo è καλὸν μὲν ὄν θέημα τοιαύτη γυνή, ma è anche κακὸν ἔχοντι, in quanto non contribuisce alla vita domestica. Come ricorda Esiodo in *Op.* 302-206, rivolgendosi anche alla popolazione maschile, chi non è operoso consuma e «di lui si risentono uomini e dei»²²⁶. Gli unici che possono sopportare la donna sfaccendata sono il τύραννος ἢ σκηπτοῦχος²²⁷, il tiranno o il sovrano. H. Lloyd-Jones percepisce un collegamento diretto con i βασιλεῖς rappresentati in Omero²²⁸ ed effettivamente la donna cavallo, che vive della propria bellezza e la sfrutta per sedurre gli uomini, è un carattere femminile che compare nell'epica e, se da una parte Semonide ne fa il ritratto più spietato, è proprio nella vestizione di Pandora della *Teogonia* che esso trova le sue radici.

I personaggi femminili dell'epica in cui si possono riscontrare tali caratteristiche sono principalmente dee e ninfe, come Era, Afrodite, Circe e Calipso, ad eccezione di Penelope, che viene trasformata da Atena. Tutte queste donne sono protagoniste di scene di vestizione dove compaiono gli stessi elementi che si riscontrano nella creazione di Pandora – la veste, il velo, la cintura e gli ornamenti – e nella descrizione della donna cavallo – i capelli splendenti e i profumi fragranti.

²²⁴ Hes. *Th.* v. 593 οὐλομένης πενίης οὐ σύμφοροι, ἀλλὰ κόροιο.

²²⁵ Pellizzer-Tedeschi 1990, 139.

²²⁶ Sussman 1978, 28 «women who do not work will presumably be taken care of, and perhaps for that very reason, seem to have very little status to lose».

²²⁷ Pellizzer-Tedeschi 1990 «si tratta probabilmente della prima attestazione della parola τύραννος: Archiloco ha la voce τυραννίς (fr. 19 W) e forse τυραννίη (fr. 23, 20 W)».

²²⁸ Cfr. Hom. *Il.* 1.279 e 2.86 per l'espressione σκηπτοῦχος βασιλεύς. Lloyd-Jones 1975, 81 «here it obviously means a king, as in Homer, and not as LSJ seems to imply, an officer at the Persian court». Pellizzer-Tedeschi 1990 è invece incerto (p. 140).

1.2.4. La vestizione nell'epica e nell'*Inno ad Afrodite*

In Omero la vestizione delle armi è un momento fondamentale della narrazione eroica. Nell'*Iliade* compare quattro volte, precedendo quattro momenti fondamentali della storia: la vestizione di Paride prima di affrontare Menelao in duello (*Il.* 3.330-339), quella di Agamennone che si prepara a un attacco contro i Troiani a seguito del fallimento dell'ambasceria inviata ad Achille (*Il.* 10.40-45), la vestizione di Patroclo prima del duello fatale contro Ettore (*Il.* 16.130-154) e infine quella del Pelide che si prepara a vendicare la morte del compagno (*Il.* 19.365-391). Tutte queste vestizioni contengono gli stessi identici elementi, più o meno approfonditi, e la sequenza degli armamenti che gli eroi indossano si ripete in maniera identica²²⁹. È proprio la formularità l'elemento che suggerisce l'importanza della vestizione, che era introiettata nell'immaginario collettivo e serviva come momento di pausa, in cui il pubblico poteva prepararsi psicologicamente alla scena successiva, quella del combattimento, ovvero della tensione e dell'ottenimento della gloria²³⁰. Ogni vestizione ha le proprie sfumature: se quella di Paride è «in its simplest form»²³¹, nella vestizione di Agamennone si percepiscono la magnificenza e la ricchezza propri del βασιλεύς, così come l'ansia dell'esercito, in quella di Achille scaturisce la sua ira cieca attraverso termini che rimandano alla sfera del dolore e della vendetta, mentre quella di Patroclo è molto semplice, ma allo stesso tempo si percepisce la fragilità dell'eroe e la sua inferiorità nei confronti di Ettore.

Le vestizioni femminili ricevono sostanzialmente lo stesso trattamento di quelle maschili. Come queste infatti presentano versi formulari, la sequenza degli accessori che le donne indossano segue sempre lo stesso ordine, gli aggettivi affiancati agli ornamenti sono identici a quelli associati alle armi eroiche e ogni

²²⁹ Per un approfondimento vd. Armstrong 1958, 337-54, che ha analizzato il cosiddetto *arming motif* nell'*Iliade*: «the arming of the hero is a moment of high importance in the story, and the arming of Paris, Agamemnon, Patroclus, and Achilles each has its special significance in context (perhaps it is significant too that Hector is omitted)» (p. 342).

²³⁰ Brunori 2008, 95 «la funzione di questi schemi ricorrenti, familiari al cantore come al suo pubblico, non era solo di dare coerenza alla struttura del racconto orale [...] ma anche di veicolare contenuti di valenza sociale e psicologica, non diversamente da quanto avveniva con gli schemi dell'arte figurativa».

²³¹ Armstrong 1958, 343.

scena di vestizione avviene prima di un momento importante della storia. Era si veste prima di ingannare Zeus, distraendolo dal campo di battaglia al fine di favorire gli Achei, l'Afrodite dell'*Inno* si agghinda prima di sedurre Anchise, nei confronti del quale prova uno ἵμερος incontenibile, mentre quella dell'*Odissea* si unge di oli e profumi dopo essere stata sorpresa a letto con Ares dal marito Efesto. Circe e Calipso, le cui vestizioni sono del tutto formulari, sono entrambe ritratte mentre si preparano ad uscire di casa il giorno stesso in cui Odisseo parte per sempre dalle loro rispettive isole, mentre Penelope viene resa più avvenente e affascinante da Atena per affrontare il figlio e i Proci. Esattamente come quelle maschili, ogni vestizione femminile ha un dettaglio che le differenzia e che porta l'ascoltatore a concentrarsi su elementi minimi che contraddistinguono il carattere di ciascuna donna.

Era in *Il.* 14.169-186 si arma, appunto, per la sua battaglia personale contro Zeus. Già dal primo verso della vestizione emerge un chiaro parallelismo tra l'agghindarsi della dea e l'armarsi degli eroi:

Hom. *Il.* 14.170-1

Ἀμβροσίη μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος
λύματα πάντα κάθηρεν.

E con ambrosia prima dal corpo desiderabile
deterse ogni sozzura.

La costruzione ἀμβροσίη μὲν πρῶτον richiama il primo verso della vestizione di Paride: κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμησιν ἔθηκε (*Il.* 3.330)²³². Così, l'inizio della vestizione di Era è già eroico: al posto delle gambiere indossa il profumo ἀμβροσίη²³³, qualità associata anche alla veste di Artemide in *Il.* 21.506. Il corpo della dea è ἱμερόεντος (*Il.* 14.170), aggettivo che solitamente descrive «dance, clothes, scent, song and marriage, not the body»²³⁴, il quale tuttavia riesce

²³² Janko 1994, 174. In relazione ai vv. 330-2 della vestizione di Paride, Armstrong 1958, 342 osserva che si tratta di una formula che compare identica per tutti e quattro gli eroi: «this I have called the "leitmotif" of arming because it is fixed, it returns like a leitmotif and is unmistakable».

²³³ «Of things divinely excellent or beautiful» (LSJ s.v.). Epiteto che ricorre anche in relazione alla notte, considerata un dono divino (x5 nell'*Iliade*, x5 nell'*Odissea*). Cfr. Janko 1994, 174 «the basic idea is simply of a substance that prevents death and decay».

²³⁴ Janko 1994, 174.

evidentemente a riflettere l'amabilità propria di queste attività e prerogative femminili.

In seguito, la donna si unge di olio grasso, anch'esso ambrosio (*Il.* 14.173), e subito dopo, come la donna cavalla di Semonide, si pettina la chioma (*Il.* 14.175 ἀλειψαμένη ἰδὲ χαίτας). Le trecce che si acconcia sono φαεινούς, «lucenti» (*Il.* 14.176). Φαεινός, come accennato, è lo splendore abbagliante dell'oro e delle armi, è la stessa brillantezza che caratterizza lo scudo di Paride in *Il.* 3.357²³⁵, l'asta di Odisseo in *Il.* 4.496²³⁶ o ancora il «bronzo sui petti degli uomini» in *Il.* 12.151²³⁷. Atena, come negli *Erga* e nella *Teogonia*, pone sulla veste ambrosia di Era molti δαίδαλα²³⁸, «ornamenti», espressi con la sostantivazione dell'aggettivo che Esiodo aveva adottato per descrivere il velo «ben ricamato» di Pandora (*Th.* 575). Lo stesso attributo è associato, ad esempio, allo scudo di Achille in *Il.* 22.314²³⁹.

La prima parola del v. 180, che dà inizio all'elenco di accessori e su cui viene focalizzata l'attenzione del pubblico, è χρυσεΐης, l'oro, in questo caso delle fibbie²⁴⁰. Poi Era ζώσατο δὲ ζώνη ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυΐη (v. 181), si cinge con una cintura dalle cento frange²⁴¹, riprendendo l'azione che Atena compie nei confronti di Pandora in entrambe le opere esiodee. Le «cento frange» della cintura di Era sono come quelle dell'egida di Atena in *Il.* 2.447-8²⁴². Il verbo ἀραρίσκω è lo stesso utilizzato per descrivere il gesto degli eroi di stringere la cinta dell'armatura, come nel caso di Menelao in *Il.* 4.134²⁴³ e di Asclepio in *Il.* 4.213²⁴⁴.

²³⁵ Hom. *Il.* 3.357 Διὰ μὲν ἀσπίδος ἦλθε φαεινῆς ὄβριμον ἔγχος.

²³⁶ Hom. *Il.* 4.496 Στῆ δὲ μάλ' ἐγγύς ἰὼν καὶ ἀκόντισε δουρὶ φαεινῶ.

²³⁷ Hom. *Il.* 12.151 Ὡς τῶν κόμπει χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι φαεινός.

²³⁸ Hom. *Il.* 14.179.

²³⁹ Hom. *Il.* 22.314 Ἀγρίου, πρόσθεν δὲ σάκος στέρνοιο κάλυψε / καλὸν δαιδάλεον, κόρυθι δ' ἐπένευε φαεινῆ.

²⁴⁰ Janko 1992, 176 «small pins are known throughout the Bronze Age, large ones was found on some women's chests in the Shaft Graves».

²⁴¹ Janko 1992, 177 «the only parallelism is the Myc. Princess buried wearing a girdle edged with gold».

²⁴² Hom. *Il.* 2.447-8 αἰγίδ' ἔχουσ' ἐρίτιμον ἀγήρων ἀθανάτην τε, / τῆς ἑκατὸν θύσανοι παγχρύσειοι ἠερέθονται. Il riferimento alle frange è un *topos*, αἰγίδα θυσαόεσσαν, infatti, compare 5 volte nell'*Iliade* (Kirk 1985, 161).

²⁴³ Hom. *Il.* 4.134 Ἐν δ' ἔπεσε ζωστήρι ἀρηρότι πικρὸς οἰστός.

²⁴⁴ Hom. *Il.* 4.213 Αὐτίκα δ' ἐκ ζωστήρος ἀρηρότος ἔλκεν οἰστόν.

In seguito, la dea infila ai lobi ἔρματα [...] τρίγληνα μορόεντα²⁴⁵, orecchini a tre perle, identici a quelli che Euridamante dona a Penelope in *Od.* 18.297-8²⁴⁶. Da questi gioielli viene sprigionata la χάρις e per farla percepire anche al pubblico Omero utilizza un verbo-visuale, ἀπελάμπετο, «risplendere, irradiare»: la parola che esprime l'immagine della luce riflessa, quella che acceca²⁴⁷. Lo stesso verbo è utilizzato per descrivere la luce che travolge Ettore quando Achille, all'esordio del duello fatale, gli appare «come Enialio» (*Il.* 22.132) e la luminosità che l'acheo emana è ἡ πυρὸς αἰθομένου ἢ ἡελίου ἀνιόντος (*Il.* 22-135), è il bagliore del fuoco e del sole, è una luce che terrorizza anche il più intrepido degli eroi, che difatti fugge²⁴⁸.

In questa scena di vestizione gli elementi e gli accessori tipicamente femminili si intrecciano ad aromi che «dovunque in terra e in cielo se ne spande il profumo»²⁴⁹. Gli ornamenti sono definiti da un lessico di luce ma anche di guerra, il profumo e la cintura sono indossati alla stregua degli eroi che si preparano alla battaglia. L'oro, come nella vestizione di Pandora, è il colore predominante e lo sono anche le sue implicazioni: il lusso (*Il.* 14.17-2 ἀλείψατο δὲ λίπ' ἐλαίῳ / ἀμβροσίῳ ἐδανῶ), la bellezza e l'immortalità (*Il.* 14.173 ἐκ κράατος ἀθανάτοιο)²⁵⁰. Tutto splende come le armi, dunque abbaglia, offusca la vista e la mente e quando sembra che non possa esistere uno scenario ancora più luminoso e iridescente, Era indossa il velo²⁵¹, che non solo è λευκός²⁵², di un bianco brillante, è anche «pari al sole» (*Il.* 14.185 λευκὸν δ' ἦν ἡέλιος ὄς). Si riprende così una metafora astrale che troviamo anche alla fine del combattimento tra Ettore e Achille, dove la lancia di

²⁴⁵ Sull'accezione di μορόεντα se ne discuterà in seguito.

²⁴⁶ Hom. *Od.* 18.297-8 Ἐρματα δ' Εὐρυδάμαντι δύο θεράποντες ἔνεικαν / τρίγληνα μορόεντα: χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή.

²⁴⁷ Nell'*Iliade* il verbo λάμπω si ripete per 22 volte e nella maggior parte dei casi, 17, è attribuito alle armi degli eroi, nell'*Odissea* invece solo due volte, riferito alle torce (vd. LSJ s.v.).

²⁴⁸ Hom. *Il.* 22.131-37.

²⁴⁹ Hom. *Il.* 14.274 ἔμπης ἐς γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἔκετ' αὐτμή. Lee 2004, 255 n. 10 «the divine aspects of πέπλοι are indicated by their appearance and fragrance [...] The sheen and fragrance of these garments may reflect actual techniques of textile production in the Bronze Age».

²⁵⁰ Morris 1992, 32 «her combination of qualities – the dazzling and the dangerous – attracted epic epithets that describe quality craftsmanship in Homer, but also magic and unpredictable powers».

²⁵¹ Il velo è anche l'ultimo accessorio che indossano Circe e Calipso nelle vestizioni formulari rispettivamente in *Od.* 5.232 e *Od.* 10.545 (καλὴν χρυσεῖην, κεφαλῆ δ' ἐφύπερθε καλύπτρην), prima di uscire di casa per dare l'ultimo saluto a Odisseo.

²⁵² Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* troviamo questo aggettivo rispettivamente 27 e 12 volte in riferimento alle braccia femminili.

quest'ultimo, poco prima di trafiggere l'eroe di Troia, scintilla (il verbo è sempre ἀπελάμπετο), come «la stella della sera, la più bella che brilli nel cielo»²⁵³.

Anche Afrodite nell'*Inno omerico* a lei dedicato (*Hymn. Hom. Ven.* 58-66) si agghinda per sedurre e le sue attendenti, proprio come con Pandora, sono le Χάριτες²⁵⁴. Lo schema è lo stesso della Διὸς ἀπάτη, tant'è che i versi 60 e 63 dell'*Inno* e i versi 169 e 172 dell'*Iliade* sono formulari²⁵⁵. L'olio che Afrodite sparge sul proprio corpo è anch'esso ἀμβρότω, qualità ripetuta anaforicamente per due versi contigui (*Hymn. Hom. Ven.* 62-63) e sulle belle vesti «si adornò tutta d'oro»²⁵⁶ (*Hymn. Hom. Ven.* 65). L'oro, di nuovo, è citato all'inizio del verso ed è interessante che nel caso di Cipride, a differenza che per le altre donne, il metallo non si limita ad essere la qualità di un oggetto (come la collana negli *Erga*, il diadema nella *Teogonia*, le fibbie di Era) ma racchiude l'intera immagine della dea, che è inscindibile da esso, lo rappresenta e ne detiene le proprietà²⁵⁷. Il verbo κοσμέω, che sarà fondamentale nella tragedia, significa in generale «to prepare, arrange»²⁵⁸, può essere riferito all'esercito (*Il.* 14.379) o anche ai cavalli e ai soldati (*Il.* 2.554). Nei contesti femminili assume l'accezione dell'agghindarsi, è ad esempio l'azione che compie Atena quando «cinge e adorna» Pandora in *Op.* 72. Nella stessa sfera semantica dell'ornare, può comparire anche in relazione ai discorsi che vengono impreziositi tramite l'*ars retorica*, come in *Eur. Med.* 576, dove il coro con tono sarcastico rimprovera Giasone di saper risolvere le situazioni solo ornandola con le parole²⁵⁹.

²⁵³ Hom. *Il.* 22.317-8 οἶος δ' ἀστήρ εἶσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ / ἔσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῶ ἴσταται ἀστήρ.

²⁵⁴ La vestizione dell'*Inno* presenta tratti formulari con la vestizione di Afrodite narrata nel racconto mitico di Demodoco alla corte dei Feaci in *Od.* 8.362-366. Il v. 8.365 è identico al v. 62 dell'*Inno*, dove Afrodite viene unta di olio ambrosio. In entrambi i casi l'ambientazione è il tempio di Pafos e la dea viene avvolta da εἴματα ἐπήρατα, «vesti splendide, deliziose» (LSJ s.v.), come al solito θαῦμα ιδέσθαι. Cfr. Cassola 1975, s.v. per la formularità dei vv. 60 e 63 e *Il.* 14.169 e 14.172 e dei vv. 61-62 e *Od.* 8.362-63: «il poeta ha fuso due formule tradizionali – che certo preesistevano all'*inno*, all'*Iliade* e all'*Odissea* – e ne risulta una palese ridondanza».

²⁵⁵ *Hymn. Hom. Ven.* 60 Ἐνθ' ἦ γ' εἰσελθοῦσα θύρας ἐπέθηκε φαεινὰς; *Hymn. Hom. Ven.* 64 ἔσσαμένη δ' εὖ πάντα περὶ χροῖ εἴματα καλά.

²⁵⁶ *Hom. Hymn. Ven.* 65 χρυσῶ κοσμηθεῖσα φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη.

²⁵⁷ Grand-Clément 2022, 78 «il colore d'oro di Afrodite riflette soprattutto la sua capacità di attirare gli sguardi e di soggiogare col desiderio».

²⁵⁸ Vd. LSJ s.v.

²⁵⁹ Cfr. *Eur. Med.* 574 Ἰᾶσον, εὖ μὲν τούσδ' ἐκόσμησας λόγους.

A seguito della preparazione all'interno del tempio di Cipro, lo scenario cambia: Afrodite si trova immersa nella natura, al cospetto di Anchise che la ammira osservando εἶδος τε μέγεθος καὶ εἴματα σιγαλόεντα (*Hymn. Hom. Ven.* 85). Le vesti sono fulgide come le bende di Andromaca in *Il.* 22.468, ma soprattutto come gli ἡνία σιγαλόεντα, le briglie lucenti dei cavalli, descritte con tale epiteto per sei volte nell'*Iliade*²⁶⁰. Al verso successivo, questo bagliore, che rimanda alla sfera bellica, viene descritto con un'ulteriore metafora, che ricorda quella già citata riguardante l'apparizione di Achille di fronte a Ettore: il peplo è φαεινότερον πυρὸς αὐγῆς (*Hymn. Hom. Ven.* 86), «più lucente della vampa del fuoco».

Esso è impreziosito dai bracciali ricurvi e dagli orecchini φαεινός (v.87). I sostantivi utilizzati per indicare tali gioielli sono in realtà ambigui: «ἔλιξ può essere qualunque oggetto spiraleforme, κάλυξ può designare qualsiasi involucro a guscio»²⁶¹, ciò che conta è l'idea che questa immagine evoca: un reticolo di forme ricurve che si intrecciano al corpo dando vita ad una trama splendente. Questa è arricchita dalle collane καλοὶ χρύσειοι (*Hymn. Hom. Ven.* 89), un altro accessorio che trasmette l'idea di forme arcuate e brillanti che cingono la donna²⁶²: la descrizione degli ornamenti della dea è un presagio del “laccio” da cui sarà avvinto Anchise²⁶³.

Aggiungendo oro all'oro soltanto un'ultima metafora astrale può rendere l'idea di come la dea doveva apparire e di quale fulgore divino sprigionava: le sue collane splendono (sempre λάμπετο) «come la luna» (*Hymn. Hom. Ven.* 89 ὡς δὲ σελήνη). La luna è l'elemento naturale metaforicamente associato alla bellezza femminile e allo sguardo, essendo l'occhio che osserva la Terra da una prospettiva privilegiata²⁶⁴. Alla fine della tradizione epica antica, Trifiodoro, tra il III e il IV sec. d.C., disegna un'immagine che racchiude entrambe le connessioni e, che, ancora una volta, vedono la luna legata ad Afrodite. Egli racconta di come Elena ha

²⁶⁰ Cfr. *Hom. Il.* 5.226, 5.328, 8.116, 6.137, 11.128, 17.479, 6.81.

²⁶¹ Zanetto 2010, 287

²⁶² Faraone 1990, 222 n. 5, sottolinea la corrispondenza tra la collana d'oro di Afrodite nell'*Inno* e quella che le *Charites* e *Peitho* donano a Pandora negli *Erga*.

²⁶³ Zanetto 2010, 287. Le forme circolari dei bracciali di Afrodite e la rete metaforica che creano rimandano al lessico della *metis*, che si approfondirà in seguito.

²⁶⁴ Mheallaigh 2020, 24 «because of her uniquely optical nature as the supreme gazed-at gazer, both universally visible and, in reverse, commanding a panoptic view of the Earth, Ocular metaphor is recurrent in ancient allusions to the Moon».

acceso una torcia, segnale funesto dell'inizio della *Ilioupersis*, per dare il via libera all'esercito acheo ad entrare in città²⁶⁵. Nel corso dell'opera l'autore ha più volte sottolineato la somiglianza tra Elena e Afrodite: quando la dea la incita a recarsi presso il cavallo di legno per smascherare gli Achei, ad esempio, vengono entrambe descritte con gli stessi termini che rimandano ai loro poteri seduttivi e ingannevoli²⁶⁶. Afrodite è δολοφρονέουσα (Triph. 455) ed Elena incanta in maniera irresistibile (Triph. 463-4 δόλοισι / θελγομένη κραδίην θάλαμον λίπε κηώεντα). Quando interviene Atena, la quale spedisce Elena nelle sue stanze e le ordina di lanciare il segnale agli Achei, la donna esegue. Tuttavia, quando accende la torcia, si dice che la luce che le illumina il viso è simile alla luna. Si specifica, inoltre, che essa non è come la luce della luna crescente o decrescente, ma è come quella che si sprigiona quando essa «dando forma circolare allo splendore del volto, / s'appropria di raggi simili a quelli del sole»²⁶⁷. È la luce della luna piena, è dunque pervasiva; un bagliore totalizzante che, come quello del diadema di Pandora, porta distruzione²⁶⁸. Tramite questa metafora astrale, Elena torna ad essere simile a Cipride, «she maintains her Aphrodite-like powers of attraction»²⁶⁹. Il motivo dello sguardo non compare soltanto nella metafora riguardante il 'volto' della luna piena. Al v. 522 si dice che i soldati vedono da lontano (μετήρορον) la luce sospesa del fuoco (σέλας πυρσοῖο ἀθρήσαντες). Elena, dalle stanze del palazzo, genera una luce simile a quella del corpo celeste, che viene percepita dai soldati come se fosse realmente la luna: «the association of Helen with the moon becomes complete now as she is seen μετήρορον»²⁷⁰. Le collane di Afrodite nell'*Inno*, dunque, brillano di

²⁶⁵ Triph. 510-521.

²⁶⁶ Miguelez-Cavero 2013, 25 «the effect that Helen has on the Trojans and Achaeans is also similar to that of Aphrodite on her: her astonishing beauty and charm evoke admiration in the Trojan women⁶³ and even break the resolve of the hardened men hidden in the horse».

²⁶⁷ Triph. 518-519 ἀλλ' ὅτε κυκλώσασα περίτροχον ὄμματος αὐγὴν / ἀντιτύπους ἀκτῖνας ἐφέλκεται ἠελίοιο.

²⁶⁸ Miguelez-Cavero 2013, 406 «Helen is also closing the circle of disaster for Troy: it was she who attracted the Achaeans to Troy to begin the war, and it is she who is now calling them back to finish it».

²⁶⁸ Hom. *Od.* 18.208.

²⁶⁹ Miguelez-Cavero 2013, 33. Cfr. p. 25 «the subsequent comparison of Helen carrying the torch with the full moon (514–21) highlights this impression of semi-divinity».

²⁷⁰ Miguelez-Cavero 2013, 406.

una luce in grado di illuminare l'oscurità della notte e proprio come Pandora, il loro splendore è θαῦμα ιδέσθαι (*Hymn. Hom. Ven.* 90).

Infine, la vestizione di Penelope in *Od.* 18.190-196 è singolare. La donna, mentre Atena la cambia d'aspetto tramite i suoi ἄμβρωτα δῶρα (v.191), dorme. La descrizione della vestizione ricalca alcuni elementi dell'*Inno*. L'olio ambrosio che unge Afrodite è esplicitamente lo stesso che Atena applica al corpo di Penelope, rendendola di fatto δῖα γυναικῶν²⁷¹:

Hom. *Od.* 18.192-94

κάλλει μὲν οἱ πρῶτα προσώπατα καλὰ κάθηρεν
ἀμβροσίῳ, οἷῳ περ ἐϋστέφανος Κυθήρεια
χρίεται, εὖτ' ἂν ἦ Χαρίτων χορὸν ἱμερόεντα.

Per prima cosa deterse il bel viso con l'unguento
ambrosio, quello con cui Citerèa dalla bella corona
si unge, quando va all'amabile danza delle Cariti.

L'allitterazione che caratterizza i versi è evocativa: κάλλει-καλά-κάθηρεν-Κυθήρεια, ἀμβροσίῳ-οἷῳ, χρίεται-Χαρίτων-χορὸν, sono tutte parole connesse non solo fonicamente, ma anche semanticamente²⁷². Rimandano alla bellezza, al viso, al profumo, ad Afrodite, al divino, alle Grazie, alla danza. Inoltre, Penelope condivide la caratteristica che Anchise nota subito in Cipride: è μακροτέρην (*Od.* 18.195), è più alta e dunque più maestosa²⁷³. Se per Afrodite tale qualità serviva per affascinare ulteriormente l'uomo, a Penelope torna utile per risultare di fronte ai Proci non solo più bella, ma anche più autorevole. Infine, Atena la rende λευκοτερήν [...] πριστοῦ ἐλέφαντος, «più bianca dell'avorio intagliato» (*Od.* 18.196). Tale paragone è un riuso di un modulo epitalamico, dove le spose vengono messe a confronto con un materiale prezioso²⁷⁴. Esso si può riscontrare anche in Saffo, la quale narra di una fanciulla χρύσω χρυσοτέρα²⁷⁵, «più aurea dell'oro», la

²⁷¹ Hom. *Od.* 18.208.

²⁷² Cfr. Di Benedetto 2010, 951.

²⁷³ Cfr. *Hymn. Hom. Ven.* 84-5 Ἀγχίσις δ' ὀρόων ἐφράζετο θαύμαινέν τε / εἶδός τε μέγεθος καὶ εἶματα σιγαλόεντα.

²⁷⁴ Privitera 1985, 208 «l'avorio è menzionato sei volte nell'*Odissea* come materiale adoperato dagli artigiani per le decorazioni». Inoltre, esso è il materiale di cui sono fatte le porte dei sogni ingannevoli di cui parla Penelope in in *Od.* 19.563-4, contrapposte alle porte veritiere fatte di corni. Per l'interpretazione simbolica di questi materiali vd. Privitera, 255-6.

²⁷⁵ Sapph. fr. 156.

quale nella sua anonimità, tramite un verso di due parole, evoca tutto ciò di cui si è discusso finora.

1.2.5. Μορφαίς: un intreccio etimologico di luce e morte

Spostandoci ancora una volta avanti nel tempo, intorno al III sec. d.C., a conclusione di questo capitolo è interessante analizzare un ultimo esempio di vestizione femminile, quello di Penthesilea nei *Posthomerica* di Quinto Smirneo. Quest'ultimo dialoga continuamente con Omero, rielaborandone i miti e le espressioni formulari, nonostante risultino «particolarmente evidenti le differenze tra le strategie compositive del poeta letterato rispetto alle forme della composizione orale»²⁷⁶. L'autore applica le formule omeriche che costituiscono l'*arming motif* teorizzato da Armstrong alla vestizione di Penthesilea. Tuttavia, è affascinante notare come egli abbia applicato delle variazioni – simili a quelle che distinguono tra loro le vestizioni degli eroi e delle donne nell'*Iliade* – che rimandano implicitamente al sesso femminile dell'Amazzone.

Le Amazzoni sono le uniche, insieme ad Atena, a godere della prerogativa di indossare armi maschili. Sono infatti ἀντιάνειραι²⁷⁷, virili, dotate di una natura simile a quella degli uomini. Eppure, a causa della loro intrinseca ambiguità, per cui in esse coesistono due nature, sono considerate paradigma di minaccia e pericolo per l'ordine della πόλις²⁷⁸. La vestizione di Penthesilea – un mosaico ben congegnato di riferimenti epici e di elementi innovativi – è descritta ai vv. 138-160 del I *logos*. Quinto Smirneo mantiene più o meno la stessa sequenza di abbigliamento che rispettavano gli eroi omerici: prima la donna allaccia gli schinieri intorno alle gambe, poi indossa la corazza, si infila a tracolla la spada e afferra lo scudo (che nel suo caso è a mezza luna). Successivamente indossa l'elmo e infine brandisce la lancia. La corazza dell'amazzone è δαιδαλόεντα, τά οι θεός

²⁷⁶ Barbaresco 2022, 7.

²⁷⁷ Andrisano 2006, 45 «come guerriere combattono gli uomini, ma come donne confermano la differenza sessuale annullata in realtà dal loro essere guerriere».

²⁷⁸ Brunori 2008, 101 «l'affinità tra le Amazzoni e i guerrieri greci, nell'arte come nell'*epos*, appare solo formale, costituita attraverso segni analoghi, cui si aggiungono altri segni che introducono nuovi significati e rendono le Amazzoni "altre" anche quando si difendono con armi greche e indossano un elmo di tipo attico».

ὄπασεν Ἄρης (PH 141), ben forgiata e donatale da un dio, al pari delle armi di Achille. Le sue gambiere sono χρυσέας (PH 143) e lo scudo è δῖαν (PH 147)²⁷⁹. Soprattutto, le sue armi sono μορόεντα (PH 152).

Μορόεις compare due volte nei poemi omerici, in entrambi i casi è associato agli orecchini, quelli di Era in *Il.* 14.183 e quelli che Penelope riceve in dono in *Od.* 18.297. Dopo Omero, oltre che in questo passo di Quinto Smirneo, appare solamente quattro volte negli Ἀλεξιφάρμακα di Nicandro. Il significato dell'aggettivo μορόεις «è stato ed è contestato dalla critica»²⁸⁰. Le etimologie che Bär propone sono essenzialmente quattro²⁸¹. Da μόρος, «destino funesto», hanno origine due profili semantici. Il primo rimanda, appunto, all'accezione di pericolosità, di fatalità; il secondo, invece, prevede un primo passaggio dal verbo μορέω, «penare, affaticarsi per fare», da cui μορόεις acquisirebbe l'accezione di «lavorato ad arte, elaborato con molta fatica». La terza ipotesi considera come sostantivo di partenza μόρον, «mora», dove μορόεις diventerebbe dunque «del colore o della forma di una mora». Infine, è possibile collegarlo etimologicamente a μαρμαίρειν, «brillare, risplendere»²⁸², da cui erediterebbe il significato di «lucido, splendente». Bär sostiene che, seguendo gli scoliasti, QS avrebbe letto i quattro passi di Nicandro nel senso di «fatale» e di «lucido», in riferimento ad esempio all'oliva in Nic. *Al.* 455²⁸³. Sebbene Bär sostenga che il riferimento alla mora sia, secondo criteri archeologici e linguistici, l'interpretazione moderna più adatta per gli orecchini, afferma al contempo che nessuno dei commentatori antichi l'ha mai citata e nemmeno Nicandro la considera nella sua opera. Le altre soluzioni – «lavorato ad arte», «pericoloso» e «splendente» – invece, sono più compatibili con il sistema di riferimenti semantici degli antichi²⁸⁴. G. Pompella, nella sua traduzione del *I logos*, conferisce a μορόεις l'accezione di «letale»²⁸⁵, questa può anche essere sostituita da «fatale», che evoca la Μοῖρα e presagisce la sconfitta dell'Amazzone. Oppure, unendo tutti i significati e considerando come lo splendore e la pericolosità

²⁷⁹ Vd. LfgrE s.v. «epithet of goddesses (never gods)».

²⁸⁰ Bär 2009, 65.

²⁸¹ Bär 2009, 431-432.

²⁸² Cfr. *Il.* 18.617 per μαρμαίρειν associato alle armi e *Il.* 3.397 per gli occhi di Afrodite.

²⁸³ Nic. *Al.* 455 ἦε καὶ ἱρινόεν, τότε δ' αὖ μορόεντος ἐλαίης.

²⁸⁴ Bär 2009, 432.

²⁸⁵ Cfr. Pompella 1993 «in tal modo lei vestì attorno al corpo le armi letali».

si realizzano concretamente nel *dolos* di Era, si potrebbe andare oltre il senso letterale e considerare le armi addirittura «seducenti» nella loro minacciosità. A prescindere dalle osservazioni etimologiche e dalle svariate opinioni degli studiosi²⁸⁶, ciò che ci interessa è che Quinto Smirneo, per descrivere l'armatura di Penthesilea, utilizza un aggettivo ambiguo che nei poemi è esclusivamente associato alla sfera femminile degli orecchini, in contesti dove questi diventano veicolo di potere attrattivo, appunto di splendore e di pericolosità. L'arma dell'Amazzone, pur essendo pari a quella degli uomini, è connotata da un aggettivo che tradisce la femminilità della donna, che rimane latente fino al momento della sua morte, quando la sua bellezza, pari a quella delle dee²⁸⁷ ma celata da un elmo, si manifesta in maniera sorprendente. Μορόεις diventa così una voce emblematica per il nostro discorso: etimologicamente sintetizza l'essenza di Pandora e di Afrodite – rintracciabile anche sul campo di battaglia – per cui luce e fatalità si intrecciano e coincidono.

²⁸⁶ Per un approfondimento sulle interpretazioni antiche e moderne cfr. Bartalucci 1963, a cui Spadafora si è attenuto per la sua traduzione del passo di Nicandro, dove μορόεντος ἐλαίης è stato interpretato come «oliva lavorata con grande fatica».

²⁸⁷ QS 1.662.

CAPITOLO 2 AFRODITE COME PARADIGMA DELL'AMBIGUITÀ FEMMINILE

2.1 Κύπρις οὐ Κύπρις μόνον²⁸⁸

Sebbene tale studio non si focalizzi sulla figura di Afrodite, questa è, come Pandora, emblematica per il discorso sulle armi del femminile. Non solo per i motivi illustrati nel primo capitolo, ovvero lo sfruttamento della propria sensualità per ordire inganni, unita all'assunzione di moltissime prerogative, anche fisiche, che si trasformeranno in strumenti d'azione per le donne mortali in tragedia. Ciò che Afrodite incarna è soprattutto l'ambiguità, che la rende un personaggio estremamente complesso, difficile da svelare, esattamente come le donne tragiche, vittime di una rappresentazione talmente viziata da paradossi e contraddizioni, da rendere le loro figure inafferrabili²⁸⁹. «Cipride non è Cipride soltanto», così comincia il fr. 941 di Sofocle, di cui si ignora la provenienza e che riesce a delineare un ritratto di Afrodite particolarmente evocativo, costruito su modelli epici²⁹⁰.

Soph. fr. 941, 1-17

ὦ παῖδες, ἦ τοι Κύπρις οὐ Κύπρις μόνον,
ἀλλ' ἐστὶ πολλῶν ὀνομάτων ἐπώνυμος.
ἔστιν μὲν Ἄιδης, ἔστι δ' ἄφθιτος βίος,
ἔστιν δὲ λύσσα μανιάς, ἔστι δ' ἴμερος
ἄκρατος, ἔστ' οἰμωγμός. ἐν κείνῃ τὸ πᾶν
σπουδαῖον, ἡσυχᾶιον, ἐς βίαν ἄγον.
ἐντήκεται γὰρ πλευμόνων ὅσοις ἐν
ψυχῇ· τίς οὐχὶ τῆσδε τῆς θεοῦ πόρος;
εἰσέρχεται μὲν ἰχθύων πλωτῶ γένει,
ἔνεστι δ' ἐν χέρσου τετρασκελεῖ γονῆ,
νωμᾶ δ' ἐν οἰωνοῖσι τοῦ κείνης πτερόν.
[...]
ἐν θηρσίην, ἐν βροτοῖσιν, ἐν θεοῖς ἄνω.
τίν' οὐ παλαίους' ἐς τρίς ἐκβάλλει θεῶν;
εἴ μοι θέμις—θέμις δὲ τὰ ληθῆ λέγειν—,
Διὸς τυραννεῖ πλευμόνων, ἄνευ δορός,

²⁸⁸ Soph., *TGF* 941.

²⁸⁹ Farioli 2021, 495, evidenzia le contraddizioni nella rappresentazione del femminile, in cui risulta che il gruppo sociale oppresso diventa in qualche modo oppressore della classe dominante. Ad esempio, le donne oscillano tra una condizione di inferiorità e sottomissione ad una invece che le vede come delle folli assassine o lascive adultere.

²⁹⁰ Per un approfondimento vd. Pattoni 2003, 223-252.

ἄνευ σιδήρου· πάντα τοι συντέμνεται
Κύπρις τὰ θνητῶν καὶ θεῶν βουλευμάτα.

Figli miei, Afrodite non è Afrodite soltanto,
ha tanti altri nomi.
È morte, è forza indistruttibile,
è frenesia furiosa, è desiderio
ardente, è gemito. In lei è ogni
slancio e ogni pace, ogni spinta alla violenza.
Si insinua in tutti gli esseri che hanno
respiro; quali non sono le risorse di questa dea?
È nella stirpe marina dei pesci,
è nei quadrupedi terrestri,
la sua ala si stende tra gli uccelli
[...]
Tra le fiere, tra gli uomini, in alto tra gli dei.
E quale dio, nella lotta, non mette fuori combattimento?
Se mi è lecito – ma è sempre lecito dire la verità –
senza lance, senza armi,
ma ha potere anche su Zeus;
Afrodite taglia alla radice
tutti i progetti degli dei e degli uomini²⁹¹.

Questo brano in trimetri giambici si distingue per il suo carattere catalogico. L'elenco, pronunciato con un linguaggio piuttosto diretto e didascalico, mette in evidenza tutte quelle qualità che rendono Afrodite una pluralità: è sia πολύς (Soph. fr. 941, 2 πολλῶν ὀνομάτων), sia πᾶν (Soph. fr. 941, 5, 14). La sua πολωνυμία, tipica delle divinità orfiche²⁹², è accompagnata da una παντωνυμία, che la trasforma di fatto in un'entità assoluta, anche più potente di Zeus (Soph. fr. 941, 15). Le epiclesi sono centrali nella costruzione del carattere di una divinità²⁹³. Esse possono rimandare ai luoghi di culto dedicati al dio come, nel caso di Afrodite, Κυθήρεια o Κυπρογενής, le cui etimologie danno vita a eziologie attraverso cui sono raccontate

²⁹¹ Traduzione di Paduano 1982.

²⁹² Ricciardelli 2000, XXXIII «sembra dunque che in questi *Inni* (orfici) manchi quella che Ausfeld chiama «parte epica», nella quale figurano accenni alla potenza del dio e, almeno negli *Inni omerici* più lunghi, si ricordano le sue gesta. In realtà questa parte è sostituita proprio dagli elenchi di epiteti. Chiamare un dio con molti nomi è il modo migliore di celebrarlo».

²⁹³ Pavese 2007, 69 conducendo un'analisi tematica degli *Inni omerici*, osserva come il nome della divinità sia sempre la prima parola del componimento, eccetto in tre casi (i due *Inni* ad Afrodite e l'*Inno ad Apollo*). All'invocazione può seguire una serie di attributi che in alcuni casi si estende per tre versi, come nell'*Inno a Hermes*. Inoltre, lo studioso fissa tra i fondamentali temi celebrativi degli *Inni* le *Virtutes*, ovvero «le virtù, i poteri, le sfere di influenza del dio», centrali in tutti i componimenti (p. 73).

imprese particolari della divinità, da cui nascono altri nomi. Inoltre, le epiclesi possono rimandare alle sfere di competenza del dio che, poiché riflettono l'ampiezza delle sue prerogative, ne determinano la potenza. Non a caso Artemide, nell'*Inno* di Callimaco a lei dedicato, chiede a Zeus la πολωνυμία²⁹⁴. Non solo servirsi di molte epiclesi era un modo per cercare di non offendere la divinità con nomi a lei sgraditi, ma era anche una strategia per esprimere «la coscienza immediata di una molteplicità di aspetti del dio, senza che questi perdesse la sua identità»²⁹⁵. Afrodite, come si vedrà, tende ad assumere numerosissime denominazioni a seconda delle sue manifestazioni, che cambiano in base ai luoghi e ai riti.

2.1.1. I πόροι di Afrodite

La dea, tuttavia, non si limita ad essere “molto”, lei è anche in tutto. Come si approfondirà, Cipride detiene il potere nel mondo animale: «è nella stirpe marina dei pesci, / è nei quadrupedi terrestri, / la sua ala si stende tra gli uccelli» (Soph. fr. 941, 9-11). Questo passo riprende – ma ribalta – l'*incipit* dell'*Inno omerico* ad Afrodite, dove l'assolutezza della dea si manifesta alla massima potenza.

Hymn. Hom. Ven. 1-6

μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης,
Κύπριδος, ἥτε θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὺν ἕμερον ᾤρσε
καὶ τ' ἔδαμάσσατο φῦλα καταθνητῶν ἀνθρώπων
οἰωνούς τε διυπετέας καὶ θηρία πάντα,
ἤμην ὄσ' ἤπειρος πολλὰ τρέφει ἠδ' ὄσα πόντος:
πᾶσιν δ' ἔργα μέμηλεν εὐστεφάνου Κυθερείης.

Musa, cantami le opere dell'aurea Afrodite,
la dea di Cipro, che suscita dolce desiderio negli dei
e soggioga le razze degli uomini mortali,
gli uccelli del cielo e tutte le specie animali,
che la terra e il mare nutrono in gran copia: a tutti
sono le care le opere di Citerea dalla bella corona²⁹⁶.

²⁹⁴ Call., *Hymn. Art.*, v. 6-7 δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄπα, φυλάσσειν, / καὶ πολωνυμίην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζη. Dammi di conservare, babbo, verginità eterna, / e ricchezza di nomi, ché Febo non gareggi con me (traduzione di D'Alessio 1997).

²⁹⁵ Ricciardelli 2000, XXXIV.

²⁹⁶ Traduzione di Zanetto 1996.

Si può notare infatti che nel testo tragico si parte dal basso del fondo marino fino ad arrivare all'alto del cielo, mentre nell'*Inno* è il contrario²⁹⁷.

Per dare l'idea di Afrodite che si insinua in tutto e in chiunque, M.P. Pattoni sottolinea l'importanza del termine πόρος (v. 8)²⁹⁸. Questo è collocato appena prima dell'elenco degli esseri raggiunti dalla dea. Πόρος significa primariamente «via», «passaggio», che potrebbe essere quello che Afrodite sfrutta per introdursi (ἐντήκεται al v. 7, εισέρχεται al v. 9) nei corpi viventi. I πόροι, nel linguaggio medico, indicano i condotti interni dell'organismo, che potrebbero corrispondere a quelli che Afrodite utilizza per insinuarsi, letteralmente, negli animali, negli uomini e negli dei²⁹⁹. L'aspetto più interessante del termine πόρος è però il suo significato metaforico di «via d'uscita» e dunque «stratagemma» o «risorsa»³⁰⁰. Nell'*Inno orfico* alla Φύσις la dea della Natura, che viene associata ad Afrodite in quanto una sua «sorta di versione filosofica»³⁰¹, viene definita πολυμήχανε, «dalle molte risorse»³⁰², in un senso che secondo M.P. Pattoni potrebbe rispecchiare quello di πόρος in questa sede. Afrodite, da queste prime informazioni, risulterebbe dunque una potenza assoluta, dai molti nomi e funzioni, pervasiva e intrusiva, ingegnosa abbastanza da riuscire a trovare le vie per incunearsi in qualsiasi essere vivente. Una dea che ha sufficienti risorse per piegare al proprio volere anche la mente di Zeus. Questo tema è al centro dell'*Inno omerico* ad Afrodite³⁰³, è anzi la causa delle vicende in esso narrate. Zeus, stanco delle manipolazioni della dea, decide di

²⁹⁷ Inoltre, se nel modello epico Afrodite «suscita dolce desiderio negli dei / e soggioga le razze degli uomini mortali, / gli uccelli del cielo e tutte le specie animali», Sofocle capovolge la gerarchia, partendo col citare il mondo animale e concludendo con quello divino.

²⁹⁸ Cfr. Pattoni 2003, 239-40, per la verità la studiosa considera la lezione βόρος dei codici di Stobeeo, accettata da Lloyd-Jones, ma non esclude nemmeno πόρος, lezione condivisa da molti altri editori, a cui Pattoni dà un'interessante interpretazione che ha senso esporre in questa sede.

²⁹⁹ Pattoni 2003, 241.

³⁰⁰ Detienne-Vernant 1977, 114 «poros è lo stratagemma, l'espedito trovato dall'astuzia di un essere intelligente per uscire da un'aporia».

³⁰¹ Pattoni 2003, 241. Cfr. Ricciardelli 2000, 271-2 per le connessioni, anche epitetive, tra Φύσις e Afrodite.

³⁰² Lo troviamo anche in Hom. *Il.* 2.173 riferito a Odisseo, διογενὲς Λαερτιάδη πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ.

³⁰³ Cfr. *Hymn. Hom. Ven.* 36-39 καί τε παρέκ Ζητὸς νόον ἦγαγε τερπικεράνου, / ὅστε μέγιστός τ' ἐστὶ μέγιστος τ' ἔμμορε τιμῆς / καί τε τοῦ, εὐτ' ἐθέλοι, πυκινὰς φρένας ἐξαπαφοῦσα «sconvolge anche la mente di Zeus, signore del fulmine / che è il più grande e ha avuto il potere più grande / facilmente inganna il suo animo scaltro, ogni volta / che vuole e lo fa unire a donne mortali» (Trad. Zanetto 1996).

infonderle lo ἕμερος, il desiderio, nei confronti di un mortale (*Hymn. Hom. Ven.* 45-52).

La potenza di Afrodite, superiore a quella del padre, viene continuamente sottolineata dal lessico adottato nel frammento sofocleo, che fa della dea una vera e propria tiranna alla stregua di Zeus, che nel *Prometeo incatenato* viene definito τὴν Διὸς τυραννίδα³⁰⁴.

2.1.2. Ἄνευ δορός, ἄνευ σιδήρου: il peplo e il κεστός

Anche l'immagine di Afrodite che combatte ἄνευ δορός, ἄνευ σιδήρου (Soph. fr. 941, 15-16) rimanda al padre. Essa, infatti, riprende il modo in cui il coro delle *Supplici* di Eschilo descrive Zeus: «e scaglia giù da speranze / altoturrite gli uomini / malvagi ma di violenza alcuna / si arma»³⁰⁵, dove emerge un «procedimento di negazione della metafora militare»³⁰⁶. Come il padre, Afrodite «taglia alla radice / tutti i progetti degli dei e degli uomini» (Soph., fr. 941, 16-17), ma a differenza delle altre divinità – anche femminili, come ad esempio Atena o Artemide – non si serve mai di armi create appositamente per ferire o uccidere e quando utilizza strumenti concreti, essi non sono mai legati alla sfera maschile o bellica. «Aphrodite certainly should not be labelled as a war-goddess»³⁰⁷; difatti, nell'unico episodio in cui combatte direttamente con un eroe, la sua arma è un peplo splendente.

Hom. *Il.* 5.314-317

ἀμφὶ δ' ἔδον φίλον υἱὸν ἐχεύατο πήγχεε λευκῶ,
πρόσθε δέ οἱ πέπλοιο φαεινοῦ πτύγμα κάλυπεν
ἔρκος ἔμμεν βελέων, μὴ τις Δαναῶν ταχυπόλων
χαλκὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλὼν ἐκ θυμὸν ἔλοιτο.

Tese le bianche braccia intorno al figlio suo,
e lo nascose stendendo il peplo ampio, splendente,
per ripararlo dai dardi, perché nessuno dei Danai cavalli rapidi,
gettandogli il bronzo nel petto, potesse rapirgli la vita.

³⁰⁴ Aesch. *Prom.*, v. 10 ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα. L'idea di totalità e di dominio assoluto di Cipride espressa da πᾶν, in tragedia è spesso attribuita a Zeus. Cfr. Aesch. *Sept.* v. 255, *Suppl.* v. 816, *Eum.* v. 918; Soph. *Phil.* v. 679.

³⁰⁵ Aesch. *Suppl.*, 96-99 ἰάπτει δ' ἐλπίδων / ἀφ' ὑπιπύργων πανώλεις / βροτούς, βίαν δ' / οὔτιν' ἐξοπλίζει.

³⁰⁶ Pattoni 2003, 230.

³⁰⁷ Budin 2003, 277.

Nel riuscito tentativo di salvare il figlio, la dea della sessualità si ingegna trovando un πόρος, appunto, una risorsa, per affrontare la situazione di pericolo: si serve dell'unico strumento che ha a disposizione in quel momento. Se il peplo è fonte di fascino e dunque di seduzione, Afrodite, nel momento del bisogno, trova un modo per utilizzarlo come arma nel senso proprio del termine, in un passo che non trova equivalenti in epica, in quanto solitamente gli dei, per salvare un mortale sul campo di battaglia, tendono a celarlo nell'oscurità o dietro a una nuvola, come fa Cipride stessa con Paride in *Il.* 3.380-82³⁰⁸. È interessante, peraltro, l'osservazione di M. Lee³⁰⁹, ovvero che il peplo non ricopre una funzione protettiva solo in questo episodio "sovrannaturale": anche le donne mortali offrono pepi ad Atena per chiederle di salvaguardare la città³¹⁰.

Come Afrodite è in tutto, ella allo stesso modo contiene tutto (Soph. fr. 941, 5 ἐν κείνῃ τὸ πᾶν). In lei vi è lo σπουδαῖον, lo zelo, lo slancio, accompagnato da una forza racchiusa nel termine ἡσυχᾶιον, la pace, la tranquillità, a cui tuttavia si oppone ἐς βίαν ἄγον (Soph. fr. 941, 6), la spinta alla violenza. Ognuno di questi termini annulla l'altro, tutto è il contrario di tutto, Κύπρις οὐ Κύπρις μόνον: la serenità del sentimento amoroso convive con la furia della passionalità³¹¹. Se in Afrodite vi sono tutte le pulsioni emotive, la sua arma, il κεστός del XIV canto dell'*Iliade*, contiene tutti gli incanti.

Hom. *Il.* 14.214-221

Ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα
 ποικίλον, ἔνθα δέ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο·
 ἔνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστύς
 πάρφασις, ἢ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.
 τὸν ῥά οἱ ἔμβαλε χερσὶν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
 «τῆ νῦν τοῦτον ἱμάντα τεῶ ἐγκάθεο κόλπῳ
 ποικίλον, ᾧ ἔνι πάντα τετεύχεται· οὐδέ σέ φημι
 ἄπρηκτόν γε νέεσθαι, ὅ τι φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς».

³⁰⁸ Cfr. Kirk 1990, 93 per il confronto tra il salvataggio di Paride ed Enea da parte di Afrodite e, nel caso di Enea, anche da parte di Poseidone (*Il.* 20.330-340): «they are variant forms of a single theme».

³⁰⁹ Lee 2004, 255-56 «the protective value of πέπλοι is likewise emphasized in several passages in the *Iliad* describing the Trojan women's dedication of a πέπλος to Athena to secure her protection in the war against Greeks».

³¹⁰ Vd. Hom. *Il.* 6.86-92, 6.269-73, 6.288-95, 6.301-04.

³¹¹ Pattoni 2003, 228 «in questo giocare su sottili antitesi Sofocle sta traducendo nel linguaggio tragico il concetto tradizionale di Amore come γλυκύπικρος, già consolidato in poesia lirica».

Diceva, poi si slacciò dal seno la fascia riccamente decorata su cui era trapunta ogni lusinga: amore e passione e bisbigli tra innamorati e seduzione, quella che suole rapire anche la mente dei saggi. Gliela poste fra le mani e pronunciava parola così: «Su prendi! Avvolgiti il seno con questa fascia multicolore su cui è effigiata ogni fascinazione: credo Che non tornerai senza aver ottenuto tutto ciò che desideri».

Non è chiaro che cosa si intenda con *κεστός*, se una cintura, anche se poco probabile, una benda o un amuleto. Un accessorio plausibile è stato identificato su statue orientali, in cui due fasce, passando sia sotto le braccia sia sopra le spalle, si intrecciano all'altezza del seno³¹². A prescindere dalla certa individuazione di un oggetto che possa essere associato al termine greco, è chiaro che si tratta comunque di un accessorio strettamente legato all'abbigliamento femminile e che gode, peraltro, di proprietà magiche, condensate nella parola *θελκτήρια* (*Il.* 14.215)³¹³. Come la collana che Peitho e le Charites donano a Pandora, il *κεστός* è la rappresentazione visiva e concreta di poteri seduttivi astratti³¹⁴. Inoltre, si ipotizza che accessori del genere fossero realmente utilizzati dalle donne come veicolo di incantesimi d'amore³¹⁵.

Già in *θελκτήρια*, dunque nel termine che sintetizza i poteri contenuti nella fascia, si può percepire un'intricata rete di connessioni ed evocazioni, che danno un'idea di quanto dovesse essere irresistibile la potenza attrattiva di Afrodite. *Θελκτήρια* è infatti il sostantivo che deriva da *θέλγειν*, «cheat», «charm, beguile»³¹⁶. Questo stesso verbo è associato a Calipso³¹⁷ e a Circe³¹⁸ e viene

³¹² Janko 1994, 185.

³¹³ Cfr. Faraone 1990, 219-243 per un approfondimento sul ruolo della magia in *Il.* 14 sulla base dell'analisi di tavolette Neo-Assire.

³¹⁴ Cfr. Faraone 1990, 222 per il confronto tra la collana di Pandora e il *κεστός* di Afrodite.

³¹⁵ Vd. Faraone 1999 per gli esempi, di cui però si discuterà meglio nel terzo capitolo.

³¹⁶ LSJ s.v. Farioli 2021, 379 evidenzia come se solitamente *thelgein* viene utilizzato per descrivere l'azione divina di immobilizzare un mortale attraverso un bagliore accecante – la dimensione è dunque visiva – il *thelgein* femminile evidenzia invece il piano uditivo. Non a caso Elena, la seduttrice per eccellenza, pur non cantando, parla molto più di altre donne, spesso anche al fine di ingannare.

³¹⁷ Hom. *Od.* 1.56-57 αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισιν / θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται. In questi versi peraltro appaiono anche gli αἰμυλίοισι λόγοισιν, che Esiodo associa all'astuzia femminile in *Th.* 890 (αἰμυλίοισι λόγοισιν ἔην ἐσκάτθετο νηδὺν) e *Op.* 78, 374, 789.

³¹⁸ Hom. *Od.* 10.291 ἀλλ' οὐδ' ὧς θέλξαι σε δυνήσεται οὐ γὰρ ἔάσει.

pronunciato da quest'ultima per descrivere l'atto di attrazione mortifera delle Sirene³¹⁹. In tutti e tre i casi si tratta di un incantamento che attrae ed estranea. Calipso e Circe, assicurandogli l'immortalità, trattengono Odisseo dal rientrare nel corso della propria storia e le Sirene, promettendogli la conoscenza, cercano addirittura di sottrargli la vita³²⁰. Questa attrazione, a cui Odisseo faticosamente sfugge, si realizza soprattutto tramite la voce, un elemento che le due ninfe e le Sirene condividono. Come ricordato nel primo capitolo, Circe e Calipso sono le uniche che mentre tessono, cantano. È un canto che, come le creature marine stesse, appare ibrido, perché le ninfe sono immortali, ma la loro voce è umana³²¹. Il loro potere di incantamento si amplifica se associato all'arte della tessitura, anch'essa uno strumento di comunicazione, di racconto e di inganno. Non a caso, anche alla tessitrice di trame per eccellenza, Penelope, è associato il verbo *θέλγειν*³²². L'azione di incantare si traspone così in un punto a metà tra la voce e la tessitura e accomuna all'interno di uno stesso quadro quelle donne che cantano o tessono (o compiono entrambe le azioni contemporaneamente) per attrarre e ingannare.

Un'altra donna che sfrutta la connessione tra voce e inganno è Elena, che, sotto ordine di Afrodite, al fine di compromettere il piano degli Achei e di esporre i soldati nascosti nel cavallo di legno, imita le voci delle mogli degli eroi³²³. Sebbene il suo piano fallisca, Anticlo cede alle provocazioni della donna e, nel tentativo di farlo tacere, Odisseo si trova costretto a ucciderlo³²⁴. Trifiodoro, per descrivere l'insidioso richiamo di Elena, utilizza l'espressione *φωνῆ λεπταλέῃ*³²⁵: la voce della donna è fine e delicata. Viene infatti descritta con lo stesso aggettivo della voce del

³¹⁹ Hom. *Od.* 12.39-40 Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξεαι, αἶ ρά τε πάντας / ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφραγ εἰσαφίκεται e Hom. *Od.* 12.44 ἀλλά τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν αἰοιδῆ.

³²⁰ Crippa 2015, 55 «mentre le Muse fondano l'ordine delle cose attraverso una memoria che le organizza e le preserva, le Sirene con il loro canto aboliscono o offuscano ogni memoria. Il canto diviene così simile al silenzio assoluto, anzi, alla musica assoluta del silenzio. Voce come immagine di melodia e poetica 'distruttiva' [...]: le Sirene affermano il potere della voce, di una voce che può essere sovrumana».

³²¹ Hom. *Od.* 6. 125 ἢ νύ που ἀνθρώπων εἰμὶ σχεδὸν αὐδηέντων. Hom. *Od.* 10. 136 Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα.

³²² Hom. *Od.* 18, 282-283 οὐνεκα τῶν μὲν δῶρα παρέλκετο, θέλγε δὲ θυμὸν / μιλχιόις ἐπέεσσι, νόος δὲ οἱ ἄλλα μενοίνα.

³²³ L'episodio è narrato sia da Omero in *Od.* 4.269-289 sia da Trifiodoro ai vv. 454-498 della sua *Halosis Iliou*.

³²⁴ Triph. 476-486.

³²⁵ Triph. 470-71 πάσας ἠυκόμους ἀλόχους ὀνόμαζεν Ἀχαιῶν / φωνῆ λεπταλέῃ.

ragazzo che canta e guida con la cetra il corteo di fanciulli e fanciulle che danzano nel *locus amoenus* riprodotto sullo scudo di Achille in *Il.* 18.570-71³²⁶. Quella di Elena si configura così come una voce ingannevole proprio perché caratterizzata da una dolcezza che è talmente rovinosa da causare il pianto degli eroi (Triph. 472) e la morte di un soldato. Trifiodoro si discosta dalla versione omerica secondo cui Elena riesce ad imitare perfettamente la voce delle Achee; si limita a raffigurarla mentre elenca ai guerrieri i nomi delle donne, «expecting them to break down at the mere mention of their much-missed wives»³²⁷. Nell'*Odissea*, invece, Elena possiede delle capacità che la avvicinano alla categoria delle Muse, più che delle mortali. Nel IV canto, quando Telemaco si presenta alla corte di Menelao, la donna si chiede se dovrà dire il vero o il falso³²⁸; questa è una prerogativa delle Muse, che sanno tutto (*Il.* 2.485 ἴστε τε πάντα), «which implies both true and lies»³²⁹. Le straordinarie abilità mimetiche di Elena, anche se possono sembrare poco plausibili³³⁰, riflettono la centralità che la donna ricopre in entrambi i poemi nella sfera del linguaggio e dell'ambiguità³³¹. Se sa mentire come le Muse, di fronte al cavallo di legno dimostra di saper anche confondere la realtà e la sua contraffazione³³². Si appropria così della capacità dell'aedo di imitare voci per il pubblico³³³. Anche il coro femminile di Delo, nell'*Inno ad Apollo*, riesce a incantare (*Hymn. Hom. Ap.* 161 θέλγουσι δὲ φῶλ' ἀνθρῶπων), perché «di tutti gli uomini le voci e gli accenti / sanno imitare: ognuno direbbe di essere lui stesso a

³²⁶ Hom. *Il.* 18.570-71 ἡμέροεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε / λεπταλέη φωνῆ.

³²⁷ Miguelez-Cavero 2013, 370 osserva come Trifiodoro debba aver percepito la scena omerica «awkward in expression and implausible in content».

³²⁸ Hom. *Od.* 4.140 ψεύσομαι ἢ ἔτυμον ἔρέω; κέλεται δέ με θυμός.

³²⁹ Worman 2001, 30 n. 39. Cfr. anche Hes. *Th.* 27.

³³⁰ Privitera 1981, 361 considera l'espressione talmente «goffa» da ritenerla un'interpolazione proveniente dall'epica ciclica, in cui «portenti del genere sembrano più consoni».

³³¹ Per un approfondimento Worman 2001, 19-37. Quello che Elena dice non sempre corrisponde alle sue reali intenzioni, «Helen is also significantly aware of her centrality to the narratives of others, manifesting a concern for reputation (*kleos*) that connects her to the Muses, the Sirens, and ultimately the poet, as a number of scholars have recognize» (p. 23).

³³² Elena assomiglia a Odisseo. Entrambi usano il linguaggio per ingannare ed entrambi riescono a vedere oltre l'apparenza: la donna riconosce Odisseo travestito e l'eroe, dall'interno del cavallo, riconosce che a imitare le voci delle Achee è Elena. Per un approfondimento vd. Worman 2001, 34.

³³³ Worman 2001, 34. Cfr. anche Martin 2001, 56 «if we think of the Homeric poetic performer as a man with many voices, some of them female, the epic interest in certain scenes of polyphony becomes all the more relevant for a study of the genre's poetics».

parlare / tanto bene si adegua il loro canto armonico»³³⁴. La voce di Elena riflette la natura sdoppiante e dissimulante della *mimesis* e perciò diventa persuasiva, come il canto di Demodoco alla corte dei Feaci, anch'esso fonte di pianto per coloro che ascoltano³³⁵. La voce assume tratti pericolosi anche nella creazione della prima donna. Efesto ed Hermes infondono a Pandora rispettivamente l'αὐδή (*Op.* 61) e la φωνή (*Op.* 79)³³⁶, di cui la donna «si serve per meglio sedurre, con discorsi menzogneri, quelli che hanno l'imprudenza di ascoltarla»³³⁷.

Alla luce di questa digressione sull'uso di θέλγειν in contesti in cui le donne si servono della tessitura o della voce per sedurre e ingannare, si può intuire quanto le implicazioni semantiche del termine celano la fatale combinazione di dolcezza e raggiro che il κεστός rappresenta. In esso, infatti, è racchiuso tutto ciò che è seducente. Troviamo la φιλότης, l'amplesso amoroso e sessuale, lo ἕμερος, il desiderio, la brama irresistibile che Afrodite infonde in tutti gli esseri viventi e l'ᾠριστός, ovvero le conversazioni tra innamorati – la voce, appunto – i discorsi affettuosi, quegli ᾠροι che appartengono alla sfera di competenza di Afrodite anche nella *Teogonia*.

Hes. *Th.* 203-206

ταύτην δ' ἐξ ἀρχῆς τιμὴν ἔχει ἠδὲ λέλογχε
μοῖραν ἐν ἀνθρώποισι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσι,
παρθενίους τ' ᾠρους μειδήματά τ' ἐξαπάτας τε
τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότητά τε μιλίχιν τε.

Dall'inizio ha questo onore e ha ricevuto in sorte
come destino tra gli uomini e gli dei immortali:
confidenze di fanciulle e sorrisi e inganni
e soave diletto e amore e dolcezza.

I colloqui intimi tra le παρθένοι, alla pari di quelli tra Afrodite e Anchise o tra Era e Zeus, attivano la sfera della seduzione, esattamente come il sorriso

³³⁴ *Hymn. Hom. Ap.* 162-4 πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὸν / μιμῆσθ' ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος / φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν αἰοιδίη (Trad. Cassola 1975). Cfr. Martin 2001, 57 «'Homer' in the *Hymn to Apollo* acts as chorus-trainer, projecting his own voice onto that of women».

³³⁵ La persuasione della *mimesis*, nella tragedia, si declina anche in termini scenografici, si analizzeranno degli esempi nel terzo capitolo.

³³⁶ Cfr. West 1978, 163 per i problemi filologici e interpretativi di questi versi.

³³⁷ Vernant 1981, 180.

(μειδήματα), che però, al contempo, è strettamente legato all'inganno (ἐξαπάτας). Basti pensare che uno degli epiteti tradizionali di Afrodite è proprio φιλομμειδής, «amante del riso»³³⁸. Il sorriso rimanda immediatamente all'idea di bellezza che con Afrodite assume spesso una sfumatura erotica³³⁹, come ad esempio quando seduce Anchise nell'*Inno*³⁴⁰. Tuttavia, proprio per l'insita potenza degli epiteti, anche quando l'attributo compare in momenti che esulano dall'ambito sessuale, esso serve comunque a rimarcare una profonda femminilità della dea³⁴¹. Questa si oppone a caratteristiche che richiamano quelle più tipicamente maschili, proprie di altre divinità femminili, come Atena o Artemide³⁴². Ad esempio, Cipride viene definita φιλομμειδής quando racconta a Dione di essere stata ferita da Diomede³⁴³, come a rimarcare la sua inadeguatezza sul campo di battaglia³⁴⁴. L'aspetto erotico è in realtà contenuto nell'epiteto stesso: Afrodite è φιλομμειδής perché è nata dai μήδεα, i genitali di Urano³⁴⁵. Tuttavia, anche in questo caso troviamo un'ambiguità, in quanto i μήδεα sono anche i consigli, i piani, i pensieri ingannevoli³⁴⁶. «It certainly comes as no surprise that Aphrodite is ascribed as fondness for genitals and for trickery»³⁴⁷ e infatti il sorriso compare anche nell'episodio della Διὸς ἀπάτη. Afrodite è φιλομμειδής mentre si scioglie il κεστός³⁴⁸ ed Era, dopo aver

³³⁸ LfgrE s.v. φιλομμειδής. x5 nell'*Iliade*, x1 nell'*Odissea*, x5 nell'*Hymn. Hom. Ven.*, x1 nella *Teogonia*.

³³⁹ Boedeker 1974, 32 «φιλομμειδής is used in contexts which explicitly emphasize Aphrodite's aspect as goddess of sexual love. This function of the epithet is related to the erotic overtones of Aphrodite's smile». Per il concetto generale di sorriso nell'Antica Grecia vd. Cozzo 2018.

³⁴⁰ *Hymn. Hom. Ven.* 56-57 τὸν δὲ ἔπειτα ἰδοῦσα φιλομμειδής Ἀφροδίτη / ἠράσατ', ἔκπαγλος δὲ κατὰ φρένας ἵμερος εἶλεν.

³⁴¹ Gli epiteti agiscono con una potenza semantica che va oltre il contesto. Vd. Camerotto 2009, 86 «i contatti tra l'epiteto e il contesto ci sono, ma [...] risultano secondari, cioè il rapporto che costituisce la formula nome-epiteto non entra propriamente nella struttura sintattica dell'azione contestuale, è indipendente dal rapporto che si genera tra il sintagma nominale e il verbo».

³⁴² Atena, ad esempio, in *Il.* 5.734-737 = *Il.* 8.385-837 «lascia cadere il peplo» (*Il.* 5.734 = 8.385 πέπλον μὲν κατέχευεν ἑάνον) e si prepara alla battaglia indossando il chitone maschile (*Il.* 5.736 = 8.387 ἦ δὲ χιτῶν ἑνδύσα). Cfr. Griffin 1980, 28 «she takes it off and replaces it with the masculine dress of the warrior, because she is about to exercise the other side of her nature, incompatible with women's dress and all that it implied».

³⁴³ *Hom. Il.* 5.375 τὴν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα φιλομμειδής Ἀφροδίτη.

³⁴⁴ Boedeker 1974, 35 «the choice of φιλομμειδής rather than Διὸς θυγάτηρ sharply contrasts "smile loving" Aphrodite with her antagonist, the fierce warrior Diomedes».

³⁴⁵ West 1966, 88.

³⁴⁶ LfgrE s.v. μήδεα «ciò che si pensa con saggia lungimiranza». I μήδεα πυκνά sono gli acuti pensieri attribuiti a Odisseo in *Il.* 3.202 (εἰδὼς παντοίους τε δόλους καὶ μήδεα πυκνά).

³⁴⁷ Bouchard 2015, 10.

³⁴⁸ *Hom Il.* 14.211 τὴν δ' αὖτε προσέειπε φιλομμειδής Ἀφροδίτη.

ingannato Cipride sulle proprie intenzioni, sorride mentre lo indossa. L'immagine del sorriso viene sottolineata dal cantore, difatti il verbo μειδάω³⁴⁹ in riferimento ad Era viene ripetuto due volte in due versi contigui³⁵⁰. Così, riprendendo l'ambiguità insita in φιλομειδής, Esiodo, poco dopo l'elenco delle prerogative della dea, parla della Νύξ ὀλοή, che genera Ἀπάτη e Φιλότης, l'Inganno e l'Amore, concepiti, appunto, insieme³⁵¹.

Dopo che Afrodite seduce tramite le parole, il sorriso e l'inganno, ecco che scatta la tensione sessuale, che trova chiara esplicitazione nel termine τέρψιν (*Th.* 206), che è il godimento, «le doux plaisir qui se rattache à l'assouvissement d'un désir»³⁵². L'accezione erotica del sostantivo risulta evidente se la confrontiamo con il fr. 196 di Archiloco, in cui il poeta si serve della vivida espressione τέρπεσθαι φιλότητος³⁵³ per riferirsi proprio al coito³⁵⁴. A questo segue la μειλίχνη (*Th.* 206), letteralmente la dolcezza. Tuttavia, per come viene utilizzato tale termine in Omero³⁵⁵ e non solo³⁵⁶, si può pensare più che altro che essa indichi quel senso di calma e pacificazione che segue il momento di tensione e di eccitazione³⁵⁷. In pochi versi Esiodo condensa le azioni tipiche di Afrodite. Queste partono dal fascino, fatalmente connesso all'inganno, evolvono nello sconvolgimento, anche violento,

³⁴⁹ LfgrE s.v. μειδάω «smile, grin».

³⁵⁰ Hom. *Il.* 14.222-223 ὣς φάτο, μείδησεν δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη, / μείδησασα δ' ἔπειτα ἐφ' ἐγκάτθετο κόλπῳ. Bouchard 2015, 13 «despite the frequent erotic connotations of smiles, it is obvious that this one is not motivated by Hera's desire to seduce as much as by her triumph at having pulled off a successful trick».

³⁵¹ Hes. *Th.* 224 Νύξ ὀλοή, μετὰ τὴν δ' Ἀπάτην τέκε καὶ Φιλότητα. Per il rapporto tra Afrodite e la notte vd. Bouchard 2015, 11-13.

³⁵² Pironti 2007, 58-59 «le verbe correspondant, τέρπεσθαι, accompagne, chez Homère, aussi bien les relations intimes que le sommeil, les pleurs, la parole, mais aussi la nourriture et la boisson».

³⁵³ Arch. fr. 196, 13-15 τέρψιές εἰσι θεῆς / πολλὰι νέοισιν ἀνδράσιν / παρέξ τὸ θεῖον χρῆμα τῶν τις ἀρκέσει.

³⁵⁴ Pironti 2007, 59.

³⁵⁵ Hom. *Il.* 15.741 ἀλλ' ἐν γὰρ Τρώων πεδίοις πύκα θωρηκτῶν / πόντῳ κεκλιμένοι ἐκάς ἤμεθα πατρίδος αἴης e 24.739 οὐ γὰρ μείλιχος ἔσκε πατὴρ τεὸς ἐν δαῖ λυγρῇ.

³⁵⁶ Cfr. Plut., *Thesee*, 12, 1 dove μειλίχια sono le offerte espiatorie finalizzate a placare l'ira degli dei: καὶ δεομένου καθαρθῆναι, τοῖς νενομισμένοις ἀγνίσαντες καὶ μειλίχια θύσαντες εἰστίασαν οἴκοι, μηδενὸς πρότερον αὐτῶ φιλανθρώπου καθ' ὁδὸν ἐντυχόντος. «Teseo chiese loro di essere purificato ed essi compirono con gioia i sacrifici, nel rispetto delle usanze, e lo invitarono a banchetto a casa loro» (Trad. Bettalli 2003).

³⁵⁷ Pironti 2007, 60 «les offrandes expiatoires qui visent à apaiser le courroux divin s'appellent μειλίχια, et les épicleses telles que Meilichios, pour Zeus et Meilichia pour Aphrodite, concernent sans doute des puissances d'apaisement qu'on appelle à l'aide dans des situations troubles».

della passione sessuale e approdano ad un ritorno alla quiete, dovuta alla spossatezza che segue l'amplesso.

In *Il.* 14 Omero, attribuendo al κεστός gli stessi poteri di cui parla Esiodo, aggiunge un ulteriore tassello. Lo scopo di Era è quello di trascinare Zeus nel turbinio di emozioni prodotto dai poteri di Afrodite, al fine di farlo addormentare e distrarlo momentaneamente dal campo di battaglia. La seduzione non è il fine, è un mezzo. Nell'*Iliade*, dunque, Afrodite non solo ha il potere di agire in ambito erotico, ma «suole rapire anche la mente dei saggi» (*Il.* 14.217)³⁵⁸. Queste parole sono una premonizione dell'imminente riuscita dell'inganno di Era e Sofocle cita questo tratto di Afrodite nel proprio frammento, in cui, per descrivere la dea, utilizza il termine οἰμωγμός (Soph. fr. 941, 5). Questo sostantivo, tradotto come «gemito», è legato alla sfera della morte e del lutto³⁵⁹ e «doveva con ogni probabilità prefigurare l'esito della vicenda rappresentata»³⁶⁰.

2.1.3. La φιλότης, ovvero la forza scatenante del conflitto

L'aspetto violento delle azioni di Afrodite a cui si è accennato, è racchiuso nella φιλότης³⁶¹, che compare sia nelle sue prerogative in Hes. *Th.* 206, sia tra i poteri del κεστός in *Il.* 14.216. Il significato di questo termine è di complessa interpretazione. Si può parlare di una relazione o un legame ospitale che prevede un patto reciproco; una «convenzione solenne», dunque, anche tra persone che non sono legate da un legame di amicizia³⁶². È anche un rapporto basato sulla fiducia³⁶³ e ha a che fare con il matrimonio, dunque un'unione contrattuale tra uomo e donna³⁶⁴. G. Pironti, tuttavia, insiste sull'importanza di considerarne il valore

³⁵⁸ Hom. *Il.* 14.217 πάρφασις, ἥ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.

³⁵⁹ Ad esempio, il dolore dei soldati in Hom. *Il.* 4.450 ἔνθα δ' ἄμ' οἰμωγή τε καὶ εὐχολὴ πέλεν ἀνδρῶν; il lutto del popolo di Troia in *Il.* 22.409 κωκυτῶ τ' εἴχοντο καὶ οἰμωγῆ κατὰ ἄστνυ e il pianto degli uomini che trasportano il cadavere di Ettore in *Il.* 24.696 οἱ δ' εἰς ἄστνυ ἔλων οἰμωγῆ τε στοναχῆ τε.

³⁶⁰ Pattoni 2003, 227.

³⁶¹ Vd. LfgrE s.v.

³⁶² Benveniste 1969, 342.

³⁶³ Taillardat 1982, 10, ricostruisce una possibile etimologia indoeuropea da *bh(e)idh-, che esprime l'idea di, appunto, fiducia.

³⁶⁴ Vd. Bouvier 2022, 248-250.

erotico³⁶⁵ e soprattutto la possibilità che *philotes* non implichi necessariamente un'unione consensuale e reciproca³⁶⁶. L'espressione μιγῆναι φιλότῃτι – o anche solo μιγῆναι – compare spesso in contesti dove si allude allo stupro o a relazioni sessuali imposte da una delle due parti³⁶⁷. Inoltre, per *philotes* si intende anche quella che Archiloco descrive come una «brama d'amore, che nel mio cuore si è insinuata / versò sui miei occhi densa nebbia / rubando dal petto anima fragile»³⁶⁸. In questo frammento l'esperienza amorosa è talmente intensa da essere assimilata alla morte³⁶⁹. Ἐλυσθεῖς πολλὴν κατ' ἀγλὸν ὀμμάτων ἔχευεν (Arch. fr. 191, 2) rimanda infatti ad una momentanea perdita di lucidità che gli eroi omerici esperiscono quando assistono a scene dolorose, come Ettore di fronte alla morte del fratello Polidoro in *Il.* 20.419-21³⁷⁰. Soprattutto, è la stessa sensazione che prova Sarpedone quando rischia di morire in *Il.* 5.696-97: «lo lasciò il soffio vitale, nebbia gli calava / sugli occhi, ma riprese a respirare»³⁷¹. Questo legame tra Afrodite e la morte è ribadito nel frammento sofocleo: ἔστιν μὲν Ἄιδης, ἔστι δ' ἄφθιτος βίος (Soph. fr. 941, 3).

La morte e la violenza sono associate ad Afrodite anche se la dea non combatte con armi che uccidono in senso letterale. Quando Ettore accusa Paride di essere la rovina dei Troiani, lo provoca ricordandogli che i doni di Cipride a lui tanto cari

³⁶⁵ Pironti 2007, 40 «pour la φιλότης qui relève des aphrodisia, on pourrait donc choisir une traduction assez neutre comme «relation, union intime», ou même «relation amoureuse», pourvu que, dans ce cas, on garde à l'esprit qu'il s'agit avant tout d'une union physique et que seul le contexte peut permettre de déceler une éventuelle connotation supplémentaire».

³⁶⁶ Pironti 2007, 47 «les oeuvres d'Aphrodite, peuvent parfois se passer de réciprocité».

³⁶⁷ Pironti 2007, 47 la studiosa propone come esempi di *philotes* non consensuale l'unione tra Poseidone e Tiro (*Hom. Od.* 11.243-250) e tra Teti e Peleo (*Hom. Il.* 428-437).

³⁶⁸ Arch. fr. 191 τοῖος γὰρ φιλότῃτος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεῖς / πολλὴν κατ' ἀγλὸν ὀμμάτων ἔχευεν, / κλέψας ἐκ στήθεων ἀπαλὰς φρένας. (Trad. Russello 1993).

³⁶⁹ Gentili-Russello 1993, 231. Il rapporto tra Eros e Thanatos è un *topos* fertile e conosciutissimo non solo nel panorama concettuale greco ma anche successivo ed è trasversale rispetto a moltissime culture. Facendo un riferimento all'attualità, basti pensare che in francese il concetto di orgasmo, con un'immagine che ricorda il fr. 191 di Archiloco, può essere espresso anche con la locuzione «petite mort», una piccola morte.

³⁷⁰ *Hom. Il.* 20.419-421 Ἔκτωρ δ' ὡς ἐνόησε κασίγνητον Πολύδωρον / ἔντερα χερσὶν ἔχοντα λαζόμενον ποτὶ γαίῃ / κάρ ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀγλὺς, οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη.

³⁷¹ *Hom. Il.* 5.696-97 τὸν δ' ἔλιπε ψυχὴ, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀγλὺς, / αὐτὶς δ' ἐμπνύθη, περὶ δὲ πνοιὴ Βορέαο. Cfr. Faraone 1999, 43 «we need to explore in greater detail how the Greeks perceived the experience of erotic desire as the onset of a pathological disease. Indeed, it is instructive that when Homer wishes to express the feeling of erotic infatuation, he uses epic formulae that elsewhere describe dead and wounded warriors whose limbs have been “loosened” or on whose heads a mist has been poured».

non gli saranno di alcun vantaggio quando verrà ucciso³⁷². Questi doni sono la κίθαρις, la κόμη e l'εἶδος, dunque la musica e la bellezza, tutto ciò che concorre alla seduzione e si discosta dalla guerra. Ironicamente, però, sarà proprio la φιλότης, prerogativa di Cipride, la miccia destinata a rialimentare il conflitto. Paride propone una soluzione per porre fine alla guerra: organizzare un duello tra lui e Menelao e sancire una *philotes* – un patto di reciproca fiducia – tra i due eserciti, in cui si stabilisce che Elena sarà assegnata al vincitore dello scontro³⁷³. In questo caso la φιλότης, a riprova della propria polisemia, si realizza su due livelli, quello che riguarda l'alleanza tra Achei e Troiani e quello che implica il matrimonio con Elena³⁷⁴. Nessuno di questi accordi avrà luogo, perché durante il duello Afrodite scende in campo a salvare il suo protetto e subito dopo obbliga Elena a raggiungerlo nelle sue stanze. A questo punto avviene un terzo tipo di *philotes*, quello del desiderio erotico che Paride prova nei confronti di Elena³⁷⁵. «Al patto che poteva sancire la *philotes* tra Achei e Troiani è sostituita – ironicamente – l'unione intima dei due amanti protetti da Afrodite»³⁷⁶. Paradossalmente, quell'alleanza che Paride inizialmente voleva instaurare, ma di cui di fronte al fascino di Elena sembra presto dimenticarsi, si realizza comunque, in quanto «a tutti», sia Achei sia Troiani, Paride «era in odio quanto livida morte»³⁷⁷. Il fatto che da una scena di guerra si passi ad una scena d'amore che tutti disapprovano non può che rendere Afrodite una dea ancora più influente in ambito bellico di quanto sembri. La dea riesce infatti a manovrare il conflitto a suo piacimento, riproponendo i suoi schemi, basati sulla φιλότης, per cui – come all'avvenire della guerra di Troia – offre Elena a Paride, Paride la accetta e Menelao viene tradito. La guerra che Afrodite ha di fatto

³⁷² Hom. *Il.* 3.54-55 οὐκ ἂν τοι χραΐσμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης / ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κόνησι μυγείης.

³⁷³ Hom. *Il.* 3.73-75 οἱ δ' ἄλλοι φιλότητα καὶ ὄρκια πιστὰ ταμόντες / ναίοιτε Τροίην ἐριβόλακα, τοὶ δὲ νεέσθων / Ἄργος ἐς ἰππόβοτον καὶ Ἀχαιΐδα καλλιγύναικα.

³⁷⁴ Bouvier 2022, 248-49 «nella Grecia arcaica, il matrimonio non è percepito tanto come l'unione di un uomo e una donna, quanto piuttosto come un accordo stipulato tra due *clan*. Il ruolo della sposa è totalmente passivo: è il pegno dell'alleanza tra le due famiglie, garanzia di una *philotes* presupposta dal matrimonio che unisce tanto le famiglie quanto gli sposi».

³⁷⁵ Hom. *Il.* 3.441-446 ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότητι τραπέιομεν εὐνηθέντε, / οὐ γὰρ πῶ ποτέ μ' ὄδε γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν, / οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς / ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι, / νήσῳ δ' ἐν Κραναῆ ἐμίγην φιλότητι καὶ εὐνῆ, / ὣς σεο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἕμερος αἰρεῖ.

³⁷⁶ Bouvier 2022, 255.

³⁷⁷ Hom. *Il.* 3.454 ἴσον γάρ σφιν πᾶσιν ἀπήχθετο κηρὶ μελαίνῃ.

generato, a seguito di questo episodio è destinata ad imperversare più di prima³⁷⁸. Con i suoi poteri intrinsecamente femminili, Cipride istiga guerre a cui quasi mai partecipa direttamente e che, nonostante ne abbia il potere, quasi mai interrompe³⁷⁹. Allo stesso tempo, però, nel III canto la dea riesce a creare intesa tra i due eserciti, che, vedendo spegnersi definitivamente la speranza per una fine immediata della guerra, biasimano Paride con il medesimo astio.

Questa vicinanza tra i due schieramenti è in realtà un aspetto che Afrodite ed Eris, la dea della discordia, condividono, anche sul piano lessicale. Se «l'action d'Aphrodite est celle de mélanger les corps dans l'intimité sexuelle»³⁸⁰, e, come abbiamo visto, di fondere anche le volontà di due eserciti nemici, così Eris, che agisce direttamente in guerra, genera una mescolanza di corpi che si colpiscono, si urtano e si mescolano «come quando torrenti in piena scorrono / dai monti e confondono all'interno di cava strettoia / l'acqua che scroscia violenta da ricche sorgenti»³⁸¹. Il verbo μείγνυμι, che indica la mescolanza associata principalmente ai rapporti sessuali, agisce dunque anche negli scontri corpo a corpo sul campo di battaglia³⁸². Naturalmente «il ne s'agit pas d'affirmer que l'Aphrodite de l'Illiade est une déesse guerrière»³⁸³, però il suo legame privilegiato con Ares e alcune scelte lessicali all'interno dei poemi suggeriscono una connessione con la guerra più profonda di quanto appare in superficie. Altri esempi possono essere il verbo λιλαιομαι, «long or desire earnestly»³⁸⁴, che compare soltanto in due ambiti, quello bellico³⁸⁵ e quello erotico³⁸⁶, o anche ἔραμαι, utilizzato allo stesso modo³⁸⁷.

Tuttavia, a testimoniare un rapporto radicato tra Afrodite e la guerra non bastano le produzioni poetiche, le quali comunque – soprattutto quelle epiche – prediligono

³⁷⁸ Bouvier 2022, 256.

³⁷⁹ Budin 2003, 277 nota come Afrodite si trovi sempre alle origini dei conflitti. La guerra di Troia in Omero, l'uccisione degli uomini da parte delle Lemnie in Eschilo, la morte di Ippolito in Euripide e lo scoppio delle Guerre Puniche nelle opere letterarie di età romana.

³⁸⁰ Pironti 2007, 42.

³⁸¹ Hom. *Il.* 4.452-454 ὡς δ' ὅτε χεῖμαρροι ποταμοὶ κατ' ὄρεσφι ρέοντες / ἐς μισγάγκειαν συμβάλλετον ὄβριμον ὕδωρ / κρουνῶν ἐκ μεγάλων κοίλης ἐντοσθε χαράδρης.

³⁸² Cfr. Loraux 2002, 90-120 per un approfondimento sull'unione che crea Eris sul campo di battaglia.

³⁸³ Pironti 2007, 231.

³⁸⁴ vd. LSJ s.v.

³⁸⁵ Hom. *Il.* 3.133 ἐν πεδίῳ ὀλοοῖο λιλαιομένοι πολέμοιο.

³⁸⁶ Hom. *Il.* 14.331 εἰ νῦν ἐν φιλότῃτι λιλαιομαι εὐνηθῆναι.

³⁸⁷ Per la guerra Hom. *Il.* 9.64 e 16.208.

un'immagine della dea relegata al mondo delle passioni amorose; bisogna considerare anche i rituali di iniziazione che vedevano come divinità protagonista la cosiddetta Afrodite armata.

2.2. Afrodite armata

Nella sua esposizione sulla Laconia Pausania afferma che su un colle non grande «si trova un tempio antico con una statua lignea di Afrodite armata»³⁸⁸. Una raffigurazione dotata di simili attributi è presumibile che si trovasse nel tempio di Afrodite Areia a Sparta³⁸⁹ e uno ξόανον ὀπλισμένον³⁹⁰ era presente a Citera³⁹¹. La connessione tra Cipride e la sfera bellica si è persa con il tempo, che l'ha vista affermarsi esclusivamente nell'ambito della sessualità³⁹². Basti pensare che nel V canto dell'*Iliade* la partecipazione attiva di Afrodite sul campo di battaglia a difesa del figlio Enea viene vista come una comica ingerenza, il cui unico effetto è quello di generare ilarità tra gli dei³⁹³. La presenza di statue ritraenti la Cipride dotata di armi potrebbe essere la testimonianza di un periodo in cui i tratti della dea non erano così definiti e dove le sue prerogative nel contesto sessuale si confondevano con altre appartenenti al contesto guerriero. Alcuni residui di questa sovrapposizione originaria, che però non bastano a spiegarla³⁹⁴, si possono rinvenire, ad esempio, nella sua relazione con Ares, il dio della guerra, narrata da Demodoco nell'*Odissea*³⁹⁵. La raffigurazione iconografica arcaica di Cipride è stata spiegata da M. Valdes come un riflesso dell'origine della dea, che prende vita da una miscela di contaminazioni orientali, indoeuropee e cretesi, che vanno ad intrecciarsi ad una

³⁸⁸ Paus. 3.15.10 προελθοῦσι δὲ οὐ πολὺ λόφος ἐστὶν οὐ μέγας, ἐπὶ δὲ αὐτῷ ναὸς ἀρχαῖος καὶ Ἀφροδίτης ξόανον ὀπλισμένης.

³⁸⁹ Paus. 3.17.5.

³⁹⁰ Paus. 3.23.1.

³⁹¹ Pausania narra di statue (*xoana*) di Afrodite armata anche a Corinto (2.5.1). Cfr. Calza 1914, 172-184.

³⁹² Budin 2003, 281 «the goddess lost much of her martial character in her transition from Levant to Cyprus to Crete and, finally, to Greece».

³⁹³ Hom. *Il.* 5.426-430 ὣς φάτο, μείδησεν δὲ πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, / καὶ ῥα καλεσσάμενος προσέφη χρυσὴν Ἀφροδίτην, / ὅττι τέκνον ἐμὸν δέδοται πολεμῆϊα ἔργα, / ἄλλα σὺ γ' ἱμερόεντα μετέρχεο ἔργα γάμοιο, / ταῦτα δ' Ἄρηϊ θεῶ καὶ Ἀθήνῃ πάντα μελήσει.

³⁹⁴ Cordiano 2008, 156 «il tratto 'guerriero' [...] a partire dall'età classica risulterà progressivamente attenuato, ma ricondurlo per l'età arcaica in prima istanza al rapporto con lo sposo-amante Ares è spiegazione allo stesso tempo riduttiva e poco convincente».

³⁹⁵ Hom. *Od.* 8.266-369. Privitera 1982, 277, il rapporto tra Afrodite ed Ares viene irrigidito nel matrimonio in Hes. *Th.* 933 e Pind. *Pyth.* 4.87.

lunga tradizione arcaica di rituali di iniziazione – e non solo – dove Afrodite assumeva caratteri assimilabili a quelli di Ares e Atena. N. Marinatos, studiando le raffigurazioni sacre di divinità femminili di età arcaica, ha notato delle similitudini tra le caratteristiche di Atena, Era e Artemide con quelle di divinità mediorientali, come, tra le più famose, Ishtar, Astarte e Anat, solitamente raffigurate nude e armate³⁹⁶. Tuttavia, M. Valdes ha sottolineato come queste stesse prerogative debbano essere considerate comuni anche ad Afrodite, dal momento che è l'unica a mantenere, anche in periodo avanzato, la nudità³⁹⁷ e, appunto, le armi³⁹⁸.

2.2.1. La dea nuda: le arcaiche ambiguità di Afrodite

I significati che N. Marinatos associa alla nudità delle dee sono rilevanti per il nostro discorso. Sulla base di rappresentazioni realizzate principalmente su sigilli siriani risalenti all'età babilonese, lo studioso ha stabilito che dietro alla raffigurazione di divinità nude non vi è soltanto l'idea di fertilità. Analizzando le scene di cui le dee sono protagoniste, dove compaiono anche figure maschili e animali, egli ha individuato innanzitutto una valenza profondamente sessuale: la nudità non è solo simbolica³⁹⁹, può anche servire «to activate the sexualiy of the man god»⁴⁰⁰ e a volte anche a mediare gli scontri⁴⁰¹. Bisogna anche considerare che spesso la dea nuda era raffigurata su amuleti, che assumevano una funzione apotropaica finalizzata alla protezione di chi li indossava⁴⁰².

³⁹⁶ Anche Erodoto (Hdt. 1.105, 131) rimanda le origini di Afrodite a divinità semitiche e persiane.

³⁹⁷ Cfr. LIMC, II 1 (1990), s.v. 'Aphrodisias', pp. 38-51, per esempi di statue di Afrodite completamente nuda.

³⁹⁸ Valdes 2005, 8.

³⁹⁹ Marinatos 2000, 3, fig. 1.3, in un sigillo babilonese del II millennio a.C. è raffigurata una dea nuda, ritta al centro della raffigurazione, mentre alla sua sinistra due uomini combattono tra di loro. Il suo essere immobile, nonostante si trovi in posizione centrale, la rende un simbolo di sessualità più che una parte attiva della scena.

⁴⁰⁰ Marinatos 2000, 7.

⁴⁰¹ Marinatos 2000, 3, fig. 1.4, in un altro sigillo babilonese del II millennio a.C. è raffigurata una dea nuda che fa da intermediaria tra altre due figure che discutono.

⁴⁰² Marinatos 2000, 13. La nudità è strettamente legata al concetto di apotropaico, ovvero all'allontanamento degli influssi maligni. Nel *Protrepitico* di Clemente Alessandrino (II, 21,1-5), Demetra, disperata per la morte della figlia, ride «di cuore» (v.4: ἐνὶ θυμῷ) solo quando Baubo si solleva le vesti (v.1: πέπλους ἀνεσῶρατο) mostrandosi nuda. Questo gesto, chiamato *anasyrma*, è «un atto considerabile esclusivamente femminile. Il fallo maschile, che anatomicamente non è nascosto come i genitali femminili, non ha bisogno di essere svelato perché è sovente mostrato nelle rappresentazioni visuali, come le statue o i travestimenti comici» (Dutsch-Suter 2015, 21). La nudità

Il potere derivante dalla nudità, dunque da una sessualità più che pronunciata, può sfociare però anche in comportamenti – tipicamente femminili – predatori e pericolosi. In un interessante sigillo datato al II millennio a.C.⁴⁰³ si trovano da una parte scene che rimandano al contesto erotico e dall'altra episodi di violenza, come un animale che divora la preda, o un grifone che attacca un uomo. Questa raffigurazione è emblematica rispetto ad una connessione tra erotismo e aggressività che trova molta fortuna non solo nelle rappresentazioni iconografiche arcaiche orientali e occidentali, ma anche in letteratura. Il contrasto, o forse complementarità, tra amore e violenza, sottolinea la concezione greca per cui la persona amata viene considerata la parte attiva rispetto a quella passiva dell'amante: è infatti la persona amata a sprigionare «una forza attiva, la potenza aggressiva di Eros»⁴⁰⁴. La dea nuda può essere crudele, il potere che esercita sugli uomini terribile. Anat, secondo l'interpretazione di un testo ugaritico, mangia i genitali dell'amante, privandolo per sempre della sua sessualità⁴⁰⁵. Pandora con la sua bellezza maliziosa e accecante debilita e circonda gli uomini; si analizzerà in seguito l'episodio in cui Afrodite rapisce Fetonte nella *Teogonia*⁴⁰⁶. È come se nelle relazioni amorose vi fosse sempre una violenza sottesa, che emerge anche da metafore legate al mondo bellico. Nel fr. 60 Saffo scrive ἔμοι μάχεσθαι⁴⁰⁷ e nel fr. 1 parla della persona amata alla stregua di un'alleata (σύμμαχος)⁴⁰⁸ come farebbe qualsiasi capo di esercito. Eros è veemente nella sua potenza, egli «squassa il cuore / come tra i monti vento che su querce s'abbatte»⁴⁰⁹. Anche ai vv. 781-800 dell'*Antigone* di Sofocle il coro si lancia in una lunga invettiva contro la crudele

di Baubo ha il potere di riportare alla vita Demetra, allontanando il suo dolore tramite una risata catartica.

⁴⁰³ Marinatos 2000, 8, fig. 1.13.

⁴⁰⁴ Pavese 1992, 82.

⁴⁰⁵ Marinatos 2000, 9.

⁴⁰⁶ Insieme a lui esistono altri uomini che Afrodite ha sedotto e trattato con prepotenza. Sebbene non si possa parlare di violenza, la dea ha raggirato Anchise con il proprio potere seduttivo, nonostante l'esplicita volontà del pastore di non unirsi ad una divinità. Inoltre, è celebre l'episodio mitico narrato dallo Pseudo-Apollodoro in cui la Cipride si contende con Persefone l'amore di Adone, che attrarrà a sé utilizzando una cintura simile a quella che troviamo in *Il.* 14. Anche in questo mito il sentimento di Afrodite è colorato da una furia impetuosa.

⁴⁰⁷ Sapph. fr. 60, 7.

⁴⁰⁸ Sapph. fr. 1, 27-28 σὺ δ' αὐτὰ / σύμμαχος ἔσσο.

⁴⁰⁹ Cfr. Sapph. fr. 130, 2 Ἔρος δηῦτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει, / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον (traduzione di Neri-Cinti 2017).

forza di Eros, che rende impossibile da vincere qualsiasi battaglia e a cui nessuno può sfuggire. L'apostrofe termina con ἄμαχος γὰρ ἐπιίξει θεὸς Ἀφροδίτα: «irresistibile ci ammalia la dea Afrodite» (Soph. *Ant.* 800).

Una natura ugualmente contraddittoria è riscontrabile in un altro aspetto – già ricordato – dei poteri della dea nuda, ovvero quello di soggiogare gli animali, che nei sigilli mediorientali sono spesso presenti o accanto alla dea o addirittura imprigionati nelle sue mani⁴¹⁰. La sottomissione degli animali feroci è il simbolo dell'ordine di un universo restaurato, è l'emblema del potere di asservire il mondo naturale, cosa che in un certo senso ricorda l'azione tipicamente eroica della civilizzazione⁴¹¹. Su un bronzo cretese è raffigurata una dea nuda che afferra con le braccia alzate due bestie di dimensioni enormi⁴¹². La facoltà divina di sollevarle è spiegabile dal potere intrinseco alla sensualità della donna, che non solo la lega ad un tipo di natura violenta e selvaggia ma le permette anche di dominarla con la forza. Nella tradizione minoica, anch'essa influente nel processo di costruzione della figura divina di Afrodite, gli animali hanno invece un rapporto armonioso con la divinità⁴¹³: nelle raffigurazioni iconografiche la dea li nutre e li accarezza, denotando un'idea di potere proprio di una dea-nutrice piuttosto che di una dea-dominatrice⁴¹⁴. A Creta, fino al VII sec. a.C., convivevano entrambi i tipi, il primo radicato nella tradizione egea, il secondo importato da quella orientale⁴¹⁵. L'evoluzione che vede il passaggio da una divinità della natura, legata armonicamente al mondo animale, ad una dea invece bellicosa e prevaricatrice, va di pari passo all'evoluzione della società e ai rapporti interni ad essa. Con l'affermarsi di una società prevalentemente guerriera, anche il ritratto delle divinità doveva omologarsi ad essa, andandone a incarnare i valori e i simboli. Dee come

⁴¹⁰ Marinatos 2000, 11, fig. 1.19.

⁴¹¹ Marinatos 2000, 97 «all are creatures outside the boundaries of the civilized polis. The relationship of the Mistress of Animals to savagery matches that of the warrior».

⁴¹² Marinatos 2000, 19, fig. 1.30.

⁴¹³ Marinatos 2000, 113 «they are submissive of their own volition and are not subdued by force, nor are they held upside-down».

⁴¹⁴ Una dea che già a partire dai poemi omerici sintetizza esplicitamente queste due nature è Artemide, cfr. Burkert 1985, 149 «though she is 'gracious to the playful cubs of fierce lions and delights in the suckling young of every wild creature that roves in the field' (Aesch. *Ag.*, 141-43), she is also the huntress who triumphantly slays her prey with bow and arrow».

⁴¹⁵ Marinatos 2000, 129.

Era e Atena sono centrali nel contesto bellico ed è proprio Artemide ad essere la protettrice dei giovani in procinto di diventare guerrieri e cacciatori⁴¹⁶. Quando invece quest'ultima guida le donne nei riti di iniziazione, assume caratteri più simili alle antiche divinità minoiche, legati quindi all'aspetto della cura e del nutrimento. Le divinità, dunque, erano naturalmente sottoposte a processi di reinvenzione e reinterpretazione a seconda delle occasioni⁴¹⁷.

Nell'*Inno ad Afrodite* emergono con grande potenza quegli aspetti che testimoniano la lunga e complessa stratificazione delle qualità della protagonista e li possiamo ritrovare anche in relazione al mondo animale. Quando Cipride raggiunge il monte Ida dove si unirà con Anchise, gli animali selvaggi la seguono quieti:

Hymn. Hom. Ven. 69-74

βῆ δ' ἰθὺς σταθμοῖο δι' οὖρεος· οἱ δὲ μετ' αὐτὴν
σαίνοντες πολιοὶ τε λύκοι χαροποὶ τε λέοντες
ἄρκτοι παρδάλιές τε θοαὶ προκάδων ἀκόρητοι
ἦϊσαν· ἢ δ' ὀρώσω μετὰ φρεσὶ τέρπετο θυμὸν
καὶ τοῖς ἐν στήθεσσι βάλ' ἴμερον, οἱ δ' ἅμα πάντες
σύνδου κοιμήσαντο κατὰ σκιάοντας ἐναύλους.

E attraversò il monte in direzione della stalla; docili
la accompagnavano lupi grigi e leoni feroci,
orsi e veloci pantere, mai sazie di caprioli.
Vedendoli la dea si rallegrava nel cuore e insinuava
loro nel petto il desiderio e tutti,
a coppie, si acquattarono negli anfratti ombrosi.

Il passo è certamente evocativo. Sebbene sia stato Zeus a infondere il desiderio sessuale in Afrodite⁴¹⁸, la potenza della donna in ambito erotico viene ribadita con l'immagine di animali selvaggi – insofferenti, dunque, a qualsiasi imposizione alla propria libertà – che si uniscono reciprocamente in amore spinti dalla dea, nei

⁴¹⁶ Marinatos 2000, 129 «Artemis is a virtual patroness of young men, the *ephebes*, although she remained a helper to the warrior as well. The Athenians and Spartans offered sacrifices to her after successful expedition».

⁴¹⁷ Marinatos 2000, 129.

⁴¹⁸ *Hymn. Hom. Ven.* 45-46.

confronti della quale si comportano come se fossero addomesticati⁴¹⁹. Il participio σαίνοντες (*Hymn. Ven.* 70), infatti, è principalmente utilizzato per descrivere animali domestici, in particolare i cani⁴²⁰.

Questo è lo stesso verbo che troviamo in *Od.* 10.217 e 10.219 in relazione ai lupi e ai leoni di Circe che, stregati, «scodinzolano come cani»⁴²¹. Anche la maga, infatti, ha il potere di addomesticare gli animali selvaggi e, in realtà, sono molti gli aspetti che condivide con Cipride e di conseguenza con le divinità mediorientali. Come Afrodite e la dea nuda si trovano a metà tra una natura pericolosa e una invece protettrice, così inizialmente Circe ostacola Odisseo, trasformando i suoi compagni in maiali e costringendo l'eroe a rimanere sull'isola, ma alla fine sarà per lui consigliera e aiutante fondamentale per il νόστος⁴²². Se Circe vive tra gli Inferi e il Cielo, essendo figlia di Helios⁴²³, così Cipride, come si vedrà, è al centro dei processi di morte e rinascita, di disordine e rinnovamento. Come Ishtar, anche Circe ha la capacità di trasformare gli uomini in animali⁴²⁴ e anche lei, in raffigurazioni datate al VI sec. a.C., viene ritratta nuda⁴²⁵. Le spiegazioni in relazione a tale scelta sono molteplici: molti la ricollegherebbero alle origini orientali di Circe, altri al suo legame con la magia, in quanto le cosiddette maghe, in svariate occasioni, erano rappresentate nude; altri invece la interpretano come la manifestazione di una sua

⁴¹⁹ Burkert 1985, 154 «here she assumes traits of the Phrygian goddess Kybele, the Mother of the Mountain, a form of the Anatolian Great Goddess who is also equated with Aphrodite elsewhere. [...] This Aphrodite is the Mistress of Animals, a Mistress of the dread beasts of prey, but under her sway they are forgetful of their nature and obey the higher law of sexual union».

⁴²⁰ Come i cani nella casa di Eumeo. Cfr. *Hom. Od.* 16.6 νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς σαίνοντάς τε κύνας.

⁴²¹ *Hom. Od.* 10.217-219 σαίνωσ', αἰεὶ γὰρ τε φέρει μελίγματα θυμοῦ, / ὧς τοὺς ἀμφὶ λύκοι κρατερώνυχες ἠδὲ λέοντες / σαῖνον: τοὶ δ' ἔδεισαν, ἐπεὶ ἴδον αἰνὰ πέλωρα.

⁴²² Privitera 1983, 230 «nonostante le contraddizioni, o meglio, forse, attraverso di esse, Circe risulta unitaria, compatta. È demoniaca e minacciosa, ed insieme soccorrevole e pronta a dare protezione [...], ingannevole e sincera, sensualmente avida ma alla fine pronta alla rinuncia senza proteste».

⁴²³ West 1997, 407 «the name Aia and its derivatives in this mythological complex evidently have an intimate connection with the Sun-god and with the place of his rising». Cfr. *Hom. Od.* 12.1-4 la nave lasciò la corrente del fiume Oceano / e di là giunse all'onda del mare dagli ampi percorsi / e all'isola Eèa, dove è la casa di Aurora mattiniera / e gli spiazzi dei cori e il quotidiano levarsi del sole (traduzione Di benedetto 2010).

⁴²⁴ Page 1973, 62 riporta una storia raccontata nell'*Epopea di Gilgameš* che presenta la stessa struttura e gli stessi avvenimenti dell'episodio di Circe narrato nell'*Odissea*. Il personaggio della ninfa nell'opera omerica sarebbe il risultato dell'unione di due modelli: quello erotico della maga seducente e quello folclorico della donna assassina di uomini (vd. Page 1973 e Franco 2010, 129-144 per un approfondimento sul rapporto tra Circe e la dea nuda).

⁴²⁵ Vd. LIMC, 'Kirke' 13.

originaria natura androgina. Circe non è sposata, vive confinata in un'isola, i suoi *pharmaka* non sono amorosi, anzi, trasformando gli uomini in animali ella elimina ogni contatto fisico e sessuale. Quando gli eroi giungono ad Eea non è Circe a sedurli, sono loro ad avvicinarsi. Prima dell'unione con Odisseo, dunque, la ninfa si presenta come una *parthenos* «la cui sensualità non è ancora soggetta al controllo maschile, [...] risultando perciò pericolosamente vicina all'ambito della natura selvaggia, non (ancora) sottomessa alle regole culturali»⁴²⁶.

Così, sebbene l'Afrodite dell'*Inno* sia stata associata alla *πότνια θηρῶν* cretese, in molti⁴²⁷ trovano più adeguato paragonarla, similmente alla maga di Eea, a quelle divinità orientali come Ishtar e Astarte, le quali, come detto, erano conosciute proprio come “Signore degli animali”. In questo caso Afrodite avrebbe adottato un atteggiamento più in linea a quello della tradizione minoica, dunque pacifico, legato al nutrimento e alla fertilità⁴²⁸. Le somiglianze con le divinità semitiche, in particolare Ishtar-Astarte, non si esauriscono con quelle già illustrate. Sia le dee mediorientali sia Afrodite possono essere raffigurate con tratti androgini, come la barba⁴²⁹. Astarte è chiamata «Regina del Cielo», così come Afrodite è *Οὐρανία*⁴³⁰ e i rituali in onore di entrambe sono molto simili⁴³¹.

Molte delle caratteristiche di Afrodite sono dunque il riflesso delle sue origini, che la vedono costruita sulla base dell'influenza di divinità orientali nude e connesse al mondo naturale, la cui vistosa sessualità non rimanda solo alla fertilità ma rivela anche un legame con il potere, la violenza e il contrasto da una parte e la protezione, la cura e la mediazione dall'altra. Un'ambiguità, questa, che Afrodite

⁴²⁶ Franco 2010, 141. a

⁴²⁷ vd. Faulkner, 2008, 152 «nonetheless, Aphrodite's control over animals may ultimately owe something to conceptions of the love-goddess in the Near East».

⁴²⁸ Questa stessa concezione di Afrodite è riscontrabile anche nell'*incipit* del *De rerum natura* di Lucrezio, dove Venere è la responsabile del risveglio vitale e prolifico del mondo naturale. Allo stesso modo è descritta in *Ippolito* (vv. 1269-1281) dove «su tutti» esercita il potere di Eros che «seduce la natura degli animali montani e marini» (traduzione di Paduano 2005). Cfr. Valdes 2005, 10: «mientras que en Oriente esta divinidad femenina conserva un carácter claramente “depredatorio” o peligroso para sus amantes, [...] así como esta fuerza o potencia guerrera, en Afrodita este aspecto “se retira” y/o no termina de encajar completamente en su personalidad».

⁴²⁹ Anche le Sirene, che, come detto, condividono con Afrodite il potere di incantare (*θέλγειν*) gli uomini, in alcune rappresentazioni appaiono barbute (*LIMC* VIII/2, 'Seirenes' 9).

⁴³⁰ Xen. *Hist. Symposium*, 8.9; Paus. 1.14.7, 1.19.2, 2.23.8, 3.23.8, 6.20.6; Nonnus 41.99, 46.255; Hesych., s.v. Cfr. Budin 2003, 22.

⁴³¹ Burkert 1985, 152-153.

mostrerà sempre e che evoca quel contrasto presente nel frammento sofocleo da cui siamo partiti: ἐν κείνῃ τὸ πᾶν / σπουδαῖον, ἤσυχαιον, ἐς βίαν ἄγον, «in lei è ogni / slancio e ogni pace, ogni spinta alla violenza» (Soph., fr. 941, 5-6).

2.2.2. La dea guerriera: distruzione e rinnovamento

Hom. *Il.* 5.329-339

αἶψα δὲ Τυδεΐδην μέθεπε κρατερόνυχας ἵππους
 ἐμμεμαῶς· ὃ δὲ Κύπριν ἐπώχετο νηλεῖ χαλκῶ 330
 γιγνώσκων ὃ τ' ἄνακτις ἔην θεός, οὐδὲ θεάων
 τάων αἶ τ' ἀνδρῶν πόλεμον κάτα κοιρανέουσιν,
 οὔτ' ἄρ' Ἀθηναίη οὔτε πτολίπορθος Ἐνω.
 ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκίχανε πολὺν καθ' ὄμιλον ὀπάζων,
 ἔνθ' ἐπορεξάμενος μεγαθύμου Τυδέος υἱός 335
 ἄκρην οὔτασε χεῖρα μετάλμενος ὄξει δουρὶ
 ἀβληγρὴν· εἶθαρ δὲ δόρυ χροὸς ἀντετόρησεν
 ἀμβροσίου διὰ πέπλου, ὃν οἱ Χάριτες κάμον αὐταί,
 πρυμνὸν ὑπερ θέναρος· ῥέε δ' ἄμβροτον αἶμα θεοῖο

Prontamente poi, montato sul carro, afferrò le redini e con foga
 spingeva i cavalli dal solido zoccolo in cerca 330
 del Tidide che intanto seguiva Cipride con il bronzo
 spietato sapendola imbellè, ben diversa dalle dee
 che sono solite trionfare in mezzo alle umane battaglie
 come Atena o Eniò devastatrice di rocche
 quando, braccandola, la raggiungeva in mezzo alla zuffa 335
 si gettò su di lei il figlio del prode Tideo
 e avventandosi con l'asta acuminata le ferì il polso
 delicato. Subito l'attrezzo penetrò nella pelle,
 attraverso la veste divina fabbricata dalle Cariti,
 alla radice del palmo, e scorreva il sangue divino.

In questo passo Afrodite scende in guerra. L'ingerenza della dea in una sfera, quella bellica, che non le compete, viene evidenziata da un confronto – finalizzato a sminuire Cipride – con le divinità femminili che invece detengono pieno diritto di partecipare alla battaglia: Atena ed Eniò. Afrodite è difatti ἄνακτις, «disarmata, debole, senza volontà o capacità di combattere»⁴³². Tale condizione è rappresentata visivamente dall'immagine di un δόρυ che penetra un πέπλος, del mondo maschile che collide con quello femminile. Un'ulteriore evidenza dell'antitesi tra donna ed

⁴³² Cfr. LfgrE s.v. «ohne willen fähigkeit oder möglichkeit sich zu wehren», «senza la volontà o la capacità di reagire».

eroe è stata evidenziata da G.S. Kirk, il quale nota che il braccio di Afrodite viene indicato come ἀβληγρήν, morbido, in contrapposizione all'aggettivo παχείη, forte, attribuito alla mano di Enea in *Il.* 5.309. Inoltre, l'asta penetra la pelle immediatamente (εἴθαρ), a differenza di quanto accade nei combattimenti regolari tra guerrieri, dove a ostacolare l'arma vi sono lo scudo e l'armatura⁴³³. Questa serie di immagini, compresa la descrizione del peplo – ambrosio e realizzato dalle Grazie – è volta a sottolineare sia la debolezza di Afrodite, sia la sua natura divina, rendendo la dea ancora più fuori luogo. Cipride irrompe nella sfera di competenza di Atena e ad aiutarla c'è Ares, pronto a prestarle i suoi cavalli dopo che la dea viene ferita da Diomede (*Il.* 363-365). Questa scena così insolita, in cui l'ordine naturale delle cose si ribalta e la dea dell'amore e della sensualità scende a combattere sul campo di battaglia e viene per di più sostenuta dal dio della guerra, è dotata di una pregnanza simbolica più profonda. M. Valdes sostiene infatti come tale episodio possa essere il riflesso di rituali arcaici che vedevano come protagonisti Afrodite e Ares e che prevedevano un'intrusione di Cipride nella sfera di competenza di Atena⁴³⁴. Effettivamente, Pausania racconta di un tempio sulla via tra Argo e Mantinea dove di fronte all'ingresso orientale vi era Afrodite e a quello occidentale Ares: «dicono che i due simulacri furono dedicati da Polinice e da quegli Argivi che scesero in campo al suo fianco, per difenderne i diritti»⁴³⁵.

Afrodite era pienamente integrata nei processi di strutturazione della società, soprattutto in età arcaica. Ella era la protagonista dei riti di iniziazione maschili e femminili, i primi legati alla guerra, i secondi al matrimonio ed era fondamentale soprattutto in quei rituali che andavano a delineare (e delimitare) il ruolo della donna: «a quest'ultima, nel momento in cui si andava ormai negando la partecipazione alla gestione della cosa pubblica, si riconobbero comunque, per lo meno in ambito culturale, funzioni anche guerresche proprie del *polites* maschio»⁴³⁶. M. Valdes sottolinea infatti la possibilità che l'Afrodite armata venisse presa in

⁴³³ Kirk 1990, 96.

⁴³⁴ Valdes 2005, 63 «en cualquier caso lo realmente significativo es la probable existencia de una realidad cultural y ritual no sólo detrás de la relación Diomedes-Atenea (el baño del Paladio), sino también detrás de la intrusión de Afrodita en la guerra y su asociación con Ares (frente a Diomedes-Atenea) en la propia Argos donde se rendía culto a ambos dioses (Afrodita y Ares)».

⁴³⁵ Paus. 2.25.1, traduzione di D. Musti.

⁴³⁶ Cordiano 2008, 158.

considerazione anche in rituali dedicati agli adulti, dove l'ordine stabilito veniva sospeso e dove vi era un ribaltamento dei ruoli e delle relazioni tra i sessi – realizzato anche attraverso il travestimento⁴³⁷. È probabile che ad Argo (Paus. 2.19.6, 2.25.1), come nelle altre *poleis* in cui è attestata la presenza di Afroditi armate – ad esempio Sparta e Citera – tale culto sia nato sia per influenza culturale mediorientale, in particolare fenicia, sia da meccanismi derivanti dall'evoluzione della società stessa. La conflagrazione dell'ascesa di una società guerriera con la necessità di definire il ruolo delle donne in un mondo in cui esse erano escluse dalla vita pubblica, avrebbe favorito la creazione di una divinità le cui prerogative univano sia il mondo maschile della guerra sia quello femminile del matrimonio⁴³⁸.

Ad Argo aveva luogo uno dei più famosi rituali di travestimento femminile in occasione della festa denominata *Hybristika*, dove le donne si vestivano da uomini e lanciavano ai mariti insulti volti a porli in una condizione di inferiorità. Come ogni festa sacra di questo tipo, anche gli *Hybristika* erano associati ad un episodio storico che vedeva come protagoniste assolute le donne. Nel caso di Argo il rituale era volto a ricordare la battaglia di Sepea, dove Telesilla, a seguito del massacro degli uomini da parte dello spartano Cleomene, chiamò a raccolta gli schiavi e le donne e li armò. Alla fine, portò la città alla vittoria, secondo Pausania solamente perché gli Spartani, temendo da una parte di ottenere una vittoria ingloriosa e dall'altra di subire l'umiliazione di una sconfitta, «cedettero il campo alle donne»⁴³⁹. Sebbene la veridicità storica delle gesta di Telesilla sia dubbia⁴⁴⁰, si conserva comunque il suo significato simbolico. Una statua di Telesilla viene

⁴³⁷ Valdes 2005, 13 «en los que se invierte el orden establecido en fiestas de renovación (normalmente anual), como la de Lemnos [...] en relación con aspectos como el alejamiento o la suspensión de las relaciones entre los sexos, la asunción de poderes políticos, de capacidad de decisión y de valores guerreros por parte de las mujeres, invirtiendo así momentáneamente los papeles establecidos para cada uno en la sociedad».

⁴³⁸ Valdes 2005, 61 «No se sabe mucho de la situación de las mujeres a lo largo del arcaísmo en Argos, aunque como en Esparta o en Atenas posiblemente también su situación cambió en el contexto de la formación y consolidación de la ciudad-estado. En el s.VIII las mujeres, a diferencia de otros lugares (con excepción de Atenas), sí están representadas en los cementerios argivos y posiblemente tenían un papel importante».

⁴³⁹ Paus. 2.20.9. Cfr. anche Plut. *Mulierum virtute* 245e.

⁴⁴⁰ Graf 1984, 247-248, nota come Erodoto oltre a non citare mai l'episodio di Telesilla, colleghi il contenuto di un oracolo, che prevedeva esplicitamente il trionfo delle donne sugli uomini argivi, ad un episodio di ribellione degli schiavi. Se la battaglia delle donne narrata da Pausania fosse stata vera, Erodoto avrebbe senz'altro attribuito ad essa il contenuto dell'oracolo.

descritta da Pausania di fronte al santuario di Afrodite vicino al teatro di Argo, «ai suoi piedi sono gettati alla rinfusa quei famosi suoi volumi di poesia, mentre essa guarda l'elmo che ha in mano e sta per metterselo sul capo»⁴⁴¹. La divinità a cui era associata Telesilla e a cui erano dedicati gli *Hybristika* non è certa, ma si possono considerare alcuni dati. Innanzitutto, è significativo che la statua della donna sia posta di fronte al santuario di Cipride. Considerando che l'Afrodite armata esisteva anche in luoghi che non erano a contatto con l'Oriente, come Sparta, è da escludere la teoria per cui questo tipo di Afrodite sia da attribuire solamente ad influenze culturali esterne. Si può pensare, come accennato, che la dea armata potrebbe essere nata in relazione a certi tipi di rituali, come quello degli *Hybristika*. Questo prevedeva un rito dell'inversione, ovvero donne che si travestono da uomini, uomini che vengono trattati alla stregua delle donne e un evento storico-mitologico che vede come protagonista una donna che guida un esercito femminile: «an armed Aphrodite, then, is no smaller inversion of sexual roles than fighting women: the paradox of the aition corresponds to the paradox of the statue»⁴⁴². La statua di Telesilla armata di fronte al santuario di Afrodite ad Argo potrebbe essere l'indizio di un legame tra Afrodite, armata anch'essa, e questo rituale⁴⁴³, considerando anche il fatto che ad Argo vi era chiaramente uno stretto rapporto tra Afrodite ed Ares⁴⁴⁴.

Nell'agorà della stessa πόλις si trovava anche una statua di Afrodite Nikephoros all'interno del santuario di Apollo Lykeios. Pausania afferma che la statua era stata voluta da Ipermestra a seguito della sua vittoria nel processo ordito dal padre Danao⁴⁴⁵. Tuttavia, è da considerare anche il ruolo civico e politico del tempio in cui venne collocata la statua: un santuario dedicato ad Apollo «lupo» – animale che compare anche sulle monete argive – sede destinata al deposito di decreti

⁴⁴¹ Paus. 2.20.7.

⁴⁴² Graf 1984, 250.

⁴⁴³ Tomlinson 1972, 209 «whatever the truth that lies behind this story, whether there is a historical reality, or 'explanation' that derives perhaps from a poem by Telesilla on Aphrodite in which the warrior aspect of her cult was described [...] the helmet alone is enough to show that this sanctuary has a reference to military matters».

⁴⁴⁴ Pirénne-Delforge 1994, 153-170, sottolinea il rapporto tra Afrodite e Ares *Enyalios*.

⁴⁴⁵ Paus. 2.19.6. cfr. Torelli-Musti 1986, 273 «non meno erudita è la voce raccolta da Pausania sui due *xoana* di Afrodite ed Hermes: è molto probabile, infatti, che le due statue in origine costituissero una coppia, così come accade altrove a partire da Samo e che la tradizione antiquaria – non comprendendo più il senso della coppia – abbia reso «esemplari» le due immagini, collegandole appropriatamente a due figure mitiche, centrali nella leggenda di Argo e dell'Argolide».

pubblici⁴⁴⁶. È probabile dunque che, a prescindere dall'eziologia mitica proposta da Pausania⁴⁴⁷, Afrodite Nikephoros assumesse un ruolo centrale all'interno delle funzioni civiche legate sia al matrimonio sia alla guerra, che si manifesta nei ritrovamenti di offerte di armi nel tempio stesso. Dopotutto questo non è l'unico esempio di una connessione tra Afrodite e la Vittoria. Anche ad Atene, nel VII sec. a.C., prima dell'istituzione delle Panatenaiche e del culto di Atena Nike, Afrodite Pandemos⁴⁴⁸ e Peitho erano legate al culto di Nike, associato sia al matrimonio sia alla guerra⁴⁴⁹.

In realtà, il riferimento alle Danaidi sottolineato da Pausania può essere significativo. Secondo il mito, infatti, quando le donne uccisero i mariti, i fuochi nelle case si spensero⁴⁵⁰. Poco lontano, di riflesso, Linceo accese un falò per segnalare a Ipermestra la propria incolumità e la donna gli rispose con un secondo fuoco e «per ricordare questo fatto gli Argivi celebrano ogni anno la festa dei falò»⁴⁵¹. L'esaurimento e la comparsa del fuoco rimandano ad un processo di sconvolgimento dell'ordine e di un suo successivo rinnovamento, che nel mito coinciderebbe con la fondazione di una nuova dinastia argiva con a capo Danao. Lo stesso concetto è alla base dei riti di iniziazione come quello degli *Hybristika*, una festa che avveniva all'inizio dell'anno nuovo, alla quale partecipavano uomini e donne e che era finalizzata a rompere l'ordine e a sospendere le regole sociali per poi ripristinarle. Era un rito di iniziazione che riguardava entrambe le sfere di competenza dell'Afrodite armata, quella pubblica e quella privata: il ribaltamento dei ruoli di sesso all'interno del matrimonio, dove sono gli uomini ad essere inferiori rispetto alle donne e il ribaltamento delle regole sociali, dove, come

⁴⁴⁶ Torelli-Musti 1986, 274. Cfr. Thuc. 5.47.11.

⁴⁴⁷ Tomlinson 1972, 209 «it sounds like a guide's tale that Pausanias heard when he visited the sanctuary».

⁴⁴⁸ Burkert 1985, 155 «Aphrodite Pandemos, who is responsible for lower sexual life and in particular prostitution. [...] Pandemos is literally the one who embraces the whole people as the common bond and fellow-feeling necessary for the existence of any state».

⁴⁴⁹ Valdes 2005, 68 «la relación específica de Afrodita con la victoria en la guerra se pone de manifiesto también en Corinto [...] y en el templo de Afrodita y Ares en Sta Lenika en Creta (que se remonta a época geométrica) y en el que se halló una inscripción del s. II a.C. conmemorando la victoria sobre Olunte dedicada a Afrodita». Cfr. anche Tomlinson 1972, 109: «it may be that this image (Telesilla) also reflects Aphrodite as a goddess of war».

⁴⁵⁰ Burkert 1984, 50 «poiché ad Argo vigeva la norma di spegnere il fuoco nella casa in cui era morto qualcuno».

⁴⁵¹ Paus. 2.25.4.

Cipride stessa, sono le donne che si armano⁴⁵². Quando Lisistrata e le sue alleate compiono il famoso giuramento sul vino di Taso⁴⁵³, la protagonista invoca *Peitho*, che è, come già detto nel primo capitolo, strettamente correlata ad Afrodite, una sua emanazione. Il tempio dedicato ad Afrodite Pandemos e Peitho si trovava nel versante occidentale dell'Acropoli, presumibilmente accanto al tempio di Nike⁴⁵⁴ ed è probabile che Lisistrata e le compagne si trovassero proprio lì: vi era dunque una vicinanza anche visiva tra Afrodite e la Vittoria. Quando le donne agiscono e incendiano l'Acropoli, gli uomini chiamano quel fuoco Λήμνιον⁴⁵⁵. Oltre ad indicare la particolare intensità della fiamma «di Lemno», che era diventata proverbiale⁴⁵⁶, esso allude chiaramente a quei Λήμνια κακά di cui parla Erodoto⁴⁵⁷, ovvero la strage degli uomini perpetrata dalle donne di Lemno. Tale episodio veniva ricordato regolarmente sull'isola attraverso un rito, simile a quello argivo, in cui si teneva acceso un fuoco per nove giorni⁴⁵⁸. Il fuoco, dunque, si fa ancora simbolo di un racconto in cui vi è un ribaltamento dell'ordine sociale destinato a risolversi. Secondo il mito, infatti, poiché avevano trascurato Afrodite, le Lemnie furono vittime della vendetta divina che le rese indesiderabili per gli uomini, che iniziarono ad unirsi a concubine tracie. Le donne, come le Danaidi, si armarono e uccisero i mariti, per poi tornare alla condizione di mogli e madri sancendo un patto con gli Argonauti. La commedia aristofanea presenta questa stessa dinamica, per cui il conflitto tra i sessi si conclude con un ritorno all'ordine attraverso dei patti⁴⁵⁹. Sembra allora che Afrodite – legata alla figura di Telesilla a cui erano dedicati gli *Hybristika* e protagonista del mito delle Lemnie, che ha dei forti legami con quello

⁴⁵² Valdes 2005, 68-69.

⁴⁵³ Ar. *Lys.* 181-238.

⁴⁵⁴ Elderkin 1940, 390 «the nearness of the sanctuaries of Aphrodite, Peitho, and Nike was a fortunate coincidence for Lysistrata, who hoped to gain a victory with the help of Aphrodite and her daughter».

⁴⁵⁵ Ar. *Lys.* 299-300 κάστιν γε Λήμνιον τὸ πῦρ / τοῦτο πάση μηχανῇ.

⁴⁵⁶ Cfr. Bacchyl. fr. 18.55 Sn. -M.

⁴⁵⁷ Hdt., 6.138.4 ἀπὸ τούτου δὲ τοῦ ἔργου καὶ τοῦ προτέρου τούτων, τὸ ἐργάσαντο αἱ γυναῖκες τοὺς ἄμα Θόαντι ἄνδρας σφετέρους ἀποκτεῖναι, νενόμισται ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα τὰ σχετλια ἔργα πάντα Λήμνια καλέεσθαι. «A causa di questo delitto e di quello precedente commesso dalle donne che assassinarono i loro mariti all'epoca di Toante, in Grecia è invalsa l'usanza di chiamare "Lemnie" tutte le azioni scellerate».

⁴⁵⁸ Cfr. Buckert 1984, 37-56 per un approfondimento sui riti di ribaltamento e separazione dei sessi in Grecia.

⁴⁵⁹ Per un'analisi del rapporto tra *Lisistrata* e il mito delle donne di Lemno vd. Martin 1987, 77-105.

delle Danaidi e che viene citato nella *Lisistrata*, dove le donne giurano a Peitho – potesse essere garante di rituali basati su processi di distruzione e rinnovamento. Le donne, infatti, da una parte sono al centro di un ribaltamento di ruoli per cui vengono meno al loro dovere di mogli, trasformandosi in guerriere e dall'altra sono ben disposte, dopo il periodo di sospensione, a rientrare nel proprio ruolo⁴⁶⁰. Afrodite è garante sia della loro ribellione, sia del loro acquietamento; come la dea nuda nelle rappresentazioni orientali, si fa dunque portavoce di un'idea di divinità femminile che sa essere violenta ma al contempo mediatrice⁴⁶¹.

I caratteri di Afrodite sono stati illustrati a partire dalla realtà storica dei rituali sacri di iniziazione, che uniti ai miti trovano riverbero nelle produzioni letterarie, che contribuiscono a definire con più precisione il profilo di una delle divinità più ambigue del *pantheon* greco. Per mostrare ulteriormente come Afrodite sia un personaggio contraddittorio, a metà tra l'abbattimento dell'ordine e la sua rigenerazione, in cui violenza e sensualità si intrecciano ad un carattere a tratti vendicativo e a tratti protettivo – ma sempre affascinante e seduttivo – proverò ad analizzare altre sue caratteristiche a partire proprio dal fulcro vitale dei rituali sacri greci: la lirica corale⁴⁶².

2.3. Un prospetto del personaggio di Afrodite Eosphoros a partire dal *Partenio* di Alcmane

Il fr. 1 di Alcmane è il delicato e suggestivo riflesso di tutto ciò che è stato esposto sin ora. Il contesto è quello della lirica corale, inserita pienamente nel mondo culturale greco. Il coro si configurava come parte integrante dei rituali religiosi ed era impiantato all'interno di un processo educativo che accompagnava i partecipanti nel passaggio dall'infanzia all'età adulta⁴⁶³. La lirica corale rappresentava il mezzo di comunicazione tra i membri del coro e la divinità, ovvero

⁴⁶⁰ Addirittura, le donne della *Lisistrata* specificano che si muovono solo perché istigate, mentre vorrebbero solo starsene quiete a casa: il loro piano è in funzione del ripristino dell'ordine, ovvero del ritorno dei mariti dalla guerra (a differenza che nelle *Ecclesiazuse*, dove l'obiettivo è proprio il sovvertimento senza possibilità di recupero dell'ordine iniziale).

⁴⁶¹ Funzione a cui richiama anche il nome stesso di Lisistrata, «scioglitrice di eserciti».

⁴⁶² Burkert 1985, 102 «not a single ancient initiation festival can be found that is without dancing. [...] To celebrate a festival is to set up choruses».

⁴⁶³ Calame 2019, 346-353.

diventava il veicolo attraverso cui il dio avrebbe potuto agire nella sfera umana in conformità con i propri attributi, che variavano a seconda delle necessità delle partecipanti al culto, della loro età e del loro *status*⁴⁶⁴. Molto spesso si trattava di veri e propri rituali di iniziazione pienamente inseriti nel sistema istituzionale e sacro delle πόλεις, in questo caso di Sparta⁴⁶⁵. Il χορός era la rappresentazione in miniatura della società e ne rifletteva così i rapporti gerarchici⁴⁶⁶. Anche nel *Partenio* di Alcmane le coreute si collocano ad un livello subordinato rispetto a quello delle capo-coro più anziane, Agesicora e Agido.

Il potere evocativo della lirica corale è evidenziato da G. Nagy⁴⁶⁷, il quale, basandosi sul concetto di *mimesis*, spiega come ogni testo – non solo appartenente alla categoria di lirica corale – sia una rievocazione di una tradizione precedente e che anche tali rievocazioni siano già di per sé l'imitazione di qualcos'altro⁴⁶⁸. Addirittura, secondo lo studioso, «the *mimesis* was a traditional function of the *chorós*». Studiando gli attributi che descrivono le due protagoniste del *Partenio* e ritrovandoli in altre produzioni letterarie successive, come nel coro delle donne spartane nella *Lisistrata*⁴⁶⁹ o nell'*Epitalamio per Elena* di Teocrito⁴⁷⁰, Nagy ha concluso che Agesicora e Agido non sono da intendere come personalità storiche inquadrate in un'occasione contestuale specifica, ma sono piuttosto la rappresentazione di personaggi archetipici letterari appartenenti alla tradizione

⁴⁶⁴ Calame 2019, 357 «le chœur mélique apparaît donc comme le lieu de communication et d'action entre la divinité et ses fidèles; c'est pourquoi les qualités des choreutes, adolescentes, femmes en passe de se marier, jeunes épouses, etc., correspondent en général, de manière différenciée, aux traits caractéristiques du domaine d'intervention imparté à la divinité vénérée».

⁴⁶⁵ Calame 2019, 450.

⁴⁶⁶ Nagy 1990, 339 «the *choros* is by nature a microcosm of society».

⁴⁶⁷ Nagy 1990, 369 «the "I" of the choral ensemble is not just the collectivization of persons who are singing and dancing at the ritual: it is also the impersonation of characters that belong to whatever myth is being represented in the ritual».

⁴⁶⁸ Nagy 1996, 56 «the both re-enactment and imitation are genuine aspects of the older conceptual world of *mimesis*. If you re-enact an archetypical action in ritual, it only stands to reason that you have to imitate those who re-enacted before you and who served as your immediate models. But the ultimate model is still the archetypical action or figure that you are re-enacting in ritual, which is coextensive with the whole line of imitators who re-enact the way in which their ultimate model acted, each imitating each one's predecessor».

⁴⁶⁹ Ar. *Lys.* 1296-1321.

⁴⁷⁰ Palumbo Stracca 1993, 303 «l'immagine che Teocrito vuole evocare per il suo pubblico è quella di una incantevole fanciulla che vive gioiosamente la sua giovinezza: un'immagine che già Aristofane aveva fatto balenare dinanzi al pubblico ateniese [...] nel canto finale della *Lisistrata*».

culturale della comunità stessa⁴⁷¹. Ammettendo dunque che la lirica corale sia il luogo della *mimesis* per eccellenza – proprio in virtù del ruolo sociale del coro e della sua realizzazione performativa – e che i temi e le formule all’interno di una composizione si riferiscono non solo «to its immediate context but also to all other analogous contexts remembered by the performer or by any member of the audience»⁴⁷², allora lo studio dei paradigmi che stanno alla base di un componimento del genere ha le potenzialità di diventare particolarmente fertile.

Dall’intreccio delle evocazioni che emergono dagli attributi associati alle due protagoniste del componimento, si può tornare indietro agli archetipi da cui Agesicora e Agido vengono architettate e si possono scoprire interessanti correlazioni con le descrizioni delle donne epiche e tragiche. Inoltre, in relazione al nostro discorso, la concatenazione tra le evocazioni delle parole del frammento e quelle derivanti dal contesto extra testuale possono trasformarsi in una trama per delineare alcuni tratti della rappresentazione letteraria di Afrodite.

Il coro delle fanciulle canta il *Partenio* in un’occasione particolare: era stato incaricato di portare un φᾶρος⁴⁷³ alla dea Orthria (Alcm. fr. 1, 61)⁴⁷⁴, chiamata anche Aotis al v. 87⁴⁷⁵. Probabilmente l’onore di cantare il partenio durante la celebrazione del rito era stato conquistato dalle coreute in una gara precedente, alla quale avevano partecipato diverse scuole musicali femminili⁴⁷⁶. L’identità della dea a cui le fanciulle dovevano portare il φᾶρος è dubbia. Inizialmente si pensava che fosse Artemide Orthia, onorata in particolare a Sparta⁴⁷⁷, ma le difficoltà metriche rendono questa ipotesi impossibile⁴⁷⁸. B. Gentili, invece, sostiene la tesi per cui la

⁴⁷¹ Nagy 1990, 346-47 «it seems that the two characters of two choral leaders in Alcman, Agido and Hagesikhora, are acting out, on the level of the ritual presented by the chorus, the roles of the two Leukippides, who are cult figures that exist on the level of myth». La teoria di Nagy è sostenuta da molti (cfr. Calame 2019, 34-37).

⁴⁷² Nagy 1996, 50.

⁴⁷³ Φᾶρος può indicare svariati oggetti, tutti legati al contesto rituale. Se consideriamo la correzione dello scolio e accettiamo la lezione φᾶρος, si potrebbe pensare ad un aratro, che si donava alle divinità come simbolo di fertilità. Tuttavia, «la lezione data dal testo è più autorevole di quella data dallo *scholion*» (Pavese 1992, 77), φᾶρος può dunque significare o un peplo, che ricorda la processione delle Panatenaiche ad Atene (cfr. Romagnoli 1933, 59) o una sorta di alimento.

⁴⁷⁴ Alcm. fr. 1.61 Calame Ὁρθρία φᾶρος φεροίσεις.

⁴⁷⁵ Alcm. fr. 1.87 Calame γλαύξ· ἐγὼ[v] δὲ τᾷ μὲν Ἀώτι μάλιστα.

⁴⁷⁶ Romagnoli 1933, 59.

⁴⁷⁷ Per un approfondimento vd. Calame 2019, 276-295.

⁴⁷⁸ Cfr. Calame 2019, 35 e Gentili 1991, 69 n. 1.

cerimonia fosse dedicata ad Afrodite⁴⁷⁹. Sia Ὁρθρος⁴⁸⁰, sia Ἀώς, infatti, condividono la stessa nozione di “luce mattutina”, «ovvero la stessa di Afrodite *eosphoros*, la stella lucentissima del mattino»⁴⁸¹. Questa teoria funzionerebbe se la accordassimo ad una epigrafe rinvenuta a Mitilene⁴⁸², in cui è inciso un frammento che recita Ἀφ]ροδείταν Ὁρθρου: «if Aphrodite is the ‘daughter of Ὁρθρος’ as in *IG XII, 2 70*, she might equally be called Ὁρθρία, [...] and, derived from ἄως ‘dawn’, Ἀώτις»⁴⁸³.

2.3.1. Le corrispondenze tra Afrodite ed Eos

La correlazione tra Afrodite ed Eos è ben attestata e trova le sue radici già nella comparazione indoeuropea⁴⁸⁴: le due dee godono di epiteti simili⁴⁸⁵, entrambe sono associate al mare⁴⁸⁶, tutte e due seducono uomini mortali⁴⁸⁷ e, quando serve, li nascondono per proteggerli⁴⁸⁸. Peraltro, nell’*Inno ad Afrodite*, la dea stessa narra ad Anchise la storia di Eos e Titone, collegandola dunque alla propria⁴⁸⁹. La connessione tra le due dee permette di analizzare ulteriormente l’ambiguità intrinseca alla personalità di Afrodite.

⁴⁷⁹ Silveira Cyrino 2004, 25-38 presenta un’analisi volta a dimostrare il collegamento con Afrodite, sottolineando soprattutto il fatto che il coro recita un canto appartenente al contesto matrimoniale.

⁴⁸⁰ LSJ, s.v.: «the time just before or about daybreak, dawn, cock-crow».

⁴⁸¹ Gentili 1991, 69.

⁴⁸² *IG XII, 2 70*.

⁴⁸³ Kölligan 2007, 125.

⁴⁸⁴ Per un approfondimento vd. Kölligan 2007, 105-134. Cfr. anche Silveira Cyrino 2004 che sposa la tesi di B. Gentili: «this primordial goddess, whose cognate models later appear as Ushas in the Vedic hymns, Eos in Greek, and Aurora in Latin myth and literature, contributed a number of characteristics to the eventual image of Aphrodite in archaic Greek poetry: these include the goddess' solar and astral qualities, her bright erotic beauty adorned with cosmetics and jewelry, her swiftness and mobility across space, her delight in sudden epiphany and especially the exhibition of her body, her appearance in the colors white, gold and red, and of course, her active sexual pursuit of her male part» (p. 31).

⁴⁸⁵ Anche Ἥως possiede epiteti legati al peplo, come il già citato κροκόπεπλος e ai capelli come εὐπλόκαμος (x3 nell’*Odissea*).

⁴⁸⁶ Cfr. Kölligan 2007, 108: Eos sorge dal mare, Afrodite lì vi è nata. In più, nell’*Hymn. Hom. Ven.* 1-6, si dice che Zefiro trascina Cipride intorno al mare.

⁴⁸⁷ Eos seduce Orione (*Od.* 5.121), Titone (*Hymn. Hom. Ven.* 218), Cefalo (*Eur. Hipp.* 455) e Clito (*Od.* 15.250), Afrodite seduce Fetonte (*Hes. Th.* 990), Adone e si innamora di Anchise nell’*Hymn. Hom. Ven.* «Like Eos, Aphrodite is predator, not prey, and both goddesses reverse the familiar paradigm of male gods in pursuit of beautiful and recalcitrant youths and maidens».

⁴⁸⁸ Cfr. Budin 2003, 278 «Aphrodite conceals both Paris and Aineas in the *Iliad*, Eos conceals Tithonos in the *Homeric Hymn to Aphrodite*».

⁴⁸⁹ *Hymn. Hom. Ven.* 218-238.

Nei primi versi del *Partenio*, nonostante essi siano troppo frammentati per poterli interpretare in maniera certa, Alcmane sembra far riferimento al mito di Fetonte⁴⁹⁰. Esso viene narrato nella *Teogonia*⁴⁹¹ e G. Nagy individua proprio nel mito reinterpretato da Esiodo il momento di separazione di quell'arcaica entità che racchiudeva in sé Afrodite ed Eos⁴⁹². Nei *Veda*, infatti, la dea dell'Alba (Usas) era considerata sia la madre sia la consorte del Sole. In Esiodo, invece, forse proprio per obliterare il rimando all'incesto, Eos si limita a ricoprire il ruolo materno, mentre Fetonte si unisce ad Afrodite, che lo rapisce per renderlo custode del suo tempio⁴⁹³. Inoltre, sappiamo che l'epiteto della Eos vedica era il corrispettivo dell'omerico Διὸς θυγάτηρ, che tuttavia nei poemi non le viene mai assegnato, mentre è attribuito svariate volte a Cipride⁴⁹⁴. L'aspetto interessante è che l'ambiguità intrinseca all'epiteto vedico si è mantenuta nel Διὸς θυγάτηρ dei poemi, riflettendosi anche nel carattere di Afrodite. L'enigmaticità dell'epiteto risiede nel fatto che l'anima benefica di Usas è sempre accompagnata da un'altra più oscura che rimanda alla notte, di cui l'alba è sorella in quanto entrambe sono figlie, appunto, del Cielo. È un'ambivalenza notevole che emerge, ad esempio, nell'episodio del rapimento di Kleitos da parte di Eos (*Od.* 15.250-251)⁴⁹⁵. Ella lo rapisce, ma soltanto per farlo vivere tra le schiere degli immortali. Al tema della morte implicato dall'azione violenta racchiusa nel verbo ἥρπασεν, segue il tema della preservazione, in quanto egli viene posto nella schiera degli dei. Nei poemi, come si diceva, tale ambiguità in relazione ad Eos non è espressa tramite espressioni formulari; tuttavia, ne troviamo dei residui in relazione alle altre dee che, come Cipride, detengono il titolo di «figlia di Zeus», ovvero Atena, Persefone e Artemide⁴⁹⁶. È interessante perché quando queste divinità, come è tipico, assumono un comportamento sfuggente o ambiguo nei confronti dei mortali, al loro fianco compare proprio l'espressione formulare Διὸς θυγάτηρ. Lo troviamo sia quando

⁴⁹⁰ Alcm. fr. 1.15-36.

⁴⁹¹ Hes. *Th.* 984-991.

⁴⁹² Nagy 1973, 163.

⁴⁹³ Hes. *Th.* 986-991.

⁴⁹⁴ x8 nell'*Iliade*, x1 nell'*Odissea*, x1 in *Hymn. Hom. In Apollinem*, x3 in *Hymn. Hom. Ven.*

⁴⁹⁵ Hom. *Od.* 15.250-251 ἀλλ' ἦ τοι Κλεῖτον χρυσόθρονος ἥρπασεν Ἥως / κάλλεος εἵνεκα οἷο, ἴν' ἀθανάτοισι μετείη.

⁴⁹⁶ Per Artemide vd. Hom. *Od.* 20.61 Ἄρτεμι, πότνα θεά, θύγατερ Διός, αἴθε μοι ἦδη / ἰὸν ἐνὶ στήθεσσι βαλοῦσ' ἐκ θυμὸν ἔλοιο / αὐτίκα νῦν.

ricoprono il ruolo di “madre” benevola dell’eroe che deve essere protetto ad ogni costo, come Atena con Menelao in *Il.* 4.127-129⁴⁹⁷, sia quando emerge il loro lato crudele, come Persefone che viene descritta come una dea della morte in *Il.* 11.216-18⁴⁹⁸.

Nel caso di Afrodite il contrasto è ancora più evidente. Nel già citato mito di Fetonte a cui Alcmane allude, ella replica la stessa dinamica appena analizzata nel comportamento enigmatico di Aurora nei confronti di Kleitos⁴⁹⁹. Quando Afrodite rapisce Fetonte nella *Teogonia*⁵⁰⁰, Esiodo si serve del verbo ἀνερειψαμένη (*Th.* 990), termine dalla coloritura simile allo ἥρπασεν omerico. Subito dopo, però, all’azione violenta se ne aggiunge un’altra contrapposta: Afrodite rende l’uomo un δαίμονα⁵⁰¹, gli permette di sopravvivere. Fetonte, il cui nome rimanda etimologicamente alla luce del sole, si ritrova così ad essere νηρόλον νύχιον, un «custode notturno»: metaforicamente è come se fosse morto⁵⁰², ma a livello culturale è rinato in un’altra veste⁵⁰³. Lo schema morte-preservazione, che è comune alle azioni di Eos ed Afrodite, è il residuo dell’originaria sorellanza vedica di luce e oscurità e al contempo rimanda all’alternanza alba-tramonto, ove la prima muore dopo mezzogiorno, quando il sole comincia la sua discesa e ricompare la mattina successiva, in un’infinita successione di morte e rinascita⁵⁰⁴. Si può anche aggiungere che il moto del sole che, secondo Omero, di giorno esce «dalle quiete e

⁴⁹⁷ Hom. *Il.* 4.127-129 Οὐδὲ σέθεν Μενέλαε θεοὶ μάκαρες λελάθοντο / ἀθάνατοι, πρώτη δὲ Διὸς θυγάτηρ ἄγελείη, / ἥ τοι πρόσθε σταῖσα βέλος ἐχευεὺκές ἄμυνεν. Per Atena cfr. anche Hom. *Od.* 22.205-23 e 24.502-520, due passi in cui la dea, sempre accompagnata dall’epiteto in questione, alterna un atteggiamento aggressivo di biasimo e rimprovero nei confronti di Odisseo ad uno invece protettivo e collaborativo, che vediamo anche in *Od.* 13.359 (cfr. Privitera 1986, 235).

⁴⁹⁸ Hom. *Il.* 11.216-18 ὄ μοι, τέκνον ἐμόν, περι πάντων κάμμορε φωτῶν, / οὐ τί σε Περσεφόνηα Διὸς θυγάτηρ ἀπαφίσκει, / ἀλλ’ αὐτὴ δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν.

⁴⁹⁹ Per un approfondimento vd. Ferrari 2008, 54-55.

⁵⁰⁰ Hes. *Th.* 984-991.

⁵⁰¹ Nagy 1973, 171 «if the hero is situated in a sacred precinct and if he is propitiated at set time, then he is being treated like a god and it follows that he must be like a god. Thus he must be in some sense alive».

⁵⁰² Ricciardelli 2018, 190 «νύχιον sottolinea il contrasto tra la natura solare di Fetonte, evidente nel nome, e il suo destino di custode nell’oscurità del tempio».

⁵⁰³ Nagy 1973, 171.

⁵⁰⁴ Nagy 1973, 169 «implicitly, the Sun is united with the light of Dawn until noon: afterwards, the Sun descends into the Okeanos, only to be reborn the next day. In the story of Eos and Kleitos, a parallel death and rebirth are implied».

profonde correnti dell’Oceano»⁵⁰⁵ e di sera, invece, vi sprofonda⁵⁰⁶, è strettamente legato alla figura di Afrodite, che secondo la tradizione mitica è nata dal mare⁵⁰⁷. Cipride, similmente ad Eos e con la sua natura ambivalente che – come la dea nuda di età arcaica – vede alternarsi un’aggressiva pericolosità devastatrice ad una forte sessualità spesso mediatrice, torna ad essere al centro di processi di sospensione e rinnovo, di buio e luce, di morte e rinascita. Tale ambiguità potrebbe rivelarsi un punto cardinale per il nostro discorso, che si basa proprio sugli intrecci di epiteti ed oggetti materiali che possono assumere ruoli e significati opposti tra loro.

La coincidenza Cipride-Eos va di pari passo con un’altra corrispondenza, che emerge dal contesto extra testuale del frammento. Il *Partenio* sarebbe infatti da inserire, secondo B. Gentili, nei confini di un canto epitalamico recitato all’alba⁵⁰⁸. Le immagini sensoriali evocate dal crepuscolo, che le donne osservavano e che noi possiamo solo immaginare, emergono dappertutto nel componimento, tramite gli attributi associati alle sue protagoniste che non solo rimandano all’alba ma sono parimenti compatibili con alcuni tratti del personaggio di Afrodite.

2.3.2. Luce e oro: le armi di una “battaglia d’amore”

Alcm. fr. 1, 39-43

ἐγὼν δ' αἰίδω
 Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὀρῶ
 F' ὄτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν
 Ἀγιδῶ μαρτύρεται
 φαίνην' [...]
 δοκεῖ γὰρ ἡμεν αὐτα
 ἐκπρεπῆς τὼς ὡπερ αἴτις
 ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
 παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
 τῶν ὑποπετριδίων ὀνειρίων.

⁵⁰⁵ Hom. *Od.* 19.433-4 Ἡέλιος μὲν ἔπειτα νέον προσέβαλλεν ἀρούρας / ἐξ ἀκαλαρρείταιο βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.

⁵⁰⁶ Hom. *Il.* 8.485 ἐν δ' ἔπεσ' Ὠκεανῶ λαμπρὸν φάος ἠελίοιο.

⁵⁰⁷ Kölligan 2007, 110, lo studioso evidenzia addirittura una stessa radice indoeuropea del termine γαλήνη, la bonaccia, e γελάω, l’azione di ridere. Da questa identità etimologica, con il supporto di altre fonti letterarie, si è pensato di interpretare il tradizionale epiteto φιλομμειδῆς associato ad Afrodite alla connessione di quest’ultima con il mare calmo.

⁵⁰⁸ Gentili 1991, 70 «il riferimento ad *Orthria* ne specifica la funzione di canto nuziale eseguito all'alba, nel momento del risveglio, ovvero di canto *orthrion* o *diegertikón*».

E io canto
 la luce di Agido: come il sole
 io la vedo: che brilla
 Agido a noi l'attesa. [...]
 Così cospicua sopra ogni altra pare,
 come se si ponesse
 nel prato un cavallo gagliardo,
 campione di gare, sonante di zoccoli, forma
 dei sogni rupestri⁵⁰⁹.

Agido è la prima delle due capo-coro ad essere descritta dalle παρθένοι. È un tipo di bellezza, già in parte vista nel *Catalogo delle donne* di Semonide, che rimane come sempre vaga, fumosa, appunto, simile ad un sogno. Agido è φῶς, è luce, come quella di Eos che cominciava ad apparire mentre le giovani cantavano. Soprattutto, risplende come il sole, elemento a cui Afrodite è associata in virtù del suo stretto legame con l'alba. Nell'epiteto ἐλικοβλέφαρος, attribuito ad Afrodite al v. 19 dell'*Hymn. Hom. Ven.* 6 (a Venere)⁵¹⁰ e al v. 16 della *Teogonia*⁵¹¹, sembrerebbero trovarsi infatti i residui di un originario rapporto tra lo sguardo di Afrodite e la luce del sole⁵¹². In realtà, generalmente, ἐλικοβλέφαρος viene tradotto con «sguardo brillante, veloce, sempre in movimento»⁵¹³. È stata tuttavia elaborata un'ulteriore interpretazione a partire da ἔλιξ⁵¹⁴ – termine già visto nell'*Inno ad Afrodite*, ove indicava l'idea di gioielli ricurvi, forse bracciali⁵¹⁵ – secondo cui ἐλικοβλέφαρος implicherebbe l'immagine di un occhio «sinuoso, a spirale»⁵¹⁶. Analizzando l'epiteto a partire dall'esistenza di un accostamento tra Helios e il termine ἔλιξ⁵¹⁷, si è ipotizzato che ἐλικοβλέφαρος possa rimandare all'occhio ricurvo dell'alba, ovvero al sole stesso, che già in indoeuropeo veniva considerato “l'occhio” del

⁵⁰⁹ Trad. Pontani 1968.

⁵¹⁰ *Hymn. Hom. Ven.* 6, 19 χαῖρ' ἐλικοβλέφαρε, γλυκυμείλιχε, δὸς δ' ἐν ἀγῶνι.

⁵¹¹ Hes. *Th.* 16 καὶ Θέμιν αἰδοίην ἐλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην.

⁵¹² Kölligan 2007, 121-124.

⁵¹³ vd. LSJ s.v. e cfr. Verdenius (1972, 231-2) che parte dal significato di ἐλίσσω per tradurre l'aggettivo con “sguardo rotante”, dunque veloce.

⁵¹⁴ Kölligan 2007, 124.

⁵¹⁵ *Hymn. Hom. Ven.* V, v. 87.

⁵¹⁶ Frisk 1960, s.v. «mit gewundenen, gebogenen Augen», «con occhi sinuosi e ricurvi».

⁵¹⁷ Helios viene definito εἰλίσσων in diverse occasioni, cfr. Luc. *Astr.* 29, Pl. *Cra.* 409a. Inoltre, Kölligan 2007, 122 spiega come ἔλιξ sia legato al Sole anche in relazione alle vacche di Helios in *Od.* 12.127-136, le cui zampe sono spesso descritte con questo stesso epiteto, che viene tradotto normalmente con il termine “storto” ma che è stato reinterpretato – secondo evidenze testuali – in una prospettiva cosmologica che gli attribuirebbe il significato di “movimento circolare”, quello che le vacche condividono con il moto del sole e degli astri.

cielo. Questa metafora è stata introiettata così tanto nell’immaginario comune – non solo della tradizione greca – che l’antica parola irlandese *súil*, che originariamente significava “sole”, con il tempo si è cristallizzata nell’accezione di “occhio”⁵¹⁸. Un’ulteriore connessione tra Cipride e il Sole la si può trovare in Plutarco. Egli difatti segnala un antico culto a Delfi in onore di Afrodite Ἄρμα, l’Afrodite «sul carro del sole»⁵¹⁹, che viene citato anche nel fr. 1 di Saffo, dove Cipride discende sulla terra utilizzando, appunto, un carro⁵²⁰.

La descrizione della seconda capo-coro, Agesicora, ruota intorno alla sua chioma, elemento femminile già eroticamente connotato, che «risplende come oro purissimo, come argento il suo volto»⁵²¹.

Alcm. fr. 1, 51-55

ἀ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς [ὠ]ς ἀκήρατος·
τό τ' ἀργύριον πρόσωπον,

E quella
chioma di Agesicora
– di mia cugina – è in fiore come un oro
puro, e il viso d’argento.

È un’immagine che evoca quel tipo di bellezza divina di cui godono Pandora o Afrodite, il cui legame con l’oro, di cui già si è discusso, rappresenta un altro punto di raccordo con Eos. Spesso Afrodite viene dipinta avvolta nelle sue vesti dorate con epiteti quali πολύχρυσος⁵²² o χρυσόπεπλος⁵²³. La stessa caratteristica distingue l’immagine della dea dell’alba nella tradizione vedica, dove si descrivono i suoi abiti dorati e splendenti⁵²⁴. Entrambe, inoltre, si siedono su troni lucenti. Se quello

⁵¹⁸ Kölligan 2007, 124.

⁵¹⁹ Plut. *Erot.* 23, 769b τὴν Ἀφροδίτην Ἄρμα καλοῦσιν.

⁵²⁰ Sapph. fr. 1.7-9 πάτρο[ς δὲ δόμον λίποισα / χ]ρύσιον ἦλθ[εσ / ἄρ]μ’ ὑπασδε[ύξαισα.

⁵²¹ Alcm. fr. 1.54-55 χρυσὸς [ὠ]ς ἀκήρατος· / τό τ' ἀργύριον πρόσωπον.

⁵²² Cfr. *Hymn. Hom. Ven.* 1, 9 ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης, Hes.*Op.* v. 521, Hes. *Th.* v. 980.

⁵²³ Anacr. fr. 73.1 κλυθί μεο γέροντος εὐθέιρα χρυσόπεπλε κοῦρα.

⁵²⁴ Kölligan 2007, 115.

di Eos è χρυσόθρονος⁵²⁵, quello di Cipride è ποικιλόθρονος⁵²⁶. L'interpretazione di questo epiteto è dubbia, forse riprende un'immagine culturale – presumibilmente sita all'interno di un tempio della dea – in cui Afrodite è seduta su un trono dorato, ma probabilmente già ai tempi di Saffo tale attributo si era oscurato di significato⁵²⁷. Il fatto che Afrodite sia la divinità a cui viene associato per il maggior numero di volte l'oro, sia come qualità della sua veste e dei suoi gioielli, sia come prerogativa della dea in sé, potrebbe essere ulteriore riprova di un'arcaica sovrapposizione indoeuropea tra la dea e Aurora⁵²⁸.

In sintesi, la prima parte del *Partenio* di Alcmane fa emergere un intreccio di suggestioni. Le caratteristiche fisiche di Afrodite come la luce, l'oro e l'argento, sono le stesse che rendono affascinanti più di ogni altra donna Agido e Agesicora. Tali peculiarità sono ritracciabili, sulla base di analisi linguistiche che trovano radice anche in altre culture indoeuropee, nella descrizione della divinità vedica Usas, la dea corrispettiva di Eos con cui Cipride – come analizzato – condivide molte prerogative. Inoltre, ci si trova di fronte ad una morfologia della bellezza a noi familiare: la metafora astrale del sole, il fascino ineffabile, poiché è appunto simile a un sogno, il rimando a metalli pregiati e splendenti, gli attributi della chioma uniti al paragone con il cavallo e il confronto con la divinità⁵²⁹, ricalcano i paradigmi già analizzati in Esiodo, Omero e Semonide⁵³⁰.

⁵²⁵ Cfr. Hom. *Od.* 12.142 e *Hymn. Hom. Ven.* v. 218.

⁵²⁶ Sapph. fr. 1.1 ποικιλόθρον' ἄθανάτ' Ἀφροδίτα. Sul significato di ποικίλος si discuterà più avanti.

⁵²⁷ Kölligan 2007, 118 «the adjective ποικιλόθρονος 'having a colourful throne' as used in Sappho is likely to be the older form that was re-analyzed as containing a second element θρόνα 'ornament, embroidery' before or when it was taken over into hexametric poetry».

⁵²⁸ Il bagliore argenteo del viso di Agesicora è anch'esso una qualità che si può identificare nella configurazione di Afrodite, in particolare attraverso due altri aggettivi legati alla sfera del colore e della lucentezza: il bianco del braccio della dea in *Il.* 5.314 (ἀμφὶ δ' ἔδον φίλον υἱὸν ἐχεύατο πήχεε λευκῷ) e ἀργυρνίς, che troviamo in autori tardi come Erodiano (*Hdn. Pros. Cath.*, 3.1, 96, 22 e 175, 5 e *Hdn. Orth.*, 3.2, 478, 4) e Ateneo (*Athen. Deipn.*, 13.80, 30). Peraltro, l'immagine del bianco splendente che avvolge Cipride è la stessa che appare nei *Veda* in relazione alla dea dell'alba (Cfr. Kölligan 2007, 119).

⁵²⁹ Cfr. Alcman. fr. 1.96-99 ἀ δὲ τᾶν Σηρηνη[ί]δων / ἀοιδότερα μ[ὲν] οὐχί, / σιαὶ γάρ, ἀντ[ί] δ' ἔνδεκα / παίδων δεκ[ὰς] ἄδ' ἀείδ[ε]τ', Agesicora è brava a cantare quasi quanto le Sirene, dunque in maniera quasi divina.

⁵³⁰ Silveira Cyrino 2004, 38 «The maidens in Alcman's partheneion strive to emulate and attain the erotic beauty, physical talent, and powers of attraction embodied by the goddess of love».

L'aspetto interessante è che possiamo trovare un parallelismo tra le donne del coro e le due divinità anche nella seconda metà del *Partenio*, dove dalla descrizione innocua e delicata della bellezza delle due fanciulle, si passa alla disputa.

Alcm. fr. 1, 60-81

ταὶ Πεληάδες γὰρ ἄμιν
ὀρθραὶ φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον
ἄστρον ἀνηρομέναι μάχονται·
οὔτε γὰρ τι πορφύρας
τόσσοι κόροι ὥστ' ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
Λυδία, νεανίδων
ἰανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,
οὐδὲ ταὶ Νανῶς κόμαι,
ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα σιειδῆς,
οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλησισηήρα,
οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς·
Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ' ἐρατά τε Φιανθεμίς·
ἀλλ' Ἀγησιγόρα με τείρει.
οὐ γὰρ ἄ κ[α]λλίσφυρος
Ἀγησιχ[ό]ρ[α] πάρ' αὐτεῖ,
Ἄγιδοῖ αρμένει
θωστήρ[ιά τ'] ἄμ' ἐπαινεῖ.

Sono loro le Pleiadi:
Già nella notte ambrosia
come l'astro di Sirio si levano a gara
con noi, che alla Dea
rechiamo un aratro.
Né sazieta di porpora
v'è che ci valga,
né serpentelli cesellati d'oro
né le mitre di Lidia,
onde le fanciulle
s'abbellano dagli occhi
morbidi. E non abbiamo
né le chiome di Nannò, nè Areta
bella come una dea, né Clesitera
né Tilaci, e che vale
andare da Enesimbrotta
dire: «se fosse mia,
Astafi, e a me volgesse occhio amoroso
Fililla o Viantemi o Damareta»? No! È lei,

Agesicora che mi strugge.
È qui, con le sue belle
caviglie e pare assente
Agesicora. Stretta
ad Agido, le nostre offerte loda.

Originariamente si pensava che i versi dove viene suggerita un'idea di competizione fossero dedicati ad un presunto coro rivale⁵³¹. B. Marzullo, tuttavia, ha smontato tale teoria, affermando che la lotta in questione è in realtà contro le due capo-coro, che superano di gran lunga l'abilità canora delle restanti fanciulle⁵³². Il termine "lotta" non è fuori luogo, le παρθένοι sono le prime a servirsi di termini come μάχονται (Alcm., fr. 1, 61) o ἀμύναι (Alcm., fr.1, 65) per indicare la competizione con le due donne. Ma di che lotta si tratta? C.O. Pavese⁵³³, sulla scorta di B. Marzullo, sostiene l'ipotesi che i verbi bellici sopracitati siano da interpretare come segni di una battaglia d'amore⁵³⁴. «Esse amano Agesicora. Agesicora le tormenta, ignorandole, solo perduta nella luce di Agido»⁵³⁵. Per conquistare la donna, le fanciulle sono consapevoli che dovrebbero munirsi di armi, di cui, difatti, lamentano l'assenza. Quelle disponibili nell'immediato – la porpora delle vesti, la raffinatezza degli ornamenti d'oro e le fasce che cingono i pepli – non sono sufficienti per attirare l'attenzione di Agesicora. Le *parthenoi* hanno bisogno di alleate che siano in grado di concorrere in bellezza con le due capo-coro; le invocano, ma nessuna arriva in loro soccorso: non si vede Nannò con la sua bella chioma e nemmeno Arete simile agli dei, non accorrono né Thilaki nè Cleesitherà⁵³⁶. Vesti, ornamenti, oro, capelli, tratti divini: il coro cita tutto ciò da

⁵³¹ Burkert 1985, 103 «the religious function, the relationship with the gods, is in danger of being lost in the rivalry; but all are well convinced that the gods, like men, take a delighted interest in the contest».

⁵³² Marzullo 1964, 199-200 «l'eccezionale coppia, reciprocamente legata da bellezza e bravura, si oppone, anzi lotta, non con un presunto coro rivale ma col proprio coro. Legame e avversione trovano ossessiva conferma nell'intero *Partenio*».

⁵³³ Pavese 1992, 82.

⁵³⁴ Marzullo 1964, 200 «al μάχονται dell'ostinata coppia, non è possibile ἀμύναι, soltanto da Agesicora le ragazze possono ricevere tregua (v. 91). Un solo contrasto sembra possibile tra le stesse giovani del coro: quello amoroso. [...]».

⁵³⁵ Marzullo 1964, 200.

⁵³⁶ Cfr. Marzullo 1964, 204 «modestia di classe e di parvenza, dunque: se fosse altrimenti il coro è certo che l'arroganza di Agesicora sarebbe ripiegata [...] si tratta di ragazze estranee all'attuale situazione, probabilmente legate ad altri tiasi».

cui le donne stesse, tramite gli epiteti epici e giambici, sono definite e che Pandora, Era e Afrodite sfruttano come armi di seduzione⁵³⁷. In più, sono consapevoli dell'importanza della cooperazione: se uniscono le forze possono riuscire, tutte insieme, a sedurre Agesicora. Questa stessa alleanza tra donne sarà fondamentale per il nostro discorso.

Così, la tensione e sovrapposizione di bellezza e battaglia trovano vita anche nel contesto omoerotico di questo frammento. È soprattutto rilevante che le armi femminili, in questo caso, si delineano all'interno di una lotta che non ha nulla di 'politico'. Non partecipano, come nel caso di Pandora, ad una violenza seduttiva che si trasforma in emblema del carattere femminile nella società esiodea. Il loro scopo non è neanche paragonabile a quello che muove l'episodio della Διὸς ἀπάτη, in cui Era sfrutta il proprio fascino per manipolare Zeus al fine di intervenire indirettamente in una guerra di uomini. Sono piuttosto armi imbracciate esclusivamente per la volontà di sedurre, in un componimento di musica e sensualità, dove al centro vi sono la luce e la bellezza nel suo senso assoluto e dove l'obiettivo è quello di conquistare la donna più affascinante di tutte. Con le stesse armi di Afrodite, le *parthenoi* lottano per lo stesso scopo che spinge la dea ad agire nell'*Inno omerico* a lei dedicato: per lo ἔμερος, la brama, il desiderio. Nei *Veda* troviamo che questi stessi strumenti e queste stesse intenzioni sono condivisi da Usas, la quale sorride e svela il seno di fronte al dio desideroso di lei. Non a caso l'immagine che la descrive nell'atto di sorgere è quella di una seduttrice luminosa⁵³⁸.

2.4. Afrodite δολοφρονέουσα

Afrodite difficilmente occupa una posizione definita all'interno del *pantheon* greco. È la dea dell'amore, in grado di infondere desiderio a tutti gli esseri viventi, da Zeus agli animali selvaggi che vengono addomesticati; allo stesso tempo, però, nelle sue prerogative si conta anche la φιλότης, una passionalità così potente da

⁵³⁷ Coward 2016, 47 «the whole stanza shows a gradual shift from the luxury and beauty of material objects (64-69) to the performers (70-77). [...] πορφύρας is a description of the girl's dresses and χρυσέος is an image of imperishable supremacy».

⁵³⁸ Kölligan 2007, 107.

evocare una sensazione di morte. Questa stessa è utilizzata come strumento per manovrare le dinamiche della guerra, ma appena Afrodite partecipa direttamente alla battaglia viene schernita. È madre, ma non può essere considerata dea della maternità, in quanto non ha mai voluto ricoprire tale ruolo⁵³⁹. Rimanda al sole che sorge e seduce, ma è anche in grado di rapire le sue vittime gettandole, come Fetonte, nella completa oscurità. È la dea della femminilità ma è anche armata, tuttavia nei poemi le sue armi sono un peplo e una benda; sebbene dunque non sia previsto che lei partecipi direttamente alle cose della guerra, ha abbastanza risorse (πόροι) per agire con gli strumenti femminili che possiede. È determinata nel portare avanti i propri progetti, tesi a unire sessualmente mortali o anche divinità, ma è questa stessa volontà che fa scaturire una guerra infinita. La sua capacità di sconvolgere l'ordine naturale del mondo è completata dalla sua facoltà di ripristinarlo. Tutte queste caratteristiche e attitudini si realizzano senza misura: la dea è avida, bramosa, insaziabile⁵⁴⁰. Soprattutto, Afrodite è δολοφρονέουσα, è una «macchinatrice di inganni»⁵⁴¹ e di ciò sono consapevoli sia gli dei, sia i mortali. Bacchilide la definisce δόλιος⁵⁴², Simonide δολομήδης⁵⁴³ e per Saffo è δολόπλοκος⁵⁴⁴, una vera e propria tessitrice di insidie, una dea φιλομειδής, «che ama il sorriso» a metà tra la seduzione e gli inganni.

Proprio a causa della tendenza di Afrodite a macchinare, Elena è esasperata quando Paride viene salvato dal duello contro Menelao: il discorso nei confronti della dea è accorato e aggressivo, molto più di quanto ci si potrebbe aspettare da una donna epica.

⁵³⁹ *Hymn. Hom. Ven.* 247-257. Budin 2003, 280 «in contrast to the proper wife (Hera) and the proper mothers (Demeter, Thetis), Aphrodite was not involved in the “work” aspect of sexuality, producing legitimate children in a proper familial setting. Rather, Aphrodite presided over the “inappropriate” aspects of sexuality: uncontrolled and misplaced desire (Phaidra), adultery (Helen), and deception (Hera and Zeus in the *Iliad*)».

⁵⁴⁰ Eur. *Med.* 627-41, *Hipp.* 525-64, *IA* 543-89.

⁵⁴¹ Hom. *Il.* 3.405.

⁵⁴² Bacchyl. *Dith.* 3.116 δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἐρεμνόν.

⁵⁴³ Simon. fr. 70.1 σχέτλιε παῖ δολομήδεις Ἀφροδίτας.

⁵⁴⁴ Sapph. fr. 1.2 παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε. Con quest'ultimo aggettivo, che significa letteralmente «tessitrice di inganni», si evoca la figura paradigmatica di Penelope (Bouchard 2015, 13.).

Hom. *Il.* 3.399-405

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίεαι ἠπεροπεύειν;
ἢ πῆ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων
ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων:
οὔνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος
νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι,
τοὔνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης;

Perfida! Perché ti ostini a raggirarmi? Sì,
ancora più lontano, fra popolose città di Frigia
o della Meonia ridente, ti piacerà condurmi se per caso
anche lì c'è qualcuno a te caro tra gli uomini mortali!
Forse perché Menelao sconfisse il nobile Alessandro
E desidera riportarsi a casa questa femmina odiosa,
per questo sei venuta qua a tramare astute insidie?

È interessante, perché questa stessa ribellione di Elena contro la dea con cui ha un rapporto privilegiato, si manifesta pressoché identico nell'*Elena* di Euripide.

Eur. *Hel.* 1101-1104

θανεῖν δ' ἔασόν μ', εἰ κατακτεῖναι θέλεις,
ἐν γῆ πατρώα. τί ποτ' ἄπληστος εἶ κακῶν,
ἔρωτας ἀπάτας δόλια τ' ἐξευρήματα
ἀσκοῦσα φίλτρα θ' αἵματηρὰ δωμάτων;

Se vuoi uccidermi, lasciami almeno morire
in patria. Perché non sei mai sazia di mali,
di inganni d'amore, di illusorie macchinazioni
e di filtri che insanguinano le case?⁵⁴⁵

L'Afrodite δολοφρονέουσα omerica sintetizza tutto quello che Elena esplicita in tragedia, in cui elenca gli strumenti tramite cui la dea ordisce i propri inganni: le ἔρωτας, gli ἀπάτας, i δόλια ἐξευρήματα e i φίλτρα αἵματηρά.

Questi passi a confronto offrono la possibilità di cogliere la differenza tra donne epiche e donne tragiche ed esemplificano il concetto per cui se nell'epica gli epiteti e gli attributi femminili si limitano a ricoprire una funzione descrittiva, nella tragedia si trasformano in strumenti d'azione. In questo caso specifico, infatti, nonostante le recriminazioni della donna nei confronti della dea, è Elena stessa che nella tragedia a lei dedicata manipola e mente, è lei stessa una «macchinatrice di

⁵⁴⁵ Trad. Castiglioni 2021.

inganni». Come le παρθένοι di Alcmane, che per la loro battaglia d'amore sfruttano le stesse armi seduttive di Afrodite, così Elena si appropria della capacità della dea di ordire intrighi. Se l'Elena epica, nonostante la potenza delle sue parole, non ha la forza di opporsi concretamente alla volontà di Afrodite e, alla fine, segue le direttive della dea, l'Elena tragica è in grado di sfruttare a proprio vantaggio le arti di Cipride che lei stessa critica, unendo seduzione e furbizia: «la “nuova” Elena non avrà altro tempo [...] per ribellarsi, ma, sfruttando quegli stessi amori, quegli stessi inganni e quelle stesse macchinazioni che ha rimproverato alla sua dea, fuggirà da Teoclimeno e dall'Egitto»⁵⁴⁶.

⁵⁴⁶ Castiglioni 2021, 267-68 «l'Elena euripidea è una donna tragica e non è sottoposta a quel dominio (troppo) completo, fatto di favori e minacce, di lusinghe e prepotenza, che gli dei esercitano sui loro prediletti».

CAPITOLO 3

IL RIBALTAMENTO DELLA FORMULA: LE ARMI DELLE DONNE IN TRAGEDIA

3.1. Oggetti quotidiani utilizzati come armi: le realizzazioni concrete della *metis*

Come riesce Elena, insieme alle altre donne della tragedia, a trasformare in armi gli amori, gli inganni e le macchinazioni di una dea potente e dalle capacità soprannaturali come Afrodite? Per le mortali tali risorse funzionano perché quello che contraddistingue la tragedia e le azioni delle sue protagoniste, è innanzitutto il ribaltamento dell'ordine. Ciò che nell'epica determina e caratterizza il mondo femminile, nella tragedia ricompare in forma diversa e aberrante, perché le donne iniziano a servirsene per scopi che esulano dalla sfera domestica. Le vittime non si aspettano di essere raggirate perché il δόλος femminile coincide con il creare l'illusione che tutto sia ordinario e stereotipico, per poi agire al di fuori delle regole sociali. È l'imprevedibilità a rendere pericolose le donne tragiche.

Per compiere azioni sovversive i personaggi femminili devono sovvertire anche il significato degli oggetti quotidiani che possiedono o a cui possono accedere; li reinterpretano e in questo modo li arricchiscono di sfumature che, come si vedrà, li trasformano in strumenti ambigui, specchi della natura inafferrabile ed enigmatica delle donne che li usano. Il discorso sugli oggetti quotidiani non si limita soltanto al fatto che le donne uccidono e manipolano tramite pepi, fasce, fibbie e gioielli; esse sconvolgono ciò che è consueto. Così, ad esempio, Clitemestra uccide Agamennone in bagno, ribaltando la formula del lavaggio degli eroi prima del banchetto, mentre Medea, al fine di uccidere Glauce, la veste come una sposa sfruttando la connessione – diffusa nel pensiero greco – tra matrimonio e morte.

Sfruttare gli stereotipi, dunque fingersi morigerate, pazienti e amorevoli, per poi agire all'improvviso con violenza, aggressività e crudeltà, ricorda la strategia di difesa della torpedine. Oppiano spiega che, seppur questo pesce sia flaccido e senza

forze, nasconde un δόλος «che è la forza della sua debolezza»⁵⁴⁷: esso simula una natura inerme, ma al contempo è in grado di rilasciare scariche elettriche che spiazzano l'avversario⁵⁴⁸. Quando descrive la torpedine, Oppiano parla proprio di *metis*. È interessante discuterne in questa sede perché la *metis* è quel tipo di intelligenza che produce il *dolos*, è un tipo di furbizia che, come quella femminile della tragedia, «si dispiega nel dominio del mutevole e dell'imprevisto per meglio capovolgere le situazioni, sconvolgere le gerarchie apparentemente più solide»⁵⁴⁹.

Metis significa innanzitutto prontezza d'azione, la sua applicazione è infatti prevalentemente pratica: oltre alle finzioni e agli inganni, la troviamo nei *pharmaka*, nell'artigianato, in guerra e nel mondo animale. Essa si cela nell'abilità del timoniere di prevedere l'andatura delle onde e dei venti per sfruttarla a proprio favore, o in quella dell'auriga che riesce a trovare delle strategie per vincere la gara nonostante i suoi cavalli siano più lenti degli altri. La *metis* completa e al contempo si oppone alla forza fisica, perché sfrutta espedienti e accortezze che possono far prevalere anche il più debole. Per questo, in certi casi, questo tipo di intelligenza – che è fluida e imprevedibile in quanto varia a seconda delle specifiche occasioni in cui agisce – «si accosta all'astuzia sleale, alla perfida menzogna, al tradimento»⁵⁵⁰ e infatti non solo viene attribuita ai vigliacchi, ma anche alle donne⁵⁵¹. Grazie alla *metis* si possono dunque trovare delle vie alternative alla forza fisica, quei πόροι che permettono ad Afrodite di agire sul campo di battaglia pur non possedendo una lancia o una spada.

Metis, inoltre, si configura come una forza ambigua, versatile, «tanto ritorta ed ingannevole da poter sempre affrontare l'imprevisto»⁵⁵². Essa rappresenta l'intelligenza polimorfa del polipo e la strategia del capovolgimento della volpe. Il primo è imprevedibile. Si mimetizza con la roccia, può assumere il colore degli

⁵⁴⁷ Detienne-Vernant 1977, 18.

⁵⁴⁸ L'arma della torpedine ricorda quella al centro del romanzo di fantascienza *Ragazze elettriche* di Naomi Alderman (2016). Qui le donne imparano a produrre con il loro corpo scariche elettriche, che diventano armi prima di difesa e poi di attacco. Ciò provoca un ribaltamento di ruoli, per cui sono le donne ad uccidere e violentare gli uomini, che diventano vittime di violenza di genere istituzionalizzata.

⁵⁴⁹ Detienne-Vernant 1977, 79.

⁵⁵⁰ Detienne-Vernant 1977, 5.

⁵⁵¹ Cfr. ad es. Aesch. *Cho.* 626 γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν.

⁵⁵² Detienne-Vernant 1977, 33.

oggetti che lo circondano, non possiede una forma definita, si acquatta e si nasconde, colpisce al buio. La sua capacità di assumere tante forme ricorda la prerogativa divina di possedere tanti nomi quante sono le rispettive sfere di competenza, che si confondono e si compenetrano, rendendo gli dei entità ambigue e pervasive⁵⁵³. Per i mortali, godere di una natura simile a quella divina, caratterizzata da continui rinnovamenti e dalla capacità di prevedere sempre la mossa successiva, significa possedere la rara qualità comunemente attribuita a Odisseo, l'uomo πολύτροπος⁵⁵⁴, dalle mille risorse. La volpe, invece, riesce ad uccidere le proprie vittime e a sfuggire ai nemici fingendosi morta. Appena un altro animale le si avvicina, ecco che essa si gira provocando un brusco ribaltamento dei corpi, che si riflette anche in uno sconvolgimento delle parti: la preda diventa il predatore.

Ambiguità e capovolgimento. Sono queste le armi femminili nella tragedia, che si traducono nell'uso di oggetti quotidiani che, sotto una rassicurante apparenza, celano una realtà micidiale. Anche la *metis* stessa possiede delle implicazioni che sono profondamente concrete, tangibili. Essa, oltre ad essere finalizzata a risolvere situazioni pratiche, è inserita all'interno di un campo semantico il cui insieme di significati rimanda innanzitutto alla sfera del legame, della corda, dei nodi, di tutto ciò che si intreccia, si contorce, si collega. Detienne-Vernant⁵⁵⁵ riporta che i verbi fondamentali del vocabolario della *metis* sono proprio πλέκειν⁵⁵⁶ e στρέφειν⁵⁵⁷, l'intreccio e il capovolgimento che caratterizzano l'arte della pesca e della caccia⁵⁵⁸. Non solo il cacciatore e il pescatore si servono della *metis* per trarre in inganno i pesci con l'esca e gli animali selvatici con le trappole, ma la stessa *metis* viene descritta con i medesimi termini che caratterizzano tali attività. Anche la *metis*, ad

⁵⁵³ Hermes viene addirittura definito στροφαῖος (Ar. Pl., 1154), attributo che letteralmente significa «standing as porter at the door-hinges» ma che può rimandare anche alla sua natura ritorta, polimorfa, mutevole.

⁵⁵⁴ Hom. Od. 1.1, 10.330.

⁵⁵⁵ Detienne-Vernant 1977, 30.

⁵⁵⁶ LSJ s.v. «make by art», «devise, contrive», «compound», «twine oneself round», «to be involved, entangled».

⁵⁵⁷ LSJ s.v. «cause to rotate», «sprain or dislocate», «twist, plait», «turn or twist about».

⁵⁵⁸ Detienne-Vernant 1977, 35 «per quanto in alto si possa risalire, il vocabolario della *metis* associa sempre chiaramente quest'ultima alla caccia e alla pesca».

esempio, si tesse come si tessono le reti o le nasse (ὄφαινεν μῆτιν)⁵⁵⁹. Come queste ultime sono finalizzate a imprigionare e aggrovigliare, così anche i pepli tessuti dalle donne in tragedia legano, ingabbiano, soffocano, bruciano. Come si approfondirà, il πέπλος di Clitemestra viene effettivamente paragonato sia ad una rete da pesca, sia ad una rete da caccia. Queste sono due delle pratiche più antiche che l'umanità conosce, «quelle che utilizzano la flessibilità delle fibre vegetali, la loro capacità di torsione»⁵⁶⁰. Sono armi primordiali e infatti solo i legami possono sconfiggere le divinità. Queste non possono morire, ma, come accade ad Afrodite e ad Ares, possono essere immobilizzate da corde indissolubili, che causano loro la perdita del potere divino più importante: l'ubiquità, la velocità, la metamorfosi⁵⁶¹. Quello di Efesto ai danni dei due amanti è un δόλος compiuto con le armi del δόλος per eccellenza⁵⁶². Questo non sorprende, perché egli è artigiano, sua è la facoltà di trasformare la materia, di modellarla a suo piacimento⁵⁶³.

Proprio attraverso la figura di Efesto si può intuire quanto la pratica artigianale sia strettamente connessa alla *metis*⁵⁶⁴. Le opere meravigliose del dio, infatti, non prendono vita soltanto grazie alla τέχνη delle sue mani, sono anche prodotto della sua mente ingegnosa⁵⁶⁵. Uno degli esempi più significativi riguardo la connessione tra *metis* e artigianato si trova nel IX canto dell'*Odissea*, quando Odisseo, appunto πολύμητις⁵⁶⁶, riesce a trovare un metodo alternativo per uccidere il Ciclope, superiore a lui in forza fisica⁵⁶⁷. Il palo arroventato che i guerrieri conficcano

⁵⁵⁹ Cfr. Hom. *Il.* 7.324, 9.93-95, 9.422, 13.303, 13.386; *Od.* 4.678, 4.739.

⁵⁶⁰ Detienne-Vernant 1977, 35.

⁵⁶¹ Detienne-Vernant 1977, 85.

⁵⁶² De Jong 2001, 207 «lame Hephaestus defeats the fastest of the gods through guile, just as in the past Odysseus has defeated strong opponents with the help of tricks. [...] They are also able to hide their emotions and plan their revenge in silent, coolly awaiting the right moment to strike».

⁵⁶³ Detienne-Vernant 1977, 207 «per dominare le potenze mutevoli e fluide come il fuoco, i venti, il minerale, con le quali il fabbro deve misurarsi, l'intelligenza e la *metis* di Efesto devono essere più mobili e polimorfe e racchiudere in sé le virtù dell'ubiquo e del curvo».

⁵⁶⁴ Hom. *Od.* 9.390-394. Efesto e Odisseo sono gli unici a cui viene attribuito l'aggettivo πολύφρων, «ingenious» (per Odisseo *Od.* 1.83, 14.424, 20.239, 20.329, 21-204; per Efesto *Il.* 21.367 e *Od.* 8.297)

⁵⁶⁵ Hom. *Il.* 18.482 ποιεὶ δαίδαλα πολλὰ ἰδύησι πραπίδεςσιν.

⁵⁶⁶ Epiteto attribuitogli per 19 volte nell'*Iliade* e per 69 volte nell'*Odissea*.

⁵⁶⁷ Odisseo, raccontando del momento in cui Polifemo divora i primi due compagni, per descrivere ai Feaci il senso di impotenza che l'ha pervaso usa la parola ἀμηχανίη (*Od.* 9.295), un *apax* che «ha carattere preparatorio: Odisseo, che ha sempre pronto un μῆχος, un espediente, alla fine lo troverà» (Privitera 1983, 202). Uno degli epiteti dell'eroe è infatti proprio πολυμήχανος (x7 nell'*Iliade*, per x17 nell'*Odissea*). Per il motivo 'Cunning versus Force' vd. De Jong 2001, 244.

nell'occhio di Polifemo è paragonato al trapano che fora la palanca di una nave⁵⁶⁸ e il sangue che sgorga rovente è simile al sibilo stridulo che produce una spada incandescente quando l'artigiano la immerge nell'acqua fredda. La sovrapposizione tra le *metis* e l'attività artigianale è condensata nell'aggettivo δαίδαλος (o πολυδαίδαλος), associato, tra gli esempi già citati, alla tela di Pandora negli *Erga* (*Op.* 65), al velo e agli ornamenti del suo diadema nella *Teogonia* (*Th.* 575, 581), alla lira di Achille (*Il.* 9.187), agli addobbi di Era (*Il.* 14.179), allo scudo di Paride (*Il.* 22.314) o anche alla corazza di Penthesilea (QS 1.141)⁵⁶⁹.

I significati di questo aggettivo sono vari e complessi. Generalmente, ci si serve dell'aggettivo δαίδαλος in contesti prettamente concreti. Esso compare accanto a verbi che trasmettono l'idea del fare, del produrre, del creare ed è associato all'oro, all'armamentario dei soldati, ma lo troviamo attribuito anche ad oggetti come le navi (*Il.* 5.62), i seggi (*Il.* 18.390) o il letto che Odisseo costruì per Penelope (*Od.* 23.198), il quale, peraltro, si trasforma in strumento di inganno quando la donna lo sfrutta per mettere alla prova il marito. In secondo luogo, δαίδαλος appare in contesti legati alla luce, al bagliore, alla luminosità e di conseguenza anche alla meraviglia; non a caso, gli oggetti qualificati da questo aggettivo sono belli, ben fatti, splendidi⁵⁷⁰. Infine, esso descrive strumenti contestualmente utilizzati al fine di ingannare, imbrogliare o intrappolare⁵⁷¹. Da questa breve schedatura emerge che δαίδαλος è un aggettivo dalle accezioni ricche e ambigue, in cui al vocabolario dei lavori artigianali e dei termini tecnici si unisce quello della luce e della bellezza, inserito in contesti dove lo splendore degli oggetti ben lavorati è finalizzato a fuorviare e raggirare. I gesti che l'artigiano deve compiere per costruire un oggetto che sia *daidalon* hanno sempre a che fare con quel lavoro di taglio, ribaltamento, intreccio di materia di cui si è già discusso in relazione alla *metis*. Infatti, un oggetto

⁵⁶⁸ Hom. *Od.* 9.382-386.

⁵⁶⁹ Frontisi-Ducroux 1975, 79 «Or la plupart des valeurs qui ponctuent le champ sémantique du *daidalos*, éclat mouvant et bigarré, ruse, piège dissimulé sous des apparences de séduction appartiennent à un système conceptuel plus vaste. Ce sont en effet les caractéristiques majeures d'une forme d'intelligence, la *mêtis*». Per un approfondimento su tutti i significati di *daidalon* vd. Frontisi-Ducroux 1975.

⁵⁷⁰ Vd. ad esempio Hom. *Il.* 3.357 e 7.252.

⁵⁷¹ Per i riferimenti testuali vd. Frontisi-Ducroux 1975, 43, n. 34. Qui basti ricordare la Διὸς ἀπάτη, in cui gli oggetti ben fatti che compongono l'abbigliamento di Era sono finalizzati a raggirare Zeus.

descritto come *daidalon* è anche ποικίλον ο παντοῖον⁵⁷², è variegato e multiforme. F. Frontisi-Decroux nota come la descrizione del lavoro dell'artigiano, che produce i *daidala* tramite torsioni, legature e intrecci di materiali che sono sia curvi sia rettilinei, sia sinuosi sia rigidi⁵⁷³, si può riscontrare anche nella τέχνη della tessitura. Anche in questo caso, infatti, i fili vengono tirati e intrecciati ad altri, in un percorso rettilineo e curvo al contempo, il cui risultato finale è la superficie piatta unita alla sinuosità delle pieghe e delle trame⁵⁷⁴. Come i prodotti di artigianato anche i pepi delle donne sono descritti con l'aggettivo ποικίλος, i cui significati sono particolarmente rilevanti per il nostro discorso.

Il *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque* di P. Chantraine afferma che ποικίλος significa innanzitutto «de toutes couleurs»⁵⁷⁵. Come Afrodite è tutto ed in tutto e di conseguenza la sua natura è ambigua, così ποικίλος descrive qualcosa che, essendo «di tutti i colori», è anche mutevole: «par métaphore 'changeant, compliqué, subtil, astucieux'»⁵⁷⁶. È un aggettivo che può comparire accanto sia alle armi luminose e ben decorate⁵⁷⁷ sia ai tessuti, come il peplo che Ecuba seleziona in *Il.* 6.294-295 o quelli di Andromaca ed Elena analizzati nel primo capitolo⁵⁷⁸. In questi casi ποικίλος serve a dare l'idea di vesti ricche, variegata, vivaci; d'altra parte, come già ricordato, l'arte della tessitura permette a Pindaro di comporre un canto che è, appunto, ποικίλος, dunque vitale, armonioso⁵⁷⁹. L'accostamento tra tessitura e parola, di cui già si è analizzato l'effetto ammaliante, si manifesta anche sul piano etimologico: la radice indoeuropea *poiko- indica un nome d'azione dello stesso tipo di λόγος. La radice *peik- si ritrova infatti nel sanscrito *pimśati*, “ornare” e nello slavo antico *pisati*, “scrivere”. Questa stessa ambivalenza si attesta in Aristofane. Con στρωμάτων δὲ

⁵⁷² Frontisi-Ducroux 1975, 80 «*poikile et pantoíe*, la *metis* l'est également».

⁵⁷³ Ad esempio, quando Odisseo in *Od.* 5.245-261 costruisce la zattera con cui lascerà Ogigia, si dice che prima tende una corda (5.245 ἐπὶ στάθμην ἴθωνεν), per poi arrotondare (5.249 τερνύσεται) il fondo della barca. Cfr. LSJ s.v. τερνύομαι «large as the bottom of a ship which a man shall round off, with allusion to the round shape of a merchant vessel».

⁵⁷⁴ Frontisi-Ducroux 1975, 81.

⁵⁷⁵ Chantraine 1984, 923.

⁵⁷⁶ Chantraine 1984, 923.

⁵⁷⁷ Cfr. ad esempio Hom. *Il.* 16.134, 10.75, 10.149.

⁵⁷⁸ *Il.* 22.440-441, *Od.* 15.107-108.

⁵⁷⁹ Pind. *Ol.* 6.85-86.

ποικίλων al v. 1189 della *Lisistrata* si intendono delle bellissime coperte⁵⁸⁰, mentre al v. 438 delle *Thesmoforiazouse*, i ποικίλους λόγους sono i discorsi vari e ricercati⁵⁸¹. In quest'ultimo caso, peraltro, essi sono inseriti in un contesto in cui si commenta il modo scaltro (πολυπλοκωτέρας) in cui si è espressa una donna. Ποικίλος rappresenta infatti un'ambiguità ed una tendenza all'inganno tipicamente femminili, non a caso nell'*Andromaca* euripidea i discorsi vaghi e inconsistenti – forse anche ingannevoli – dei ποικίλοι σοφοί, sono paragonati al letale canto delle Sirene⁵⁸². L. McClure, inoltre, sostiene come tale aggettivo sia da collegare alla sfera della magia, notoriamente un ambito di competenza femminile⁵⁸³. Difatti, ποικίλος è l'attributo che descrive il κεστός di Afrodite (*Il.* 14. 215), gli orecchini di Era in *Il.* 14.183 e compare in riferimento a Cipride nel primo frammento di Saffo⁵⁸⁴, in cui, secondo M. Putnam, ποικιλόθρον rimanderebbe agli incanti amorosi che Afrodite possiede e che la poetessa evoca in un momento di bisogno⁵⁸⁵. È già stato ampiamente spiegato come la benda di Afrodite unisca lo splendore all'inganno e contenga tutte le fascinazioni e le armi seduttive. Ποικίλος è la parola giusta per sintetizzare questa ambivalenza. Se a livello visivo, infatti, essa descrive qualcosa che è variegato, in quanto cambia costantemente e dunque è vivo e iridescente – come le armi, il metallo o i tessuti luminosi, o ancora la pelle cangiante del serpente⁵⁸⁶ – dall'altra può indicare anche la velocità e la duttilità di una mente in perenne mutamento, come potrebbe essere quella di Odisseo⁵⁸⁷. Allo stesso modo, Esiodo sceglie proprio questo aggettivo per descrivere Prometeo,

⁵⁸⁰ Ar. *Lys.* 1189-90 στρωμάτων δὲ ποικίλων καὶ χλανιδίων καὶ ξυστίδων / καὶ χρυσίων.

⁵⁸¹ Ar. *Th.* 434-8 οὐπω ταύτης ἤκουσα[στρ.] / πολυπλοκωτέρας γυναικὸς / οὐδὲ δεινότερον λεγούσης. / πάντα γὰρ λέγει δίκαια. / ἴπασας δ' ἰδέας ἐξήτασεν, / πάντα δ' ἐβάστασε φρενὶ πυκνῶς τε† / ποικίλους λόγους ἀνηῦρεν.

⁵⁸² Eur. *Andr.* 937 κἀγὼ κλύουσα τούσδε Σειρήνων λόγους.

⁵⁸³ McClure 1999, 85 «but the term ποικίλος may also associate the cloth with magical power, since the term may designate a love charm in early Greek poetry».

⁵⁸⁴ Sapph. fr. 1.1 ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα.

⁵⁸⁵ Putnam 1960, 82 «she, like Hera, would also wish Aphrodite to come and perform the work of seduction, whether symbolically, as in *Iliad* 14, or in person, as Sappho would have it».

⁵⁸⁶ Hom. *Il.* 6. 289 e 294; *Il.* 10. 75.

⁵⁸⁷ Hom. *Il.* 11.482 ὧς ῥα τότε ἄμφ' Ὀδυσῆα δαΐφρονα ποικιλομήτην. Vd. anche *Od.* 3.163 e 13.293. L'epiteto è attribuito anche a Zeus (*Hymn. Hom. Ap.* 322) e ad Hermes (*Hymn. Hom. Mer.* 155).

l'ingannatore per eccellenza⁵⁸⁸, mentre al v. 29 della *I Olimpica* ad essere ποικίλα sono le bugie stesse⁵⁸⁹.

In un certo senso, ποικίλος racchiude tutte le complessità e ambiguità di cui si è discusso sino ad ora. Rappresenta qualcosa che è vivace e luminoso ma allo stesso tempo mutevole e insidioso. È attribuito sia alle vesti, sia alle armi e a livello etimologico e metaforico riprende l'associazione tra voce e tessitura di cui sono attestati gli effetti devastanti. Inoltre, può essere utilizzato in contesti femminili, dove appare legato alla magia e agli incantesimi. Allora, guardando alla tragedia, non sorprende che ποικίλος sia l'aggettivo che descrive il peplo con cui Medea uccide la sposa di Giasone⁵⁹⁰, o la parola che Agamennone usa tre volte riferendosi al tappeto rosso sul quale cammina prima di venir ucciso da Clitemestra⁵⁹¹, o ancora la qualità della sfarzosa veste che Ermione sfoggia di fronte ad Andromaca⁵⁹². In tutti questi casi il tessuto assume le prerogative proprie della ποικιλία, è difatti lussuoso e appariscente ma viene al contempo utilizzato per fini subdoli e crudeli. Diventa uno strumento di vendetta, un'arma per uccidere o anche denigrare, come nel caso di Ermione nella tragedia euripidea.

Una donna che, seppur forse inconsciamente, ha saputo concretamente intrecciare l'arte dell'artigiano – racchiusa nel termine *daidalon* – e dell'inganno – contenuta nell'aggettivo *poikilos* – è Deianira. Sulla reale natura di questa donna si sono generate numerose discussioni, anche a causa delle svariate riprese e reinterpretazioni del mito, che trova le sue radici nel *Catalogo delle donne* di Esiodo⁵⁹³. Da moglie devota e premurosa⁵⁹⁴, vittima di un inganno e genuinamente inconsapevole della fatalità dei filtri in cui intinge il peplo destinato al marito,

⁵⁸⁸ Hes. *Th.* 510-11 τίκτε δ' ὑπερκύδαντα Μεινοίτιον ἠδὲ Προμηθέα / ποικίλον αἰολόμητιν, ἀμαρτίνοόν τ' Ἐπιμηθέα. Cfr. Johnston 1995, 189 «ποικίλος and its cognates frequently are associated in archaic and classical sources with verbal deception and misrepresentation».

⁵⁸⁹ Pind. *Ol.* 1.29 δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.

⁵⁹⁰ Eur. *Med.* 1159 λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἡμπέσχετο.

⁵⁹¹ Aesch. *Ag.* 923, 926, 936.

⁵⁹² Eur. *Andr.* 147-8 κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς / στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων.

⁵⁹³ Per un approfondimento sulle evoluzioni del personaggio di Deianira vd. Doyle 2016, 137-58.

⁵⁹⁴ Scavello 2022, 112-134 analizza le somiglianze tra la figura di Deianira e quella di Penelope, sulla scorta dell'affermazione di Segal 1986, 58 «Deianeira begins as a Penelope-figure, the patiently waiting, faithful wife, but ends up a Clytaemnestra, the murderous wife who destroys her husband at his homecoming».

Deianira è stata rappresentata anche come una spietata assassina celata nelle vesti di una donna sommessa, un'Amazzone, una seconda Medea dominata dalla sete di vendetta. Certamente, a guidarla sono la gelosia e la paura di essere sostituita da un'altra donna, ma in lei non si registra la fredda lucidità di Medea o la cinica consapevolezza che, al fine di far soffrire il marito, è necessario uccidere non solo la sua amante ma anche i suoi figli. Non c'è una vera e propria orchestrazione dell'omicidio. Ciononostante, anche se accettiamo che Deianira sia convinta che il filtro infonda amore invece che morte, ella riesce a somministrarlo al marito tramite l'inganno, servendosi di un peplo, lo stesso strumento femminile utilizzato da Medea.

Nelle *Trachinie*, più che nelle altre tragedie, Sofocle si sofferma sul processo di creazione della veste. È in questi momenti che Deianira si trasforma in artigiana, assumendo dunque la τέχνη ingannevole propria di Efesto o di Odisseo, in quanto anche il suo prodotto finale sarà splendente ma ingannevole. La terminologia scelta da Sofocle per descrivere la realizzazione del peplo è molto tecnica e, in certi casi, ambigua. Innanzitutto, Deianira descrive il proprio lavoro sia nei termini di una τέχνη⁵⁹⁵, sia in quelli di una μηχανή⁵⁹⁶, un artificio, un espediente, un'altra arma della *metis*⁵⁹⁷. Il verbo che usa per indicare la consegna del dono ad Eracle è προσαρμόσαι⁵⁹⁸, «to fit», «attach closely to»⁵⁹⁹, che potrebbe anticipare «the fastening of the deadly robe on Heracles»⁶⁰⁰. Inoltre, fatto ancora più interessante, quando la donna descrive tutti i passaggi che ha seguito per applicare il filtro al peplo, per poi rendersi conto che il bioccolo di lana che aveva utilizzato si era corrosivo, paragona la polvere depositatasi a terra a seguito della disintegrazione alla «segatura / che puoi vedere quando tagli un legno»⁶⁰¹. La schiuma grumosa che si crea per terra è paragonata al «succo / denso del frutto scuro della vite / sacra a

⁵⁹⁵ Soph. *Tr.* 534 τὰ μὲν φράσουσα χερσὶν ἀτεχνησάμην.

⁵⁹⁶ Soph. *Tr.* 586 μεμηχάνηται τοῦργον, εἴ τι μὴ δοκῶ. Cfr. anche v. 774 ποίαις ἐνέγκοι τόνδε μηχαναῖς πέπλον.

⁵⁹⁷ Detienne-Vernant 1977, 33.

⁵⁹⁸ Soph. *Tr.* 494 ἅ τ' ἀντι δῶρων δῶρα χρῆ προσαρμόσαι.

⁵⁹⁹ LSJ s.v.

⁶⁰⁰ Whol 2000, 24.

⁶⁰¹ Soph. *Tr.* 699-700 ὥστε πρίονος / ἐκβρώματ' ἄν βλέψειας ἐν τομῇ ξύλου (trad. A. Rodighiero 2004).

Bacco rovesciato per terra»⁶⁰². Anche la morte di Eracle è descritta con una metafora legata al mondo artigianale⁶⁰³: la veste gli aderiva sulla pelle «come uno che lavora»⁶⁰⁴. Questa, verso la fine della tragedia, viene definita un ἀμφίβληστρον, una rete «tessuta dalle Erinni»⁶⁰⁵. La *metis* si è fatta legame. Un legame che unisce la scaltrezza all'abilità manuale: l'intreccio del peplo è come l'intreccio delle reti preposte a imbrigliare e imprigionare.

Lica afferma che Eracle risulta essere sempre vincitore «grazie alla forza delle sue mani»⁶⁰⁶. Questa forza, prettamente fisica, viene sconfitta dalla potenza di *Eros* (Aesch. *Tr.* 489), dall'abilità, questa volta tecnica, delle mani di una donna. L'attenzione alle mani di Deianira è posta anche dal coro che, a seguito della morte di Eracle, chiede alla nutrice: «la mano di una donna ha osato (κτίσαι) tanto?»⁶⁰⁷. Il verbo κτίζω indica l'azione di creare, costruire o anche fondare qualcosa di solido e di importante, come un tempio, una casa o addirittura una città⁶⁰⁸. Ciò che la τέχνη di Deianira ha realizzato è dunque pari alle azioni eroiche che Eracle ha potuto compiere grazie alla sua forza fisica sovrumana. Tale ribaltamento è evidente anche nelle scene di morte. Se Eracle muore – dichiaratamente – «come una donna»⁶⁰⁹, il suicidio di Deianira è atipico, in quanto, scegliendo una morte per spada invece che per impiccagione, la sua uccisione si sovrappone a quelle maschili⁶¹⁰. È significativo, a tal proposito, che la stessa preparazione del suicidio della donna venga definita con il termine τέχνη⁶¹¹. È chiaro, dunque, che le *Trachinie* mostrino

⁶⁰² Soph. *Tr.* 703-704 ὄστε πίονος ποτοῦ / χυθέντος εἰς γῆν Βακχίας ἀπ' ἀμπέλου.

⁶⁰³ Segal 1981, 89 «Deianeira's recognition, or anagnorisis, of how she has played into the power of the beast takes the form of images of inverted technology: woodcutting, agriculture, carpentry».

⁶⁰⁴ Soph. *Tr.* 768 ὄστε τέκτονος. Vd. l'interpretazione di Rodighiero 2004, 203 «il chitone aderiva alle membra come fosse stato fissato, incollato da un carpentiere». Rodighiero riporta anche la traduzione di Pattoni 2000 «quasi fosse plasmata dalla mano di un artista». Cfr. Whol 2000, 201 «an obscure phrase, but one that clearly connects the disease to artisanship».

⁶⁰⁵ Soph. *Tr.* 1051-2 Ἐρινύων / ὕφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ δίολλυμαι.

⁶⁰⁶ Soph. *Tr.* 488-9 ὡς τᾶλλ' ἐκεῖνος πάντ' ἀριστεύων χεροῖν / τοῦ τῆσδ' ἔρωτος εἰς ἅπανθ' ἦσσω ἔφω. Per l'opposizione μήτις-βίη vd. Dunkle 1987.

⁶⁰⁷ Soph. *Tr.* 897 καὶ ταῦτ' ἔτλη τις χεῖρ γυναικεία κτίσαι.

⁶⁰⁸ Segal 1981, 90 «the deed of greatest tragic heroism in the play is, ironically, that of a woman's hand, described, significantly, in a metaphor of the arts, the building of a solid structure as of a temple or a house [...]. Given the inversions of technology, this union of human heroism with technological skill is anomalous».

⁶⁰⁹ Soph. *Tr.* 1070-1080.

⁶¹⁰ Sulla differenza tra le morti maschili e femminili si discuterà in un altro paragrafo.

⁶¹¹ Soph. *Tr.* 928 τῷ παιδί φράζω τῆς τεχνωμένης τάδε.

«a profound ambivalence toward *tekhnē* in general»⁶¹² che si aggrava nel momento in cui questa viene sfruttata da una donna nel campo della tessitura – attività ambigua di per sé, in quanto è connessa sia alla *metis*, sia alla poesia, entrambe veicoli di inganno e incantamento⁶¹³.

3.1.1. *Una sfarzosa veste di morte: il peplo usato per ingannare e uccidere*

La veste costituisce il filo rosso che collega le tre opere eschilee che compongono l'*Oresteia*⁶¹⁴. Essa, nell'*Agamennone*, simboleggia il culmine dello sconvolgimento sociale, in quanto Clitemestra se ne serve per uccidere il marito. Nelle *Coefore* il tessuto ricamato da Elettra è lo strumento che rende possibile il riconoscimento e il ricongiungimento tra lei e Oreste⁶¹⁵. Ai vv. 981-2 della stessa opera⁶¹⁶, dopo aver ucciso la madre, Oreste mostra il mantello in cui Clitemestra aveva avvolto Agamennone prima di colpirlo, chiamandolo *μηχάνημα*⁶¹⁷, lo «strumento dell'insidia»⁶¹⁸. Nell'ultimo episodio della trilogia, la morte delle Erinni a favore della nascita delle Eumenidi è segnalata proprio da un cambio di veste, che da nera diventa rossa.

In realtà, il cambio, o meglio, la perdita di una veste precede, nel corso dell'intera *Oresteia*, il momento della morte di ogni personaggio (tranne Egisto)⁶¹⁹. Ai vv. 239-40 dell'*Agamennone* Ifigenia, prima di esser sacrificata, «versa a terra la veste tinta di croco»⁶²⁰. Prima di attraversare il percorso di vesti rosse e sfarzose allestito da

⁶¹² Wohl 2000, 200.

⁶¹³ Bergren 1983, 73 «early Greek thought draws an analogy between woven fabric, poetry, and *metis* by making each the object of a verb 'to sew' or 'to weave' the object, that is, of the woman's sign-making art». Ad esempio, Lisistrata (*Lys.* 567-586) per spiegare agli uomini il modo in cui lei e le sue compagne avrebbero potuto amministrare la città, attingono al lessico della tessitura (avrebbero «districato i problemi» e «ricucito insieme i nemici»). Gli uomini rispondono che le donne avrebbero fatto meglio a cucire in casa piuttosto che «tessere queste trame per instaurare la tirannide» (v. 630).

⁶¹⁴ McClure 1999, 85.

⁶¹⁵ Aesch. *Cho.* 232-3 ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός, / σπάθης τε πλῆγὰς ἠδὲ θήρειον γραφήν.

⁶¹⁶ Aesch. *Cho.* 981-2 ἴδεσθε δ' αὐτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν, / τὸ μηχάνημα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί.

⁶¹⁷ LSJ s.v. «machine, mechanical device, engine of war», «subtle contrivance».

⁶¹⁸ Trad. Morani 1987.

⁶¹⁹ Griffith 1988, 553 «these disrobings [...] recall the common metaphor whereby the dead are stripped naked and clad in a tunic of earth. By this metaphor, the dying person undergoes a ritual change of clothing like any other initiate».

⁶²⁰ Aesch. *Ag.* 239-40 κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα / ἔβαλλ' (trad. Medda 2017).

Clitemestra, Agamennone si toglie i sandali⁶²¹. Cassandra, in preda alla rabbia e alla frustrazione, si strappa di dosso i paramenti di profetessa⁶²². Clitemestra, in un gesto disperato che ricorda quello di Ecuba in *Il.* 22.79-83⁶²³, cerca di impietosire il figlio che vuole ucciderla scoprendosi il seno⁶²⁴. Tutti questi personaggi, dunque, si spogliano di qualcosa prima di essere uccisi e la perdita di un accessorio o dell'intera veste corrisponde alla perdita di una propria prerogativa. Ifigenia perde la possibilità di sposarsi⁶²⁵, Agamennone il potere e l'autorità, «for he regards even the boots that he removes as servile»⁶²⁶. Cassandra rigetta la propria preveggenza, mentre Clitemestra, la quale, come vedremo, per tutto l'*Agamennone* viene rappresentata come una donna che esercita un potere maschile, nel momento in cui mostra il seno, rendendo esplicita la propria femminilità, annulla il suo essere ἀνδρόβουλον (*Ag.* 11). Così, allo stesso modo, le Erinni abbandonano le loro tradizionali vesti nere⁶²⁷ per assumere quelle rosse, che conferiscono loro lo *status* di μέτοικοι⁶²⁸, ovvero la categoria di stranieri che tuttavia, ad Atene, poteva partecipare a certi riti religiosi cittadini, come quello delle Panatenaiche⁶²⁹ – a cui si farebbe allusione con il colore porpora delle vesti⁶³⁰. Così, se nell'*Agamennone* il peplo aveva determinato lo stravolgimento dell'ordine, nelle *Eumenidi* è sempre una veste a ripristinarlo⁶³¹.

⁶²¹ Aesch. *Ag.* 940.

⁶²² Aesch. *Ag.* 1269-70.

⁶²³ Hom. *Il.* 22.79-83 μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα / κόλπον ἀνιεμένη, ἐτέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχε / καὶ μιν δάκρυ χέουσ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα / "Ἐκτορ τέκνον ἐμὸν τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον / αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον.

⁶²⁴ Aesch. *Cho.* 896-8 ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμμα / οὐλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

⁶²⁵ Aesch. *Ag.* 209, 215, 229.

⁶²⁶ Griffith 1988, 554. Cfr. Aesch. *Ag.* 945.

⁶²⁷ Aesch. *Cho.* 1049 φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι.

⁶²⁸ Aesch. *Eum.* 1011 παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοις.

⁶²⁹ Bacon 2001, 54 «when the Furies exchange their black robes for red, as Athena's last speech implies they do, this act explicitly affirms their status as divine *metoikoi*, outsiders originally without civic status, who have become insiders by being integrated into the sacrificial community of gods and mortals».

⁶³⁰ Per tutti i significati del rosso in relazione alle vesti delle Eumenidi vd. Headlam 1906, 268-77.

⁶³¹ McClure 1999, 85 «at the end of the *Eumenides*, Athena instructs the propitiated Erinyes to don their festal robes, a gesture that in part signals the restoration of order in the trilogy». Cfr. anche Rynearson 2013, 2 «unlike Zeus Athena rejects violence, preferring to incorporate the Erinyes into Athens by establishing a cult for them, which Aeschylus identifies with that of the *Semnai Theai*. Such reconciliation is crucial to the transition from the retributive justice of the *lex talionis*, with its unending cycles of violence, to a "civilized" form of justice guaranteed by the community and executed through the institution of the *Areopagus*».

Analizzerò ora la centralità e i significati della veste nell'*Agamennone*, a partire dal modo in cui Cassandra la descrive nelle sue terribili profezie.

Aesch. *Ag.* 1107-1111

CA: ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς,
τὸν ὀμοδέμιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα—πᾶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται: προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ
χερὸς ὀρέγματα.

Ió! Sciagurata, compirai questo atto?
Lo sposo, compagno di letto,
dopo averlo reso splendido col bagno – come dire la fine?
Presto infatti questo si compirà;
protende una mano dietro l'altra, le allunga⁶³².

Cassandra, prigioniera di guerra, viene travolta dall'atrocità della visione che mostra l'imminente omicidio di Agamennone. Sono immagini poco chiare, che si delineano progressivamente, in maniera sempre più incalzante e che incontrano la confusione e l'incredulità del coro, il quale ascolta atterrito le oscure profezie della donna⁶³³.

Innanzitutto, a Cassandra appare vivido il luogo della morte del βασιλεύς: il bagno. Questo tratto rappresenta probabilmente un'innovazione eschilea⁶³⁴: nell'*Odissea*, ad esempio, Menelao e Agamennone raccontano la stessa versione rispettivamente a Telemaco e a Odisseo, ovvero che il re viene ucciso durante un banchetto⁶³⁵. Essere re e morire in una vasca da bagno, in un momento dunque di rilassamento e vulnerabilità, è indegno⁶³⁶. Morte e rilassamento appartengono a due sfere concettuali inconciliabili. Per di più, venire uccisi dalla moglie, ovvero da colei che «dovrebbe essere la custode dell'intimità domestica»⁶³⁷, è aberrante e

⁶³² Trad. Medda 2017.

⁶³³ Aesch. *Ag.* 1112-1113 οὐπω ξυνηκα: νῦν γὰρ ἐξ αἰνιγμάτων / ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ.

⁶³⁴ Medda 2017, 31.

⁶³⁵ Hom. *Od.* 4.530-535, 11.409-415.

⁶³⁶ Eschilo insiste su questo motivo diverse volte nel corso dell'intera Oresteia. Cfr. Aesch. *Ag.* 1109, 1128, 1540; *Eum.* 461, 633.

⁶³⁷ Medda 2017, 31.

sicuramente di grande impatto⁶³⁸. Ci troviamo di fronte ad una scena quotidiana che si trasforma in un'aggressione brutale: non solo Agamennone muore, ma viene anche violato nella sua intimità, nella sua dignità di re e a colpirlo è – Cassandra lo rivela poco dopo – un'arma femminile⁶³⁹. Egli non si aspetta di morire perché la moglie che si prende cura del marito è un'immagine fin troppo normale nei suoi schemi mentali e Clitemestra ne è consapevole. Agamennone non ha ragione di sospettare nulla: la scena delle donne che assistono gli uomini durante il bagno nei poemi omerici è un motivo che si ripete a livello formulare. È dunque un'immagine naturale, introiettata nell'immaginario comune, in cui anche le parole per descriverla si ripetono identiche e dunque è impossibile anche solo pensare che lo schema si spezzi o si modifichi. Il potere di Clitemestra è quello di ribaltare la formula. Lei non lava Agamennone al fine di prepararlo al banchetto, come invece fanno Circe⁶⁴⁰ e le ancelle nel palazzo di Alcinoos⁶⁴¹ con Odisseo o ancora le serve al servizio di Menelao con Telemaco e il figlio di Nestore⁶⁴². Lei lo lava per ucciderlo e come strumento, oltre all'arma vera e propria, utilizza un peplo che è sfarzoso al punto da essere con ogni probabilità una veste destinata a quelle feste e banchetti che avrebbero dovuto seguire, appunto, il momento dell'abluzione. La vasca, inoltre, è già di per sé una collocazione ambigua per un omicidio, essa potrebbe infatti implicare un riferimento al rituale funebre del lavaggio del corpo⁶⁴³.

⁶³⁸ Jenkins 1985, 119 nota come la strategia attutata in molte storie *horror* per spaventare il pubblico, è quella di trasformare un oggetto comune o quotidiano in uno inquietante e disturbante: «taking a bath is a mundane activity in itself, but from Aeschylus' *Agamemnon* to Hitchcock's *Psycho* numerous victims, rendered vulnerable by their nakedness, have come to a nasty end in the bath or shower».

⁶³⁹ Loraux 1987, 11 «a man worthy of the name could die only by the sword or the spear of another, on the field of battle».

⁶⁴⁰ Hom. *Od.* 10.364-372 αὐτὰρ ἐπεὶ λουῦσέν τε καὶ ἔχρισεν λίπ' ἐλαίῳ, / ἀμφὶ δέ με χλαῖναν καλὴν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα, / εἶσε δέ μ' εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροήλου / καλοῦ δαιδαλέου, ὑπὸ δὲ θρήνης ποσὶν ἦεν / χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχῶφ' ἐπέχευε φέρουσα / καλῆ χρυσεῖη, ὑπὲρ ἀργυρέοιο λέβητος, / νίψασθαι: παρὰ δὲ ξεστὴν ἐτάνυσσε τράπεζαν. / Σῆτον δ' αἰδοίη ταμίη παρέθηκε φέρουσα, / εἶδατα πόλλ' ἐπιθεῖσα, χαριζομένη παρεόντων.

⁶⁴¹ Hom. *Od.* 8.454-457 = *Od.* 17.88-95 τὸν δ' ἐπεὶ οὖν δμῶαί λουσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ, / ἀμφὶ δέ μιν χλαῖναν καλὴν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα, / ἔκ ρ' ἀσαμίνθου βᾶς ἀνδρας μετὰ οἰνοποτῆρας / ἦε.

⁶⁴² Hom. *Od.* 4.49-56 τοὺς δ' ἐπεὶ οὖν δμῶαί λουσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ, / ἀμφὶ δ' ἄρα χλαῖνας οὖλας βάλεν ἠδὲ χιτῶνας, / ἔς ῥα θρόνους ἔζοντο παρ' Ἀτρεΐδην Μενέλαον. / Χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχῶφ' ἐπέχευε φέρουσα / καλῆ χρυσεῖη ὑπὲρ ἀργυρέοιο λέβητος, / νίψασθαι: παρὰ δὲ ξεστὴν ἐτάνυσσε τράπεζαν. / Σῆτον δ' αἰδοίη ταμίη παρέθηκε φέρουσα.

⁶⁴³ Seaford 1984, 250 «made vulnerable by his funeral bath, Agamemnon is then trapped by his funeral robe. His dead body will later in the play be seen wrapped in it (vv. 1492, 1580), with the bath now acting as a bier».

Le scene di lavaggio e vestizione degli eroi a cui ho già accennato sono infatti simili a quelle che vedono le donne lavare e vestire il cadavere di Ettore in *Il.* 24.587-588⁶⁴⁴: il difensore di Troia, dopo essere stato unto, viene avvolto in un φᾶρος καλόν, in un telo pregiato. Questa è una pratica che vediamo sopravvivere anche nei riti funebri tardi, come quelli bizantini, sino ai rituali moderni⁶⁴⁵. Inoltre, Cassandra, in *Ag.* 1128 utilizza la parola λέβητος⁶⁴⁶, che se da una parte indica i recipienti atti ai lavaggi⁶⁴⁷ o in cui riscaldare l'acqua⁶⁴⁸, dall'altra richiama anche i lebeti che riportano da Troia le ceneri degli eroi caduti⁶⁴⁹.

Cassandra, in *Ag.* 1109, si interrompe bruscamente. Considerando che il verbo che descrive l'atto del lavaggio è coniugato al participio aoristo (φαιδρύνασα), è probabile che la donna sappia quello che accadrà dopo, ma non riesce a pronunciarlo (πῶς φράσω τέλος;). Si limita a commentare i movimenti delle mani della regina che si allungano. Προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ χερὸς ὀρέγματα (*Ag.* 1110-11) sono parole che E. Medda giudica troppo forti per limitarsi ad indicare il gesto di prendersi cura di Agamennone; esse descrivono piuttosto «il moto convulso delle mani che si avventano contro la vittima»⁶⁵⁰.

Aesch. *Ag.* 1114-18

ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;
ἦ δίκτυόν τί γ' Ἴαιδου;
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνεννος, ἢ ξυναιτία
φόνου. στάσις δ' ἀκόρετος γένει
κατολολυξάτω θύματος λευσίμου.

⁶⁴⁴ Hom. *Il.* 24.587-588 τὸν δ' ἐπεὶ οὖν δμῶαι λοῦσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ, / ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλον ἠδὲ χιτῶνα.

⁶⁴⁵ Alexiou 1974, 27 «[a Bisanzio] the body was then dressed in a white winding-sheet (σάβανον), corresponding to the homeric φᾶρος, and in unworn clothes sometimes rich gold and purple, sometimes in full wedding attire». Cfr. anche Alexiou 1974, 39 per i riti moderni legati alle tradizioni popolari.

⁶⁴⁶ Aesch. *Ag.* 1128 δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

⁶⁴⁷ Cfr. ad esempio Hom. *Od.* 1.137, 7.173, 19.469.

⁶⁴⁸ Hom. *Il.* 21.362, *Od.* 12.237-8.

⁶⁴⁹ Aesch. *Ag.* 438-45 ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωματίων / καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς / πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου / φίλοισι πέμπει βαρὺ / ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀν- / τήνορος σποδοῦ γεμί- / ζων λέβητας εὐθέτους. Cfr. Rehm 1994, 46 «a further link with funerary rites lies in the word for the bathtub itself, *lebes*, also used by the Chorus for the cinerary urns returned from Troy (*Ag.* 444), and by Orestes for the urn in which his ashes supposedly have been placed (*Ch.* 686). Introduced by Cassandra, the bath becomes the place for the murder of a husband by his wife and the vessel for the ritual purification of the corpse».

⁶⁵⁰ Medda 2017, 168.

Eh! Eh! Papai! Papai! Cos'è questo che appare?
Una rete di Ade, certo!
Ma la rete è la compagna di letto, la complice
dell'assassinio. La Discordia insaziabile levi sulla stirpe
il grido rituale per un sacrificio che merita lapidazione.

Pochi versi dopo, infatti, Cassandra parla di una rete di morte. Si può notare come in due versi contigui compaiano due parole distinte per indicare l'idea di rete: δίκτυον⁶⁵¹ e ἄρκυς⁶⁵². L'innovazione di Eschilo sta proprio nel conferimento di un carattere proteiforme allo strumento utilizzato per uccidere Agamennone⁶⁵³. Esso è una rete, ma è anche un πέπλος⁶⁵⁴, uno εἶμα⁶⁵⁵ e un κάλυμμα⁶⁵⁶, tutti capi d'abbigliamento femminili che le donne indossano nell'epica. In questo caso, però, questi assumono un significato altro, inquietante. Eschilo lo fa intendere innanzitutto sottolineando come questo oggetto non sia chiaramente definibile⁶⁵⁷. A questo scopo, si serve di una πολυωνυμία che ricorda quella che caratterizza Afrodite e che, come abbiamo visto, le conferisce una pericolosa ambiguità. In secondo luogo, elabora una serie di metafore che si intrecciano e rimandano ad altri significati, volti a trasmettere il concetto per cui Clitemestra sta facendo un uso improprio di un oggetto che dovrebbe appartenere a tutt'altri ambiti. Se si elencano tutti i modi in cui lo strumento viene definito si nota subito l'intreccio di immagini pericolosamente associate al sistema di riferimenti della *metis*. L'arma è un βρόχος⁶⁵⁸, un ἀράχνης ὕφασμα⁶⁵⁹, una «tela tessuta da un ragno», ma anche πατροκτόνον⁶⁶⁰, «parricida», è un ἀμφίβληστρον, una «rete da pesca» e anche un ἄγρευμα θηρός⁶⁶¹, una trappola simile a quelle utilizzate per la caccia. Allo stesso tempo viene definita come una tela, φᾶρος, che copre Agamennone dalla testa ai

⁶⁵¹ LSJ s.v. «fishing-net», «hunting net».

⁶⁵² LSJ s.v. «net, hunter's net» «woman's hair-net».

⁶⁵³ Per un approfondimento vd. Noel 2013, 161-73.

⁶⁵⁴ Aesch. *Ag.* 1125-6 ἄπεχε τῆς βοῆς / τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι; *Eum.* 635 κόπτει πεδήσασ' ἄνδρα δαιδάλω πέπλω.

⁶⁵⁵ Aesch. *Ag.* 1383 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων.

⁶⁵⁶ Aesch. *Cho.* 494 αἰσχρῶς τε βουλευτοῖσιν ἐν καλύμμασιν.

⁶⁵⁷ Shea 2008, 45 «it may be no accident that the exact nature and function of the cloth are unclear».

⁶⁵⁸ Aesch. *Cho.* 557 δόλοισι καὶ ληφθῶσιν ἐν ταῦτῳ βρόχῳ.

⁶⁵⁹ Aesch. *Ag.* 1492 κείσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ'.

⁶⁶⁰ Aesch. *Cho.* 1015 πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε.

⁶⁶¹ Aesch. *Cho.* 998 ἄγρευμα θηρός, ἡ νεκροῦ ποδένδυτον.

pie di alla stregua di un tetto (στέγαστρον⁶⁶²) e successivamente, nelle *Coefore*, la rete di vestiti si trasforma addirittura in una rete di catene⁶⁶³. Infine, Egisto, dopo la morte di Agamennone, attribuisce l'omicidio alle Erinni che hanno avvolto l'uomo in pepli intrecciati⁶⁶⁴. Agisce così una proliferazione di nomi di cui i personaggi si servono per cercare di definire uno strumento atipico per un omicidio⁶⁶⁵, che è ποικίλος non solo visivamente ma anche per la velocità con cui cambiano le sfumature e le accezioni che gli vengono attribuite.

È notevole, inoltre, il fatto che la rete fosse un elemento comunemente associato alla tirannide. Clitemestra, come spiegherò più approfonditamente, detiene un potere tipicamente maschile⁶⁶⁶ e la rete «insieme ad altri strumenti come la frusta, il giogo e soprattutto lo sprone, appartiene ad un armamentario metaforico del linguaggio politico»⁶⁶⁷. Ad esempio, in una sua *Pitica*, Pindaro esorta Ierone, tramite la metafora della rete, a non cedere alle macchinazioni che si consumano a corte, poiché rischia di diventarne la vittima⁶⁶⁸. La rete, inoltre, è simbolo della μητις femminile⁶⁶⁹, quella di Clitemestra che compie un crimine senza precedenti. Cassandra rende molto bene questo concetto. Tra le tante interpretazioni e metafore che lo strumento polimorfo evoca, lei forse propone quella più significativa: la rete è Clitemestra stessa (*Ag.* 1116 ἀλλ' ἄρκυς ἢ ζύνευος)⁶⁷⁰, che è un essere ibrido,

⁶⁶² Aesch. *Cho.* 984-5 ἐκτείναντ' αὐτὸ καὶ κύκλω παρασταδὸν / στέγαστρον ἀνδρὸς δεῖξαθ', ὡς ἴδη πατήρ.

⁶⁶³ Aesch. *Cho.* 981 τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί. Cfr. anche vv. 493, 981, 983, 1000.

⁶⁶⁴ Aesch. *Ag.* 1580-2 ἰδὼν ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις, Ἐρινύων / τὸν ἄνδρα τόνδε κείμενον φίλωσ ἐμοί, / χερὸς πατρώας ἐκτίνοντα μηχανάς.

⁶⁶⁵ Noel 2013, 167 «les voix se mêlent les unes aux autres pour dire – avec jubilation ou horreur – le caractère indéfinissable d'un vêtement, qui est aussi filet de chasse, filet de pêche, entraves».

⁶⁶⁶ Zeitlin 1978, 153 «Clytemnestra begins, in fact, as a woman in charge, for, as the chorus remarks, she is entitled to rule in the absence of the husband-king; but her intentions are to make that regency permanent and she assumes the stance of political *tyrannos*, an impression that is explicitly confirmed by both the choruses in the first two plays».

⁶⁶⁷ Catenacci 1991, 89 «c'è motivo di ritenere che la tirannide possa essere stata definita nel gergo politico arcaico proprio come una rete, e il tiranno come un pescatore».

⁶⁶⁸ Pind. *Pith.* 2, 79-80 ἄτε γὰρ εἰνάλιον πόνον ἐχοίσας βαθὴν / σκευᾶς ἐτέρας, ἀβάπτιστός εἰμι, φελλὸς ὡς ὑπὲρ ἔρκος ἄλμας. Cfr. Catenacci 1991, 92 «l'insistenza sui temi della decezione e della mormorazione ha indotto molti a pensare, a mio avviso giustamente, al clima di intrighi e di macchinazioni che avvolge ogni corte e che, in particolare, avvolgeva quella di Ierone».

⁶⁶⁹ Cfr. Detienne-Vernant 1977, 16-37.

⁶⁷⁰ Noel 2013, 173 «le vêtement-filet n'est autre que Clytemnestre faite objet: la femme tueuse d'époux réifiée, dans une forme et une matière qui la prolongent».

inafferrabile, ambiguo, proprio come lo strumento che riesce a trasformare in arma⁶⁷¹.

Le ricche complessità di un personaggio come Clitemestra sono difficili da individuare nella loro pienezza. Mi limito a far notare alcuni suoi aspetti – i più rilevanti per il nostro discorso⁶⁷². La moglie di Agamennone è innanzitutto una donna che si appropria di un'arma maschile, rinunciando ad uccidere Agamennone con il veleno, associato alla sfera del femminile; tuttavia, per riuscire nel suo intento, si serve innanzitutto – come tutte le altre donne dell'epica e della tragedia – del δόλος. Assume un'autorità che le garantisce la *parrhesia*, che si realizza nel discorso pubblico e nell'uso di metafore legate alla guerra e alla politica; allo stesso modo però, i suoi monologhi sono colorati da sfumature tipicamente femminili, quelle della polisemia, dell'enigmaticità e della seduzione. È assetata di potere⁶⁷³, ma al contempo è mossa da un'irrefrenabile gelosia nei confronti di Cassandra. Al v. 1231 dell'*Agamennone* è significativamente paragonata ad una vipera, un animale che si diceva uccidesse il maschio dopo la fecondazione⁶⁷⁴. Clitemestra è infatti un'aberrazione. Come fa notare Cassandra, ella vive nella inaccettabile e perversa contraddizione di essere la «compagna di letto» di Agamennone e al contempo la «complice dell'omicidio».

L'associazione tra il letto nuziale e la tomba e tra il matrimonio e la morte è diffusissima nel mondo antico⁶⁷⁵. La troviamo negli esempi già proposti nel secondo capitolo, che vedono come protagoniste Eos e Afrodite, le quali rapiscono gli uomini elevandoli allo *status* di amanti attraverso un atto violento paragonabile

⁶⁷¹ Fraenkel 1982, 300 «it brings together in close relation the two main instruments of the murder, Clitemestra and ἄκρυς they both share Agamemnon's couch, the woman in the normal sense, the net in a sense that can only be guessed but has certainly an ominous meaning».

⁶⁷² Per un approfondimento sul carattere androgino di Clitemestra vd. Farioli 2021, 183-197.

⁶⁷³ Aesch. *Ag.* 940-3 Ἀγ: οὔτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχης. / Κλ: τοῖς δ' ὀλβίοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρέπει. / Ἀγ: ἦ καὶ σὸν νίκην τήνδε δῆριος τίεις; / Κλ: πιθοῦ: κράτος μέντοι πάρες γ' ἐκῶν ἐμοί.

⁶⁷⁴ Farioli 2021, 203 «À propos de la vipère, il est significatif que, selon les anciens, elle dévorait le mâle après la fécondation et que les petits, une fois nés, dévoraient à leur tour la mère pour venger le père: aucune métaphore n'a jamais été plus appropriée en référence à Clytemnestre».

⁶⁷⁵ Cfr. Loraux 1991, 5-29 per un approfondimento sul significato del λέχος e delle sue connessioni con la guerra. Vd. anche Alexiou 1974, 120 «closest to the laments for the dead in structure and form are those sung for the bride as she leaves her father's house. [...] Popular belief viewed death and marriage as fundamentally similar occasions, signalling the transition from one stage in the cycle of human transition to another». Cfr. Vernant 1981, 188 «sul piano delle istituzioni sociali, le procedure sacrificali, l'uso del fuoco, i riti di matrimonio, le pratiche agricole, sembrano legati gli uni agli altri in più modi».

alla morte. In tragedia, invece, il letto nuziale viene spesso citato in relazione alle morti femminili, sia che avvengano per suicidio sia attraverso un sacrificio⁶⁷⁶. Antigone chiama ὄ τύμβος, ὄ νυμφεῖον, ὄ κατασκαφῆς⁶⁷⁷ la grotta in cui si impiccherà: una tomba, dunque, ma anche una camera nuziale⁶⁷⁸. Fedra si impicca nella camera da letto⁶⁷⁹. Alcesti, il giorno in cui si sacrifica per salvare il marito, entra nella propria stanza e scoppia a piangere sul letto nuziale, a cui rivolge una straziante invocazione⁶⁸⁰, rammentando di quando su di esso perse la verginità, dunque era stata felice⁶⁸¹. La serva racconta di come la donna non riuscisse ad avviarsi verso il luogo della propria morte senza prima tornare svariate volte sul letto, ricoprendolo di baci e di lacrime⁶⁸². Nel discorso di Alcesti, il letto e il marito vengono sovrapposti: è il letto ad ucciderla (Eur. *Alc.* 179 ἀπόλεσας δέ με / μόνον) e lei accetta di andare incontro alla morte perché si rifiuta di tradire lo sposo e il talamo stesso (Eur. *Alc.* 180 προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν). Non ci troviamo soltanto di fronte al tema dell'amore che si intreccia a quello della morte⁶⁸³. Il letto coniugale possiede delle implicazioni più profonde, che vengono ricordate da Apollo nelle *Eumenidi*: εὐνή γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μόρσιμος / ὄρκου 'στὶ μείζων τῆ δίκη φρουρουμένη, «il letto coniugale per l'uomo e la donna è destino, è più

⁶⁷⁶ Cfr. Hom. *Od.* 17.101-104, dove Penelope dichiara che il letto è la «sede dei lamenti» (*Od.* 17.102 λέξομαι εἰς εὐνήν, ἣ μοι στονόεσσα τέτυκται), sempre bagnato delle sue lacrime, da quando il marito è partito per Troia.

⁶⁷⁷ Soph. *Ant.* 891.

⁶⁷⁸ Lyghounis 1991, 184 «nonostante il procedere di Antigone verso il sepolcro sia indicato come antitetico rispetto al matrimonio a cui era stata destinata, molti elementi individuano proprio la ἀγωγή nuziale quale schema di riferimento poetico per la rappresentazione dell'episodio».

⁶⁷⁹ Eur. *Hipp.* 769-70 ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν / ἄνεται ἀμφὶ βρόχον λευκᾷ καθαρμοῦζουσα δεῖρα. Vd. Telò 2002, 9-75 per un approfondimento sul rapporto (anche scenico) tra Fedra e il letto.

⁶⁸⁰ O'Higgins 1993, 81-2 nota come il discorso che Alcesti rivolge al letto riprenda un linguaggio tipicamente eroico «Alcestis' language in describing her planned death evokes a male, military world».

⁶⁸¹ Il ricordo di un momento passato – felice e irripetibile – che scatta in un presente doloroso e lacerante ricorda *Il.* 22.469-73, quando Andromaca sviene di fronte al corpo di Ettore trascinato dal carro di Achille e Omero specifica che il velo che le scivola dalla testa è lo stesso regalato da Afrodite il giorno delle nozze. In entrambi i casi si parla di una felicità legata al matrimonio.

⁶⁸² Eur. *Alc.* 175-188 κάπειτα θάλαμον ἐσπεσοῦσα καὶ λέχος / ἐνταῦθα δὲ δάκρυσε καὶ λέγει τάδε: / ὦ λέκτρον, ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγὼ / κορευματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὐ θνήσκω πάρος, / χαῖρ': οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ': ἀπόλεσας δέ με / μόνον: προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν / θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτῆσεται, / σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχὴς δ' ἴσως. / Κυνεῖ δὲ προσπίτνουσα, πᾶν δὲ δέμνιον ὀφθαλμοτέγκτω δεύεται πλημμυρίδι. / Ἐπει δὲ πολλῶν δακρύων εἶχεν κόρον, / στείχει προνοπῆς ἐπεσοῦσα δεινίον, / καὶ πολλὰ θαλάμων ἐξιοῦσ' ἐπεστράφη / κᾶρριψεν αὐτὴν αὖθις ἐς κοίτην πάλιν.

⁶⁸³ Come interpreta Paduano 1969, 40 «di fronte al suo letto di morte Alcesti ha una rivelazione luminosa e potente; l'amore l'ha uccisa».

saldo di un patto giurato sotto l'occhio della Giustizia»⁶⁸⁴. Difatti, è proprio questa connessione tra εὐνή e δίκη che agisce nel corso di tutta la *Medea*, diventando il motore della vendetta della protagonista⁶⁸⁵. Sia Creonte sia Giasone, infatti, insistono sul tema del letto – e dunque del giuramento – violato⁶⁸⁶. Il primo lo presenta come causa primaria delle azioni della donna⁶⁸⁷, il secondo glielo rinfaccia con rabbia, affermando che ella ha immolato i propri figli, appunto, «all'amplesso e al letto coniugale»⁶⁸⁸. Basti pensare che εὐνή può significare sia letto matrimoniale sia «one's last bed, the grave»⁶⁸⁹. Anche Giocasta, dopo aver scoperto la verità sul rapporto incestuoso che la lega ad Edipo, entra in casa e corre sconvolta πρὸς τὰ νυμφικὰ λέχη⁶⁹⁰. Come Alcesti, si rivolge al letto, lo insulta perché su di esso ha generato figli dal figlio⁶⁹¹, per poi uccidersi. Cassandra, dunque, specifica che ad uccidere Agamennone è la sua ξύνευνος così da sottolineare quanto l'omicidio sia grave non soltanto sul piano sentimentale e privato, ma anche civico⁶⁹².

Tuttavia, l'ambiguità che percorre l'intera trilogia e che caratterizza in maniera particolare la figura di Clitemestra, non agisce soltanto nella definizione dell'arma usata per imprigionare Agamennone prima di pugnalarlo, né si limita esclusivamente alla sovrapposizione tra la donna, l'arma e l'εὐνή. Essa pervade anche i discorsi che precedono la morte del βασιλεύς. Clitemestra, presentandosi nel ruolo di moglie modesta in un discorso finalizzato a simulare un sentimento di

⁶⁸⁴ Aesch. *Eum.* 217-18 (trad. Savino 1981).

⁶⁸⁵ Gentili 1972, 69-70 «il termine λέχος e i suoi equivalenti λέκτρον, εὐνή, κοίτη sono anch'essi parole-chiave al pari di δίκη: lo mostra la loro frequenza, con riferimento ora al letto coniugale di Medea, ora al nuovo letto di Giasone».

⁶⁸⁶ È il coro stesso in Eur. *Med.* 1291-92 ad accusare «i letti molto tormentati delle donne» di portare rovina ai mortali.

⁶⁸⁷ Eur. *Med.* 286 λυπηὴ δὲ λέκτρον ἀνδρὸς ἐστερημένη.

⁶⁸⁸ Eur. *Med.* 1337-8 παρ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ τεκοῦσά μοι τέκνα, / εὐνής ἕκατι καὶ λέχους σφ' ἀπόλεσας.

⁶⁸⁹ LSJ s.v. Cfr. anche Hom. *Il.* 2.783 εἰν Ἀρίμοις, ὅθι φασὶ Τυφώος ἔμμεναι εὐνάς.

⁶⁹⁰ Soph. *OT* 1242-3.

⁶⁹¹ Stella 2010, 288 «l'apostrofe della regina al talamo nuziale e la rimemorazione del suo passato di sposa e delle nozze, è scena tragica per eccellenza».

⁶⁹² Cfr. Loraux 1991, 8 «nella Grecia delle città il letto coniugale non è uno scherzo, giacché è il luogo – legittimo, per non dire civico – della riproduzione».

amore e devozione nei confronti del marito – finalmente tornato dalla lunga guerra – ne preannuncia in realtà l'imminente omicidio⁶⁹³.

Aesch. *Ag.* 866-73

καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγχανεν
ἀνὴρ ὄδ', ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο
φάτις, τέτρηται δικτύου πλέον λέγειν.
εἰ δ' ἦν τεθνηκώς, ὡς ἐπλήθουν λόγοι,
τρισώματός τ' ἄν Γηρυῶν ὁ δεύτερος
[πολλὴν ἄνωθεν, τὴν κάτω γὰρ οὐ λέγω],
χθονὸς τρίμοιρον χλαῖναν ἐξήγχει λαβεῖν,
ἄπαξ ἐκάστῳ κατθανὼν μορφώματι.

Quanto alle ferite, poi, se a quest'uomo
ne fossero toccate tante quante ne facevano affluire in casa
le notizie, sarebbe, si potrebbe dire, più trafitto di una rete.
Se invece fosse morto tante volte quante si accrescevano le voci
novello Gerione dai tre corpi,
potrebbe vantarsi di aver avuto triplice veste di terra,
essendo morto una volta per ciascuna forma.

Immaginandosi ipotetiche scene in cui Agamennone viene ucciso, Clitemestra rivela quello che sarà effettivamente il destino di morte del marito. Confronta le sue ferite ai buchi di una rete (δικτύου) e paragona la terra sotto cui sarebbe stato sepolto ad una veste (χλαῖναν)⁶⁹⁴. Naturalmente, l'apice dell'ambiguità è l'ominosa entrata di Agamennone sui πετάσματα di porpora⁶⁹⁵, su quelle che il βασιλεύς, come detto all'inizio del capitolo, definisce vesti (*Ag.* 921 εἴματα) e che descrive per ben tre volte come ποικίλος. Camminare su un tappeto di vesti pregiate, addirittura di porpora, può essere considerato atto di *hybris* – cosa che Agamennone percepisce immediatamente – ma tale sentiero, a livello metaforico, in realtà

⁶⁹³ Per un approfondimento sul linguaggio polivalente di Clitemestra nell'*Agamennone* vd. Goldhill 1984, 8-96.

⁶⁹⁴ Lee 2004, 264 «in the scene that follows, the dangerous and lethal capacities of textiles are demonstrated by the metaphorical use of nets, snares and coverings». Vd. anche Gohenn 1955, 121 «unquestionably the sharpless visual quality of Clytemnestra's mind, its imaginative range and the sense of relentless inner drive which emerges in this and other passages combine to form one of the great accomplishments of this play, an accomplishment which is at once poetic and dramatic».

⁶⁹⁵ Aesch. *Ag.* 908-911 δμοαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος / πέδον κελεύθου στρωννόναι πετάσμασιν; / εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος / ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἄν ἡγήται δίκη. Cfr. Goheen 1955, 116 «it was almost certainly an ambiguous blood-color, probably the dark purplish red or deep reddish brown which blood takes on after it is exposed to the air». Per un approfondimento sulle infinite implicazioni metaforiche del discorso di Clitemestra, soprattutto ai vv. 968-75, vd. McClure 1999, 87-92.

anticipa sia le intenzioni omicide di Clitemestra, sia la scia di sangue che colpisce e colpirà nel corso di tutta la trilogia la stirpe degli Atridi⁶⁹⁶. Ironicamente, Agamennone esplicita, senza saperlo, l'ambiguità della situazione che gli si pone di fronte. Innanzitutto, definisce il percorso di tele purpuree con il termine *άλουργής*⁶⁹⁷, «wrought in or by the sea»⁶⁹⁸. Egli, tuttavia, non si rende conto che il mare, che Clitemestra citerà nuovamente poco dopo (v. 958)⁶⁹⁹, rappresentava nel pensiero greco «l'ignoto, lo spazio marino dove si perde la vista delle coste, dove non si vede altro che cielo e acqua; cielo e acqua che, nelle notti senza stelle o nella bruma delle tempeste, si confondono in una stessa massa oscura, indistinta, dove non è possibile orientarsi»⁷⁰⁰. Non era solo una fonte inesauribile di ricchezza, come vuole sottolineare Clitemestra, era il contenitore delle ambiguità e del mistero.

In secondo luogo, Agamennone si serve dell'aggettivo *ποικίλος* per indicare la pregiata fattura delle vesti, che rimanda al lusso dei pepli divini che troviamo in Omero e alla sfarzosità di un abbigliamento tipicamente orientale⁷⁰¹. Le vesti preparate da Clitemestra, però, non si collocano nell'ambito dell'eleganza femminile, sono esse stesse un'arma e la loro *ποικιλία* coincide con quella del *κεστὸν ἱμάντα ποικίλον* di Afrodite, ovvero con quella di un oggetto all'apparenza innocuo ma che cela tutti gli inganni. Sulla scia di questa sovrapposizione K. Morrell associa la figura di Clitemestra a quella di Era in *Il.* 14. Entrambe le donne utilizzano degli strumenti femminili per sedurre e manipolare i mariti⁷⁰². La seduzione, nel caso dell'*Agamennone*, consiste nel potere sprigionato dalle vesti, che inducono il re a sentirsi quasi al livello di una divinità, pur temendone il confronto⁷⁰³. Gli *εἴματα* di porpora rimandano alla ricchezza della casa e la loro

⁶⁹⁶ Gohenn 1955, 116. Cfr. Taplin 1978, 81 «in terms of the echoing metaphors the fabric which Agamemnon steps on is equated with that in which he is caught and killed».

⁶⁹⁷ Aesch. *Ag.* 946 καὶ τοῖσδε μ' ἐμβαίνονθ' ἄλουργέσιν θεῶν.

⁶⁹⁸ LSJ s.v.

⁶⁹⁹ Aesch. *Ag.* 958 ἔστιν θάλασσα - τίς δέ νιν κατασβέσει;

⁷⁰⁰ Detienne-Vernant 1977, 116. In realtà gli studiosi attribuiscono tale accezione al termine specifico *πόντος*, mentre nell'*Agamennone* Clitemestra si riferisce al mare con *θάλασσα*.

⁷⁰¹ Cfr. Aesch. *Pers.* 836 στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων.

⁷⁰² Morrell 1997, 149 «although the use and effects are different, both are under the control of the woman and serve to constrain the behavior of the male spouse».

⁷⁰³ Aesch. *Ag.* 922-925 τίθει: θεοὺς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεῶν / ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν / βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου / λέγω κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ.

presenza è giustificata dalla gloria ottenuta dalla vittoria in guerra⁷⁰⁴. Camminarci sopra è un atto di potere che pone Agamennone in una posizione invidiabile, degna di un re e di un vincitore. Clitemestra sfrutta l'attrattiva che una simile esibizione di lustro e potenza esercita sul marito, per mettere in scena un'anticipazione del destino umiliante che lo attende dietro alle porte del palazzo⁷⁰⁵. Come il *κεστός*, le vesti diventano una vera e propria arma di persuasione e di ambiguità, in quanto la porpora rimanda certamente alla ricchezza, ma anche al sangue⁷⁰⁶. Inoltre, al v. 635 delle *Eumenidi* il peplo di Clitemestra viene descritto con l'aggettivo *daidalon*⁷⁰⁷, che, come nota F. Frontisi-Decroux, rimanda alla vestizione di Pandora⁷⁰⁸. Se quest'ultima è tutta apparenza, in quanto cela un male irrimediabile, così le stoffe di Clitemestra nascondono un significato terribile. Per attrarre Agamennone, in esse si devono unire le stesse armi sfruttate dalla prima donna: la seduzione, l'inganno e l'abilità tecnica dell'artigiano. Così, le vesti purpuree racchiudono, di fatto, la potenza inesauribile della *metis*.

Per di più, in quanto tessute dalle donne, esse sono associate alla sfera domestica⁷⁰⁹ e Clitemestra insiste proprio su quanto la casa sia prospera – e tale ricchezza è riflessa nella magnificenza dei pepi – e sul fatto che il palazzo non dovrà mai temere la povertà⁷¹⁰: «la regalità di Agamennone è ormai eclissata e sostituita dalla gestione dei beni imposta dall'ἀνδρόβουλον κέαρ della regina»⁷¹¹.

⁷⁰⁴ Reinhold 1970, 8 «purple garments were valued and displayed in many societies as a symbol of economic capability, social status, and official rank».

⁷⁰⁵ Morrell 1997, 149 «Clytaemnestra's strategy conforms to the image of Agamemnon in the *Iliad*, who takes Briseis not as a sexual partner but to demonstrate his relative strength vis-a-vis Achilles».

⁷⁰⁶ Taplin 1978, 81 «*porphyra* it is an epithet appropriate to blood; [...] in that case the sight of the cloth will inevitably have stirred thoughts of a pathway of blood leading up to the house or of a stream of blood flowing out of it».

⁷⁰⁷ Aesch. *Eum.* 635 κόπτει πεδήσασ' ἄνδρα δαιδάλω πέπλω.

⁷⁰⁸ Frontisi-Decroux 1978, 73.

⁷⁰⁹ Shea 2008, 46 «whether woven by foreign women or the women serving in the palace of Agamemnon, the tapestry invokes women's work». A tal proposito, Bakola 2016, 115-136 sottolinea quanto sia importante rendersi conto del dispendio di tempo e di forze che le donne dovevano affrontare per produrre una tale quantità di tessuti pregiati e ricamati. Riporta infatti studi archeologici che stimano che, lavorando al telaio per 35-40 ore alla settimana, una donna riusciva a produrre 1 metro quadro di tessuto al mese: «given the total amount of labour involved in these processes, it is not difficult to see why a 5th-century audience would view the gratuitous destruction of such textiles as hybriatic and shocking» (p. 125).

⁷¹⁰ In diverse occasioni Clitemestra sottolinea la quantità di beni che possiede, come al v. 350 πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τήνδ' ὄνησιν εἰλόμην, «infatti ho ottenuto la possibilità di godere di molti beni».

⁷¹¹ Medda 2017, 89.

Il re, togliendosi i calzari e camminando sui pepli, è convinto che l'unico rischio che potrebbe correre è quello di generare l'ira degli dei e l'invidia degli uomini, ma quello che in realtà sta facendo è attraversare la sfera di autorità di Clitemestra⁷¹².

L'associazione tra le vesti purpuree e il *κεστός* è stata elaborata anche da L. McClure, la quale, come accennato, ha colto un collegamento tra l'aggettivo *ποικίλος* e la magia, ambito a cui è connessa la benda di Afrodite. Secondo la studiosa, il fatto stesso che Clitemestra faccia così tanti riferimenti, seppur velati e metaforici, all'imminente morte di Agamennone, è una forma «of magical incantation, a speech genre closely associated with feminine seductive persuasion»⁷¹³. L'aspetto magico consisterebbe nella convinzione che possedere il controllo del linguaggio garantisca automaticamente il controllo sul mondo esterno. Per meglio dire, se Clitemestra parla della morte del marito, allora questa potrà avvenire; la sua sola evocazione è proiezione della sua effettiva realizzazione⁷¹⁴. A proposito di ciò, è interessante come Clitemestra paragoni il ritorno di Agamennone ad un albero il cui fogliame stende un'ombra sulla casa, riparandola dalla canicola⁷¹⁵. L'associazione tra morto e albero è un *topos* nei lamenti funebri⁷¹⁶, cosa che probabilmente non era sfuggita al pubblico, il quale deve aver interpretato tale frase come espressione di encomio ma anche di lamento⁷¹⁷. Alla luce di ciò, considerando anche il lavaggio del corpo nel *λέβης*, insieme al gesto di avvolgerlo in una veste prestigiosa – simboli che, come già ho fatto notare, rimandano alle scene di abluzione del corpo degli eroi caduti – si può pensare che Clitemestra stesse già rispettando il proprio compito di moglie: preparare il corpo del marito per

⁷¹² Morrell 1997, 150 «however, in traversing the sea of clothing, his extra-domestic frame of reference is replaced by one from within the *oikos*, Clytaemnestra's sphere of authority». Cfr. Lee 2004, 266 «in the *Agamemnon*, Clytemnestra uses textiles to challenge the authority of her husband and subvert the proper order within the *oikos*».

⁷¹³ McClure 1999, 81.

⁷¹⁴ McClure 1999, 81 «the belief in the efficacy and power of language appears at several points in the *Oresteia* trilogy. [...] When Cassandra first names Agamemnon as the queen's intended victim, the chorus caution her to keep an auspicious silence [...]. The chorus use of εὐφημιον (v. 1247) suggests that by speaking of Agamemnon's death, Cassandra may actually induce it».

⁷¹⁵ Aesch. *Ag.* 966-7 *ρίζης γὰρ οὐσης φυλλὰς ἴκετ' ἐς δόμους, / σκιὰν ὑπερτεῖνασα σειρίου κυνός.*

⁷¹⁶ Alexiou 1974, 198-201: «the identification of the dead man with an uprooted tree was sufficiently well established in Homeric tradition to be freely elaborated in similes». Vd. Soph. *El.* 764-765 *φεῦ φεῦ: τὸ πᾶν δὴ δεσπότηαισι τοῖς πάλαι / πρόρριζον, ὡς ἔοικεν, ἔφθαρται γένος.* «Aihmè, l'intera stirpe dei signori antichi, / come sembra, è ora distrutta dalle radici» (trad. Gentili 2019).

⁷¹⁷ Seaford 1984, 254. Cfr. Rehm 1994, 193 n. 18 «confusing marriage hymn with funeral dirge is a principal means of conflating the two rituals in tragedy».

il funerale. Alla domanda del coro «chi lo seppellirà? Chi leverà il lamento funebre?»⁷¹⁸, la donna risponde «per mano mia è caduto, è morto / sarò io a seppellirlo»⁷¹⁹. Quello di cui il coro non si è accorto, tuttavia, è che in realtà Clitemestra aveva già provveduto a lavare, vestire e a recitare il lamento funebre per Agamennone mentre egli era ancora in vita⁷²⁰.

Aesch. *Ag.* 1125-29

ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοῦ: ἄπεχε τῆς βοῶς
τὸν ταῦρον: ἐν πέπλοισι
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει: πίτνει δ' ἐν ἐνύδρῳ τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

Ah! Ah! Guarda! Guarda!
Tieni lontano dalla giovenca
il toro! L'ha preso nella veste
con l'inganno dalle corna nere
e lo colpisce; cade nella vasca colma d'acqua.
Ti narro la vicenda della vasca che uccide a tradimento.

Cassandra persevera nel suo delirio profetico, andando a delineare sempre più dettagliatamente la scena dell'omicidio. La percezione della donna rispetto ai violenti gesti di Clitemestra è quella di uno scontro tra animali. È lo stesso tipo di metafora che si trova nel racconto dell'omicidio di Agamennone nell'*Odissea*, in cui il βασιλεύς viene paragonato ad un bue (*Od.* 4.535=11.411 δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ)⁷²¹. La metafora della giovenca che attacca il toro non è, come potrebbe sembrare, il riflesso di un ribaltamento dei ruoli, per cui è la donna ad attaccare l'uomo, è piuttosto la riproduzione di una reale dinamica tra animali, per cui la femmina che non è in calore risulta aggressiva nei confronti del maschio che tenta di unirsi a lei. L'espressione ἄπεχε τῆς βοῶς τὸν ταῦρον (*Ag.* 1125-6),

⁷¹⁸ Aesch. *Ag.* 1541 τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;

⁷¹⁹ Aesch. *Ag.* 1552-3 πρὸς ἡμῶν / κάππεσε, κάθθανε, καὶ καταθάγομεν.

⁷²⁰ Seaford 1984, 254 «Clytemnestra employs the funeral αἴνος, as well as the funeral bath and the funeral robes, on her living husband». Seaford fa anche il confronto con Antigone, la quale recita il lamento per la propria morte recandosi verso la propria tomba, mentre è ancora in vita. L'unica differenza con Agamennone è che lei è consapevole che sta per morire, l'uomo invece viene colto di sorpresa. «She will go to Hades αὐτόνομος ζῶσα μόνη (v. 821) [...] she is lamented only by herself» (p. 254).

⁷²¹ Medda 2017, 177.

«tieni lontano dalla giovenca il toro», viene pronunciata dai pastori proprio in questo senso⁷²². La metafora animale si intreccia con quella già nota del peplo inestricabile, il quale viene definito un «inganno dalle corna nere». Clitemestra è la giovenca, le armi dell'animale sono le corna, ma nel discorso di Cassandra esse sono attribuite all'inganno rappresentato dal peplo. Tale sovrapposizione conferma quello che Cassandra aveva già esplicitato: «la rete è la compagna di letto»: Clitemestra e la veste sono accomunate dalla stessa metafora legata al mondo animale⁷²³. Le corna della giovenca – e dell'inganno – sono nere perché quest'ultimo «comes out of the darkness»⁷²⁴ e anche Oreste in *Eum.* 459-60 afferma che la madre possiede un'anima nera⁷²⁵. La similitudine con lo scontro tra toro e mucca è in realtà annunciato. In *Ag.* 1118, infatti, Cassandra utilizza la parola κατολολυξάτω per indicare il grido rituale da innalzare di fronte all'omicidio di Agamennone. L'ὄλολυγμός⁷²⁶ rimanda al grido delle donne di Pilo nel momento in cui viene abbattuta la giovenca in *Od.* 3.449-52⁷²⁷. Questo è uno dei molteplici indizi che suggeriscono che l'uccisione di Agamennone assume, nella prospettiva di Clitemestra e di Cassandra, i tratti di un sacrificio⁷²⁸. Tuttavia, a tal proposito, L. McClure nota come l'ὄλολυγμός di Clitemestra non si configuri soltanto all'interno dell'ambito femminile del sacrificio, ma rappresenti «the triumph of a warrior» sul campo di battaglia⁷²⁹. Questa somiglianza è effettivamente espressa anche da

⁷²² Rizzo 1973, 43 «intendiamo così meglio l'intima connessione dell'immagine con la situazione della tragedia: l'uccisione di Agamennone da parte di Clitemestra è la sanguinosa rivolta della donna al suo uomo, della femmina al maschio».

⁷²³ Medda 2017, 180 «il trasferimento dell'epiteto contribuisce a sottolineare l'associazione della donna con l'oggetto di cui si serve per esplicitare la sua aggressività».

⁷²⁴ Fraenkel 1982, 514. Cfr. Rizzo 1973, 44 «il corno è detto 'nero' perché il μηχάνημα di Clitemestra è ingannevole e apportatore di morte».

⁷²⁵ Aesch. *Eum.* 459-60 κελαινόφρων ἐμῆ / μήτηρ κατέκτα.

⁷²⁶ LSJ s.v. «loud cry, mostly of joy, in honor of the gods».

⁷²⁷ Hom. *Od.* 3.449-52 ἤλασεν ἄγχι στάς: πέλεκυς δ' ἀπέκοψε τένοντας / αὐχενίους, λῦσεν δὲ βοὸς μένος. αἱ δ' ὄλολυξαν / θυγατέρες τε νοοί τε καὶ αἰδοίη παράκοιτις / Νέστορος, Εὐρυδίκη, πρέσβα Κλυμένοιο θυγατρῶν. Cfr. Medda 2017, 174.

⁷²⁸ Per un approfondimento vd. Zeitlin 1965, 463-508. Oltre al grido rituale di cui parla Cassandra, in questa sede mi limito ad altri due esempi. Ai vv. 1056-7 Clitemestra, sollecitando Cassandra ad entrare in casa, fa un ambiguo riferimento ad un imminente sacrificio, affermando «già le pecore del focolare, che è l'ombelico della casa, stanno di fronte al fuoco». Successivamente, tramite una frase impregnata di ironia tragica, il coro tranquillizza Cassandra, che percepisce un odore di sangue, dicendole che probabilmente si tratta dell'«odore dei sacrifici presso il focolare» (v. 1310).

⁷²⁹ McClure 1999, 80 «Clytemnestra thus rejoices not as a wife at the safe return of her husband, but as a soldier victorious in battle».

Eschilo stesso ai vv. 1236-7, in cui il grido di gioia della donna è ὥσπερ ἐν μάχης τροπῇ, «come in battaglia quando il nemico è in rotta».

Aesch. *Ag.* 1380-1387

οὕτω δ' ἔπραξα, καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι:
ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον,
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιγίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν.
παῖω δέ νιν δίς, κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοι
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα: καὶ πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς
Ἄιδου νεκρῶν σωτήρος εὐκταίαν χάριν.

Ho agito in modo tale, questo non lo negherò
che non potesse sfuggire né difendersi dalla morte.
Gli getto addosso una rete inestricabile, come quella per i pesci,
malvagia veste sfarzosa; lo colpisco due volte
e con due gemiti abbandona le membra lì dove si trova
e un terzo colpo lo aggiungo quando è già caduto
come gradita offerta che accompagna la preghiera
per il sotterraneo Hades salvatore dei morti.

Quando la vendetta è compiuta Clitemestra rimane in piedi vicino ai cadaveri di Agamennone e Cassandra, e confessa tutto, con un fiero orgoglio accompagnato dal rifiuto di essere giudicata dal coro e dalla cittadinanza⁷³⁰. La prima visione di Cassandra in cui si intravedevano le mani di Clitemestra che si allungavano verso una vasca, si chiarifica in una narrazione dettagliata e terribile, quasi scenica per la concretezza con cui la donna racconta ogni colpo che ha inferto ad Agamennone. Al termine di una tragedia al cui centro si sono mosse le inquietanti metafore legate ad un oggetto femminile e indefinibile, che si è reso protagonista di un episodio di violenza efferata, finalmente esso si manifesta nella sua natura più terribile, quella di un ἄπειρον ἀμφίβληστρον, una rete infinita, inestricabile proprio perché è talmente immensa che chi vi cade dentro non ha alcuna possibilità di salvezza. L'idea di ineluttabilità legata alla rete doveva risultare familiare al pubblico, in quanto nello stesso *Agamennone* la presa di Troia è descritta metaforicamente con l'immagine della Notte che stende una rete sulle torri della città⁷³¹. Ἀμφίβληστρον,

⁷³⁰ Aesch. *Ag.* 1395 εἰ δ' ἦν πρεπόντων ὅστ' ἐπισπένδειν νεκρῶ.

⁷³¹ Aesch. *Ag.* 355-8 «o Zeus sovrano e notte amica / che hai procurato grandi glorie / e sulle torri di Troia hai steso / una rete a ricoprirla».

inoltre, rimanda ad ἀμφιβάλλειν, verbo usato da Omero per descrivere la vestizione sia dell'ospite a seguito del bagno, sia del cadavere prima del funerale⁷³². È inoltre la stessa metafora che nell'*Odissea* descrive il cruento spettacolo dei cadaveri dei Proci riversati sul pavimento del palazzo di Odisseo, «come pesci che i pescatori / hanno tratto sul lido incavato, del mare canuto / con la rete dai mille fori»⁷³³.

Poco dopo, Clitemestra fa riferimento alla ricchezza della veste (*Ag.* 1384 *πλοῦτον εἵματος κακόν*), che cela significative implicazioni. Agamennone, prima di scendere dal carro e di attraversare il percorso di vesti purpuree creato dalla moglie, si fa scrupoli sul fatto che quelle vesti siano troppo pregiate per essere calpestate⁷³⁴. Tuttavia, è stato quello stesso sfarzo che sprigionava potere ad attirare Agamennone nella trappola, è stato quello stesso “sacrificio di bellezza”, come lo chiama Clitemestra (*Ag.* 963-965⁷³⁵), a rendere possibile la trasformazione di un oggetto pregiato in una rete di sciagura, in una *sfarzosa veste di morte*. Come con Pandora, ci troviamo nuovamente di fronte ad un esempio di *καλὸν κακόν*, di un male attraente per gli uomini.

In questo passo Clitemestra descrive anche come ha ucciso Agamennone, ovvero a colpi di un'arma tagliente. Se abbia utilizzato una spada o un'ascia rimane materia di dibattito⁷³⁶; ciò che colpisce però è come la veste, seppur non se ne conoscano le caratteristiche specifiche, risalti, per tutta la trilogia, molto più dell'arma vera e propria, ponendo quest'ultima in secondo piano⁷³⁷: «many a murderer has to set to work with a weapon, but it was reserved for Clytemnestra to turn a peaceful festal robe into a net of death»⁷³⁸. La donna riferisce di aver colpito il marito tre volte. Anche questo è un gesto che rimanda ai sacrifici rituali, in cui, al termine della

⁷³² Hom. *Od.* 3.467 ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα e *Il.* 24.588 ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα. Cfr. Seaford 1984, 252.

⁷³³ Hom. *Od.* 22.384-6 ὡς τ' ἰχθύας, οὓς θ' ἀλιῆες / κοῖλον ἐς αἰγιαλὸν πολιῆς ἔκτοσθε θαλάσσης / δικτύῳ ἐξέρυσαν πολυωπῶ. De Jong 2001, 540 «the veichle of the fish has two connotations: helplessness and unheroicness». Questa è l'unica volta nell'*Odissea* in cui si dice che il pescatore utilizza una rete da pesca invece che l'amo. Effettivamente, tale metafora aiuta a vedere più chiaramente il *megaron* come una trappola che imprigiona i Proci (De Jong 2001, 540).

⁷³⁴ Aesch. *Ag.* 918-25 e 946-49.

⁷³⁵ Aesch. *Ag.* 963-965 πολλῶν πατησμὸν δ' εἰμάτων ἄν ηῤῥάμην, / δόμοισι προυνεχθέντος ἐν χρηστηρίοις, / ψυχῆς κόμιστρα τῆσδε μηχανωμένη.

⁷³⁶ Cfr. Medda 2017, 32-33.

⁷³⁷ Farioli 2021, 198-99 tuttavia evidenzia l'importanza dell'utilizzo di un'arma maschile da parte di una donna.

⁷³⁸ Fraenkel 1982, 513.

celebrazione, era d'uso libare del vino rosso per tre volte: agli dei olimpici, a quelli ctoni e infine a Zeus Σωτήρ⁷³⁹. Il ribaltamento del sacrificio è chiaro. Al posto del vino, Clitemestra liba con il sangue⁷⁴⁰ e invece che Zeus, evoca Ade νεκρῶν σωτήρ. Agamennone è un toro, un animale sacrificale e la donna è raffigurata in diverse rappresentazioni iconografiche mentre brandisce un *pelekys*⁷⁴¹, oggetto legato al contesto dei sacrifici sacri⁷⁴².

È il coro a rendere ancora più evidente l'aberrazione del gesto della donna.

Aesch. *Ag.* 1455-1461

ἰὸ ἰὸ παράνουσ Ἑλένα
 μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλάς
 ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ,
 νῦν τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω
 δι' αἶμ' ἄνιπτον ἥτις ἦν τότε ἐν δόμοις
 ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς.

Ahi folle Elena
 che da sola quelle molte,
 davvero molte vite hai distrutto a Troia;
 ma adesso ti sei ornata della corona più piena
 che a lungo sarà ricordata,
 grazie al sangue che non si può lavare,
 la Contesa di salde radici che era allora nella casa,
 sventura per il marito.

Il sangue ἄνιπτον, «che non si può lavare», è segno indelebile della violenza di Clitemestra. È un'anomalia, in quanto solitamente è compito della moglie pulire il sangue dal corpo del marito prima di seppellirlo⁷⁴³.

Il testo al v. 1558 è di difficile interpretazione⁷⁴⁴. E. Medda propone come traduzione «adesso ti sei ornata della corona più piena che a lungo sarà ricordata»,

⁷³⁹ Zeitlin 1965, 473.

⁷⁴⁰ L'associazione tra vino rosso e sangue è un *topos*, la troviamo ad esempio in Ar. *Lys.* 181-239 e in Hom. *Il.* 6.251-62. Cfr. García Soler 2002, 105 «la relación entre el vino y la sangre es estrecha en todo el Mediterraneo, principalmente por el predominio de los tintos y la consiguiente semejanza en el color».

⁷⁴¹ Ad esempio, *LIMC* s.v. Cassandra I 199.

⁷⁴² Farioli 2021, 198-9 «le *pelekys* [...] contribue à caractériser la mort d'Agamemnon comme un sacrifice sacrilège: un héros emprisonné dans un filet comme un taureau, abattu par une célébrante avec une arme que son sexe devrait l'empêcher d'utiliser».

⁷⁴³ Seaford 1984, 249 «specific to this situation, though, is that the στέφανος of blood is presumably the only one that Agamemnon will receive. Not washed away, it is permanent and unforgettable».

⁷⁴⁴ Vd. Medda 2017, 361-64 e Fraenkel 2017, 690.

basandosi sul fatto che il sostantivo che si lega agli aggettivi *τελέαν* e *πολύμναστον* è contenuto nel verbo *ἐπηνθήσω*, il quale, alla forma attiva, è attestato con il significato di “incoronare”⁷⁴⁵. Nella tragedia, la corona può comparire in contesti funebri. Ad esempio, nelle *Troiane* le donne rapite destinate a diventare schiave vengono definite *νεανίδων στέφανον*⁷⁴⁶, una «corona di fanciulle», e nell’*Ecuba* viene utilizzato il verbo *στεφανοῦν* per esprimere l’intenzione di ornare la tomba di Achille⁷⁴⁷. Certamente Elena indossa la corona che simboleggia la morte di Agamennone perché è la causa primaria della guerra⁷⁴⁸ e dunque dell’uccisione di Ifigenia e di tutto ciò che ne consegue⁷⁴⁹. Tuttavia, se si considerano le parole del coro ai vv. 1468-1474⁷⁵⁰, questo passo potrebbe assumere un significato più profondo. Il coro, inizialmente, attribuisce la colpa dell’omicidio a Clitemestra e ad Elena, poi, però, nei versi che ho appena segnalato, invoca un demone maligno che, colpendo la casa degli Atridi, avrebbe esercitato il potere – *κράτος* – attraverso le «due donne d’animo uguale» (*Ag.* 1470). Le sorelle diventerebbero così strumenti attraverso cui si sprigiona il destino funesto che colpisce il *γένος*. Tuttavia, *κράτος* è una parola fortemente connotata: «in the Homeric poems, *kratos* indicates the superiority of one man, whether he asserts his strength over his friends or enemies»⁷⁵¹, è dunque un tipo di autorità concepita più comunemente come maschile.

Già nel prologo le parole angosciante della vedetta, danno vita all’immagine di una Clitemestra in grado di infondere paura e soggezione. Al v. 11 dell’*Agamennone* la sua natura viene sintetizzata da un’unica parola:

⁷⁴⁵ Medda 2017, 362. Cfr. Aesch. *Sept.* 951-2 *τελευταῖαι δ’ ἐπηλάλαξαν / Ἄραι τὸν ὄξυν νόμον, τετραμμένον* e *Cho.* 150 *ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος*. Il significato che ne dà LSJ è quello di «deck as with flowers, decorate, adorn».

⁷⁴⁶ Eur. *Tro.* 564-5 *καράτομος ἐρημία / νεανίδων στέφανον ἔφερον*.

⁷⁴⁷ Eur. *Hec.* 126 *τὸν Ἀχιλλεῖον τύμβον στεφανοῦν*.

⁷⁴⁸ Cosa che viene ricordata anche in *Ag.* 687-88 e 800.

⁷⁴⁹ Fraenkel 1982, 689 «here once more, as in the parodos and the three stasima, we are made to remember the *ἀρχαί* and *αἰτίαι* of the present calamities, though the reference is only brief».

⁷⁵⁰ *δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις δόμασι καὶ διφυί- / οἰσι Τανταλίδαισιν, / κράτος τ’ ἰσόψυχον ἐκ γυναικῶν / καρδιόδηκτον ἐμοὶ κρατύνεις. / ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν μοι / κόρακος ἐχθροῦ σταθεῖς’ ἐκνόμως / ὕμνον ὕμνεῖν ἐπέυχεται*.

⁷⁵¹ Loraux 2002, 69.

ἀνδρόβουλον⁷⁵². Clitemestra è una donna che pensa come un uomo e, in virtù di ciò, riesce ad esercitare il potere (κρατεῖ)⁷⁵³. Al v. 258 è il coro stesso a rivolgersi alla donna come si farebbe al cospetto di un re – ἤκω σεβίζων σόν, Κλυταιμήστρα, κράτος⁷⁵⁴ – ed è sempre il coro ad attribuirle la capacità di parlare κατ’ἄνδρα⁷⁵⁵. Alla luce di ciò, è possibile che il κράτος di cui il coro parla in relazione al demone abbia a che fare «with Clytemnestra and her desire for dominance»⁷⁵⁶. Invece, il potere che Elena sprigiona è diverso da quello della sorella, è del tutto femminile⁷⁵⁷; è infatti la sua femminilità ad essere esaltata ai versi 737-743⁷⁵⁸, quando si descrive l’arrivo della donna a Troia. La prima apparizione di Elena a Ilio viene descritta dal coro come gloriosa, una successione di immagini astratte in cui ella viene paragonata al cielo sereno senza vento o ad un fiore d’amore⁷⁵⁹. Elena nient’altro è, all’apparenza, che «un innocuo ornamento (ἄγαλμα) di ricchezza» (Ag. 741), un altro gioiello che contribuisce ad amplificare lo sfarzo della città di Ilio⁷⁶⁰. Tutto questo prima di diventare (Ag. 744 παρακλίνασα) una δύσεδρος καὶ δυσόμιλος⁷⁶¹, una funesta abitante della città e la funesta compagna di Paride, una «Erinni che causa pianto alle spose»⁷⁶². Il participio femminile παρακλίνασα è quello che

⁷⁵² Aesch. Ag. 11 γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. Cfr. Medda 2017, 19: questo composto è rarissimo; tuttavia, è notevole come nelle *Coefore* (v. 626) si trovi un termine speculare, γυναικοβούλος, affiancato a μήτιδας, ovvero “astuzie trovate da una donna”.

⁷⁵³ Aesch. Ag. 10 ὧδε γὰρ κρατεῖ. Cfr. anche Winnington-Ingram 1983 «the word κράτος is commonly used in the trilogy to denote authority, domestic or political».

⁷⁵⁴ Cfr. LfgrE s.v. Σεβίζω è un verbo molto forte, indica l’azione di onorare, venerare, spesso viene riferito alle divinità.

⁷⁵⁵ Aesch. Ag. 351 γύναι, κατ’ ἄνδρα σώφρον’ εὐφρόνως λέγεις.

⁷⁵⁶ Winnington-Ingram 1983, 110. Farioli 2021, 165 «L’association entre les femmes et la tyrannie apparaît encore plus intéressante si l’on considère que le tyran est perçu par les Grecs comme le grand ennemi de la polis et s’élève, surtout au Ve siècle, au rang de figure idéologique du vice, de la cruauté et de la difformité par rapport à la norme sociale: le tyran partage avec les femmes l’intempérance, le manque de maîtrise de soi, qui se déclinent en colère, luxure, cruauté, avidité; autant de vices attribués aux femmes et issus d’une même racine, l’akrasia».

⁷⁵⁷ Winnington-Ingram 1983, 111-2 «for while Clytemnestra gains the mastery through her male characteristics, Helen gains it by ways traditional to women».

⁷⁵⁸ Aesch. Ag. 737-743 πάραυτα δ’ ἐλθεῖν ἐς Ἴλιου πόλιν / λέγοιμ’ ἄν φρόνημα μὲν / νηνέμου γαλάνας, / ἀκασκαῖον δ’ ἄγαλμα πλοῦτου, / μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, / δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.

⁷⁵⁹ Bers 1974, 56 «the part of the strophe which ends with vv. 743-4 is almost impressionistic – very different from the usual concreteness of Greek poetry».

⁷⁶⁰ Medda 2017, 419.

⁷⁶¹ Aesch. Ag. 746

⁷⁶² Aesch. Ag. 749 νυμφόκλαυτος Ἐρινύς. Cfr. Winnington-Ingram 1983, 207 «the Erynīs is hardly distinguishable from the seductions of Helen’s beauty. The Erynīs can take the form not only of armed force but also of the seductions of love».

Winnington-Ingram identifica come parola chiave del passo⁷⁶³. Essa indica infatti un momento di transizione da una placida bellezza al disastro irrimediabile, rappresenta quel ribaltamento che in realtà, nel corso della descrizione della donna, è perennemente sotteso. Elena è un fiore d'amore, che però è δηξιθυμον, morde l'animo. Il suo sguardo è dolce (*Ag.* 742) ma i suoi occhi sono dardi, un'arma⁷⁶⁴, la stessa scagliata dagli occhi di Ifigenia ai guerrieri che assistono al suo sacrificio⁷⁶⁵ – immagine che sarà analizzata in seguito. Il potere di Elena è quello di ammaliare: in questi versi il suo nome non è neanche menzionato, ma la sua bellezza viene evocata in un modo che porta inevitabilmente a pensare a lei⁷⁶⁶. Il suo potere non è il κράτος maschile di Clitemestra ma è rappresentato, come nel caso di Pandora, dalla sua ambigua bellezza e da un ornamento, la corona del v. 1459. Questa, come il diadema della prima donna, il cui oro sgargiante cela alla vista degli uomini le bestie selvagge incise da Efesto, contiene e completa (τελέαν) tutte le sciagure della famiglia degli Atridi, che si aggiungono a quelle avvenute, sempre a causa di Elena, durante la guerra di Troia. È una corona πολύμναστον, «much-remembering, mindful»⁷⁶⁷, per sempre impregnata del sangue non deterso di Agamennone⁷⁶⁸.

Gli ornamenti (*Op.* 76 πάντα κόσμον) che Atena adatta sul corpo di Pandora assumono, come già spiegato, caratteristiche proprie delle armi maschili e concorrono a rendere ancora più splendente e ambigua la prima donna. La pericolosità di questi oggetti si manifesta nelle *Baccanti*, in cui, come Agamennone, Penteo viene vestito con un abbigliamento femminile che decreterà la sua morte.

Eur. *Bacch.* 827-835

Δι. ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολών.
 Πε. τίνα στολήν; ἢ θῆλυν; ἀλλ' αἰδώς μ' ἔχει.
 Δι. οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ.
 Πε. στολήν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρῶτ' ἐμὸν βαλεῖν;

⁷⁶³ Winnington-Ingram 1983, 206.

⁷⁶⁴ Cfr. Eur. *Hec.* 442-3 διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων / αἰσχιστα Τροίαν εἴλε τὴν εὐδαίμονα, dove Ecuba dice esplicitamente che sono stati i bei occhi di Elena a distruggere Troia.

⁷⁶⁵ Aesch. *Ag.* 240-41 ἐβαλλ' ἕκαστον θυτήρ- / ὦν ἀπ' ὀμματος βέλει.

⁷⁶⁶ Winnington-Ingram 1983, 206 «whether the lines specifically describe Helen or not, Helen's beauty has been evoked».

⁷⁶⁷ LSJ s.v.

⁷⁶⁸ Medda 2017, 362 «l'immagine è allora quella di Elena che con l'uccisione di Agamennone ha posto infine sul proprio capo una corona completa e indimenticabile, fatta dei mali che affliggono la famiglia».

Δι. κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἔκτενω.
 Πε. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;
 Δι. πέπλοι ποδήρεις: ἐπὶ κάρᾳ δ' ἔσται μίτρα.
 Πε. ἦ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;
 Δι. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας.
 Πε. οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδῦναι στολήν.

D. ci penso io: entra in casa e ti vesti.
 P. con quale addobbo? Forse un addobbo femminile? Ma io mi vergogno.
 D. Non hai più voglia di fare uno spettatore di Menadi?
 P. Ma quale addobbo su di me dici che vuoi mettere?
 D. Una lunga chioma distenderò sulla tua testa.
 P. E il secondo pezzo del mio abbigliamento, quale sarà?
 D. Un peplo lungo fino a piedi. E sulla testa avrai una cuffietta.
 P. Oltre a queste cose, c'è qualcos'altro che mi vuoi mettere addosso?
 D. Sì, il tirso in mano e la pelle screziata di cerbiatto.
 P. Non posso indossare un addobbo femminile⁷⁶⁹.

Ci troviamo di fronte ad una scena di vestizione. Con il termine στολήν (*Bacch.* 830) si intendono gli addobbi, che comprendono dunque anche la chioma, il tirso e la pelle di cerbiatto. Gli elementi tipici del femminile – capelli, peplo, ornamenti – vengono esposti in un elenco che vuole essere tecnico e che si richiama alla vestizione degli eroi epici⁷⁷⁰. V. Di Benedetto, infatti, propone un confronto tra la struttura di questo passo e quella che caratterizza la vestizione degli eroi, in particolare quella di Paride (*Il.* 3.328-39), già analizzata nel primo capitolo. Il gesto di Penteo di indossare la στολήν, descritto dall'espressione ἀμφὶ χροῶτ' ἐμὸν βαλεῖν, è lo stesso che compie Paride quando indossa la spada ἀμφὶ δ' ἄρ ὤμοισιν βάλετο (*Il.* 3.334). Se Dioniso pone una chioma sulla testa di Penteo (ἐπὶ [...] κρατὶ), così Paride indossa l'elmo κρατὶ δ' ἐπ in *Il.* 3.336. Paride afferra con la mano (παλάμηφιν) un'asta (*Il.* 3.338), Penteo (χειρὶ) un tirso, che tuttavia al v. 25 delle *Baccanti* viene definito βέλος, un'arma, un dardo come quello che sprigionano gli occhi di Elena e di Ifigenia⁷⁷¹. Al termine di entrambe le vestizioni compare lo stesso verbo, ἐνδῦναι (*Bacch.* 835, *Il.* 3.339), per indicare l'azione dell'indossare gli addobbi da una parte, le armi dall'altra.

Come per l'uccisione di Agamennone in bagno, assistiamo ad una scena che rimanda ad uno schema formulare fisso, quello della vestizione e che crea, anche

⁷⁶⁹ Trad. Di Benedetto 2004.

⁷⁷⁰ Di Benedetto 2004, 407.

⁷⁷¹ Aesch. *Ag.* 25 θύρσον τε δοῦς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος.

nel pubblico, delle determinate associazioni a cui Penteo non può opporsi⁷⁷². Come in Eschilo, anche in questo caso lo schema si ribalta, ma su più piani. Penteo viene vestito alla stregua di un eroe, ma con abiti da donna⁷⁷³. Le immagini delle vestizioni maschili si sovrappongono così a quelle delle vestizioni femminili, già associate tra di loro – come spiegato nel primo capitolo – dalle stesse strutture e dagli stessi moduli formulari omerici. Come le dee epiche si vestono per sedurre e ingannare, così Penteo pensa che il suo addobbo sia finalizzato ad un δόλος, ovvero a confondersi tra le Baccanti per spiarle. Non si rende conto, però, che sta indossando quegli stessi ornamenti che nel momento della vestizione le donne trasformano, attivamente e coscientemente, in armi di raggio e fascino. Non sarà lui ad ingannare le donne, è Dioniso che tramite oggetti femminili lo ciruisce. Come Agamennone, Penteo è inconsapevole che il dio-straniero lo sta inducendo ad indossare quella che sarà di fatto la sua veste di morte⁷⁷⁴. I due protagonisti, entrambi dai tratti effeminati, riflettono così le due facce del femminile: «one on the side of femininity as power and the other on the side of femininity as weakness»⁷⁷⁵. La metamorfosi del re è innanzitutto fisica, tuttavia non si limita soltanto alla sfera visiva. Il κόσμος⁷⁷⁶ esterno, dunque gli ornamenti materiali come quelli che abbelliscono l'anima ingannevole di Pandora, distraggono Penteo da quello che è diventato tramite la vestizione: da persecutore delle Menadi si è trasformato inconsapevolmente in una loro vittima⁷⁷⁷. Dioniso è chiarissimo a tal proposito, il κόσμος femminile di Penteo è il κόσμον ὄνπερ εἰς Ἄιδου λαβών⁷⁷⁸, «l'addobbo con cui se ne andrà nell'Ade». Già nella vestizione ci sono indizi di ciò. Se nell'*Agamennone* la veste utilizzata per l'omicidio è coprente al punto da esser

⁷⁷² Di Benedetto, 2004, 407 «come potrebbe il povero Penteo resistere alla volontà di un dio e insieme anche all'impatto di un ben collaudato modulo?».

⁷⁷³ Di Benedetto 2004, 127 «è un progetto (quello di Dioniso) che si presenta con i tratti caratteristici dell'inganno [...]. Questo progetto comportava uno sviluppo a livello scenico-visivo di grande impatto e cioè l'apparizione di Penteo vestito da donna».

⁷⁷⁴ Thumiger 2007, 62 «his deviation is total and unconscious, his bond with the external world ultimately cut, and his mental processes hermetically closed».

⁷⁷⁵ Zeitlin 1996, 104 «one gains mastery by manipulating a feminized identity and the other is vanquished when he finally succumbs to it».

⁷⁷⁶ Cfr. Eur. *Bacch.* 832, 857, 934.

⁷⁷⁷ Thumiger 2007, 127 «he does not act with the authority of an avenger, but is rather an instrument of the god; his looks betray his identity as a male, and reveal him as a victim»

⁷⁷⁸ Eur. *Bacch.* 857.

chiamata *στέγαστρον*, il peplo che il dio fa indossare a Penteo nelle *Baccanti* è *ποδήρεις*, arriva fino ai piedi, cosa insolita per i pepi femminili, ma tipica di quelli utilizzati nelle sepolture⁷⁷⁹. Inoltre, al termine della vestizione, mentre Penteo inizia ad avviarsi verso il monte Citerone, Dioniso riprende un'altra metafora eschilea, affermando che *άνηρ ἐς βόλον καθίσταται*, «l'uomo si infila dentro la rete»⁷⁸⁰.

Ricollegandomi all'inizio del paragrafo, è interessante notare come in tragedia la veste abbia un ruolo simbolico cruciale in relazione alla morte. Se nell'*Agamennone* i personaggi si spogliano di qualcosa, compreso il re stesso – anche se sarà comunque avvolto da una veste di morte⁷⁸¹ – nel caso di Penteo troviamo lo stesso concetto ma ribaltato: egli si veste prima di morire⁷⁸².

Nel IV libro delle *Storie* di Erodoto troviamo un altro esempio di *μῆτις* femminile che vede l'unione tra inganno e travestimento:

Trascorso non molto tempo, subito i Mini divennero arroganti, domandando di partecipare al regno e compiendo altre azioni illecite. Gli Spartani allora decisero di ucciderli, li raccolsero insieme e li gettarono in prigione; coloro che uccidono, gli Spartani li uccidono di notte, nessuno durante il giorno. Quando stavano per metterli a morte, le donne dei Mini, che erano cittadine e figlie dei principali Spartiati, chiesero di recarsi nella prigione e di poter parlare ciascuna con il proprio marito; le lasciarono passare, credendo che da loro non sarebbe venuto alcun inganno. Ma, quando furono entrate, ecco cosa fecero: consegnati agli uomini tutti i loro vestiti, esse presero quelli dei mariti. Abbigliati con vesti femminili, i Mini uscirono fuori come se fossero donne; scampati in tal modo di nuovo presero posizione sul Taigeto⁷⁸³.

Erodoto, per spiegare le origini di Cirene, opera una digressione attraverso cui racconta della fondazione di Tera da parte di un gruppo di Spartani, i Mini, discendenti degli Argonauti e stanziatisi nella città lacedemone in un passato mitico. L'aneddoto riguardante l'inganno ordito dalle mogli dei Mini rappresenta l'antefatto di questa narrazione⁷⁸⁴.

Il primo dato che emerge dall'episodio riportato è che le donne, come si è già notato per le Lemnie, le Danaidi e Lisistrata, agiscono insieme. Inoltre, come

⁷⁷⁹ Rehm 2003, 66 «Dionysus dresses Pentheus not only for the Mysteries, but also for his funeral».

⁷⁸⁰ Eur. *Bacch.* 846.

⁷⁸¹ Griffith 1988, 553 n. 9 «the *Oresteia's* pattern of characters disrobing before death seems to have influenced the other dramatists (e.g. Soph. *Trach.* 924-6, 1076-80, Eur. *Hec.* 555-60, *Andr.* 83)».

⁷⁸² Questa stessa dinamica avviene in Eur. *Suppl.* 1054, quando Evadne, la vedova di uno dei soldati argivi caduti a Tebe, si orna prima di suicidarsi, ma di questo ne discuterò più avanti.

⁷⁸³ Hdt. 4.146 (Trad. A. Corcella, S. Medaglia 1999).

⁷⁸⁴ Spano 2013, 190-4.

Agamennone, gli uomini non si aspettano assolutamente di essere vittime di un δόλος⁷⁸⁵. Alla stregua di Penteo, i mariti vengono vestiti di abiti femminili, anche se nel loro caso tale ribaltamento di ruoli rappresenterà una salvezza, non una condanna. Dietro a questo inganno, tuttavia, si cela un altro rovesciamento molto interessante, quello della cerimonia nuziale spartana, descritta da Plutarco nella *Vita di Licurgo*.

Le nozze avvenivano mediante ratto, e le donne rapite non erano piccole né troppo giovani per il matrimonio, ma nel fiore degli anni e mature. La madrina – così era chiamata – riceveva in consegna la rapita, le rasava il capo a zero, le faceva indossare un mantello e dei calzari da uomo e la lasciava coricata su un paglie-riccio, sola e senza nessun lume. Lo sposo, che non era ubriaco né svingorito, ma perfettamente lucido, perché aveva pranzato come al solito alla mensa comune, entrava, le scioglieva la cintura, la prendeva fra le braccia e la trasportava sul letto. Dopo essere rimasto con lei poco tempo, se ne andava compostamente a dormire dov'era solito anche prima insieme con gli altri giovani⁷⁸⁶.

A. Paradiso⁷⁸⁷ ha suddiviso tale rituale in tre fasi: la separazione, dunque il rapimento, la rasatura e il travestimento maschile; il margine, ovvero il momentaneo isolamento della donna nell'oscurità della stanza dell'uomo e, infine, l'aggregazione, quando lo sposo scioglie la cintura della ragazza e si unisce a lei. Se, secondo Paradiso, la seconda fase coincide con il «momentaneo regresso a condizioni di vita primordiali»⁷⁸⁸, la terza costituisce per la sposa «l'atto di aggregazione al nuovo gruppo sociale»⁷⁸⁹. Alla luce di tale analisi, R. Ganci propone di applicare all'aneddoto raccontato da Erodoto lo stesso schema del rito matrimoniale⁷⁹⁰. Il δόλος si apre dunque con la separazione, dove però, al posto delle mogli, sono i mariti ad essere imprigionati e, invece che subire un travestimento, le donne lo mettono in atto. In seguito, si entra nella fase del margine, dove gli uomini reclusi, tramite il travestimento femminile, regrediscono a quei riti

⁷⁸⁵ Spano 2013, 192 «tale affermazione serve a precisare che le donne venivano considerate dai Lacedemoni (rappresentanti delle istituzioni) perfettamente integrate nella vita comunitaria della città».

⁷⁸⁶ Plut. *Lyc.* 4-6 (trad. Manfredini, Piccirilli 1998).

⁷⁸⁷ Paradiso 1986, 137-153.

⁷⁸⁸ Paradiso 1986, 139.

⁷⁸⁹ Paradiso 1986, 140-1.

⁷⁹⁰ Ganci 2006, 277 «la narrazione conserva lo schematismo rituale di cui sopra ma ne decontestualizza le parti costituenti e le capovolge per rappresentare, appunto, il disordine provocato dall'accoglienza dell'altro».

che sono riservati esclusivamente alle fasi che precedono la vita matrimoniale, in cui la sposa doveva trasformarsi in un essere virile vestendosi come tale⁷⁹¹. Così, se il rito matrimoniale spartano rappresenta «una 'fabbricazione di ordine', un'azione di 'disciplina' e di 'distinzione' dei rapporti sociali»⁷⁹², le donne attraverso una vestizione femminile lo sovvertono e gli uomini si trasformano negli strumenti tramite cui questo sconvolgimento può compiersi. Infine, si raggiunge la fase dell'aggregazione, ovvero il momento catartico che conclude qualsiasi rito iniziatico e che coincide con la fuga dei Mini sul monte Taigeto.

Così, di nuovo, vediamo come oggetti concreti della vita quotidiana femminile si trasformano in strumenti di raggio e sovvertimento dell'ordine. Da questo punto di vista le scene di travestimento sono le più efficaci a dare l'idea di un ribaltamento degli schemi sociali, poiché lo creano anche a livello visivo – si pensi ad esempio alle vicende narrate nelle *Ecclesiazuse* di Aristofane.

3.1.2. *Pharmaka*: il peplo e la magia femminile⁷⁹³

Come Dioniso, anche Medea definisce la corona che invia alla moglie di Giasone un τὸν Ἴαιδα κόσμον⁷⁹⁴, «l'ornamento di Ade». Prima di discutere dello strumento concreto che la donna utilizza per uccidere Glauce, ovvero quello tipicamente femminile del veleno, mi vorrei soffermare sul δόλος architettato da Medea per indurre la donna ad indossare i doni avvelenati. Anche in questo caso, come per le mogli dei Mini, l'inganno coincide con il ribaltamento del rito matrimoniale, *topos*

⁷⁹¹ Ganci 2006, 277 «ciò che qui si rappresenta è un percorso antropo-poietico alla rovescia, in cui l'individuo invece che progredire regredisce, ripercorrendo, lui già adulto, tappe riservate all'infanzia».

⁷⁹² Ganci 2006, 277.

⁷⁹³ Sul termine moderno “magia” considero le riserve di M. Farioli, la quale segnala la difficoltà di utilizzare un'espressione che, se nel mondo contemporaneo è ben connotata, in quello antico è dai contorni sfumati, sia per quanto riguarda il significato che i Greci le attribuivano, sia le occasioni e i contesti in cui veniva utilizzata. Lo stesso termine greco φάρμακον può indicare sia un veleno, sia una medicina, sia una pozione magica. È certo però che, oltre a prevedere rituali, incantesimi e pozioni, la “magia” femminile, per come sembra essere descritta nelle fonti letterarie a nostra disposizione, doveva avvenire al di fuori dei contesti istituzionali e collettivi, in ambiti dove era spesso considerata come una pratica illecita o sospetta. Per un approfondimento sul tema vd. Farioli 2021, 361-388.

⁷⁹⁴ Eur. *Med.* 980-1 ξανθᾶ δ' ἄμφι κόμα θήσει τὸν Ἴαιδα / κόσμον αὐτὰ χερσῶν.

tragico che il pubblico del V sec. a.C. aveva ben presente⁷⁹⁵. Ho già spiegato come esista una sovrapposizione tra tomba e letto nuziale, tra matrimonio e morte ma l'innovazione euripidea risiede nel fatto che, nel caso di Medea, tale coincidenza è voluta, in maniera quasi perversa e non porterà all'epilogo risolutivo dell'episodio erodoteo analizzato nel paragrafo precedente⁷⁹⁶.

L'ambiguità che caratterizza il momento in cui una fanciulla è in procinto di diventare moglie si ravvisa nelle fonti antiche, sia epigrafiche sia letterarie⁷⁹⁷. La visione del matrimonio come un atto di isolamento della donna che viene allontanata dalla famiglia, è espressa in un epitalamio ove Saffo apostrofa Espero⁷⁹⁸, la luce della sera, mentre rapisce la sposa, portandola via dalla madre⁷⁹⁹. Quello delle nozze è un momento che per una donna può rappresentare una fonte d'ansia, come esprime un altro epitalamio saffico in cui la sposa dialoga con la propria verginità perduta⁸⁰⁰. Inoltre, è emblematica l'immagine per cui quando una fanciulla muore, viene automaticamente rappresentata come la sposa di Ade: la morte coincide con un nuovo matrimonio⁸⁰¹. Ad esempio, nell'*Ifigenia in Aulide*, Agamennone attrae la figlia all'accampamento dei soldati con la promessa di un matrimonio con Achille. Le nozze saranno sostituite dal sacrificio della fanciulla e

⁷⁹⁵ Seaford 1987, 106 «because the wedding constitutes one of the two or three most fundamental transitions in the life of an individual, particularly perhaps for a woman, the failure to complete the transition is profoundly anomic. This failure, which may occur in various ways, is constantly explored by tragedy».

⁷⁹⁶ Rehm 1994, 105 «Medea's revenge is hideous not only for the physical suffering it unleashes, but also for the poetic refinement with which it subverts the ritual patterns familiar to the Athenian audience».

⁷⁹⁷ Per un approfondimento vd. Seaford 1987, 106-130.

⁷⁹⁸ *Sapph.*, fr. 104 Ἔσπερε πάντα φέρων ὅσα φαίνολις ἐσκεδάσ' Αὔωσ, / φέρης ὄιν, φέρης αἶγα, φέρης ἄπυ μᾶτερι παῖδα.

⁷⁹⁹ Si pensi alla violenza del rito nuziale spartano narrato da Plutarco che, come già spiegato, consisteva in un vero e proprio rapimento della sposa.

⁸⁰⁰ *Sapph.* Fr. 114 (Νύμφη). παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα †οἴχη; / (Παρθενία). †οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†. Anche Teocrito, tra gli altri, allude alla potenziale sofferenza di una novella sposa. Cfr. Theocr. 8.91 ὡς δὲ κατεσμύχθη καὶ ἀνετράπετο φρένα λύπα / ὄτερος, οὕτω καὶ νύμφα γαμεθεῖσ' ἀκάχοιτο «e l'altro ebbe l'animo divorato e stravolto / dal dolore, così si affliggerebbe una novella sposa domata dal marito» (Trad. Palumbo Stracca 2008).

⁸⁰¹ Loraux 1987, 37-8 «virgins in tragedy leave for the abode of the dead just as they might their father's home for the home of their husband and this can happen whether their unspecified destiny is to find "marriage in Hades" or to find it in union with Hades himself. Marriage in Hades, union with Hades. At the heart of the sacrifice, or of being put to death, the tragic destiny of the *parthenoi* is played out against this background tension between "in" and "with." It is as though every virgin had to find her final fulfillment in marriage, and besides the two alternatives of a "weak" or a "strong" version of death as marriage, there was, it seems, no third possibility».

per questo, come afferma il βασιλεύς, non sarà il Pelide, ma Ade a sposarla⁸⁰². Di ciò ne è consapevole Ifigenia stessa, la quale, in un impeto di rabbia e orgoglio, grida: «sacrificatemi, distruggete Troia! / Questo è il ricordo che lascerò di me nel tempo / questi i miei figli, e nozze, e fama, tutta per me!»⁸⁰³. Anche Antigone, mentre si dirige verso la grotta che diventerà teatro del suo suicidio, dichiara che è Ade a condurla (ἄγει⁸⁰⁴) nella tomba e che, essendo destinata a morire, invece che ad Emone andrà in sposa ad Acheronte⁸⁰⁵. Infine, è particolarmente significativo come i riti di passaggio che precedono il matrimonio coincidano con quelli funebri. In entrambi i casi le donne vengono lavate e vestite con πέπλοι specifici per l'occasione, vengono agghindate con uno στέφανος e trasportate su un carro con una canzone di accompagnamento⁸⁰⁶. Addirittura, le giovani donne vengono sepolte con il loro abito da sposa⁸⁰⁷.

Il πέπλος e lo στέφανος sono proprio i doni che Medea, tramite i suoi figli⁸⁰⁸, invia a Glauce, la futura moglie di Giasone⁸⁰⁹. Medea costruisce con pazienza e astuzia la propria vendetta e ai vv. 884-86, durante il suo secondo colloquio con Giasone, finge di riconoscergli il merito di essere riuscito a contrarre nozze regali e aggiunge: «sciocca sono io, che avrei dovuto condividere / questi tuoi propositi e

⁸⁰² Eur. *IA* 161 Ἄιδης νιν, ὡς ἔοικε, νυμφεύσει τάχα.

⁸⁰³ Eur. *IA* 1397-98 θύετ', ἐκπορθεῖτε Τροίαν. ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου / διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὔτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή (Trad. F. Turato 2001).

⁸⁰⁴ Lyghounis 1991, 194 «nei testi arcaici esaminati, il verbo ἄγω indica il condurre la sposa verso lo οἶκος del νυμφίος; così anche negli imenei, con particolare riferimento al θάλαμος come meta dell'ἀγωγή».

⁸⁰⁵ Soph. *Ant.* 811-16 ὀρᾶτ' ἐμ', ὃ γὰρ πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν / στείχουσαν, νεάτον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου, / κοῦποτ' αὐθις. ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἄιδας ζῶσαν ἄγει / τὰν Ἀχέρωντος / ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων ἐγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός / πῶ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέρωντι νυμφεύσω. Il *topos* di Ade che sposa la defunta che non ha raggiunto le nozze si trova anche negli epigrammi di età ellenistica, come *GVI* 658, vv. 9-10 τλήμονα νυμφεύσεων ἤρπασε πρόσθ' Ἄιδης, οὐδὲ / γάμων ὑμέναιον ἀείσαμεν, ἀλλ' ἄρα μούνοι «la fidanzata che io, tuo zio, allevavo per te solo, / sventurata, Ade la rapì per sposarsela» (trad. F. Mosino, 2019).

⁸⁰⁶ Cfr. Kurtz, Boardman 1971, 142-161 per un'illustrazione generale dei rituali funebri.

⁸⁰⁷ Cfr. Garland 2001, 25 «certain categories of dead were especially attired for the *prothesis*. For instance, the unmarried or recently married dead were laid out in wedding attire».

⁸⁰⁸ Martina 2018, 308 «l'efficacia della scena è accresciuta [...] anche dalla ὄψις. I doni passeranno di mano in mano e i figli, che ora li ricevono dalla madre, moriranno come Glauce, destinataria dei doni».

⁸⁰⁹ Eur. *Med.* 784-86 Πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν, / [νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φυγεῖν χθόνα,] / λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον. La tessitura e la corona diventano armi della *metis* anche in un altro mito celebre, quello di Arianna. Se la donna si serve di un filo per aiutare Teseo ad uscire dal labirinto, in altre raffigurazioni iconografiche a far luce all'eroe è una corona d'oro. Su una coppa di Vulci, la stessa Arianna è raffigurata mentre sorregge in una mano un gomitolto di filo e nell'altra una corona (cfr. Ieranò 2007, 83-99).

favorirli e assistere alle tue nozze / e prendermi con gioia cura e premura della tua sposa»⁸¹⁰. Organizzare le nozze dei figli era prerogativa delle madri. Clitemestra, nell'*Ifigenia in Aulide*, è disposta a ribellarsi agli ordini del marito pur di assistere la figlia in quello che era il momento fondante della vita di ogni donna⁸¹¹. Anche Medea si lamenta, prima di uccidere i figli, del fatto che non potrà mai partecipare alle loro nozze⁸¹². Tuttavia, il discorso ingannevole che ella rivolge a Giasone è lo stesso che potrebbe pronunciare «a *numpheutria*, the mother who helps her daughter get ready for the ceremony»⁸¹³. Così Medea, allestendo l'omicidio di Glauce, riesce effettivamente a partecipare all'organizzazione del matrimonio: la pianificazione delle nozze della donna coincide infatti con quella della sua morte. A tal proposito, il lessico scelto dalla protagonista non è casuale. Se da una parte il termine che Medea utilizza per definire i doni destinati alla futura moglie di Giasone è φερναί, «i doni nuziali»⁸¹⁴, dall'altra l'aggettivo che attribuisce a Glauce al v. 957, μακάριος⁸¹⁵, rimanda al μακαρισμός, un *topos* degli imenei⁸¹⁶ ma anche dei canti funebri⁸¹⁷. Anche la formula κόσμον φέρειν può trovarsi sia in contesti matrimoniali, sia di morte⁸¹⁸ e gli stessi oggetti che Medea sceglie come doni sono ambigui. Difatti, il peplo e la corona nelle *Troiane* rappresentano esplicitamente la «corona funebre» e la «veste per la sepoltura» di Astianatte⁸¹⁹. Anche Megara, nell'*Eracle*, quando perde ogni speranza di salvezza di fronte alle minacce di morte rivoltele da Lico – l'usurpatore del trono di Tebe – supplica di poter vestire i figli

⁸¹⁰ Eur. *Med.* 884-86 νῦν οὖν ἐπαινῶ σωφρονεῖν τέ μοι δοκεῖς / κῆδος τόδ' ἡμῖν προσλαβόν, ἐγὼ δ' ἄφρων, / ἢ χρῆν μετεῖναι τῶνδε τῶν βουλευμάτων.

⁸¹¹ Eur. *IA* 740-1 ἐλθὼν δὲ τᾶξω πρᾶσσε, τὰν δόμοις δ' ἐγώ, / ἅ χρῆ παρῆναι νυμφίοισι παρθένους.

⁸¹² Eur. *Med.* 1024-27 ἐγὼ δ' ἐς ἄλλην γαῖαν εἶμι δὴ φυγὰς, / πρὶν σφῶν ὀνάσθαι κάπιδεῖν εὐδαίμονας, / πρὶν λουτρὰ καὶ γυναικὰ καὶ γαμηλίους / εὐνάς ἀγῆλαι λαμπάδας τ' ἀνασχεθεῖν.

⁸¹³ Rehm 1994, 103. Cfr. anche p. 199 n. 28 «the play never mentions the woman who is Glauke's mother and Kreon's wife».

⁸¹⁴ Eur. *Med.* 956 λάξυσθε φερνάς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας. Cfr. LSJ s.v. «that which is brought by the wife, dowry».

⁸¹⁵ Eur. *Med.* 957 καὶ τῆ τυράνῳ μακαρία νύμφη δότε.

⁸¹⁶ Lyghounis 1991, 185 «il *makarismós* è una figura stilistica particolarmente presente nei «*laudatoria genera*», come l'encomio, l'epinicio e, appunto, l'imeneo. In ambito nuziale, il motivo per cui gli sposi sono detti beati sembra, soprattutto, riferito alla τιμή che deriva loro dall'imparentarsi con un γένος prestigioso».

⁸¹⁷ Rehm 1994, 103.

⁸¹⁸ Verrall 1937, 84 «μακαρία is a felicitation specially appropriate to weddings and other domestic happiness [...] but to Medea her rival is already 'blessed' in the darker sense of a popular euphemism: μακαρία γέγονε, *she is dead*».

⁸¹⁹ Eur. *Tr.* 1143-4 ἐν τῆδε θάψαι παῖδα σὰς δ' ἐς ὀλένας / δοῦναι, πέπλοισιν ὡς περιστείλης νεκρὸν.

con un κόσμον νεκρῶν, un ornamento funebre⁸²⁰. Solo successivamente si specificeranno gli elementi che costituiscono tale abbigliamento: una corona⁸²¹ e una veste⁸²².

Secondo il racconto del messaggero, dopo che i figli di Medea varcano le porte dei νυμφικῶν δόμους, Glauce, in un moto di fastidio, si vela gli occhi (προκαλύψατο)⁸²³. Tale gesto è antitetico rispetto a quello descritto dal verbo ἀνακαλύπτω, che esprime l'azione della sposa di svelarsi di fronte al marito⁸²⁴. Tuttavia, alla vista dell'ammaliante splendore dei doni, la donna cambia completamente atteggiamento, indossa il peplo e il diadema e contempla la propria immagine allo specchio, per poi camminare intorno alla stanza «tendendosi sulle punte per guardarsi meglio»⁸²⁵. Il tipo di attrazione di cui Glauce è vittima è la stessa che colpisce Agamennone: anche in questo caso, infatti, il peplo è ποικίλος (v. 1159), possiede dunque una pericolosità intrinseca. Inoltre, la corona viene descritta in due occasioni⁸²⁶ con l'aggettivo χρυσήλατον, «of beaten gold»⁸²⁷; ritorna così l'effetto ammaliante dell'oro, che attrae e corrompe. Nella sua rivisitazione della *Medea*, Seneca rende molto chiaro il concetto dell'oro come contenitore di mali. Ai vv. 820-1 scrive infatti: «chiuso nel biondo oro / si nasconde un fuoco segreto» che Medea, peraltro, dice di aver ricevuto da Prometeo, uno degli ingannatori per eccellenza⁸²⁸. Seneca, inoltre, insiste molto sulla sfarzosità dei doni:

⁸²⁰ Eur. *HF* 329 κόσμον πάρες μοι παισὶ προσθεῖναι νεκρῶν. Cfr. Mirto 1997, 134 «l'ulteriore richiesta di Megara, relativa alla possibilità di indossare gli ornamenti funebri (abiti e corone), in una sorta di anticipazione del rito di *prothesis* (l'esposizione del cadavere per la lamentazione), cui nessun familiare potrà attendere, mira a conferire alla loro morte tutta la dignità che qualifica, dal suo punto di vista, una fine eroica».

⁸²¹ Eur. *HF* 525-6 ἔα, τί χρῆμα; τέκν' ὀρῶ πρὸ δωματῶν / στολμοῖσι νεκρῶν κρᾶτας ἐξεσεμμένα.

⁸²² Eur. *HF* 548-9 Ἡ. κόσμος δὲ παίδων τίς ὄδε νεττέροις πρέπων; / Μ. θανάτου τὰδ' ἤδη περιβόλαι' ἀνήμμεθα.

⁸²³ Eur. *Med.* 1147 ἔπειτα μέντοι προκαλύψατ' ὄμματα.

⁸²⁴ Rehm 1994, 103.

⁸²⁵ Eur. *Med.* 1156-1166 ἡ δ', ὡς ἐσεῖδε κόσμον, οὐκ ἠνέσχετο, / ἀλλ' ἦνεσ' ἀνδρὶ πάντα, καὶ πρὶν ἐκ δόμων / μακρὰν ἀπεινὰ πατέρα καὶ παῖδας σέθεν / λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἠμπέσχετο, / χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἀμφὶ βοστρύχους / λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην, / ἄψυχον εἰκὼ προσγελῶσα σώματος / κάπειτ' ἀναστᾶσ' ἐκ θρόνων διέρχεται / στέγας, ἄβρὸν βαίνουσα παλλεῦκῳ ποδί, / δώροις ὑπερχαίρουσα, πολλὰ πολλάκις / τένοντ' ἐς ὀρθὸν ὄμμασι σκοπούμενη. Martina 2018, 372 «il motivo della vanità femminile ricorre più volte in Euripide» cfr. Eur. *Tro.* 1022-23, *Andr.* 147-53, *El.* 1071 e Eur. fr. 322.

⁸²⁶ Eur. *Med.* 786 = 949 λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον.

⁸²⁷ LSJ s.v.

⁸²⁸ Sen. *Med.* 820-4 *ignis fulvo elusus in auro / latet obscurus, quem mihi caeli / qui furta luit viscere feti / dedit et docuit condere vires / arte, Prometheus, dedit et tenui* (trad. G. Giardina 1987).

se il mantello è un regalo del Sole, il *monile* è «fulgente / e dalle maglie dorate, un diadema d'oro ornato / dallo splendore delle gemme, con cui si usano cingere i capelli»⁸²⁹. In entrambe le versioni, dunque, si compie la previsione che Medea pronuncia di fronte a Giasone al v. 964 della tragedia euripidea: «l'oro, per gli uomini, lo sai, è meglio di mille parole»⁸³⁰. Non a caso, la morte di Glauce è una scena caratterizzata esclusivamente da gesti e sguardi, nessuno proferisce parola.

Una volta che la sposa accetta i doni di Medea, l'ambigua connessione tra matrimonio e morte trova la sua realizzazione tragica e concreta. Il messaggero, che ha già assistito alla morte della donna, descrive in maniera inquietante il modo in cui Glauce sorride alla propria immagine allo specchio; la definisce infatti ἄψυχος, senza vita. Di nuovo, le vesti e gli ornamenti diventano una trappola di morte che avvolge una vittima inconsapevole: come Penteo credeva di essere l'ingannatore e invece era la vittima delle manipolazioni di Dioniso, così Glauce si vede come una sposa, ma in realtà è già una defunta⁸³¹. «Il fulgore e la bellezza sono un attimo fuggente di fronte alla morte che incombe [...] e la sfilata successiva della sposina risulta una vera e propria danza macabra»⁸³². Per Glauce è quasi impossibile sospettare che la scena che sta vivendo sia anomala o pericolosa, in quanto questa era tradizionale e codificata nell'immaginario comune. Ciò è testimoniato, ad esempio, da una raffigurazione iconografica trovata su un *lebes gamikos* proveniente da Atene, in cui si riprende il motivo della sposa che si orna per la cerimonia nuziale⁸³³. In questa scena la fanciulla è immortalata mentre viene incoronata dalla *nymphœutria*, mentre un'altra donna attende la fine dei preparativi impugnando uno specchio.

⁸²⁹ Sen. *Med.* 571-4 *decusque regni, pignus Aetæe datum / a Sole generis, est et auro textili / monile fulgens quodque gemmarum nitor / distinguit aurum, quo solent cingi comæ*. Cfr. Boyle 2014, 270-1 «Seneca's Medea stresses the costliness of the gifts, apparently thinking that this is what will appeal to Creusa, emphasizing their material, gold».

⁸³⁰ Eur. *Med.* 964 χρυσὸς δὲ κρείσσων μυρίων λόγων βροτοῖς.

⁸³¹ Rehm 1994, 104 «while Glauke and her household see a happy bride dressed for her wedding, the Messenger, Medea, and the audience know that the mirror reflects a potential corpse adorned for her funeral».

⁸³² Sandrolini 2015, 224.

⁸³³ Oakley-Sinos 1993, 18.

L'immagine di una donna che si rimira allo specchio compare anche nell'*Ecuba*⁸³⁴ e, come nella *Medea*, essa presagisce un momento catastrofico. Una donna del coro racconta infatti i momenti successivi all'entrata del cavallo nella città di Ilio e ai festeggiamenti organizzati dai Troiani per la vittoria. Ella racconta che mentre si preparava per la notte pettinandosi i capelli, «un frastuono si levò dall'Acropoli» (Eur. *Hec.* 927). L'ultima immagine che Euripide ritrae della città non ancora conquistata è dunque quella di una donna, nella sua stanza, che si sta intrecciando la chioma di fronte ad uno specchio d'oro; la quiete evocata da questa scena diventa così premessa dell'inizio della devastazione e della sofferenza. Considerando quanto analizzato nel primo capitolo – ovvero che i capelli sono notoriamente un elemento fondamentale dell'estetica femminile, al punto da essere elemento caratterizzante negli epiteti connessi al femminile – è interessante notare come Euripide abbia scelto per questo momento drammatico proprio un'immagine che i Greci associavano alla bellezza, allo splendore, alla seduzione – il tutto impreziosito dalla descrizione dello specchio d'oro. La scena che l'assedio interrompe è di intima bellezza e armonia, è uno scenario completamente lontano da quello della violenza ed è proprio per questo che il frastuono che si leva dall'acropoli risulta più disturbante rispetto a come verrebbe percepito in un contesto maschile e bellico⁸³⁵. In realtà, quello di Glauce e della prigioniera troiana non sono gli unici casi in cui alla descrizione della bellezza di una donna segue immediatamente un evento tragico, ne parlerò più avanti.

Tornando a *Medea*, si è analizzato come sia riuscita ad orchestrare l'omicidio di Glauce applicando l'arma femminile del δόλος su più piani. Ha ingannato Giasone, ha fatto in modo che Glauce venisse attratta dai micidiali doni femminili – ornamenti splendenti quanto fatali – e ha regalato alla donna ultimi attimi in cui si è illusa di somigliare ad un'affascinante sposa, quando in realtà era avvolta da una veste di morte. A ucciderla è il veleno: i vestiti prendono fuoco e la bruciano viva,

⁸³⁴ Eur. *Hec.* 922-28. Cfr. anche Eur. *El.* 1070-78.

⁸³⁵ Di Benedetto 2004 «il guardarsi della donna troiana allo specchio è preludio immediato all'evento luttuoso dell'irruzione dei nemici. Attraverso l'evocazione di un innocente atto proprio della vita di ogni giorno si creava la premessa per un effetto di contrasto, foriero di *pathos*. E il pubblico si sentiva maggiormente coinvolto».

sottoponendola ad una morte dolorosa quanto quella di Eracle, che muore in maniera identica per mano dell'inconsapevole Deianira.

Ai vv. 384-85 Medea, dopo aver elencato svariati scenari al cui centro vi era la morte di Giasone e Glauce, indecisa se ucciderli con il fuoco o con la spada, giunge infine a questa conclusione:

κράτιστα τὴν εὐθεϊαν, ἧ̃ πεφύκαμεν
σοφοὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖν.

La cosa migliore, la via diritta, in cui soprattutto siamo per natura esperte, è annientarli con i veleni.

La donna dichiara di volersi servire dei φάρμακα⁸³⁶, un termine ambiguo in quanto «can be used to mean ‘drugs’ or ‘spells’ that may be either harmful or healing (or both), and which may be either natural or supernatural (or both)»⁸³⁷. I φάρμακα compaiono spesso nella tragedia, sempre in relazione a figure femminili⁸³⁸. È Ione che, rivolgendosi al padre, esclama «quante volte le donne hanno tramato per sgozzare o avvelenare i mariti!»⁸³⁹ ed effettivamente è proprio con il veleno che Creusa tenterà di uccidere il figlio⁸⁴⁰.

Prima di proseguire con il discorso sui *pharmaka* è necessario specificare un dato importante. Nel suo saggio *La magie dans l'antiquité gréco-romaine*, Fritz Graf fa notare che l'idea che le rappresentazioni letterarie ci consegnano, ovvero quella che le donne siano quasi le uniche protagoniste nel campo delle arti magiche, è, almeno ad Atene, un «étonnant renversement par rapport aux données des textes

⁸³⁶ Foley 1989, 76 «she is so fearless that the sword would be her weapon of choice if circumstances permitted its use (379-85, 393). Poison, the feminine weapon, is her choice of necessity (ironically, she goes back to the sword to kill her helpless children)».

⁸³⁷ Eidinow 2016, 12.

⁸³⁸ Vd. ad es. Eur. *Andr.* 156-58; *Ion* 616-17, 843-46, 1185, 1220-21, 1286; *Hec.* 876-78; *Hipp.* 478-79. Cfr. Stratton 2007, 178 «the association of women with witchcraft appears to be nearly universal».

⁸³⁹ Eur. *Ion* 616-17 ὄσας σφαγὰς δὴ φαρμάκων τε θανασίμων / γυναῖκες ἦϋρον ἀνδράσιν διαφθοράς (Trad. Mirto 2009). Anche Aristofane attribuisce la preparazione dei *pharmaka* al *genos gynaiikon*, come ad esempio in *Th.* 560-62 οὐδ' ὡς τὸν ἄνδρα τῷ πελέκει γυνὴ κατεσπόδησεν, / οὐκ εἶπον: οὐδ' ὡς φαρμάκοις ἑτέρα τὸν ἄνδρ' ἔμηνεν, / οὐδ' ὡς ὑπὸ τῆ πυέλῳ κατώρυξέν ποτ'.

⁸⁴⁰ Eur. *Ion* 843-46, ἐκ τῶνδε δεῖ σε δὴ γυναικεῖόν τι δρᾶν, / ἦ γὰρ ξίφος λαβοῦσαν ἠ δόλω τι / ἢ φαρμάκοισι σὸν κατακτεῖναι πόσιν / καὶ παῖδα, πρὶν σοὶ θάνατον ἐκ κείων μολεῖν. Vd. anche v. 1185. Cfr. Mirto 2009, 284 «il tradimento di Xuto impone ora una vendetta “femminile”, una reazione passionale con gli strumenti tipici delle donne: deboli e inermi come sono, ci si attende che ricorrano al sotterfugio e al complotto».

épigraphiques et des recettes des papyrus»⁸⁴¹. Le fonti papiracee, infatti, testimoniano che erano più spesso gli uomini a cercare di legare a sé una donna tramite incantesimi. In letteratura, invece, essi sono le vittime per eccellenza. Per capire i motivi di questo ribaltamento bisogna prima analizzare in quali modi e in quali contesti gli uomini descrivono la magia femminile e l'arte dei *pharmaka*⁸⁴².

Nella tragedia la magia compare in contesti di persuasione femminile che possono coincidere, ad esempio, con un discorso ambiguo come quello di Clitemestra, oppure con la reinterpretazione di oggetti quotidiani che diventano strumento di attrazione fatale, come nel caso di Medea. È un tipo di persuasione che può aver a che fare anche con la seduzione. Quest'ultima connessione rappresenta un *topos* all'interno del pensiero greco e trova dei riverberi anche nelle lingue moderne: una donna che seduce può essere descritta anche come una donna che strega o incanta⁸⁴³.

Il rapporto tra magia e seduzione trova terreno fertile nell'uso della parola. Un esempio emblematico è l'episodio del IV canto dell'*Odissea* in cui Elena, alla corte di Menelao, versa nei bicchieri degli eroi un φάρμακον νηπενθές, «che estingue il dolore e la rabbia»⁸⁴⁴. L'assunzione di questa pozione è propedeutica al racconto di Elena, la quale ricorda di aver incontrato Odisseo travestito da mendicante all'interno delle mura di Troia⁸⁴⁵. I *pharmaka* della donna hanno l'effetto di irretire la mente di chi li ingerisce ed ella li utilizza per predisporre gli animi ad ascoltare la sua storia. A prescindere dalla veridicità della sua versione, che la dipinge

⁸⁴¹ Graf 1994, 211. Cfr. anche Farioli 2021, 386 «Du côté masculin, nous rencontrons des personnages légendaires ou semi-légendaires dotés de capacités spéciales de divination, de guérison ou psychagogiques, tels qu'Orphée, Trophonios et Pythagore, généralement caractérisés positivement. Mais, si des figures féminines comme Médée modifient leur physionomie en devenant, à l'époque classique, des *pharmakai* et des meurtrières alors qu'elles étaient auparavant des divinités bienveillantes et des guérisseuses, cela n'arrive pas aux héros dotés de capacités iatromantiques».

⁸⁴² Graf 1994, 212 «pourquoi, d'autre part, ces mêmes hommes, lorsqu'il sont des hommes de lettres, imaginent ils toujours la situation inverse, et représentent-ils des femmes en train de pratiquer la magie érotique pour posséder des hommes?».

⁸⁴³ Farioli 2021, 383 «la pensée grecque associe en effet étroitement la magie au pouvoir de persuasion des femmes dans un contexte amoureux, la séduction confine au charme et le contrôle exercé sur les hommes par l'attraction érotique est tout aussi fort que celui mis en œuvre par les sortilèges et les philtres magiques».

⁸⁴⁴ Hom. *Od.* 4.220-1 αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον, / νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων.

⁸⁴⁵ Hom. *Od.* 4.235-289.

complice degli Achei ben prima della sconfitta dei Troiani⁸⁴⁶, ciò che interessa è che il *pharmakon* le permette di mantenere il controllo sull'intera conversazione⁸⁴⁷. Anche se la testimonianza di Menelao mette in dubbio la sincerità della moglie, l'intreccio tra voce e *pharmakon* conferisce ad Elena autorevolezza, poiché tramite la persuasione del proprio racconto si appropria dell'arte del cantore e delle Muse, che anche Menelao le riconoscerà implicitamente nel racconto dell'episodio della *mimesis* della voce delle Achee⁸⁴⁸. Così, la voce incantatrice della donna si trasforma essa stessa in un *pharmakon*, è essa stessa un'arma di attrazione e inganno: «dans ce genre de contexte, la frontière entre la magie et la séduction est vraiment très floue.»⁸⁴⁹. Tale sovrapposizione è evidente al punto che la pozione è descritta con aggettivi che solitamente troviamo associati agli eroi nell'epica⁸⁵⁰, come μητιόεντα (v. 227)⁸⁵¹ e ἐσθλά (v. 228)⁸⁵². Il primo a rendersi conto della connessione tra φάρμακος e λόγος è Gorgia, proprio nell'*Encomio ad Elena*. Egli afferma che «come alcuni farmaci (φαρμακῶν) eliminano dal corpo queste o altre indisposizioni e certi guariscono, mentre altri uccidono, così avviene con le parole (λόγοι). Alcune affliggono, altre diletano, altre incutono terrore, altre infiammano chi ascolta, altre infine stregano e avvelenano l'anima, con i poteri della persuasione "maligna" (πειθοῖ τιμι κακῆι)»⁸⁵³. Le voci ibride di Circe e Calipso, quelle

⁸⁴⁶ Privitera 1981, 242 «nella sua storia è ella stessa a dominare l'azione: ella tenne Odisseo in suo potere ma non lo tradì poiché aveva ormai compreso la follia del suo tradimento e desiderava vivamente la vittoria dei Greci. Menelao sostituisce il benevolo autoritratto di Elena con qualcosa di assai meno piacevole che, per il fatto di venire per secondo, è verosimilmente destinato a lasciare un'impressione più duratura. [...] anche se dobbiamo guardarci dal leggere in questo episodio sottigliezze psicologiche estranee allo scopo del poeta, si potrebbe pensare che esso riveli le tensioni presenti nel rapporto, solo apparentemente sereno, con Menelao».

⁸⁴⁷ Worman 2001, 31 «the *nepenthe* thus serves as an essential complement to her control of verbal interaction and storytelling».

⁸⁴⁸ Worman 2001, 31 «although, as a metapoetic figure, Helen does seem in this scene to represent the doubling nature of storytelling, as an adept speaker she calms indecision and effectively overshadows her husband's potentially upsetting tale».

⁸⁴⁹ Farioli 2021, 327.

⁸⁵⁰ Bergren 1983, 79 «shared epithets link these drugs with epic diction itself, so that when Helen follow the pouring of the drugged wine with a recollection of her own, we are led to see in her narration another emblem of the poet's own art, especially since Helen's tale, like the *Odyssey* itself, is about Odysseus, [...] and attempts to create Odyssean pleasure in place of Iliadic pain».

⁸⁵¹ Il rapporto tra *pharmakon* e *metis* è evidente già ai primordi della creazione del mondo. Metis, infatti, inganna Crono, consegnandogli una pozione che, invece che rinvigorirlo, lo induce a vomitare i figli che aveva ingerito.

⁸⁵² Cfr. Hom. *Il.* 4.458 e *Od.* 22.415.

⁸⁵³ Gorg. *Hel.* 14. (trad. F. Pasqualino 1964).

ammalianti delle Sirene e i discorsi persuasivi – da risultare quasi come sortilegi – di Clitemestra, si inseriscono bene in questo intreccio di magia (intesa come fenomeno sovrumano) ed erotismo. Peraltro, in aggiunta alla voce, Circe possiede anche la prerogativa di essere πολυφάρμακος⁸⁵⁴, di conoscere dunque molti incantesimi grazie ai quali, ad esempio, riesce a trasformare gli uomini in animali.

Anche se in letteratura, nella quasi totalità dei casi, sono le donne a servirsi dei *pharmaka*, esistono anche esempi maschili. Pindaro, nella sua quarta *Pitica*, narra di come sia stata Afrodite ad insegnare a Giasone gli incantesimi per rapire il cuore di Medea⁸⁵⁵. Le parole usate per descrivere gli effetti che Cipride vuole provocare nella donna sono molto forti: è un amore che, oltre ad isolarla e allontanarla dai genitori, la deve scuotere (δονέω) e infiammare (καιομένην). Anche nel III canto dell'*Odissea* pare che Nestore alluda alla tradizione secondo cui Egisto avrebbe sedotto Clitemestra tramite un incantesimo (*Od.* 3.264 ἄλοχον θέλγεσκ' ἐπέεσσιν)⁸⁵⁶. Alla luce di questi dati, C.A. Faraone ha tratteggiato uno schema secondo cui effetti devastanti come quelli che è costretta a subire Medea nella *Pitica* di Pindaro sono legati ad un tipo di magia erotica utilizzata dagli uomini, il cui fine è dunque quello di circuire e rapire la donna che desiderano⁸⁵⁷. Invece, sempre secondo Faraone, quando le donne si servono dei *pharmaka* è spesso per riconquistare l'affetto del marito⁸⁵⁸. In *Il.* 14 Era chiede aiuto ad Afrodite fingendo che i poteri seduttivi di quest'ultima le servano per far riappacificare Teti ed Oceano⁸⁵⁹, ma anche l'amplesso con il marito, seppur parte integrante di un inganno, viene descritto nei termini di un desiderio ed un affetto rinnovati, più che di una violenta passione⁸⁶⁰. Deianira intinge il peplo donatole dal centauro in quelli

⁸⁵⁴ Hom. *Od.* 10.276.

⁸⁵⁵ Pind. *Pith.* 4.217-224.

⁸⁵⁶ Per un approfondimento su questo passo vd. Page 1972, 127-131.

⁸⁵⁷ Faraone 1999, 29 «the charms that arouse *eros*, on the other hand, are almost always used to begin a new relationship by forcing the victims (usually but not always women) from their homes and into the arms of the person who performs the spell».

⁸⁵⁸ Faraone 1999, 96 «as it turns out, women were equally adept, but the types of magic they used and contexts in which they used them are all quite different, for they were designed to retain or regain *philia* or *agapē*, words that generally connote affection in a spouse, a lover, or some other person to whom the practitioner is already well known». Tuttavia, non si può generalizzare, in quanto «these magical rites are also clearly designed to dominate and control others by binding or otherwise debilitating them».

⁸⁵⁹ Hom. *Il.* 14.198-210 = 14.301-306.

⁸⁶⁰ Cfr. ad esempio Hom. *Il.* 14.293-296.

che crede essere φίλτροις e θέλκτροισι, ovvero filtri e incantesimi finalizzati ad aiutarla a riconquistare l'amore di suo marito, minacciato dalla presenza di Iole, per la quale Eracle ha addirittura raso al suolo una città⁸⁶¹. Medea, invece, rende perversa anche la finalità dell'uso del φάρμακον: lei non vuole che Giasone torni ad amarla, il suo scopo è uccidere la sua amante e tutto ciò che l'uomo ha di più caro⁸⁶². Storie di donne che si servono della magia per legare a sé i mariti compaiono anche al di fuori dell'epica e della tragedia. Plutarco, nei suoi *Moralia*, suggerisce alle donne di non servirsi di incantesimi per esercitare potere sui loro sposi e, a sostegno della propria tesi, propone l'esempio di Circe: gli uomini che ella aveva avvelenato erano diventati inutili, mentre si era innamorata proprio di Odisseo, l'unico che non aveva domato⁸⁶³.

I *pharmaka*, in realtà, sempre secondo le rappresentazioni letterarie, erano utilizzati più generalmente da personaggi appartenenti agli strati sociali inferiori o marginalizzati, dunque, oltre le donne, anche i servi se ne potevano servire al fine di ottenere l'affetto dei loro padroni. Nell'*Ippolito* la serva di Fedra consiglia alla protagonista di utilizzare un incantesimo (φίλτρα⁸⁶⁴) per risolvere la pericolosa situazione in cui si trova⁸⁶⁵. Il discorso della nutrice è molto interessante, in quanto in esso l'elemento magico non si limita ad essere rappresentato dalla pozione: anche le parole pronunciate, come quelle di Elena e Clitemestra, riflettono «a kind of rhetorical charm that seduces Phaedra»⁸⁶⁶. È quest'ultima che esplicita la

⁸⁶¹ L'ossessione di Deianira per il proprio ruolo di moglie sommessa e fedele, ripagato da continue assenze e tradimenti da parte del marito, sfocia in una gelosia irrefrenabile che porta la protagonista ad immaginarsi scene di grande impatto emotivo, anche per il loro realismo, come quella in cui lei e Iole sono stese nello stesso letto ad attendere l'abbraccio di Eracle (Soph. *Trach.* 539-40).

⁸⁶² McClure 1999, 138 «Medea's use of *pharmaka* in Euripides' play can be viewed as a perverted form of feminine love magic because she intends by means of it not to regain her husband's affections, but to destroy her rival».

⁸⁶³ Plut. *Coniugalia praecepta* 139a. Cfr. Faraone 1999, 113 «Plutarch's advice suggests a real concern that such incidents were occurring in his own day in the second century c.e., and a variety of sources suggest that in the Hellenistic period this concern was shared by other men as well».

⁸⁶⁴ Eur. *Hipp.* 509 ἔστιν κατ' οἶκου φίλτρα μοι θελκτήρια.

⁸⁶⁵ Il personaggio della serva appartiene sia alla categoria di donne del popolo abili nella magia erotica, sia alla categoria del femminile, abituata a risolvere i problemi in maniera indiretta, tramite il *dolos*. Cfr. Eur. *Hipp.* 480-1 ἢ τᾶρ' ἄν ὁπέ γ' ἄνδρες ἐξεύροιν ἄν, / εἰ μὴ γυναῖκες μηχανὰς εὐρήσομεν.

⁸⁶⁶ McClure 1999, 139 «the Nurse's reference to *pharmaka* marks a change in her relation to Phaedra: her increasingly imprecise and allusive language, all in relation to *pharmaka*, reveals that she is now actively deceiving her. Her allusion to νόσου τῆσδε, is therefore suitably vague: it may signal her

pericolosità dei καλοὶ λόγοι: i discorsi seducenti mandano in rovina gli Stati e le famiglie⁸⁶⁷ e difatti le parole della nutrice, pericolosamente ambigue, saranno la miccia che distruggerà il γένος di Teseo⁸⁶⁸. Il pragmatismo “popolare” della serva si manifesta nell’invito rivolto a Fedra a non esprimersi con parole solenni e raffinate (σεμνομυθέω⁸⁶⁹), che non possiedono alcun legame con la realtà: a Fedra non servono i bei discorsi (λόγων εὐσχημόνων), a lei serve «quell’uomo» (τάνδρός)⁸⁷⁰. Il potere della nutrice è quello di confondere, attraverso le parole, le categorie del bello e del turpe, esattamente come ribalta i confini sociali e spaziali, andando a confrontarsi direttamente con Ippolito⁸⁷¹. Difatti, la padrona intima alla serva di non lasciarsi più andare a discorsi vergognosi (αἰσχίστους λόγους⁸⁷²), perché se continua a dire «con belle parole cose turpi» (τὰσχαρὰ δ’ ἦν λέγης καλῶς⁸⁷³) Fedra cederà⁸⁷⁴. Quella a cui assistiamo è un’operazione di persuasione (la serva usa proprio il verbo προῆγον⁸⁷⁵), che non può avvenire senza un lessico ambiguo⁸⁷⁶. Questo compare proprio nel momento in cui ella descrive i φίλτρα che vuole mettere a disposizione della padrona.

intention to cure the disease either by procuring Hippolytus or by eliminating Phaedra's desire for him».

⁸⁶⁷ Eur. *Hipp.* 486-7 τοῦτ’ ἔσθ’ ὁ θνητῶν εὖ πόλεις οἰκουμένας / δόμους τ’ ἀπόλλυσ’, οἱ καλοὶ λῖαν λόγοι.

⁸⁶⁸ Si potrebbe fare lo stesso discorso per le parole seducenti e incantatrici che Nesso rivolge a Deianira mentre le porge il veleno con cui lei ucciderà Eracle, cfr. Segal 1981, 93-8.

⁸⁶⁹ Eur. *Hipp.* 490. Cfr. LSJ s.v. «speak solemnly, use fine phrase».

⁸⁷⁰ Eur. *Hipp.* 490-1 τί σεμνομυθεῖς; οὐ λόγων εὐσχημόνων / δεῖ σ’, ἀλλὰ τάνδρός. ὥς τάχος δυστέον. Cfr. McClure 1999, 139 «by appealing to pleasure rather than to reason [...] the Nurse rejects the aristocratic concern for reputation, substituting a callous pragmatism characteristic of the lower classes».

⁸⁷¹ McClure 1999, 140.

⁸⁷² Eur. *Hipp.* 499 καὶ μὴ μεθήσεις αὐθις αἰσχίστους λόγους;

⁸⁷³ Eur. *Hipp.* 505.

⁸⁷⁴ Goldhill 1984, 89 spiega, nel contesto dell’*Agamennone*, qual è il significato di αἰσχονή in relazione al femminile: «referring to women, it is commonly applied to sexual behaviour».

⁸⁷⁵ Eur. *Hipp.* 496 προῆγον ἄν σε δεῦρο: νῦν δ’ ἄγων μέγας. Cfr. LSJ «carry on», ma anche «lead on, induce, persuade». Si consideri anche che per indicare gli incantesimi specificatamente erotici si utilizzava il termine ἀγωγή. Cfr. Jordan 1985, 243 «occasionally the verb seems to have the technical meaning "bring (him/her/them) in his/her/their love"». Vd. anche Borgeaud 1988, 32 «a term that elsewhere designates the system of rites of passage that secure for a young man access to the responsibilities of adulthood».

⁸⁷⁶ Faraone 1999, 8 «the wording here is purposely ambiguous and can be taken to mean either a spell for dissolving Phaedra’s love or a spell for captivating Hippolytus and subsequently curing the queen’s pains by fulfilling her desire».

Eur. *Hipp.* 507-15

εἴ τοι δοκεῖ σοι χρῆν μὲν οὐ σ' ἀμαρτάνειν:
εἰ δ' οὖν, πιθοῦ μοι: δευτέρα γὰρ ἡ χάρις,
ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελκτήρια
ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω,
ἄ σ' οὐτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὐτ' ἐπὶ βλάβῃ φρενῶν
παύσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένη κακῆ.
δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δὴ τι τοῦ ποθουμένου
σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλων ἄπο,
λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν.

Bene, non dovevi sbagliare. Ma visto che è così,
dammi retta. Ti costa poco.
In casa ho dei filtri amorosi
Mi sono venuti in mente poco fa.
Ti guariranno da questa malattia senza disonorarti
E farti male, se non ti mostri paurosa.
Bisogna prendere un simbolo
dell'amato, un ciuffo di capelli o un lembo di veste,
per ottenere un buon risultato dall'unione delle due cose⁸⁷⁷.

Innanzitutto, i φίλτρα al v. 509 sono già di per sé ambigui, in quanto possono indicare sia incantesimi legati alla sfera erotica, sia incantesimi semplici, che nulla hanno a che fare con l'ambito amoroso. Anche i θελκτήρια ἔρωτος (vv. 509-10) possono essere sia un mezzo per insinuare il sentimento amoroso in Ippolito sia un mezzo per eliminarlo dal cuore di Fedra⁸⁷⁸. Inoltre, la malattia di cui la nutrice parla al v. 512 (νόσου τῆσδ') è ambigua, in quanto può indicare sia il male (forse l'epilessia⁸⁷⁹) che induce Fedra a rimanere a letto per tre giorni, sia il morbo d'amore che l'ha colpita⁸⁸⁰. Partendo da questa duplice prospettiva, anche la frase che segue (*Ag.* 512 ἦν σὺ μὴ γένη κακῆ) potrebbe indicare sia la forza di prendere

⁸⁷⁷ Trad. O. Musso 1980.

⁸⁷⁸ McClure 2021, 140 «similarly, the expression οὐτ' ἐπ' αἰσχροῖς (511), can be taken to mean either that this magic will not involve adultery or that it will not create scandal».

⁸⁷⁹ Faraone 1999, 46-47 «this repeated image, then, of Eros or Pan violently attacking his victims with torches or whips is best understood in the more general context of popular Greek beliefs about the etiology of disease, especially those like epilepsy, quartan fever, or mental illnesses that manifest themselves in violent agitations, shivering, or feverish outbursts. This close relationship is most obvious in the confused reaction of the chorus of women in Euripides' *Hippolytus*, as they try unsuccessfully to diagnose the illness that has confined the lovesick Phaedra to her bed for three days».

⁸⁸⁰ Goff 1994, 50 «*Nosos* at first connotes Phaidra's physical sickness, but this meaning is then supplemented by the meaning 'desire'. Both meanings remain available, since in Phaidra's case they can be considered synonymous».

la pozione, dunque di porre fine ai propri tormenti, sia il coraggio di consacrare il proprio amore unendosi ad Ippolito. L'ultimo verso, in cui la nutrice parla di un'unione «delle due cose» (συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν), potrebbe far pensare sia alla fusione concreta del filtro e dell'oggetto simbolico legato ad Ippolito, sia all'unione dei due amanti⁸⁸¹. Senza contare, peraltro, che la nutrice ripete per ben due volte il termine χάρις, la cui sfumatura erotica, che troviamo in tutte le scene di seduzione già analizzate, è chiara. Infine, proprio come Clitemestra che, a seguito del duplice omicidio, evoca Ade, la nutrice invoca una divinità: Afrodite⁸⁸². Dunque, se la donna agisce innanzitutto tramite la retorica e l'ambiguità, aggiungendo questa invocazione va a identificare il proprio potere persuasivo con quello erotico della dea, di cui è servitrice⁸⁸³. È sempre la nutrice, infatti, ad esplicitare la potenza di Afrodite, in un modo che ricorda quello descritto nel frammento di Sofocle analizzato nel secondo capitolo: Cipride è tutto ed in tutto, «si aggira nelle altezze del cielo / e nei flutti del mare. Tutto nasce da lei. / È lei che genera il desiderio / di cui tutti sulla terra siamo figli»⁸⁸⁴. In conclusione, dunque, il discorso della nutrice si configura all'interno di un processo di persuasione che unisce gli incantesimi, rappresentati dall'uso concreto dei *pharmaka*, la retorica, caratterizzata da un linguaggio equivoco simile a quello “magico” di Clitemestra e la seduzione, propria di Afrodite⁸⁸⁵. L'ambiguità intrinseca al termine φάρμακον nell'*Ippolito* si arricchisce di un ulteriore significato: «it is the name for the Nurse's language of persuasion itself»⁸⁸⁶. Alla fine, la serva rivelerà il terribile segreto di Fedra a Ippolito stesso e la protagonista, origliando la conversazione tra i due,

⁸⁸¹ Συνάπτω (LSJ sv. «join together») può suggerire l'idea di un'unione sessuale.

⁸⁸² Eur. *Hipp.* 522.

⁸⁸³ McClure 1999, 136 «as an agent of Aphrodite, the Nurse also deploys rhetorical proficiency in the service of *eros*: her task is to persuade Phaedra to do something against her will, even though she has earlier described her mistress as recalcitrant (304-5) and immune to persuasion».

⁸⁸⁴ Eur. *Hipp.* 447-450 φοιτᾷ δ' ἀν' αἰθέρ', ἔστι δ' ἐν θαλασσίῳ / κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ' ἐκ ταύτης ἔφω, / ἧδ' ἔστιν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσα ἔρον, / οὐ πάντες ἐσμέν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι.

⁸⁸⁵ Segal 1992, 454 n. 56 «the little scene between Phaedra and the Nurse might even be viewed, perhaps, as a displaced version of Gorgias' theories of language itself as a quasi- incantatory magic that charms its hearer by a kind of hypnotic spell».

⁸⁸⁶ Goff 1990, 49 «the Nurse speaks of medicinal *pharmaka* and of *pharmaka* drawn from the domain of love-magic, but the charms and enchantments to which she refers can be seen to be merely oblique references to the words of persuasion and seduction that she intends to use on Hyppolitus and is at present using on Phaedra».

definirà la nutrice una προμνήστριαν⁸⁸⁷ κακῶν, una «*matchmaker of evils, simultaneously underscores her role as a mediatrix of speech and as a broker of sexual liaisons*»⁸⁸⁸.

Quando si analizza il rapporto tra la sfera del femminile e quella della magia, bisogna considerare le interazioni tra Occidente ed Oriente⁸⁸⁹. Queste sono già evidenti in Omero. Il φάρμακον che Elena versa nel bicchiere degli eroi proviene dall'Egitto, è difatti un dono di Polidamna l'egizia, moglie di Thone⁸⁹⁰. Viene anche specificato che proprio in quella terra cresce una grande quantità di φάρμακα, «molti, mischiati, benigni; molti funesti»⁸⁹¹. Tale rapporto è sottolineato anche nel II *Idillio* di Teocrito, significativamente intitolato Φαρμακεύτρια, «*Le incantatrici*». In esso troviamo un importante esempio di magia sfruttata da una donna per riconquistare l'amato da cui è stata tradita. Il profilo psicologico della protagonista ricorda in parte quello di Medea: al desiderio di ricongiungimento alterna una feroce sete di vendetta, che la induce ad invocare la morte dell'amante. Nella prima sezione del componimento sono descritte le fasi del rituale magico, il quale prevede l'utilizzo di φάρμακα che la donna possiede proprio grazie ad un Assiro⁸⁹². Si può anche pensare a come la Tracia viene comunemente considerata patria di streghe e di maghe, tradizione che vede la sua manifestazione più incisiva nelle *Metamorfosi* di Apuleio, ma che ad esempio troviamo anche nelle *Nuvole* di Aristofane⁸⁹³.

⁸⁸⁷ LSJ s.v. «a woman who woos or courts for another».

⁸⁸⁸ McClure 1999, 141.

⁸⁸⁹ Vd. Burkert 1992, 9-40 per un'analisi generale sui rapporti e le influenze – dal commercio alle produzioni artigiane, dalla scrittura ai prestiti linguistici – tra Occidente e Medioriente a partire dal 1200 a.C.

⁸⁹⁰ Hom. *Od.* 4.228-9. ἐσθλά, τά οἱ Πολύδαμνα πόρεν, Θῶνος παράκοιτις / Αἰγυπτίη, τῇ πλεῖστα φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα. Cfr. Hdt. 2.84 «tutto l'Egitto è pieno di medici».

⁸⁹¹ Hom. *Od.* 4.230 φάρμακα, πολλὰ μὲν ἐσθλά μεμιγμένα πολλὰ δὲ λυγρά (Trad. G.A. Privitera 1981).

⁸⁹² Theocr. *Id.* 2.161-2 τοῖά οἱ ἐν κίστα κακὰ φάρμακα φαμί φυλάσσειν, / Ἀσσυρίω, δέσποινα, παρὰ ζείνοιο μαθοῖσα.

⁸⁹³ Ar. *Nub.* 749 γυναῖκα φαρμακίδ' εἰ πριάμενος Θετταλῆν. Cfr. Faraone 1999, 37 «although the Greeks sometimes falsely displaced their own home-grown magic onto foreigners to the east, it would be perverse to deny that some of the love charms used by the Greeks have in fact been borrowed at a very early period from Mesopotamia or the Levant».

La magia viene comunemente considerata come un elemento anomalo, deviante, inquietante, a prescindere da chi la compie⁸⁹⁴. Basti pensare che Ippocrate, nella sua opera *Περὶ ἰερῆς νόσου*, critica soprattutto gli uomini che si occupano di pratiche magiche⁸⁹⁵. Donne di potere come Olimpiade II, figlia del re Pirro, vengono screditate tramite narrazioni che le dipingono come maghe, incantatrici, avvelenatrici o menadi⁸⁹⁶: le donne che governano e tramano rappresentano infatti una minaccia. Anche nella tragedia, come è stato analizzato, Clitemestra, Medea e la serva di Fedra ribaltano le formule dell'epica, sconvolgono l'ordine naturale, superano i confini spaziali e sociali a cui sono relegate⁸⁹⁷. La magia ha molto a che fare con il rovesciamento, tanto è vero che gli uomini che la praticano, come Dioniso, vengono femminilizzati⁸⁹⁸, mentre le donne, come Clitemestra e Medea⁸⁹⁹, al contrario vengono mascolinizzate⁹⁰⁰. Il servirsi dei *pharmaka*, di pratiche dunque straniere, che rimandano alla natura femminile irrazionale e subdola, in contrasto con quella controllata e morigerata dei cittadini della πόλις, contribuisce a porre le donne appena citate al di fuori della collettività. Oltre ad appartenere a categorie già di per sé marginalizzate – quelle delle donne e delle serve – si evidenzia come, a causa dell'utilizzo della magia, esse sono *altro*, sono un'aberrazione, non hanno nulla a che fare con il sistema di virtù maschili. Allora, tornando alla domanda di

⁸⁹⁴ Stratton 2007, 177 «in the formulation of Athenian notions about civic identity, *magic* functioned along with *women* and *barbarian* as a foil for the conceptualization and expression of idealized notions about what is *male*, *rational* and *Greek*. Magic, thus, came to designate the Other in Greek thought and combined with various strategies to marginalize activities, persons, or ideas considered to be unacceptable or illegitimate».

⁸⁹⁵ Hippocr, *Morb. Sacr.*, 1, 22.30.

⁸⁹⁶ Diod. XIX 51,6.

⁸⁹⁷ Stanley Spaeth 2014, 57-58 «the witch can illustrate the consequences of inverting the “natural” order. When the female witch inverts the laws of Nature, all the boundaries that order the world are dissolved, and chaos results. The clear message is that the natural order must be preserved, in which men through their association with culture are dominant over women and nature».

⁸⁹⁸ Eur. *Bacch.* 233-38. Cfr. anche Stanley Spaeth 2014, 58 «the witch can also express man's fear of what might happen if they do not maintain their own traditional male role of dominance, but rather sink to effeminate submissiveness».

⁸⁹⁹ Se all'inizio della tragedia euripidea Medea è una donna mossa dall'irrazionalità e dalla follia che caratterizzano sia le donne sia gli stranieri (al v. 8 la nutrice la descrive proprio come *ἐκπλαγείσα* «driven out of one's sense, panic stricken»), alla fine sovverte la propria natura trasformandosi in una infanticida e avvalendosi del termine eroico ed epico *θύμασιβ* «presiding over religious sacrifices», per descrivere l'atto dell'uccisione dei suoi figli. Per un approfondimento sulle caratteristiche maschili ed eroiche di Medea vd. Foley 1989, 61-85: «no woman in tragedy – none of all those who take revenge – models her self-image so explicitly on a masculine heroic and even military mode» (p. 76).

⁹⁰⁰ Stratton 2007, 47.

F. Graf posta all'inizio di questo discorso – ovvero per quale motivo gli uomini, nei contesti letterari, associno la magia alla sfera femminile anche contro qualsiasi evidenza reale – si può pensare che sia un modo per tenere tali pratiche lontane, almeno nell'immaginario comune, dal mondo maschile, da una categoria che deve essere raziocinante e pragmatica⁹⁰¹. La magia, essendo un'attività screditata, deve essere dunque attribuita «à des groupes marginaux, comme les esclaves et les femmes, qui sont eux aussi discrédités»⁹⁰². Il loro rapporto con i *pharmaka* rimanda le donne a «notions of barbarian religion (*mageia*), trickery (*manganeia*), charlatanism (*goeteia*), and harmful curses (*katadesmoi*), producing a potent discourse of alterity that characterized anything opposed to proper Athenian piety and masculine self-control»⁹⁰³.

Allora, in questa prospettiva, attribuire le pratiche magiche femminili al mondo orientale acquisisce maggior senso. Relegare le donne che si servono dei *pharmaka* a luoghi remoti e barbari, non fa altro che rimarcare l'alterità che da sempre caratterizza il *genos gynaikon* – si pensi ad esempio al carattere esotico ed efferato che le Amazzoni assumono in maniera sempre più pronunciata, fino ad arrivare al periodo delle guerre persiane dove le iconografie riguardanti l'episodio mitico dell'Amazzonomachia si trasformano nella rappresentazione della vittoria dei Greci sui Barbari⁹⁰⁴. Elena, che nelle *Troiane* si contrappone ad Ecuba, la *mater dolorosa*, la personificazione delle lacerazioni provocate dalla guerra, viene descritta come se fosse una barbara. La sua 'spartanità' viene marcata da stereotipi tipici delle società orientali: è una donna lussuriosa, avida di ricchezze, addirittura i suoi vestiti non

⁹⁰¹ Graf 1994, 215 «ces histoires de femmes magiciennes éloignent encore davantage la magie érotique du monde des hommes, elles sont donc un moyen pour se débarrasser de ce qui ne devrait pas exister. Mais elles révèlent en même temps la vérité de cette magie: bien que pratiquée par les hommes, c'est en réalité une affaire de femmes».

⁹⁰² Farioli 2021, 411.

⁹⁰³ Stratton 2007, 177.

⁹⁰⁴ Farioli 2021, 157-69. Vd. anche Stratton 2007, 39-70 per un approfondimento sulle dinamiche politico-sociali che hanno contribuito alla nascita e allo sviluppo della concezione secondo cui la magia sarebbe una pratica strettamente orientale, un «powerful Othering discourse, which connoted effeminate treachery, subversion and oriental barbarism» (p. 44).

sono greci⁹⁰⁵ ed esercita un forte ascendente su Menelao⁹⁰⁶. Anche il personaggio di Medea, nelle raffigurazioni iconografiche accumula tratti barbarici sempre più accentuati, come l'abbigliamento, il rimando alle sue origini orientali, il carro del Sole e, appunto, elementi magici, che condannano la donna, soprattutto a seguito dell'infanticidio, a restare relegata in un mondo remoto rispetto a quello greco⁹⁰⁷. I tratti orientali diventano dunque lo strumento tramite il quale si cerca di sminuire, allontanare, demonizzare donne considerate minacciose o semplicemente antagoniste, come Elena nelle *Troiane*. È Ctesia uno dei primi storici a ritrarre l'Oriente come un luogo di intrighi, incantesimi ed effeminatezza. Le sue storie – probabilmente fittizie – di donne di potere che tramano e ingannano, non a caso vanno di pari passo con «an increasing vehemence against women in sections of Greek literature of the fifth century»⁹⁰⁸.

Il legame con l'Oriente si manifesta anche nelle fonti materiali. L'utilizzo di strumenti femminili quotidiani, come il peplo, le corde, i gioielli o i profumi per incantare gli uomini tramite un intreccio di magia e seduzione, è attestato infatti in fonti mediorientali risalenti addirittura oltre al 1000 a.C.⁹⁰⁹. Le donne si servivano di tali incantesimi per raggiungere un obiettivo simile a quello delle protagoniste epiche e tragiche: riconquistare l'amore del marito. In una tavoletta proveniente da Ashur, nel nord dell'Iraq, sono state decifrate le istruzioni per un incantesimo da

⁹⁰⁵ Eur. *Tro.*, 981-997. Per un'analisi della cosiddetta 'Spartan otherness' vd. Millender 1999, 355-92.

⁹⁰⁶ Millender 2009, 378 «by linking female sexual independence, gynecocracy and despotism in their representation of the Spartan enemy, Athenian authors not only validated their *polis*' democratic structures but also bolstered Athen's claims to hegemony in the Aegean».

⁹⁰⁷ Per un approfondimento sull'abbigliamento orientale di Medea nelle rappresentazioni iconografiche vd. Sourvinou Inwood 1997, 281-94 «Medea had worn Greek dress until the final scene, the moment of her strongest distancing, when she appeared in oriental dress. Euripides, then, created the visual crystallization "Medea in oriental dress" to represent Medea at her most other, most negative and most symbolically distanced» (pp. 291-2).

⁹⁰⁸ Sancisi-Weerdenburg 1987, 44 «both women and Persians, being defined as outsiders of the society, as the dangers to the solidity of the citizen world, came to be projected in the same outer space and associated with each other. Both were suspected to have secret magical powers (gold in the case of the Persians) that could endanger the safe world of masculine Greek society».

⁹⁰⁹ Faraone 1999, 101. Cfr. anche Faraone 1999, 110 «There is, then, abundant evidence for three types of magical devices— a special ring, a knotted cord, or an ointment—that people might use in hopes of increasing their own personal charm and beauty in the eyes of a husband or a male superior». Per i gioielli si può pensare alla collana e al diadema d'oro di Pandora.

compiere «quando il marito è arrabbiato con la donna»⁹¹⁰. In questa eventualità, la moglie poteva intrecciare un filo realizzando quattordici nodi e recitando di volta in volta una determinata formula. A seguito di questa operazione «the woman places this cord around her waist, and she will be loved». Un elemento appartenente all'abbigliamento femminile – in questo caso una cintura – che possiede proprietà magiche e che è finalizzato a sedurre e ad indurre all'innamoramento, non può che ricordare il κεστός di Afrodite. La stessa immagine si ripete anche in età più tarda, nel III sec. a.C., in un epigramma composto dal poeta Asclepiade, il quale parla di una donna, Ermione, che possedeva «una cintura ricamata (ποικίλον) a fiori / scritta, per quanto era lunga, con lettere d'oro: 'ad amarmi / pensa; se un altro m'ha, non ti crucciare'»⁹¹¹.

Nel Vicino Oriente antico esisteva una vera e propria analogia tra veste e incantesimi: l'immagine di un mantello che incarna una maledizione compare, ad esempio, nel Salmo 109, intitolato *Invocazione contro gli empi*. Il salmista chiede a Dio di punire coloro che lo hanno tradito e calunniato, in quanto lo accusavano di aver rifiutato la benedizione del Signore e di essersi dunque «vestito della maledizione come di un manto / come acqua è penetrata nel suo interno / come olio nelle sue ossa»; i calunniatori aggiungono che la maledizione è per lui «come la veste che indossa / come la cintura che lo tiene sempre avvinto»⁹¹². È dunque una maledizione potente, che penetra in ogni anfratto del corpo della vittima, lo fascia come una veste avvelenata, come quella che avvolge Agamennone e che lacera la pelle di Glauce ed Eracle. Alla luce di ciò, secondo J. Fletcher, le vesti mortali della tragedia, come quelle appunto usate come armi da Clitemestra, Medea e Deianira, sarebbero state riadattate a partire dai rituali magici ittiti, babilonesi e assiri che si

⁹¹⁰ Riporto il testo della tavoletta nella traduzione di Faraone 1999, 101 «'The rite is accomplished (as follows): you weave together into a single strand the tendons of a gazelle and red wool; you tie it into fourteen knots. Each time you tie a knot, you recite the (i.e., preceding) incantation. The woman places this cord around her waist, and she will be loved'».

⁹¹¹ Cfr. AP 5.158 Ἑρμιόνη πιθανῆ ποτ' ἐγὼ συνέπαιζον ἐχούση / ζωνίον ἐξ ἀνθέων ποικίλον, ὃ Παφίη, / χρύσεια γράμματ' ἔχον· Διόλου, δ' ἐγέγραπτο, φίλει με / καὶ μὴ λυπηθῆς, ἢν τις ἔχη μ' ἕτερος (trad. Pontani 1978). Cfr. Faraone 1999, 101 «Hermione's girdle may have been a magical device designed to ensure that her boyfriends love her and do not get angry with her, precisely the effects of the Homeric *kestos himas*».

⁹¹² *Psalm*. 109, 16-17. (Trad. Lancellotti 1987).

possono riscontrare anche nel Vecchio Testamento⁹¹³. È significativo, ad esempio, un testo ittita risalente al 1200 a.C. in cui si dice che per lanciare l'incantesimo bisogna gettare un mantello sulla persona a cui lo si vuole indirizzare⁹¹⁴. I gesti, l'oggetto e l'elemento 'magico' di questo rituale potrebbero rimandare all'episodio in cui Afrodite getta il πέπλος su Enea per proteggerlo dalla lancia di Diomede⁹¹⁵.

Il rapporto tra Occidente ed Oriente in relazione ai *pharmaka* emerge in maniera particolarmente significativa nell'*Andromaca* di Euripide, in cui Ermione, mossa anch'ella dalla gelosia nei confronti del marito, accusa la barbara Andromaca di aver utilizzato dei φάρμακα sia per attrarre a sé Neottolema, sia per rendere Ermione stessa sterile⁹¹⁶.

3.1.3 *Parrhesia*: il peplo è l'ornamento della parola

Eur. *Andr.* 156-160

σὺ δ' οὔσα δούλη καὶ δορίκτητος γυνὴ
δόμους κατασχεῖν ἐκβαλοῦσ' ἡμᾶς θέλεις
τούσδε, στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς,
νηδὺς δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται.
δεινὴ γὰρ ἠπειρῶτις εἰς τὰ τοιάδε
ψυχὴ γυναικῶν.

E tu schiava, bottino di guerra,
vuoi cacciarmi per impadronirti di questa casa.
Sono invisa a mio marito a causa delle tue droghe.
Il mio ventre, sterile per colpa tua, mi si strugge.
Terribile è la mente delle donne asiatiche
in queste cose⁹¹⁷.

⁹¹³ Fletcher 2016, 101-2 «the 'Ancient Near East' is by no means a cultural monolith, but it is the very diversity of the different versions of the curse as a garment image that leads me to suggest that the concept was very diffused over a cultural area that included ancient Greece. [...] The analogy of the curse as a garment or as a skin disease that covers the body like a garment was widespread in the ancient world».

⁹¹⁴ Fletcher 2016, 102.

⁹¹⁵ Lee 2004, 255 «in contrast to the garments worn by women, goddesses are featured as divine instruments with supernatural power».

⁹¹⁶ Eur. *Andr.* 156-60.

⁹¹⁷ Trad. Musso 1980.

Questa è l'accusa che Ermione rivolge ad Andromaca all'inizio del primo agone. Associando i *pharmaka* alle donne asiatiche, la figlia di Elena introduce quella che sarà la sua principale argomentazione contro la concubina del marito: Andromaca è una barbara, di conseguenza si configura come una donna perversa, non rispettosa dei costumi sociali ateniesi. Difatti, al v. 170, Ermione accusa Andromaca di essere ἀμαθία, stupida⁹¹⁸, perché ha il coraggio di giacere con il figlio dell'uomo che le ha ucciso il marito⁹¹⁹ e approfitta dell'occasione per criticare l'ignoranza dei Barbari riguardo alle corrette relazioni di parentela⁹²⁰. Inoltre, il riferimento alla propria infertilità rimanda all'arte dei *pharmaka* di Medea, la quale promette ad Egeo di procurargli dei filtri che gli garantiranno una prole⁹²¹. Attribuire ad Andromaca la conoscenza degli incantesimi amorosi colloca quest'ultima nel novero delle donne pericolose, da allontanare.

Tuttavia, la strategia retorica di Ermione basata sullo screditare Andromaca in virtù delle sue origini mediorientali, si rivela in realtà un fallimento⁹²². In questa tragedia, infatti, avviene un ribaltamento delle parti: Andromaca, troiana, assume i tratti ateniesi, mentre Ermione, spartana, viene descritta come una barbara⁹²³. È Andromaca a ricordare ad Ermione che il motivo per cui Neottolema la ignora risiede nel suo comportamento arrogante e vanesio, piuttosto che negli incantesimi. Il discorso della moglie di Ettore riflette una particolare sapienza nello sfruttare le tecniche retoriche proprie degli oratori⁹²⁴: la risposta alle accuse di Ermione è ben strutturata e segue un preciso schema logico finalizzato a smontare punto per punto

⁹¹⁸ Eur. *Andr.* 170 εἰς τοῦτο δ' ἤκεις ἀμαθίας, δύστηνε σύ.

⁹¹⁹ Eur. *Andr.* 174-76 πατήρ τε θυγατρὶ παῖς τε μητρὶ μείγνυται / κόρη τ' ἀδελφῶ, διὰ φόνου δ' οἱ φίλτατοι / χωροῦσι, καὶ τῶνδ' οὐδὲν ἐξείργει νόμος.

⁹²⁰ Eur. *Andr.* 177-80 δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἔν' ἡνίας ἔχειν, / ἀλλ' εἰς μίαν βλέποντες εὐναίαν Κύπριν / στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλει.

⁹²¹ Eur. *Med.* 717-18 παύσω γέ σ' ὄντ' ἄπαιδα καὶ παίδων γονὰς / σπεῖραι σε θήσω τοιάδ' οἶδα φάρμακα.

⁹²² Mariani 2019, 86 «i toni accesi dell'invettiva di Ermione non vanno di pari passo con un'efficacia di contenuti: la contro-risposta di Andromaca smonta l'opposizione νόμος/φύσις e dimostra in un certo modo che la vera greca è lei e la barbara è Ermione».

⁹²³ Burnett 1971, 129 «the *Andromache* is shaped by one central experiment, that of role-changing [...] using the blatant multiplicity of his plot to create a kind of repertory situation in which characters may, while keeping the same stage name, appear now in one and now in another of the conventional parts during the course of the play».

⁹²⁴ McClure 1999, 176 «Euripides inverts dramatic and social norms by making the slave woman and her aging rescuer embody the noble values of a bygone era, while the Spartan Menelaus and his daughter project a vulgar and bourgeois attitude characteristic of demagogues in contemporary Athens».

le argomentazioni della donna. In particolare, la conclusione della *rhesis* di Andromaca è particolarmente efficace:

Eur. *Andr.* 229-231

μη τὴν τεκοῦσαν τῆ φιλανδρία, γύναι,
ζήτει παρελθεῖν: τῶν κακῶν γὰρ μητέρων
φεύγειν τρόπους χρῆ τέκν', ὅσοις ἔνεστι νοῦς.

Non cercare di superare tua madre, donna
nell'attaccamento all'uomo: i figli non devono
imitare i cattivi costumi delle madri, se hanno senno.

Se Ermione fa leva sulla φύσις barbara di Andromaca, questa le ricorda che, in realtà, è lei quella che non può scappare dalla sua reale natura, ereditata dalla madre Elena, i cui eccessi nell'ambito dell'*eros* hanno causato infiniti dolori⁹²⁵. Andromaca è la rappresentante dei valori muliebri; già nel prologo, in cui si presenta come madre e moglie⁹²⁶, si intuiscono le sue qualità di donna modesta, sommessa e rispettosa delle regole sociali e coniugali⁹²⁷. Ermione, invece, è altezzosa e presuntuosa, si compiace delle proprie ricchezze, è impudente e sprezzante anche nei confronti di Neottolema. Ermione incarna quella che era la concezione che gli Ateniesi avevano delle donne spartane⁹²⁸: schiette, in grado di esprimersi apertamente anche in campo politico (Pl. *Rep.* 549c-e)⁹²⁹ e avida e bramose di denaro, a causa delle leggi spartane sull'eredità, che permettevano alle donne di possedere delle proprietà (Ar. *Pol.* 1270a 23). Ermione diventa così il

⁹²⁵ McClure 1999, 176 «whereas Hermione allies herself with a principle of *nomos*, by means of which she establishes the superiority of the Greeks, Andromache skillfully turns her argument against her, showing her behavior to be the product of a bad *phusis*». Anche nell'*Elettra* di Euripide la protagonista sottolinea il legame di parentela tra Elena e Clitemestra (vv. 1062-64), come se da ciò conseguisse una «predisposizione naturale a 'delinquere' nella sfera erotica» (Basta Donzelli 1979, 170).

⁹²⁶ Eur. *Andr.* 1-6 Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλις, / ὄθεν ποθ' ἔδνων σὺν πολυχρύσῳ χλιδῆ / Πριάμου τύραννον ἐστίαν ἀφικόμην / δάμαρ δοθεῖσα παιδοποιὸς Ἴκτορι, / ζηλωτὸς ἔν γε τῷ πρὶν Ἀνδρομάχη χρόνῳ, / νῦν δ', εἴ τις ἄλλη, δυστυχεστάτη γυνή.

⁹²⁷ Eur. *Andr.* 215-16 εἰ δ' ἀμφὶ Θρήκην τὴν χιόνι κατάρρυτον / τύραννον ἔσχεσ ἀνδρ', ἴν' ἐν μέρει λέχος.

⁹²⁸ Per un approfondimento sulla narrazione che gli Ateniesi diffondevano riguardo alle donne spartane vd. McClure 1999, 164-8.

⁹²⁹ McClure 1999, 167 «the ancient evidence indicates that Spartans placed fewer restrictions on the public presence of women and their public speech, perhaps because they configured public and private spheres in a manner very different from that of the Athenians».

riflesso delle speculazioni ateniesi intorno alle condizioni di vita delle donne spartane⁹³⁰.

La lussuria di Ermione emerge prepotentemente proprio nelle prime parole che pronuncia all'interno della tragedia:

Eur. *Andr.* 146-153

κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων
οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἄπο
δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην,
ἀλλ' ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς
Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατὴρ
πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὥστ' ἐλευθεροστομεῖν.

Questa corona d'oro che ho in capo
e questi variopinti vestiti che indosso
non li ho portati qui come offerta dalla casa di Achille
né di Peleo, ma da Sparta di Laconia.
Sono doni di Menelao, mio padre,
parte della ricca dote, che mi dà libertà di parola.

Se Andromaca riesce a superare Ermione in abilità retorica, è perché la figlia di Menelao, piuttosto che alle parole, presta più attenzione al proprio aspetto. Anzi, è proprio l'abbigliamento che le conferisce il diritto di parlare. Si distinguono immediatamente due termini che connotano il vestiario di Ermione: κόσμος e ποικίλος. Dal primo scaturiscono considerevoli rimandi e significati. Innanzitutto, κόσμος è l'ornamento che cela la natura ingannevole di Pandora, una creatura artificiale, che nella *Teogonia* è definita esclusivamente dal suo abbigliamento. Anche Ermione decide di presentarsi limitandosi alla superficie, all'apparenza del suo diadema e della sua veste che nascondono un'anima gelosa e maligna. Il κόσμος, inoltre, rappresenta la dote della donna, che riflette la ricchezza della sua famiglia d'origine, alla quale Ermione sembra attribuire molta più importanza rispetto a quella che riserva al γένος di Peleo. Anche in questo dettaglio emerge un'importante differenza con Andromaca, la quale nel prologo si presenta citando immediatamente Priamo ed Ettore. Tale ostentazione di ricchezza rimanda inoltre

⁹³⁰ Battezzato 1999, 358 «Hermione fulfills the worst stereotype of the Spartan woman. She ends up leaving her husband and eloping with another man, just as her mother did before her».

al *topos* della vanità femminile, in questo caso estremizzata dal sostantivo ἀπαρχάς (Eur. *Andr.* 149), che indica tecnicamente le offerte da recare alla divinità, «elevating her above mortal status and making her into a rival of Thetis herself⁹³¹». Peraltro, anche sua madre, Elena, nelle *Troiane*⁹³² e nell'*Oreste*⁹³³ viene ritratta come una donna dedita al lusso, vestita con un abbigliamento che rimanda alla sfarzosa moda orientale e che stride con le condizioni degli altri personaggi, dimessi e umili nella loro sofferenza⁹³⁴. Ποικίλος è invece l'aggettivo che descrive i pepi, lussuosi e splendenti come quelli che Clitemestra fabbrica per Agamennone e al contempo riflesso del carattere vendicativo di Ermione, che, nel corso della narrazione, cercherà di uccidere Andromaca e, tramite i suoi intrighi, provocherà la morte di Neottolema. Sull'ambiguità della veste di Ermione si può aggiungere un altro tassello. Lo sfarzo del suo abbigliamento diventa un pretesto per Peleo per criticare la categoria delle donne spartane che «non possono essere caste: / lasciando la casa in compagnia dei ragazzi / le cosce nude e le vesti tirate su / hanno in comune con i maschi gli stadi e le palestre»⁹³⁵. Da questa accusa, tuttavia, emerge una grave implicazione. Le donne spartane, a differenza delle Ateniesi, si allenavano in palestra al fine di favorire il concepimento di figli forti, futuri guerrieri della *polis*⁹³⁶. Ermione non solo si distanzia dal modello di donna ideale a causa del suo atteggiamento impavido e arrogante, è anche la sua infertilità a renderla anomala e soprattutto in difetto rispetto ad Andromaca, che è παιδοποιός⁹³⁷. Così, la corona e il peplo che ha ricevuto in dote per le nozze,

⁹³¹ McClure 1999, 173.

⁹³² Eur. *Tro.* 991-7.

⁹³³ Eur. *Or.* 1113.

⁹³⁴ Battezzato 1999, 357 nota come ai tempi della messa in scena delle *Troiane* le stesse Ateniesi erano attratte dai costumi orientali. Euripide, attribuendo ad un personaggio stigmatizzato come Elena questo specifico tipo di abbigliamento, tenta di convincere le donne ad abbandonare quel tipo di interesse.

⁹³⁵ Eur. *Andr.* 596-600 σόφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη, / αἱ ξὺν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμους / γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις / δρόμους παλαίστρας τ' οὐκ ἀνασχετοῦς ἐμοὶ / κοινὰς ἔχουσι.

⁹³⁶ Plut. *Lyc.* 14.3.

⁹³⁷ Eur. *Andr.* 4.

malgrado il loro splendore, non fanno altro che ricordare l'inadeguatezza di Ermione nel suo ruolo di moglie⁹³⁸.

Se nelle tragedie precedentemente analizzate il *peplos* è stato impiegato come una veste di morte, un'arma per compiere omicidi, in questo caso esso viene interpretato come veicolo di affermazione del potere. La dote di Ermione le garantisce il privilegio di ἐλευθεροστομεῖν (v. 153), di parlare liberamente, assumendo di fatto una prerogativa esclusivamente maschile⁹³⁹. Andromaca, da parte sua, riconosce la propria condizione servile che, di norma, non le permetterebbe di godere della libertà di parola, ma paradossalmente i versi in cui afferma la sua impossibilità di replicare diventano occasione per ostentare le sue abilità retoriche⁹⁴⁰.

Eur. *Andr.* 186-190

ἐγὼ δὲ ταρβῶ μὴ τὸ δουλεύειν μέ σοι
λόγων ἀπώση πόλλ' ἔχουσαν ἔνδικα,
ἦν δ' αὖ κρατήσω, μὴ 'πὶ τῷδ' ὄφλω βλάβην
οἱ γὰρ πνέοντες μεγάλα τοὺς κρείσσους λόγους
πικρῶς φέρουσι τῶν ἐλασσόνων ὕπο.

Io temo che la mia condizione di schiava
Mi 'impedisca di parlare, pur avendo molte giuste ragioni,
e in caso di vittoria mi tocchi un danno proprio per questo:
i superbi mal sopportano i discorsi
vincenti degli inferiori.

⁹³⁸ Battezzato 1999, 359 «the dress she is wearing on stage was part of her dowry, and, being connected with her wedding, highlights her failure as a παιδοποιός». Come osserva Mariani 2019, 83 «le vesti di Ermione costituiscono quindi il suo principale attributo e — con la loro sfarzosità — contribuiscono a distinguerla come moglie anomala e fuori dalle convenzioni sociali». Si ricordi peraltro che nell'Atene di V sec. la maternità conferiva alle donne un certo grado di prestigio, ad esempio nella commedia «female characters frequently use their standing as mothers to argue for the authority of their proposals» (McClure 1999, 22). Si ricordi anche *Op.* 374-377, in cui, come spiegato nel primo capitolo, Esiodo sottolinea che l'unica utilità delle donne risiede nel dare alla luce un solo figlio maschio, così da evitare problemi nella gestione dell'eredità. Hunger 1952, 373 aggiunge che probabilmente l'insistenza di Ermione sulla sua ricchezza e indipendenza deriva da un certo senso di inferiorità nei confronti della rivale, come confesserà a Oreste al v. 936.

⁹³⁹ McClure 1999, 161 «she represents the inverted role of women in Spartan society and their access to public speech».

⁹⁴⁰ Stevens 1971, 119 «an Athenian might think of the *παρρησία* which a citizen could claim but a slave could not [...] but in the present context Andromache's apprehension seems rather unreal».

Ἔνδικα, κρατήσω⁹⁴¹ e ὄφλω βλάβην⁹⁴² sono tutte espressioni tecniche appartenenti alla sfera lessicale dei discorsi in tribunale⁹⁴³. Avviene dunque un ribaltamento. Da una parte la Spartana assume i caratteri di una barbara e, soltanto in virtù della propria ricchezza, si proclama libera di esprimersi con un discorso che tuttavia si rivelerà inefficace. Dall'altra, la concubina troiana, dal comportamento morigerato tipico delle Ateniesi, a discapito della sua condizione si dimostra in grado di vincere un dibattito servendosi di un lessico tecnico, estraneo alle sue sfere di competenza. Il modo in cui Andromaca mortifica il tentativo di Ermione di acquisire autorevolezza tramite un abbigliamento sfarzoso è indicativo della superiorità retorica e anche morale della troiana:

Eur. *Andr.* 205–208

οὐκ ἐξ ἐμῶν σε φαρμάκων στυγεῖ πόσις
 ἀλλ' εἰ ξυνεῖναι μὴ ἴπιηδεῖα κυρεῖς.
 Φίλτρον δὲ καὶ τόδ'· οὐ τὸ κάλλος, ᾧ γύναι,
 ἀλλ' ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ξυνευνέτας.

Il tuo sposo non ti odia a causa dei miei filtri magici,
 ma perché tu non sei adatta per vivere con lui.
 Anche questo è una fonte di fascino: non la bellezza, o donna,
 ma le virtù fanno gioire i propri consorti⁹⁴⁴.

Nella tragedia l'appropriarsi della libertà di parola da parte di due donne è sintomo di *chaos*, che si genera sempre quando gli uomini dell'*oikos* sono assenti⁹⁴⁵. A questo proposito, M. Arthur fa notare che se da una parte il femminile era associato alla potenza distruttiva delle emozioni provocate da *eros*, dall'altra esistono anche divinità femminili benefiche, garanti dell'ordine, come le Horai, Dike ed Eunomia. La loro azione, però, è regolata «by the male principle of order»⁹⁴⁶: Zeus. Così anche nel quotidiano le mogli e le madri virtuose incarnano

⁹⁴¹ Stevens 1971, 119 «'if I win', almost as though they were arguing in a court of law».

⁹⁴² Stevens 1971, 119 «the use of this word, which in its technical sense meant to be the loser in a lawsuit, brings out the irony of the situation in which 'to win her case' will do her harm».

⁹⁴³ McClure 1999, 177.

⁹⁴⁴ Questo discorso, peraltro, ricorda una frase scritta da Gorgia (fr. 22): μὴ τὸ εἶδος ἀλλὰ τὴν δόξαν εἶναι πολλοῖς γνώριμον τῆς γυναικός; «non la bellezza, ma la fama della donna deve essere nota a molti» (trad. Ioli 2013).

⁹⁴⁵ Per un approfondimento vd. Mossman 2001, 374-84..

⁹⁴⁶ Arthur 1973, 49.

la potenzialità femminile – indagata tramite le donne tragiche – di eccedere nel campo dell'*eros*. Tale rischio viene tuttavia contenuto dall'azione regolatrice dell'*oikos*, che garantisce l'ordine sociale⁹⁴⁷. Non a caso, gli unici altri due agoni con solo protagoniste donne sono quello tra Elettra e Clitemestra nell'*Elettra* euripidea – a seguito della morte sia di Agamennone sia di Egisto⁹⁴⁸ – e quello tra Ecuba ed Elena nelle *Troiane*, la tragedia al femminile per eccellenza.

J. Mossman, analizzando nello specifico l'agone nell'*Elettra*, nota importanti differenze tra il discorso che la protagonista pronuncia di fronte a Oreste e quello che invece enuncia quando si trova da sola con Clitemestra⁹⁴⁹. Un esempio pregnante è la paura del giudizio altrui che Elettra manifesta di fronte al fratello. Dopo che Oreste elenca i modi in cui la sorella può violare il corpo morto di Egisto, ella, che non reputa saggio oltraggiare un cadavere pur desiderandolo, prima di cominciare la propria *ῥῆσις* contro l'amante di sua madre afferma: «mi vergogno (*αἰσχύνομαι*), ma non posso tacere»⁹⁵⁰ per poi aggiungere «il nostro è un paese difficile e maligno»⁹⁵¹. Il timore dell'opinione pubblica (*Eur. El. 903 οὐκ ἔστιν οὐδεὶς ὅστις ἂν μέμψαιτό σε*) è un tratto che Elettra condivide con la madre, la quale, secondo quanto racconta il contadino nel prologo, non avrebbe permesso ad Egisto di uccidere la figlia soltanto perché «temeva di essere aborrita per il sangue dei figli»⁹⁵². Nell'agone finale con Clitemestra si ripresenta più o meno la stessa situazione. Elettra, inizialmente, è in soggezione di fronte a sua madre, consapevole che dovrà ucciderla; tuttavia, Clitemestra le dà il potere della parola. Addirittura, le accorda la *parrhesia*: λέγ', εἴ τι χρήζεις, κἀντίθεος παρρησία, / ὅπως τέθνηκε σὸς πατήρ οὐκ ἐνδίκως⁹⁵³. Prima di cominciare la sua arringa Elettra ripete proprio questa parola, ricorda a sua madre che le ha concesso la *parrhesia*, il diritto di

⁹⁴⁷ Arthur 1973, 48 «Hesiod's *Theogony* presents the progress of history and civilization in terms of a triumph of the male over the female forces».

⁹⁴⁸ *Eur. El.* 988-1138.

⁹⁴⁹ Mossman 2001, 378 «this alone characterizes her as female, since Greek tragic males have no need to change their discourse in a mixed group».

⁹⁵⁰ *Eur. El.* 900 αἰσχύνομαι μὲν, βούλομαι δ' εἰπεῖν ὅμως.

⁹⁵¹ *Eur. El.* 904 δυσάρεστος ἡμῶν καὶ φιλόψογος πόλις.

⁹⁵² *Eur. El.* 30 παίδων δ' ἔδεισε μὴ φθονηθεῖη φόνῳ.

⁹⁵³ *Eur. El.* 1049-50.

parlare liberamente⁹⁵⁴. E così liberamente parla⁹⁵⁵. Seppur anche Oreste le avesse dato la possibilità di esprimersi senza paura (Eur. *El.* 901 e 903) – naturalmente astenendosi dal pronunciare un termine così fortemente connotato come *parrhesia* – J. Mossman ha notato che quasi la metà dell’invettiva di Elettra nei confronti di Egisto consiste in riflessioni di carattere generale sulle conseguenze dei rapporti sessuali clandestini e sacrileghi, mentre queste occupano neanche un quarto del discorso che rivolge di fronte alla madre e al coro femminile⁹⁵⁶. Se l’*incipit* dell’imprecazione contro il cadavere di Egisto è caratterizzato da un susseguirsi di interrogative, in cui la donna si domanda come gestirà il discorso e in che ordine esporrà le sue rimostranze⁹⁵⁷, nell’agone con Clitemestra Elettra si lancia subito in una frase esclamativa, tramite cui critica con potenza il comportamento della madre⁹⁵⁸. La cautela che mostra al fratello viene completamente abbandonata di fronte a Clitemestra. Si può anche immaginare, tuttavia, che il susseguirsi di domande rifletta una forte emotività per cui Elettra ha così tante cose da dire che, comprensibilmente, non sa da dove cominciare.

Ad ogni modo, la libertà di parola di cui godono entrambe le donne in assenza degli uomini è chiara anche solo dall’utilizzo di un termine come *parrhesia*: «how could either woman speak of *parrhesia* in front of a man?»⁹⁵⁹. La *parrhesia*, infatti, è la libertà di parola in politica⁹⁶⁰. Essa implicava il diritto di ogni individuo

⁹⁵⁴ Eur. *El.* 1056.

⁹⁵⁵ Foucault 1996, 10 «in Seneca, ad esempio, si trova l’idea che i colloqui personali sono il veicolo migliore per parlare franco e dire la verità, perché in simili conversazioni si può fare a meno della necessità di orpelli retorici e di frasi di ornamento».

⁹⁵⁶ Mossman 2001, 378 «I suggest that in the first *rhesis* Electra is couching her speech in particularly careful terms because she is in a mixed group, and so finds it desirable to underline her conformity with generally accepted moral thinking by using platitudes; whereas in the second speech she is in an all-female group and so can speak more trenchantly in the absence of men».

⁹⁵⁷ Eur. *El.* 907-910 εἰέν: τίν’ ἀρχὴν πρώτᾳ σ’ ἐξείπω κακῶν, / ποίας τελευτάς; τίνα μέσον τάξω λόγον; / καὶ μὴν δι’ ὀρθρῶν γ’ οὐποτ’ ἐξελίμπανον / θρυλοῦσ’ ἅ γ’ εἰπεῖν ἤθελον κατ’ ὄμμα σόν.

⁹⁵⁸ Eur. *El.* 1060-1 λέγοιμι’ ἄν: ἀρχὴ δ’ ἦδε μοι προοιμίον / εἴθ’ εἶχες, ὃ τεκοῦσα, βελτίους φρένας.

⁹⁵⁹ Mossman 2001, 381.

⁹⁶⁰ Roisman 2004, 91 osserva che se la *parrhesia* era il discorso politico atto a promuovere «the public good» e non era inteso come «vehicle for venting personal emotions or opinions that did not further the public good», allora quella che si trova nell’*Elettra* euripidea non si può di fatto considerare *parrhesia*, almeno non nella sua accezione politica. Sostiene anzi che è proprio per l’assenza di una dimensione politica che Euripide ha inserito soltanto in questa tragedia il termine specifico *παρησία* (p. 108). Effettivamente, né Clitemestra, né Egisto assumono quei tratti tirannici che caratterizzano gli avversari delle altre eroine tragiche, come Creonte, Eteocle, la stessa Clitemestra nell’*Agamennone*. Inoltre, Elettra non si configura come una «rebel against the gender

maschio alla libertà di pensiero, che però doveva trovare un'applicazione pratica in assemblea, dove ognuno poteva avanzare la propria opinione⁹⁶¹. Di conseguenza, le donne ad Atene, essendo prive di qualsiasi diritto politico, economico e civico, non godevano della *parrhesia*⁹⁶², anche se detenevano un ruolo importante, seppur indiretto, nel garantirla ai figli maschi⁹⁶³. L'ideologia patriarcale dell'Atene di V sec. è incarnata da alcune donne tragiche, come Tecmessa, Alceste o Macaria. Questa, negli *Eraclidi*, prima di parlare in pubblico per dichiarare la volontà di sacrificarsi per i fratelli, riconosce l'audacia del suo comportamento, ribadendo di fronte ai personaggi maschili e ricordando al pubblico che assisteva allo spettacolo che «la cosa più bella per una donna / è il silenzio, il riserbo e starsene quieta dentro casa»⁹⁶⁴. Tuttavia, si è avuto modo di notare come, in realtà, molte donne si esprimono al di fuori degli spazi a loro concessi, dunque in pubblico o di fronte a uomini. A partire dall'Elena omerica fino alle protagoniste delle tragedie e delle commedie, moltissime storie scritte da uomini hanno raccontato di donne che si appropriano della *parrhesia*, che non è solo «the freedom of speech» ma è anche «the freedom of act»⁹⁶⁵.

rules of her society, as were the other outspoken heroines» (p. 109). In virtù di ciò, la studiosa sostiene che la *parrhesia* di Elettra, piuttosto che politica, è strettamente personale e si configura come una «expression of a bloody-minded and ruthless woman who takes part in a double murder out of personal, not political, motives» (p. 111). Tuttavia, rimane il fatto che tra Clitemestra ed Elettra si apre uno spazio in cui si garantisce una libertà di parola che la protagonista non trova con nessun altro interlocutore. Il marito di Elettra le fa notare che è improprio per una donna parlare al di fuori della casa (Eur. *El.* 343-44), Clitemestra, tramite un termine oggettivamente connotato, le permette di dire quello che pensa. D'altra parte, la *parrhesia* consiste in ciò che si esprime e in come lo si esprime, non tanto nel luogo, che molto difficilmente per le donne può essere pubblico (p. 94).

⁹⁶¹ Ober 1989, 296 «the freedom to speak or not to speak noted by Aeschines might imply the freedom of the citizen to contribute or not contribute to the welfare of the state in other ways».

⁹⁶² Su quello che le donne *potevano* fare vd. Pomeroy 1997, 128-161. Le donne ricoprivano un ruolo molto importante nell'organizzazione di feste religiose, come le Panatenaiche o, soprattutto, le Tesmoforie. Le donne dei ceti più bassi avevano la possibilità di lavorare all'esterno delle mura domestiche, nell'ambito tessile o commerciale, vendendo cibo o prodotti tessuti in casa. Inoltre, le prostitute, in particolare quelle di alto livello come ad esempio Aspasia, potevano addirittura accedere ad una educazione intellettuale e artistica.

⁹⁶³ Loraux 1993, 119 «with its periclean law on citizenship, which dates from 451-450, Athens does indeed seem to make space for maternal lineage by defining the citizen as one who is 'born from two citizens'. But in fact there is no such thing as a 'female citizen'».

⁹⁶⁴ Eur. *Heracl.* 474-77 τρεῖς δ' ὄντας ὑμᾶς τριπτόχοις τυραννίσι / πατὴρ ἐπύργου, μέγα φρονῶν εὐανδρία / ἐγὼ δὲ νόμφας ἠκροθνιαζόμεν, / κήδη συνάψουσ', ἕκ τ' Ἀθηναίων χθονός.

⁹⁶⁵ LSJ s.v. Cfr. anche Roisman 2004, 91-114, la quale analizza cinque esempi di *parrhesia* nella tragedia. I primi due, il coro delle donne nei *Sette contro Tebe* e *Antigone*, rappresentano un tipo di *parrhesia* positiva, che vede le donne più sagge degli uomini, i quali assumono tratti tirannici; gli

Certo, le donne che parlano liberamente (e ambigualmente) in contesti pubblici sono anche quelle che, nella maggior parte dei casi, vengono dipinte come meschine, crudeli, pericolose e traditrici. I discorsi stessi che pronunciano sono inestricabilmente connessi alle loro perversioni e ai loro adulteri: Clitemestra tradisce Agamennone con Egisto e il suo linguaggio, tra inganni e metafore, diventa un'arma sotto tutti i punti di vista, «the net of words in which she has enveloped Agamemnon»⁹⁶⁶. Anche le altre donne che pronunciano questi tipi di discorsi sono coinvolte in relazioni (o desideri di relazioni) extraconiugali, come Fedra e Ippolito o Ermione e Oreste. In questa prospettiva, la *parrhesia* femminile viene descritta come un tipo di comunicazione finalizzata alla persuasione, alla seduzione, alla manipolazione, sulla scia di quella prima donna a cui Hermes donò una mente di cane e parole ingannevoli. Persino le donne che si limitano a parlare nei loro spazi privati insieme ad altre donne non sono viste di buon occhio⁹⁶⁷. È Ermione, nell'*Andromaca*, a mettere in guardia su questo tipo di conversazione:

Eur. *Andr.* 943-46

ἀλλ' οὔποτ' οὔποτ' (οὐ γὰρ εἰσάπαξ ἐρῶ)
 χρὴ τοὺς γε νοῦν ἔχοντας, οἷς ἔστιν γυνή,
 πρὸς τὴν ἐν οἴκοις ἄλοχον ἐσφοιτᾶν ἔαν
 γυναῖκας: αὗται γὰρ διδάσκαλοι κακῶν.

Ah mai, mai mi stancherò di ridirlo
 Chi ha una moglie e ha buon senso
 Non deve permettere che riceva in casa
 delle donne: sono maestre di mali.

Le donne sono pericolose, sempre; non bastano le restrizioni che ne limitano infinitamente il campo d'azione, perché le insidie possono incunarsi ovunque, anche negli angoli più reconditi dei ginecei, sussurrate da voci muliebri. Serve, quindi, puntare l'attenzione del pubblico ateniese anche sul privato femminile.

altri tre, ovvero Cassandra nell'*Agamennone* ed Elettra nelle due tragedie a lei dedicate da Sofocle ed Euripide, riflettono invece una *parrhesia* negativa, inascoltata per la prima e associata ad una donna egoista e sanguinaria per la seconda.

⁹⁶⁶ Goldhill 1984, 78. Lo studioso si concentra proprio sul legame «between Clytemnestra's adultery and verbal deceit, between sexuality and language as objects of her shamelessness» (p. 89).

⁹⁶⁷ Semonide, infatti, elogia la donna ape che è l'unica tra tutte a cui non piace sedere tra le amiche mentre fanno gli ἀφροδισίους λόγους, le chiacchiere d'amore (fr. 7.90-1).

Tralasciando gli esempi di donne esplicitamente relegate ad un mondo altro, lontano, rappresentanti dunque di un'eccezione, una perversa irregolarità, la storia di Deianira insegna, ad esempio, che anche le mogli morigerate e devote possono uccidere il marito⁹⁶⁸. Creusa, pur essendo rispettosa dei valori sociali a cui le donne dovevano sottostare, è rimasta incinta prima del matrimonio e Fedra, dal canto suo, mette in luce come le perversioni sessuali possono penetrare le mura della casa, insinuarsi nelle stanze private dove le donne sono isolate⁹⁶⁹. Le parole oscene (αἰσχροῶν) di Ermione vengono associate, come quelle scambiate tra la nutrice e Fedra, ai discorsi licenziosi:

Eur. *Andr.* 238-241

Av. νέα πέφυκας καὶ λέγεις αἰσχροῶν πέρι.
 Ep. σὺ δ' οὐ λέγεις γε, δρᾷς δέ μ' εἰς ὅσον δύναι.
 Av. οὐκ αἶ σιωπῆι Κύπριδος ἀλγήσεις πέρι;
 Ep. τί δ'; οὐ γυναιξὶ ταῦτα πρῶτα πανταχοῦ;

A. Sei giovane e dici cose oscene
 E. Tu non le dici, ma le fai a più non posso, alla faccia mia
 A. Non vuoi proprio soffrire in silenzio le tue pene d'amore?
 E. Perché? L'amore non è la cosa più bella per le donne di ogni parte del mondo?

Secondo una prospettiva puramente maschile, le donne amano parlare d'amore e – non è difficile dedurlo da altri passi euripidei – amano anche farlo⁹⁷⁰. L'infedeltà femminile rappresentava una minaccia gravissima per gli uomini: il matrimonio era innanzitutto finalizzato al concepimento di figli legittimi⁹⁷¹. Se una donna commetteva adulterio c'era il rischio che un bambino privo di legami di parentela con il marito venisse inserito nella sua casa, nei culti del gruppo dei parenti e anche nelle liste dei cittadini. Per questo il tradimento era visto come «un'ingiuria alla collettività»⁹⁷². Le Muse, le Sirene, Rea, sono tutte figure che incarnano la *metis*

⁹⁶⁸ Farioli 2021, 216 «C'est précisément là, après tout, le trait particulier de la dangerosité de Déjanire, paradoxalement liée à son innocence: bien que les sources n'aient probablement pas eu l'intention d'exprimer ce paradoxe, la figure de Déjanire confirme aux spectateurs que la nature féminine reste dangereuse même en présence de bonnes intentions».

⁹⁶⁹ Pomeroy 1997, 189 «questi erano gli incubi del vincitore: che un giorno le soccombenti sarebbero insorte per trattare gli ex padroni come loro stesse erano state trattate».

⁹⁷⁰ Vd. ad esempio Eur. *Hypp.* 413-14 e *Andr.* 219-23.

⁹⁷¹ Vd. Pomeroy 1997, 172-6.

⁹⁷² Pomeroy 1997, 173. Inoltre, l'uomo tradito era soggetto alla derisione degli altri (*gelos*), cfr. Farioli 2021, 317.

che permette alle donne di compiere l'inganno tipicamente femminile del saper dichiarare sia la verità (ἀλήθεια), sia la sua imitazione (Hes. *Th.* 27 ψεύδεα ἐτύμοισιν ὁμοῖα)⁹⁷³. Tramite questo tipo di intelligenza insidiosa, Rea è in grado di sostituire Zeus neonato con una pietra, mettendo in atto una simulazione che avrà delle conseguenze enormi⁹⁷⁴. Nonostante Zeus, una volta spodestato Crono, si appropri di Metis mangiandola e assumendo dunque i suoi poteri di imitazione e ribaltamento, negli uomini rimane quella consapevolezza atavica di essere vulnerabili «to the woman as the ambiguous source of truth and falsehood»⁹⁷⁵, soprattutto nella sfera coniugale⁹⁷⁶. In questo senso le conversazioni femminili riguardanti gli affari amorosi e licenziosi erano considerate estremamente dannose, o comunque pericolose⁹⁷⁷.

Se si analizza il linguaggio femminile è facile notare come gli agoni di sole donne già citati non siano gli unici casi in cui il lessico cambia a seconda della presenza o assenza di uomini. Se Medea di fronte a Giasone simula di aver accettato le sue nuove nozze, alla nutrice e al coro confessa le sue emozioni più recondite e dichiara le proprie terribili intenzioni. Fedra non è l'unico esempio di protagonista femminile che si confida con la propria serva: succede anche ad Elettra nelle *Coefore*⁹⁷⁸, ad Andromaca e ad Ecuba nelle tragedie a loro dedicate⁹⁷⁹ e a Ifigenia nell'*Ifigenia in Tauride*⁹⁸⁰. Emblematico in questo senso è il coro femminile dello *Ione*, il quale, dopo che Xuto aveva ordinato di non rivelare a Creusa la vera identità di Ione – pena la morte – dichiara «amiche dovremo riferire con chiarezza / la verità

⁹⁷³ Si ricordi Elena che in *Od.* 4.140, all'arrivo di Telemaco al palazzo di Menelao, si chiede se deve mentire o dire la verità.

⁹⁷⁴ Bergren 1983, 74.

⁹⁷⁵ Bergren 1983, 75. Cfr. anche p. 74 «the reproduction of social legitimacy and true meaning are in the hands of the female, but so thereby is the power of *metis*, the power of substitution, the power, therefore, of the *tropos* or 'turning' that will later become the foundation of rhetoric».

⁹⁷⁶ Anche Esiodo, ad esempio, descrive Pandora concentrandosi «upon those qualities which make her a useful partner for men in the household (beauty, skill in handiwork) and regards as negative those qualities which involve open or secret assertiveness of her own will (a shameless mind and a deceitful character)» (Arthur 1973, 25).

⁹⁷⁷ Come evidenza ad esempio Ippolito in Eur. *Hipp.* 645-9 χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν, / ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίξειν δάκη / θηρῶν, ἴν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα / μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν.

⁹⁷⁸ Aesch. *Cho.* 66-7, 84-5, 101-2.

⁹⁷⁹ Eur. *Andr.* 61-68 e Eur. *Hec.* 610-20.

⁹⁸⁰ Eur. *IT* 1057-68.

all'orecchio della mia padrona»⁹⁸¹. Le vicende dello *Ione* si muovono per impulso di un continuo alternarsi di costruzioni e svelamenti di segreti. Tuttavia, è proprio il gesto di solidarietà femminile delle donne del coro a segnare la svolta della vicenda narrata. La rivelazione del segreto di Xuto attiva, infatti, una serie di equivoci che provocheranno il quasi omicidio di Ione da parte di Creusa. Naturalmente, anche il linguaggio, quando serve a veicolare segreti, subisce un trasferimento sul piano della simulazione e dell'ambiguità⁹⁸². Questo mutamento è stato registrato anche nei colloqui intimi femminili. Le donne, vivendo in una condizione subalterna rispetto a quella maschile, devono passare da un codice all'altro: quello del gruppo dominante⁹⁸³ e quello del proprio, subordinato al primo⁹⁸⁴. La solidarietà e la complicità femminile, come quelle che emergono nello *Ione*, sono un effetto dell'isolamento sociale che le donne subiscono. Il loro linguaggio esclusivo, inaccessibile agli uomini, rischia di diventare così un'arma sovversiva «that leads to adultery, betrayal of the household, and erosion of gender and class lines»⁹⁸⁵.

Le conversazioni tra donne erano percepite dagli uomini come uno spazio femminile talmente privato ed esclusivo da essere connesse allo spazio fisico più intimo possibile: quello del corpo e della nudità⁹⁸⁶. Secondo Plutarco, infatti,

⁹⁸¹ Eur. *Ion* 665-666 e 695-6. (Trad. Mirto 2009).

⁹⁸² Clavo 2003, 308 «tanto a livello linguistico come argomentale, il segreto crea un peculiare problema di comunicazione, ostacola l'ottenimento della soluzione che ognuno cerca».

⁹⁸³ Molto significativo, ad esempio, il fatto che sia Lisistrata sia Prassagora dichiarino che la loro capacità di parlare in pubblico nasce dall'imitazione dei discorsi maschili a cui hanno potuto assistere: la prima si riferisce alle parole del padre (*Lys* 1126-7), la seconda a quelle dei retori, che aveva avuto modo di ascoltare in quanto abitava vicino alla Pnice (*Eccl.* 243-44).

⁹⁸⁴ Cameron 1985, 105 nota come le donne potevano effettivamente comunicare tra di loro in modi che agli uomini erano preclusi, per poi applicare un'operazione di traduzione nel momento in cui si trovavano in contesti misti. Questo, secondo la studiosa, è un meccanismo che avviene nei gruppi definiti "muti" che generano «specific modes of language use, but engage in 'code switching' in order to function in societies where they are subordinated». Per le donne considerate alla stregua di un "muted group" vd. Ardener 1975, vii-xxi.

⁹⁸⁵ McClure 1999, 260. La studiosa a pp. 248-59 fa un'interessante analisi su come Prassagora cambi tono, lessico e argomenti di conversazione quando parla con il marito, di fronte al quale finge ancora di essere una tradizionale moglie ateniese invece che una *strategos*.

⁹⁸⁶ Le restrizioni verbali rivolte alle donne hanno avuto sempre a che fare (anche in età moderna) con le restrizioni corporali, a tal proposito vd. Biondini 2022, 140-1 «l'intento di limitare le donne il più possibile in termini di spazio e suono, per prevenire qualsiasi catastrofe che la loro esistenza non gestita avrebbe potuto causare, spiega i vari ammonimenti e le rappresentazioni tragiche e comiche, che esorcizzano l'immagine della donna pettegola e adultera, accentuandola al massimo e legando strettamente questi due aspetti aberranti».

quando le donne parlano è come se si stessero spogliando, per questo devono esprimersi con pudore:

Plut. *Coniugalia praecepta*, 142

Δεῖ δὲ μὴ μόνον τὸν πῆχυν ἀλλὰ μηδὲ τὸν λόγον δημόσιον εἶναι τῆς σώφρονος, καὶ τὴν φωνὴν ὡς ἀπογύμνωσιν αἰδεῖσθαι καὶ φυλάττεσθαι πρὸς τοὺς ἐκτός· ἐνορᾶται γὰρ αὐτῇ καὶ πάθος καὶ ἦθος καὶ διάθεσις λαλούσης.

Di una donna onesta, invece, non solo il braccio non deve essere per tutti, ma neanche la parola, come se si stesse spogliando è bene che abbia pudore della sua voce e se ne guardi di fronte agli estranei, perché chiacchierando vengono mostrati sentimenti, carattere e disposizione interiore.

Fedra, disperata per l'illecita passione nei confronti del figliastro, prima di confessare tutto chiede alle serve di spogiarla di una parte di abbigliamento:

Eur. *Hipp.* 198-200

αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα·
λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων.
λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι.
βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὄμοις.

Alza il mio corpo, tieni la mia testa eretta!
Le mie membra sono sciolte.
Prendete le mie belle braccia, servi!
È doloroso avere questo copricapo sulla testa.
Toglietelo, stendete le mie trecce sulle mie spalle!

L'allentamento del velo e lo scioglimento dei capelli preludono al cedimento di Fedra, che, combattuta tra il rimanere in silenzio e il condividere le proprie angosce, trova un compromesso nel delirio⁹⁸⁷. Lo scioglimento del velo, secondo B. Goff, può assumere in questa sede svariati significati. Potrebbe essere una manifestazione del potere di Eros, che ha notoriamente la capacità di “sciogliere le membra”; un rimando alla sfera erotica, dato che le donne prima di un rapporto sessuale sono

⁹⁸⁷ Goff 1990, 7.

solite sciogliersi la cintura, oppure potrebbe anticipare il suicidio di Fedra, che si impiccherà con un laccio del suo peplo⁹⁸⁸.

A prescindere dalle numerose interpretazioni, rimane il fatto che, secondo Plutarco, parlare era per le donne come spogliarsi; e infatti Fedra, spogliandosi, parla. Complementare è l'affermazione dell'Aiace sofocleo, il quale ricorda a Tecmessa che γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει⁹⁸⁹, «il silenzio è il miglior ornamento per le donne» e infatti Tecmessa è una di quei personaggi femminili che non si espongono con discorsi pubblici. Dunque, alla luce di ciò, si può affermare che Ermione, con il suo peplo ποικίλος e la sua corona dorata, riesce a ribaltare la formula: il suo κόσμον non è il silenzio, è al contrario lo strumento che le permette di appropriarsi della *parrhesia*. Lei, al fine di arrogarsi il diritto di parlare, fa il contrario dello spogliarsi: si agghinda con i vestiti e gli ornamenti più sfarzosi che possiede. Non a caso, come nota L. McClure, la sua accusa ad Andromaca si apre con κόσμον e si chiude con ἐλευθεροστομεῖν (Eur. *Andr.* 146-153 κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς [...] πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὥστ' ἐλευθεροστομεῖν)⁹⁹⁰.

3.1.4. *Kalyptre*: il peplo e il velo usati per coprire il pudore e il dolore

Gli abiti femminili, in virtù della loro composizione materiale, si prestavano molto bene a trasformazioni e metamorfosi⁹⁹¹. La loro forma, a differenza di quella che caratterizza gli abiti moderni, non era definita, consisteva piuttosto in una stoffa rettangolare che cambiava denominazione a seconda dell'uso che se ne faceva: poteva diventare un velo, una tunica, un mantello, un sudario⁹⁹². Questa versatilità e indefinitezza hanno certamente contribuito a rendere la veste e la tessitura le espressioni concrete dei continui rinnovamenti e ribaltamenti della *metis*.

A prescindere dal capo d'abbigliamento specifico per cui la stoffa viene impiegata, in essa è insita l'idea essenziale del coprire⁹⁹³. Κάλυμμα e καλύπτρη,

⁹⁸⁸ Goff 1990, 7.

⁹⁸⁹ Soph. *Aj* 293.

⁹⁹⁰ McClure 1999, 173.

⁹⁹¹ Noel 2015, 162 «fait d'une matière fluide et transformable à loisir, le vêtement est une réalité matérielle qui se prête volontiers aux métamorphoses».

⁹⁹² Noel 2015, 162.

⁹⁹³ Per un approfondimento vd. Cairns 2016, 25-39.

che definiscono rispettivamente il velo di Ecuba in *Il.* 22.406 e quelli di Calipso e Circe in *Od.* 5.232 e 10.545, sono le derivazioni nominali del verbo *καλύπτω*, «coprire, nascondere»⁹⁹⁴. Di conseguenza, accade spesso che il lessico legato all'ambito del vestiario venga utilizzato come metafora del coprire o dello scoprire, generando innumerevoli connessioni. Già si è fatto notare come Glauce, alla vista dei figli di Medea, viene immediatamente colta da una potente avversione, che si riflette nel gesto di coprirsi (*Med.* 1147 *πρὸςκαλύψατο*) gli occhi. Oltre alla repulsione, l'uso del velo può riflettere anche quel gioco di rivelazione ed occultamento che si rispecchia anche nel nostro linguaggio quotidiano, in cui, ad esempio, si è codificata l'espressione "svelare un segreto". Si è appena analizzato come questa associazione nella tragedia si realizzi concretamente: Fedra si svela da tutti i punti di vista⁹⁹⁵. Ancora più interessante è quello che succede dopo la confessione. Fedra riconosce di aver delirato, di essere stata fuori di sé e vuole essere rivestita, chiede infatti alla balia di ricoprirle il capo⁹⁹⁶. Questo gesto riporta la donna all'ordine e al silenzio⁹⁹⁷: il velo protegge l'*αἰδώς*, il pudore femminile⁹⁹⁸, soprattutto in campo sessuale⁹⁹⁹. Già Elena nel terzo canto dell'*Iliade*, mentre si dirige verso la camera di Paride per unirsi a lui sotto ordine di Afrodite, si serve del velo come scudo per sfuggire agli sguardi giudicanti delle donne troiane¹⁰⁰⁰. Lo

⁹⁹⁴ Cairns 2016, 28 «there are signs that *kalyptein*, its compounds, and its derivatives bear a prototypical reference to dress».

⁹⁹⁵ Anche nell'*Ifigenia in Aulide* (v. 872) Clitemestra, quando supplica il servo di rivelarle la verità sulle intenzioni di Agamennone, utilizza il verbo *ἐκκαλύπτω*, «svelare», appunto.

⁹⁹⁶ Eur. *Hipp.* 243-6 *μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλῆν, / αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι. / κρύπτει: κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει, / καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται.*

⁹⁹⁷ L'associazione velo-silenzio si trova anche nella *Lisistrata*. La protagonista, infatti, per zittire il probulo lo intima a indossare il *κάλυμμα* (Ar. *Lys.* 532-35).

⁹⁹⁸ La richiesta di Fedra di spogiarla, a cui segue una momentanea perdita di *aidos*, ricorda il velo che scivola dalla testa di Andromaca quando sviene dopo aver visto il cadavere di Ettore trascinato dal carro di Achille in *Il.* 22.466-72. In questo caso la perdita del velo diventa il preludio della distruzione di Ilio e dunque della deportazione di Andromaca. Le donne, a seguito della presa della città, vengono violate nella loro *aidōs*, nel pudore rappresentato dal velo. Nagler 1974, 53-54 nota un'identità di termini tra i veli delle donne e le mura della città, entrambi definiti *κρέδεμνα* (vd. Hom. *Il.* 16.100 e *Od.* 13.388): «throughout the ancient world the idea of seizure and violation of the women would follow all too naturally on that of the taking of a city».

⁹⁹⁹ Cfr. Pironti 2007, 46-8 per un approfondimento su come le divinità tutelano l'*aidos* femminile durante gli atti di *philotes*. Vd. anche Cairns 1993, 120 «a number of passages exists in which *aidōs* occurs in a broadly sexual context».

¹⁰⁰⁰ Hom. *Il.* 3.419. Cairns 1993, 292 «the veiling of one's head is a typical *aidōs*-reaction, a consequence of the fear of being seen and part of the general complex of associations between *aidōs* and the eyes». Anche Penelope, ogni volta che incontra i Proci, si copre il viso con il peplo, cfr.

stesso accade metaforicamente nello *Ione*. Il protagonista, temendo che Creusa si stia inventando di aver subito uno stupro da Apollo per evitare di incorrere in vergogna e disonore, la avvicina sussurrandole all'orecchio il suo sospetto. Egli più precisamente afferma di voler περικαλύψαι τοῖσι πράγμασι σκότον, «velare d'ombra la faccenda»¹⁰⁰¹. Nel sussurrare un'ipotesi così delicata, senza dichiararla ad alta voce di fronte al coro, Ione rispetta il pudore di Creusa; la discrezione con cui afferma di voler porre un velo sulla questione equivale al velo concreto con cui la donna si coprirebbe il viso per proteggere la propria αἰδώς¹⁰⁰². Il velo metaforico di cui parla l'uomo è ambiguo: esso vela la pudicizia di Creusa ma allo stesso tempo è funzionale a svelare una bugia¹⁰⁰³. Coprire e scoprire sono le funzioni dicotomiche del velo, che gli attribuiscono un valore sempre duplice e mutevole. In questo paragrafo si analizzerà il significato della veste e del velo nella loro funzione di strumenti atti a nascondere, coprire e avvolgere.

Prima di cominciare, però, sarebbe interessante analizzare un passo delle *Fenicie* di Euripide, in cui il velo, similmente al caso di Fedra, diventa invece strumento di rivelazione in tutti i sensi. In quest'opera il personaggio di Antigone subisce una metamorfosi che è scandita da un progressivo svelamento al pubblico. Inizialmente, la fanciulla desidera osservare i guerrieri sul campo di battaglia. A seguito di molte suppliche riesce ad ottenere il permesso della madre, ma l'unico modo per poter assistere alla guerra è non farsi vedere da nessuno. Il pedagogo è molto attento ad assicurarsi che Antigone passi inosservata, come si addice ad una principessa (Eur. *Ph.* 94-95). Una volta giunta al piano più alto del palazzo la ragazza, invisibile alla vista di tutti, dà vita ad una pittoresca scena di *teichoskopia*¹⁰⁰⁴, simile a quella di

Hom. *Od.* 1.334=16.416=18.210=21.65 ἢ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο δῖα γυναικῶν, / στή ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο, / ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα / ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.

¹⁰⁰¹ Eur. *Ion* 1522.

¹⁰⁰² Cairns 2016, 29 «his veil language performing the same function as would a literal veil as a metonymy for *aidōs*». Cfr. anche Mirto 2009, 333 «la discrezione con cui le sussurra all'orecchio la sua ipotesi non è necessariamente intesa a escludere il coro, ma è in armonia con l'ossessione di purezza dello stesso Ione». Inoltre, sussurrare è un atto connesso all'ambito del segreto. Anche nell'*Ippolito* la serva, per proteggere il pudore di Fedra, chiede al coro di σιγῇ καλύψαθ', «coprire col silenzio», le confidenze che hanno udito.

¹⁰⁰³ Tale ambiguità nella lingua italiana permane nell'enantiosemia di un verbo come rivelare, che etimologicamente potrebbe rimandare all'azione di 'rimettere il velo', ma nel suo uso indica il contrario.

¹⁰⁰⁴ Eur. *Ph.* 88-130.

Elena nell'*Iliade*¹⁰⁰⁵. La smania di libertà della fanciulla si manifesta nella fantasia di librarsi in volo, di trasformarsi in una nuvola che, sovrastando il campo di battaglia, riesce a raggiungere Polinice per abbracciarlo. Infine, il pedagogo, avvertendo l'arrivo di un gruppo di donne, intima ad Antigone di tornare nei suoi *παρθενῶσι* (*Ph.* 193). Di nuovo, la fanciulla non può essere vista: diventerebbe oggetto di chiacchiere maligne¹⁰⁰⁶. Il desiderio di Antigone di raggiungere il fratello viene successivamente soddisfatto dalla madre, che convince la figlia ad abbandonare le sue stanze per andare a supplicare Eteocle e Polinice di non scontrarsi in duello:

Eur. *Ph.* 1274-78

Ἴ. ὦ θύγατερ, ἔρρει σῶν κασιγνήτων βίος.
 Ἀ. πῶς εἶπας; Ἴ. αἰχμὴν ἐς μίαν καθέστατον.
 Ἀ. οἱ 'γώ, τί λέξεις, μήτερ; Ἴ. οὐ φίλ', ἀλλ' ἔπου.
 Ἀ. ποῖ, παρθενῶνας ἐκλιποῦς; Ἴ. ἀνὰ στρατόν.
 Ἀ. αἰδοῦμεθ' ὄχλον. Ἴ. οὐκ ἐν αἰσχύνῃ τὰ σά.

G. Oh figlia, la vita dei tuoi fratelli è in pericolo.
 A. Come hai detto? G. Sono venuti a singolar tenzone
 A. Ahimè, che vuoi dire mamma? G. Non è piacevole ma seguimi.
 A. Dove, lasciando i miei appartamenti? G. In mezzo all'esercito.
 A. Ho vergogna della gente. G. La tua condizione non deve avere tali riguardi.

La guerra, soprattutto quella fratricida, scardina i principi e ribalta tutto ciò che è normale e quotidiano. Il destino di Antigone non è più quello delle *χορείας* οὐδὲ *παρθενεύμασι*, delle danze e occupazioni di fanciulle (*Ph.* 1265)¹⁰⁰⁷. La maledizione che ha colpito la famiglia di Edipo ha intaccato anche la vita della *παρθένος*: per lei ora è impossibile riuscire a conservare la propria *aidos*¹⁰⁰⁸. Le due

¹⁰⁰⁵ Hom. *Il.* 3.146-244.

¹⁰⁰⁶ Eur. *Ph.* 198-201.

¹⁰⁰⁷ Mastronarde 1994, 501 osserva come il richiamo alle danze delle *parthenoi* abbia due funzioni. La prima è quella di rimandare al fatto che le giovani fanciulle non potevano mostrarsi in pubblico se non in occasione dei rituali religiosi, preparando dunque il pubblico al ribaltamento delle norme sociali che sta per compiersi. La seconda è quella di creare un contrasto doloroso tra le danze allegre e pacifiche e il mondo della guerra, carico di orrore e sofferenza.

¹⁰⁰⁸ A questo proposito ci sono diversi esempi in letteratura di donne che, in una situazione di pericolo, escono di casa nude o scoperte, a testimonianza che la gravità del momento che stanno vivendo è tale da sconvolgere le norme sociali. Vd. ad esempio Eur. *Hec.* 934, Pind. *Nem.* 1.50, o anche QS 13.112-4, dove si racconta di come la notte della conquista di Ilio le donne vagavano indossando solo il chitone, senza legarlo con la cintura.

donne giungono sul campo di battaglia troppo tardi. Eteocle e Polinice si sono già dati reciproca morte e Giocasta, travolta dal dolore, strappa ai cadaveri una spada e si trafigge il collo, morendo abbracciata ai figli¹⁰⁰⁹. È a questo punto che si compie il radicale ribaltamento del personaggio di Antigone:

Eur. *Ph.* 1485-92

οὐ προκαλυπτομένα βοτρυχῶδεος
ἀβρὰ παρηίδος οὐδ' ὑπὸ παρθενί-
ας τὸν ὑπὸ βλεφάροις φοίνικ', ἐρύθημα προσώπου,
αἰδομένα φέρομαι βάκχα νεκύ-
ων, κράδεμνα δικοῦσα κόμας ἀπ' ἐ-
μαῖς, στολίδος κροκόεσσαν ἀνεῖσα τρυφάν,
ἀγεμόνευμα νεκροῖσι πολύστονον.

Non velata da riccioli
Sulla molle guancia né vergognandomi
per l'età giovanile, della porpora sotto le palpebre,
rossore del viso, procedo Baccante di morti,
veli gettati via dalla mia chioma,
discinta la molle veste colore del croco,
guida dolente ai morti.

Alla guida del corteo funebre che trasporta i corpi di Eteocle, Polinice e Giocasta, c'è Antigone. Ha il viso scoperto e al posto dell'abito nero da lutto, indossa una veste sgargiante, color del croco. La donna, tramite le due negazioni iniziali (Eur. *Ph.* 1485-6 οὐ...οὐδ), ostenta il rifiuto nei confronti del modello di comportamento considerato appropriato per una *parthenos*¹⁰¹⁰. È interessante come nel descrivere le proprie caratteristiche fisiche – finalmente del tutto visibili, in quanto si è scoperta il viso – cita tutti quegli elementi che possiedono una connotazione erotica: i capelli, le guance arrossate, la veste splendente¹⁰¹¹. Antigone, togliendosi il velo, ha perso per sempre il proprio pudore, la propria castità di giovane vergine¹⁰¹². Autodefinendosi una Baccante (*Ph.* 1488), la giovane

¹⁰⁰⁹ Sul suicidio “maschile” di Giocasta si discuterà ampiamente nel prossimo paragrafo.

¹⁰¹⁰ Swift 2009, 64 «Antigone refers to the modesty appropriate for a *parthenos* in order to emphasize her rejection of this mode of behavior».

¹⁰¹¹ Il κροκότος viene elencato tra gli oggetti quotidiani femminili che le donne della Lisistrata intendono trasformare in armi per la loro azione (cfr. Ar. *Lys.* 44-51).

¹⁰¹² Swift 2009, 64 «while unveiling or ripping of clothing is commonly used to symbolize grief, it can also suggest a loss of chastity: indeed the two may be linked, as in *Iliad* 22, where Andromache's dropped veil evokes her own future rape and enslavement (468-72)».

riconosce e dichiara che si sta comportando al di fuori delle norme sociali, anzi, le sta effettivamente ribaltando. Il color croco della veste, infatti, non è casuale: nel rito di passaggio dell'*Arkteia* le giovani ragazze sulla soglia della pubertà dovevano indossare e poi sfilare, appunto, un vestito color croco «associated with the development to female sexual maturity»¹⁰¹³. Questo rituale era dedicato alle fanciulle che si avvicinavano al matrimonio, ma Antigone, svelando completamente il proprio pudore, si distanzia ulteriormente dai propri doveri di giovane donna, al punto da rifiutare le nozze. Dopo essersi scoperta e aver pronunciato il proprio lamento funebre, di propria iniziativa permette a Edipo di uscire dalla casa dove era stato recluso dai fratelli (*Ph.* 1530-8). Successivamente, quando Creonte giunge sulla scena e invita la ragazza a rientrare nelle sue stanze ad attendere il matrimonio con Emone, ella risponde in maniera decisa chiedendogli come mai avesse deciso di mandare in esilio il padre (*Ph.* 1643-5). Alla fine, sarà proprio con quest'ultimo che Antigone lascerà per sempre Tebe e abbandonerà le sue compagne di gioventù (*Ph.* 1737). Addirittura, dichiara che se mai sarà costretta a sposare Emone, si trasformerà in una Danaide¹⁰¹⁴. Oltre a rifiutare le nozze, è con sorprendente veemenza che si scontra con Creonte per ottenere il permesso di seppellire il corpo di Polinice, per poi concludere: ἐγὼ σφε θάψω, κἂν ἀπεννέπη πόλις, «lo seppellirò io, anche se me lo vieta lo Stato» (*Ph.* 1657). Il discorso di Antigone mostra una sfrontata indipendenza: le sue affermazioni non sono sostenute, come in Sofocle, da un appello alla legge non scritta degli dei, «it is simply her voice that affirms the injustice, [...] she relies on herself»¹⁰¹⁵. Il tema della *parrhesia* è affrontato in svariati passi delle *Fenicie*: Polinice, esule, confida a sua madre che il male più grande per chi vive lontano dalla patria è non godere della *παρρησία* (*Ph.* 391). Giocasta risponde che è proprio tipico degli schiavi «tacere quel che si pensa»¹⁰¹⁶. Essere schiavi o giovani donne (come Antigone all'inizio della tragedia), non significava soltanto nascondersi fisicamente,

¹⁰¹³ Swift 2009, 65 «the saffron garments may also recall the bridal veil, which some scholars have argued would have been a similar color. In any case, the wearing of saffron was associated with adult women, and was frequently symbolic of sensuality as well as of luxuriance and high status».

¹⁰¹⁴ Eur. *Ph.* 1675 νὺξ ἄρ' ἐκείνη Δαναΐδων μ' ἔξει μίαν.

¹⁰¹⁵ Saxonhouse 2005, 488.

¹⁰¹⁶ Eur. *Ph.* 392 δούλου τόδ' εἶπας, μὴ λέγειν ἅ τις φρονεῖ.

coprendosi il viso o rimanendo chiusi dentro le mura dell'*oikos*. Tacere quel che si pensa significa non potersi esprimere e quindi, di fatto, essere invisibili da tutti i punti di vista. Se il velo era stato uno scudo protettivo per la *parthenos*, lo strumento che la celava dagli sguardi altrui, nello sfilarselo di fronte a tutti Antigone finalmente viene vista. E può parlare¹⁰¹⁷.

Tornando al discorso iniziale, l'*αἰδώς* non ha a che fare soltanto con la pudicizia e la castità delle donne mortali, soggette alle rigide norme sociali ateniesi: anche le divinità maschili rispettano il pudore delle divinità femminili, soprattutto quando si uniscono a loro, nascondendole alla vista per rispettare l'intimità dell'amplesso. Affinché nessuno tra gli dei o gli uomini possa vederli, Zeus spande intorno (*Il.* 14.343 ἀμφικαλύψω) ad Era una nuvola d'oro e spessa¹⁰¹⁸. Parimenti, Poseidone, quando si unisce a Tiro, lo nasconde avvolgendolo in un'onda¹⁰¹⁹. Questo è lo stesso procedimento che avviene ai primordi dell'universo, quando Gea, poiché è donna, generò Urano affinché lui la coprisse (*Hes. Th.* 127 πάντα καλύπτει)¹⁰²⁰.

D'altra parte, l'idea che la notte sia simile ad una veste che avvolge è topica in Omero: Ares, ad esempio, sparge la notte sul campo di battaglia (*Il.* 5.506-8 ἀμφὶ δὲ νύκτα / [...] ἐκάλυψε¹⁰²¹) per aiutare i Troiani. L'immagine della notte che copre, fascia e circonda, è spesso usata come metafora della morte, a cui più volte viene attribuito l'epiteto μέλας, nera¹⁰²². Ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαϊνὴ νύξ ἐκάλυψε, «livida notte avvolse i suoi occhi» (*Il.* 5.310), τὸ δὲ οἱ ὄσσε / νύξ ἐκάλυψε μέλαινα, «scura notte / gli avvolse lo sguardo» (*Il.* 14.438-9), o ancora ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀγλὺς «cadde e subito foschia gli calava sugli occhi» (*Il.* 16.344), sono tutte immagini che descrivono il momento in cui gli eroi muoiono sul campo di battaglia. Il primo effetto che li colpisce è la perdita della vista, come se calasse

¹⁰¹⁷ Sulla *parrhesia* nelle *Fenicie* vd. Saxonhouse 2005, 472-94.

¹⁰¹⁸ *Hom. Il.* 14.342-345 Ἥρη μήτε θεῶν τό γε δεῖδιθι μήτε τιν' ἀνδρῶν / ὄψεσθαι: τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω / χρύσειον οὐδ' ἂν νῶϊ διαδράκοι Ἥελίος περ, / οὗτε καὶ ὀξύτατον πέλεται φάος εἰσοράσθαι.

¹⁰¹⁹ *Hom. Od.* 11.243-5 πορφύρεον δ' ἄρα κῦμα περιστάθη, οὐρεῖ ἴσον, / κυρτωθέν, κρύψεν δὲ θεὸν θνητὴν τε γυναῖκα. / λύσε δὲ παρθενίην ζώνην, κατὰ δ' ὕπνον ἔχευεν.

¹⁰²⁰ *Hes. Th.* 125-7 Γαῖα δὲ τοι πρῶτον μὲν ἐγένετο ἴσον ἑαυτῇ / Οὐρανὸν ἀστερόενθ', ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτει, / ὄφρ' εἴη μακάρεσσι θεοῖς ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ.

¹⁰²¹ *Il.* 5.506-8 ἀμφὶ δὲ νύκτα / θοῦρος Ἄρης ἐκάλυψε μάχῃ Τρώεσσι νύκτα / πάντοσ' ἐποιοχόμενος ἐκάλυψε.

¹⁰²² *Hom. Il.* 2.834, 11.332, 16.350, 16.687; *Od.* 4.180, 12.92, 17.326. Per un approfondimento cfr. Moreux 1967, 237-72.

il buio, come se si levasse un'ombrosa nebbia. È dagli albori della storia dell'uomo che la notte, portando con sé l'oscurità, viene associata al pericolo, all'ignoto¹⁰²³ – non a caso l'Ade, collocato spazialmente ad ovest, è il luogo dove i defunti scendono ὑπὸ ζόφον, nella nebbia¹⁰²⁴. Per i Greci la perdita della vista corrispondeva alla privazione di quello che tra i cinque sensi era il più importante. Infatti, se la metafora della morte è l'oscurità, la metafora della vita è proprio la facoltà di vedere la luce del sole¹⁰²⁵. Anche il sonno, che sopraggiunge di notte, produce degli effetti simili a quelli della morte e infatti anch'esso viene descritto come qualcosa che viene versato, calato¹⁰²⁶.

Gli dei sfruttano spesso gli elementi naturali, come l'oscurità o le nuvole, per interagire con i mortali. Come Ares fa calare la notte sul campo di battaglia per aiutare i Troiani, anche Efesto in *Il.* 5.24-5¹⁰²⁷ fascia di tenebre Ideo per proteggerlo dalla lancia di Diomede, mentre Apollo avvolge Enea in una nube scura dopo che l'eroe scivola dalle mani di Afrodite¹⁰²⁸. È interessante notare come la facoltà divina di coprire, nascondere e anche proteggere tramite il controllo degli elementi naturali, si può concretizzare in una veste: Afrodite aveva già utilizzato un peplo come arma difensiva per proteggere Enea. Apollo ripara sotto una scura nube anche un altro eroe: Ettore, già morto e abbandonato nella piana adiacente all'accampamento acheo, ferocemente privato dei riti funebri. Il dio, generando ombra (*Il.* 23.189 κάλυψη δὲ χῶρον ἅπαντα) sulla parte di suolo in cui giace il corpo, fa in modo che esso non secchi e non si consumi sotto il sole cocente¹⁰²⁹.

¹⁰²³ Moreux 1967, 239 «cette liaison s'explique fort bien par crainte que suscite l'obscurité dans des civilisations luttant ardemment pour sa survie».

¹⁰²⁴ Ad es. Hom. *Il.* 11.23.51, *Od.* 11.57. Moreux 1967, 241 «l'entrée dans l'Hadès représente bien l'entrée dans un royaume d'ombre sans que l'on pense un instant à la perte de la vue dans l'agonie». Per il motivo della morte come allontanamento dalla luce vd. Lattimore 1962, 161-4.

¹⁰²⁵ Cfr. ad esempio Soph. *Ant.* 809-10; Eur. *Alc.* 205-7, *Hipp.* 178-9, *Supp.* 1028, *HF* 562-4. Polissena, prima di morire, cita la luce del sole per tre volte (Eur. *Hec.* 366, 411, 435-37) «traditional as these utterances may be, their strategic placement at these decisive moments indicates how fully Polyxena identifies light as synonymous with life and stresses the point that light and sun are what she will miss the most when she goes down into the darkness of Hades» (Zeitlin 1991, 72).

¹⁰²⁶ Cfr. ad esempio Hom. *Od.* 2.395 ἔνθα μνηστήρεσσιν ἐπὶ γλυκὺν ὕπνον ἔχευε. Cfr. Moreux 1967, 238 «la nuit est comme une mort quotidienne».

¹⁰²⁷ Hom. *Il.* 5.24-5 ἀλλ' Ἥφαιστος ἔρτο, σώωσε δὲ νυκτὶ καλύψας, / ὡς δὴ οἱ μὴ πάγχυ γέρων ἀκαχήμενος εἶη.

¹⁰²⁸ Hom. *Il.* 5.344-45 καὶ τὸν μὲν μετὰ χερσὶν ἐρύσατο Φοῖβος Ἀπόλλων / κυανέη νεφέλη, μή τις Δαναῶν ταχυπόλων.

¹⁰²⁹ Hom. *Il.* 23.188-91.

L'azione di coprire Ettore con una nuvola rimanda al gesto di vestire i cadaveri con una tunica prima dei funerali: «the cloud [...] serve as the shroud that would be used in regular funerary ritual»¹⁰³⁰. Anche la morte – come la notte, che è infatti una sua metonimia – è percepita alla stregua di una veste¹⁰³¹, di un tessuto che avvolge. Ad esempio, nell'*Edipo a Colono* Antigone si rivolge al cadavere del padre affermando che egli «indossa il buio eterno sotto terra»¹⁰³². D'altronde, le Moire decidono della vita degli uomini e della sua interruzione tramite l'attività della tessitura e l'irreversibilità della morte è espressa proprio da metafore legate alla sfera del ricamo: una volta che il filo della vita è stato srotolato, non può essere avvolto di nuovo¹⁰³³.

L'idea della morte come veste ed involucro nasce dal fatto che i cadaveri vengono sepolti sottoterra. Non solo l'espressione *χυτή κατά γαῖα καλύπτει* è metonimica per indicare la perdita di qualcuno¹⁰³⁴, lo diventa anche la sua variazione post-omerica *τελευτὰν ἀπάντων γᾶν ἐπιεσσόμενος*, «e sarà di terra alla fine rivestito»¹⁰³⁵. Un'immagine potentissima che esemplifica la metafora della morte come il corpo che viene rivestito dalla terra è quando Troia cade e Laodice, che preferisce morire piuttosto che diventare schiava, supplica gli dei che la terra la

¹⁰³⁰ Cairns 2016, 33. Cfr. Hom. *Il.* 18.352 *ἐν λεχέεσσι δὲ θέντες ἐανῶ λιτὶ κάλυψαν*, dove il gesto di avvolgere la tunica intorno al cadavere di Patroclo è descritto con gli stessi termini di *Il.* 23.189. L'associazione tra nuvola e velo è implicita anche nel latino *nubere*, che oltre a “sposarsi” significa anche “velarsi” e deriva da *nubes* “nuvola”, ma anche “velo da lutto” (Cairns 2009, 51).

¹⁰³¹ Cairns 2016, 31 «images of night and darkness as covering layers or garments are used as metonymies for death». Cfr. ad es. Eur. *Hipp.* 250-1, dove la serva, a seguito della richiesta di Fedra di ricoprirla il capo con il velo, le risponde: *κρύπτω: τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος / σῶμα καλύψει*, «ti copro. Ma quando la morte / coprirà la mia persona?»

¹⁰³² Soph. *OC* 1703 *ὃ τὸν ἀεὶ κατὰ γᾶς σκότον εἰμένος*. Cfr. anche Eur. *Tro.* 1315-16 *μέλας γὰρ ὄσσε κατεκάλυψε / θάνατος ὄσιος ἀνοσίαις σφαγαῖσιν*. Si pensi, inoltre, all'esempio già proposto dei vv. 972-3 dell'*Agamennone*, in cui Clitemestra afferma che, se le voci sulla morte del marito fossero state vere, allora il *βασιλεὺς* si sarebbe potuto vantare di «aver avuto triplice veste di terra, essendo morto una volta per ciascuna forma».

¹⁰³³ Giannakis 1998, 19 riporta alcuni passi di autori latini, come Stazio o Seneca, uniti ad esempi di epigrafi, in cui la fine della vita è descritta proprio in termini di fili che, una volta esauriti, la Moira non può riavvolgere. Cfr. Lattimore 1962, che ha studiato il tema della morte nelle epigrafi funebri greche e latine: «frequently the thread is made not equivalent to life, but an instrument of death» (p. 159).

¹⁰³⁴ Cfr. Hom. *Il.* 6.464 *ἀλλά με τεθνηῶτα χυτὴ κατὰ γαῖα καλύπτοι*, vd. anche *Il.* 14.114.

¹⁰³⁵ Pind. *Nem.* 11.16 (trad. Cannatà Fera 2020). Cfr. Cairns 2016, 31 n. 34 per esempi di altri autori che utilizzano questa espressione.

inghiotta¹⁰³⁶. Gli dei l'accontentano: si apre una voragine e Laodice abbandona così la vita.

Nella tragedia esistono diversi esempi di donne che, alla vista di un cadavere, si affrettano a coprirlo con una veste. Non potendo garantire al defunto una degna sepoltura, riproducono quello che Apollo fa con il corpo di Ettore, ma con un oggetto alla loro portata: un peplo. Se l'immagine della morte che avvolge è diffusa nel pensiero greco dai tempi di Omero, nella tragedia, tramite le mani femminili, essa si trasforma letteralmente in una veste. Ad esempio, è Tecmessa che, alla vista atroce del cadavere di Aiace coperto di sangue, si precipita a coprirlo con il proprio mantello (Soph. *Aj.* 916 φάρει καλύψω)¹⁰³⁷, dichiarando con urgenza che nessuno deve sopportare la vista di un tale orrore¹⁰³⁸. Lo stesso accade con Andromaca nelle *Troiane*, che si getta dal carro su cui è trasportata per coprire con un peplo il corpo di Polissena, sacrificata sulla tomba di Achille¹⁰³⁹. Nonostante la condizione di prigioniera, Andromaca riesce comunque a compiere il ruolo femminile per eccellenza: presiedere ai riti funebri. Quando Ecuba denuncia le distorsioni della guerra, a causa delle quali si è permesso che molti soldati non venissero sepolti, dice proprio che essi nemmeno «dalla sposa furono avvolti di pepi»¹⁰⁴⁰.

La connessione tra nuvola, veste e morte emerge anche nell'*Eracle*. In questo caso, però, ad essere coperto da un manto non è un cadavere, è l'eroe stesso il quale, dopo aver massacrato involontariamente tutta la sua famiglia, desidera morire¹⁰⁴¹. Alla realizzazione dell'accaduto egli viene pervaso dalla disperazione, che è descritta in termini metaforici con l'esclamazione «una nube di gemiti si addensa

¹⁰³⁶ QS 13.544-551 καὶ τότε που Πριάμοιο πολυκτήτοιο θύγατρα / Λαοδίκην ἐνέπουσιν ἐς αἰθέρα
χεῖρας ὀρέξει / εὐχομένην μακάρεσσιν ἀτειρέσιν, ὄφρα ἐ γαῖα / ἀμφιχάνη, πρὶν χεῖρα βαλεῖν ἐπὶ
δούλια ἔργα. / τῆς δὲ θεῶν τις ἄκουσε καὶ αὐτίκα γαῖαν ἔνευθεν / ῥῆξεν ἀπειρεσίην: ἡ δ' ἐννεσίησι
θεοῖο / κούρην δέξατο δῖαν ἔσω κοῖλοιο βερέθρου, / Ἰλίου ὀλλυμένης.

¹⁰³⁷ Ciani-Mazzoldi 1999, 200 «in questo contesto è poco verosimile che entrasse un servitore portando un telo di questo genere e raggiungesse Tecmessa, è più probabile che la donna si servisse del suo stesso mantello per coprire il corpo».

¹⁰³⁸ Soph. *Aj.* 917-919. Cfr. anche Eur. *El.* 1231. Finglass 2011, 404 «the removal of Tecmessa's φᾶρος is an act full of *pathos*; if it is a veil rather than a cloak it could have evoked the pitiable unveiling of Andromache at the death of Hector».

¹⁰³⁹ Eur. *Tro.* 626-7.

¹⁰⁴⁰ Eur. *Tro.* 377-9 οὐ παῖδας εἶδον, οὐ δάμαρτος ἐν χεροῖν / πέπλοις συνεστάλησαν, ἐν ξένη δὲ γῆ / κεῖνται.

¹⁰⁴¹ Mirto 1997, 244 «la piena consapevolezza di ciò che ha commesso apre a Eracle il baratro della disperazione: ma anziché abbandonarsi al lamento, col decisionismo che è tipica virtù eroica annuncia di essere determinato al suicidio».

su di me!»¹⁰⁴². Poco dopo, appena scorge Teseo, l'eroe euripideo si preoccupa immediatamente del rischio di trasmettere all'amico la contaminazione del sangue. In questo modo, emergono entrambe le nozioni di *aidos*: la prima si lega ad un sentimento di vergogna, l'altra implica anche una forma di rispetto verso l'altro¹⁰⁴³. L'unica soluzione per l'eroe è φάρους κρατὶ περιβάλω σκότον¹⁰⁴⁴, coprirsi il capo con l'oscurità del mantello. In questa immagine si attiva la connessione tra la veste e il buio, a sua volta un manto che avvolge e che rimanda metaforicamente alla morte, anch'essa legata all'idea del coprire. Teseo, una volta appresa la disgrazia avvenuta, invita Eracle a togliersi il mantello dal capo: «non c'è nube temporalesca che proietti tanta oscurità / da nascondere il cumulo delle tue sventure»¹⁰⁴⁵. La nube si fa ancora metafora del dolore, simboleggiato visivamente dal φᾶρος¹⁰⁴⁶, che serve ad Eracle non solo a proteggere l'amico, ma anche a tutelare se stesso dal giudizio, tremendo, della comunità. Il gesto di coprirsi con un manto è lo stesso che compie l'eroe dell'*Odissea*, quando si sveglia sulla barca a causa delle urla dei compagni che vengono trascinati dai venti di Eolo¹⁰⁴⁷. Odisseo sa che tuffarsi in mare per salvare i guerrieri significherebbe morire: rinuncia così all'impresa suicida e nel frattempo si copre (*Od.* 10.53 καλυψάμενος¹⁰⁴⁸) con un manto, stando fermo sul fondo della nave. In entrambi i casi, nascondersi dietro ad un tessuto non significa soltanto rifuggire dal giudizio altrui, è anche un tentativo di segregarsi dal mondo circostante, desiderio che, secondo M.S. Mirto, equivarrebbe ad un «gesto

¹⁰⁴² Eur. *HF* 1140 αἰᾶ: στεναγμῶν γὰρ με περιβάλλει νέφος.

¹⁰⁴³ Cairns 1997, 2 «the verb *aideomai* is used in two distinct ways, either to convey inhibition before a generalized group of other people in whose eyes one feels one's self-image to be vulnerable, or to express positive recognition of the status of a significant other person». Vd. anche p. 292 «in this scene Heracles' *aidōs* and his awareness of his pollution and its effects on others are inextricably linked».

¹⁰⁴⁴ Eur. *HF* 1159.

¹⁰⁴⁵ Eur. *HF* 1216-7 οὐδεὶς σκότος γὰρ ᾧδ' ἔχει μέλαν νέφος, / ὅστις κακῶν σῶν συμφορὰν κρύψειεν ᾧν.

¹⁰⁴⁶ Cairns 2016, 35 «there is a direct link between the cloud of lamentation that represents the initial shock of grief and the literal covering of Heracles' head, described by Theseus as an attempt to hide his misfortunes in cloud and darkness».

¹⁰⁴⁷ Hom. *Od.* 10.49-55.

¹⁰⁴⁸ *Od.* 10.53-55 ἀλλ' ἔτλην καὶ ἔμεινα, καλυψάμενος δ' ἐνὶ νηὶ / κείμην. αἰ δ' ἐφέροντο κακῆ ἀνέμοιο θυέλλῃ / ἀΐτις ἐπ' Αἰολίην νῆσον, στενάχοντο δ' ἑταῖροι.

sostitutivo del suicidio»¹⁰⁴⁹. Allora, se partiamo da questa prospettiva, colpisce ancora di più la scena in cui Taltibio, nell'*Ecuba*, chiede al coro di prigioniere dove si trovi la regina e le donne rispondono: «sta vicino a te, Taltibio, schiena a terra, / rinchiusa (συγκεκλημένη¹⁰⁵⁰) nel suo peplo»¹⁰⁵¹. Ecuba, come Eracle, è viva ma vorrebbe essere morta, il suo isolarsi dal mondo è rappresentato dai pepi che la coprono come se fosse già nella bara¹⁰⁵². Il gesto di coprirsi, quindi di scomparire, è il motivo dell'ἀφανισμός, del desiderio di seguire il defunto sottoterra: «la prima conseguenza dell'annuncio della morte di una persona cara è la perdita del desiderio di vivere di chi è sopravvissuto»¹⁰⁵³. Dunque, coprirsi con una veste o con un velo non serve soltanto a proteggere la propria *aidos*, rappresenta anche un gesto di dolore e di lutto estremo – cosa peraltro utile a livello visivo nel contesto teatrale, dove gli attori non potevano produrre lacrime vere¹⁰⁵⁴. Il motivo per cui Ecuba è sigillata nella sua veste, in uno spazio di intima sofferenza tra la vita e la morte, è perché sua figlia Polissena è appena stata sacrificata. La fanciulla, mentre viene portata via dai soldati, chiede a Odisseo di velarle il capo, «perché prima ancora di essere sgozzata / in sacrificio, mi struggo nel cuore per il pianto di mia madre / e struggo lei con i miei lamenti»¹⁰⁵⁵. Anche Agamennone, assistendo al sacrificio di sua figlia, si copre il viso con il suo πέπλος¹⁰⁵⁶ e lo stesso accade a Iolao negli *Eraclidi*, il quale, sconvolto dal dolore per l'imminente morte della moglie e dei figli di Eracle, dopo aver espresso il suo dolore, avanza questa richiesta:

¹⁰⁴⁹ Mirto 1997, 245. Cfr. anche Van Genep, 1981, 147, coprirsi con un velo indica sempre una forma di separazione, «ci si vela il capo per adorare la divinità, per separarsi dal profano. [...] Presso certi popoli, una vedova, con l'indossare del velo, si separa dal marito morto. [...] Socrate, coprendosi con un velo dopo aver bevuto la cicuta, si separò in questo modo dal mondo dei vivi, per aggregarsi al mondo dei morti».

¹⁰⁵⁰ LSJ s.v. «shut or coop up, hem in, enclose, confined».

¹⁰⁵¹ Eur. *Hec.* 486-7 αὐτὴ πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί, / Ταλθύβιε, κεῖται συγκεκλημένη πέπλοις.

¹⁰⁵² Cfr. Eur. *Hec.* 431 τέθνηκ' ἔγωγε πρὶν θανεῖν κακῶν ὕπο, «sono morta ancora prima di morire, uccisa dal dolore».

¹⁰⁵³ Palmisciano 2017, 13. Per l'*aphanismós* in Quinto Smirneo vd. Barbaresco 2022, 358 e 370-1, in cui sono segnalati anche altri esempi omerici e tragici.

¹⁰⁵⁴ Cairns 2009, 47.

¹⁰⁵⁵ Eur. *Hec.* 432-434 κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κάρη πέπλοις / ὡς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν / θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτίκω γόοις. Anche in questo caso il velo funge da strumento di auto-tutela, ma anche di protezione nei confronti di un altro.

¹⁰⁵⁶ Eur. *IA* 1547-50 ἐπὶ σφαγὰς στείχουσιν εἰς ἄλσος κόρην, / ἀνεστέναξε, κάμπαλιν στρέψας κάρη / δάκρυε, πρόσθεν ὀμμάτων πέπλον προθείς.

«accostatemi all'ara e ricoprite / con il manto il mio corpo»¹⁰⁵⁷. D.L. Cairns nota come quello di coprirsi il capo con un velo sia un gesto di lutto spontaneo, che precede la sua introduzione nella prassi dei riti funebri¹⁰⁵⁸. Come la nebbia e l'oscurità sono i primi elementi naturali che calano sugli occhi del defunto, così il velo è il primo oggetto che copre le lacrime dei sopravvissuti¹⁰⁵⁹.

La tragedia in cui convergono tutte le connessioni e sovrapposizioni di cui si è discusso è l'*Alcesti*. Dopo essersi sacrificata per il marito Admeto, la donna viene riportata alla vita da Eracle, che riesce eroicamente a recuperarla dai νεπτέρων δωμάτων, dalle «case dell'ombra»¹⁰⁶⁰: l'Ade. Mentre Admeto si dispera per la morte della moglie, l'eroe torna da lui in compagnia di Alcesti, velata. Sicuramente il velo, in una prospettiva di realizzazione scenica, serviva a creare la giusta *suspense* nel pubblico¹⁰⁶¹. Anche in *Molto rumore per nulla* di Shakespeare il riconoscimento di Ero, creduta morta da Claudio, suo promesso sposo, avviene tramite un mascheramento. Tuttavia, la scelta di coprire il volto di Alcesti con un velo provoca delle notevoli concatenazioni di immagini e collegamenti. Il velo è uno scudo, che protegge e confina, offusca e rivela. Alcesti si trova in un limbo tra la vita e la morte: oltre al fatto che per tornare definitivamente nel mondo dei mortali saranno necessari tre giorni¹⁰⁶², finché ella è velata Admeto non la riconosce, pensa che sia ancora morta e così il velo la tiene ancora relegata nell'aldilà. Credendo che sia un'altra donna, Admeto si oppone fortemente al desiderio di Eracle di fare alloggiare la sconosciuta in casa propria; il re, infatti, dà per scontato che da tale ospitalità sarebbe conseguita anche un'unione sessuale. Egli non può permetterselo, poiché ha giurato alla moglie che non l'avrebbe sostituita

¹⁰⁵⁷ Eur. *Heracl.* 603-4 λάβεσθε κὰς ἔδραν μ' ἐρείσατε / αὐτοῦ πέπλοισι τοῖσδε κρύψαντες κἀρα (Trad. Mildonian 1971).

¹⁰⁵⁸ Cairns 2009, 49-50 «the corpse or the bones for burial are also covered, and so the veiling of the mourner and deceased which is also apparent in the mourner's hair-cutting, self-mutilation and ritual defilement».

¹⁰⁵⁹ Cairns 2009, 52. Van Gennepe 1981, 128 «il lutto [...] in realtà per i sopravvissuti è uno stato di margine e in esso entrano attraverso riti di separazione e ne escono mediante riti di reintegrazione nella società generale».

¹⁰⁶⁰ Eur. *Alc.* 1073 ἐς φῶς πορεύσασαι νεπτέρων ἐκ δωμάτων.

¹⁰⁶¹ Parker 2007, 251 «if a woman who is supposed to have died appears on stage to be reunited to her husband or lover, she must be disguised in some way».

¹⁰⁶² Eur. *Alc.* 302-10.

con nessuna¹⁰⁶³. Tuttavia, a seguito delle pressanti insistenze di Eracle, l'uomo cede e conduce la donna velata in casa. Questa immagine ricorda quella che Admeto stesso cita ai vv. 915-925, in cui rievoca il giorno delle nozze con Alcesti, quando tenendosi per mano varcarono la soglia di casa, accompagnati dall'imeneo¹⁰⁶⁴. C'è dunque un'ambiguità: Alcesti è morta e la sua condizione è rappresentata dal velo, associato appunto al lutto, che tuttavia in questa circostanza richiama il velo da sposa¹⁰⁶⁵. Di nuovo, matrimonio e morte si intrecciano e si confondono. È lo stesso meccanismo che troviamo nell'*Iliade*. Subito dopo la morte di Ettore, Andromaca, alla vista del corpo, sviene – anche in questo caso, peraltro, si riprende l'immagine della notte che copre (ἐκάλυψε) gli occhi¹⁰⁶⁶. Cadendo a terra perde il velo, ominoso segnale della perdita dell'*aidos* della donna, dunque della sua futura condizione di schiavitù. Andromaca è come se fosse già morta, ma attraverso il κρήδεμνον si passa improvvisamente alla dolorosa rievocazione del giorno delle nozze con Ettore, quando Afrodite aveva donato alla sposa quello stesso velo¹⁰⁶⁷. Sarà Rilke a portare all'estremo questa sovrapposizione. Nella sua *Alkestis* la scena del matrimonio avviene in concomitanza con la scena della condanna a morte di Admeto: «deve morire Admeto. Quando? Adesso [...] ah, non giorni, ma notti, una soltanto / solo una notte, questa notte: questa»¹⁰⁶⁸.

Tornando all'*Alcesti* euripidea, quando finalmente Admeto prende la mano della donna, dichiara: «la afferro come se dovessi tagliare (la testa della) Gorgone» (Eur. *Alc.* 1118). Secondo il mito, Perseo, per non rimanere pietrificato, uccise la Gorgone senza guardarla. Questo significa che Admeto, mentre conduce la donna in casa, distoglie lo sguardo¹⁰⁶⁹. È Eracle che lo convince a voltarsi e quando l'uomo

¹⁰⁶³ Eur. *Alc.* 1144-46.

¹⁰⁶⁴ Eur. *Alc.* 914-21 πολὺ γὰρ τὸ μέσον: / τότε μὲν πεύκαις σὺν Πηλιάσιν / σὺν θ' ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω / φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων, / πολυάχητος δ' εἶπετο κῶμος / τὴν τε θανοῦσαν κάμ' ὀλβίζων / ὡς εὐπατρίδαι κάπ' ἀμφοτέρων / ὄντες ἀρίστων σύζυγες εἶμεν.

¹⁰⁶⁵ Parker 2007, 275 c'è comunque qualcosa di disturbante: nonostante il pubblico sappia che la donna è Alcesti «what the audience sees is not quite a bridegroom leading his bride into his house. The woman is still veiled and the man's head is turned away from her».

¹⁰⁶⁶ Hom. *Il.* 22.466 τὴν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυπεν.

¹⁰⁶⁷ Hom. *Il.* 22.469-72 τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμιην / κρήδεμνόν θ', ὃ ρά οἱ δῶκε χρυσῆ Ἀφροδίτη / ἤματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἴκτωρ / ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα.

¹⁰⁶⁸ Trad. riportata in Tagliapietra 1997, 223.

¹⁰⁶⁹ Parker 2007, 275 «Heraclēs pulls back the veil as he delivers at v. 1120. [...] But nothing happens: the tableau remains fixed as Admetus keeps his head stubbornly turned aside».

lo fa, ecco che Alceste si svela¹⁰⁷⁰. Il velo, oggetto di per sé ambiguo e infatti associato ai segreti, alla dissimulazione e al mascheramento, aveva già instillato in Admeto l'illusione che quella donna potesse essere sua moglie, ma egli aveva razionalmente rifiutato l'ipotesi¹⁰⁷¹. Anche ora che la vede, Admeto teme che Alceste sia un inganno (*Alc.* 1125 *χαρὰ κέρτομος*), uno spettro degli inferi (*Alc.* 1127 *φάσμα νεπτέρων*): la sua vista è offuscata, «eyes can be deceived by appearances»¹⁰⁷². Prima di convincersi definitivamente che quella davanti a lui è la moglie, la figura della donna rimane sfumata, un'ombra come quella che l'uomo aveva percepito quando era ancora velata, la proiezione di un desiderio impossibile¹⁰⁷³. Viene spontaneo pensare al mito di Orfeo ed Euridice, citato da Admeto stesso ai vv. 357-362¹⁰⁷⁴. In entrambi i casi c'è un uomo che desidera ardentemente il ritorno dell'amata dagli inferi e in entrambe le rappresentazioni la donna defunta effettivamente appare, ma con un aspetto che è a metà tra il reale e l'immaginario. Cinque secoli più tardi Virgilio e Ovidio avrebbero scritto di Orfeo che, per riportare alla vita Euridice, si girò e lei immediatamente si trasformò in aria sfuggente (*Ov. Met.* 10.59¹⁰⁷⁵), in fumo disperso nell'aria (*Verg. Georg.* 4.499-500¹⁰⁷⁶). La fumosità ultraterrena di Euridice è la stessa riprodotta scenograficamente dal velo di Alceste, che però, a differenza della prima, da ombra torna umana e per Admeto, al contrario di Orfeo, è proprio necessario voltarsi al fine di poter riconoscere la moglie e riportarla definitivamente alla vita. Nell'Alceste velata «si confondono le figure della verità e della morte»¹⁰⁷⁷, implicite

¹⁰⁷⁰ Tagliapietra 1997, 225-6 pone la questione su chi alza il velo di Alceste. Admeto, poiché distoglie lo sguardo, è escluso. Solitamente, il gesto dello svelamento viene attribuito ad Eracle, ma si è anche pensato che la responsabile possa essere Alceste stessa. In questo caso, la donna replicherebbe il gesto rituale dell'*anakalyptéieia*, in cui, in un certo momento della festa nuziale, la sposa si mostra per la prima volta al marito senza velo.

¹⁰⁷¹ Eur. *Alc.* 1061-67.

¹⁰⁷² Parker 2007, 278.

¹⁰⁷³ Eur. *Alc.* 1130 *σάφ' ἴσθ' : ἀπιστεῖν δ' οὐ σε θαυμάζω τύχη.*

¹⁰⁷⁴ Eur. *Alc.* 357-362 *εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλώσσα καὶ μέλος παρήν, / ὅστ' ἦ κόρην Δήμητρος ἦ κείνης πόσιν / ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν, / κατήλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων / οὔθ' οὔπι κόπη ψυχρομπός ἄν Χάρων / ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστήσαι βίον.* Paduano 1969, 79 «questi versi rappresentano la prima attestazione nella letteratura greca della catabasi di Orfeo in cerca di Euridice».

¹⁰⁷⁵ *Ov. Met.* 10.59 *nil nisi cedentis infelix arripit auras.*

¹⁰⁷⁶ *Verg. Georg.* 4.499-500 *et ex oculis subito, ceu fumus in auras / commixtus tenues.*

¹⁰⁷⁷ Tagliapietra 1997, 228.

nel velo che svela (ἀλήθεια, «verità», letteralmente significa proprio “svelatezza”) e vela¹⁰⁷⁸.

L'importanza del velo come strumento scenico di mistero, attesa e impatto visivo, «che nasconde e insieme mette paura, che imita e al contempo dissimula»¹⁰⁷⁹, è riconosciuta anche all'interno del romanzo greco ellenistico. Nelle *Etiopiche*, «romanzo di agnizione, giocato sull'ambigua alternanza tra apparenza e realtà»¹⁰⁸⁰, Eliodoro di Emesa descrive così la scena di riconoscimento finale, in cui Cariclea, creduta morta, si mostra all'amato Teagene:

Hld. V 11

Ὡς δὲ ἤχθη καὶ τὰ πρῶτα κάτω νεύουσα καὶ τὸ πρόσωπον εἰς ὄφρυν σκέπουσα τοῦ Ναυσικλέους θαρρεῖν παρακελευομένου μικρὸν ἀνένευσεν εἶδὲ τε καὶ ὄφθη παρ' ἐλπίδας, ὀδυρμὸς ἅπασιν ἀθρόον ἀνεκινήθη καὶ ὥσπερ ἐξ ἐνὸς συνθήματος [...] ἀνωλόλυξαν. [...] Ὁ δὲ Ναυσικλῆς ἐνεὸς ἐγεγόνει [...] καὶ τίς ὁ καθάπερ ἐπὶ σκηνῆς ἀναγνωρισμὸς διαπορῶν.

La donna fu fatta entrare: sulle prime teneva lo sguardo a terra, il volto velato fino alle sopracciglia. Nausicle la esortava a farsi coraggio; allora alzò un po' la testa, li vide e, contro ogni speranza, fu vista. Da tutti simultaneamente si levò un pianto lamentoso e come a un segnale convenuto [...] scoppiarono in singhiozzi [...] Nausicle era ammutolito e...si sentiva smarrito di fronte a quella scena di riconoscimento degna di un dramma¹⁰⁸¹.

Il potere di questo testo è che in esso si riproduce l'effetto scenico che si può trovare solo a teatro. Come dice Aristotele nella sua *Poetica*, un testo è efficace «quando può rappresentare un'azione (o anche la sospensione di un'azione, il silenzio), a parole»¹⁰⁸². Il velo si cristallizza così come strumento narrativo della costruzione del mistero e del suo scioglimento, dell'ambiguità tra vero e falso, tra la realtà e la sua proiezione. È un oggetto che serve per proteggersi e proteggere,

¹⁰⁷⁸ Tagliapietra 1997, 225, inoltre, fa notare come gli attori in scena dovevano essere due. Proprio in virtù del fatto che Alceste nell'epilogo non proferisce parola, per Euripide è stato possibile mettere in scena una comparsa, in aggiunta agli attori principali: «la straniera è Alceste, perché porta la maschera, ma è Alceste in un altro corpo». Questo provoca tutta un'altra serie di connessioni dell'ambiguo: sotto il velo c'è un altro riflesso, un'altra maschera e un altro inganno. «Il poeta smaschera la morte stessa, ma questo smascheramento non può che essere infinito, perché anche la morte non è nient'altro che una maschera, un riflesso» (p. 227).

¹⁰⁷⁹ Tagliapietra 1997, 222.

¹⁰⁸⁰ Crismani 2003, 235. Cfr.

¹⁰⁸¹ Trad. Crismani 2003.

¹⁰⁸² Crismani 2003, 239. Cfr. Arist. *Poet.* 62a 17. «La scrittura si è fatta immagine, spettacolo di parole» (Crismani 2003, 241).

per seppellire i defunti e per esprimere, da vivi, il desiderio di morire. Diventa la metafora tramite la quale si descrive l'immagine della notte, del sonno e della morte. Questa sovrapposizione, quando viene portata a teatro, dà vita ad una tragedia come l'*Alcesti*, che è un intrecciarsi di inganni, riflessi e simulazioni. Proprio per la sua ambivalenza, insita alla sua proprietà di strumento che nasconde e rivela al contempo, il velo può anche fungere da arma.

C'è un'altra donna, infatti, che si serve della veste per occultare un morto: Antigone. Nell'epilogo dei *Sette contro Tebe* la *parthenos* dichiara la propria determinazione nel seppellire Polinice, pronunciando una frase sulla quale Sofocle ricamerà l'intera opera a lei dedicata:

Aesch. *Sept.* 1037-41

τάφον γὰρ αὐτῶ καὶ κατασκαφὰς ἐγώ,
γυνή περ οὔσα, τῶδε μηχανήσομαι,
κόλπῳ φέρουσα βυσσίνου πεπλώματος.
καὐτὴ καλύψω, μηδέ τῳ δόξη πάλιν
θάρσει, παρέσται μηχανὴ δραστήριος.

Io gli darò una tomba, la scaverò con le mie mani:
anche se sono una donna, troverò il modo.
Lo porterò in braccio, avvolto nella mia veste di bisso,
io lo coprirò! E nessuno creda il contrario.
Ho coraggio e troverò il modo di farlo¹⁰⁸³.

Il piano di Antigone, ancora indefinito, si configura in una *μηχανή* (vv. 1038, 1041), «any artificial means or contrivance for doing a thing»¹⁰⁸⁴, una delle armi già citate della *metis*. Nascondere Polinice dietro al peplo rimanda alla sfera lessicale della morte; il verbo utilizzato, infatti, è sempre *καλύπτω* (v. 1040) e l'atto di avvolgere il corpo in una veste già allude alla sepoltura. Antigone è consapevole dei rischi che corre e soprattutto delle limitazioni a cui è soggetta in quanto donna, ma trova subito un *πόρος*, una risorsa, attraverso cui portare a termine il proprio obiettivo. Il riferimento ad un elemento concreto come il peplo, infatti, «is intended to show the resourcefulness of Antigone overcoming the deficiencies of her sex»¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸³ Trad. Monica Centanni, 1995.

¹⁰⁸⁴ LSJ s.v.

¹⁰⁸⁵ Hutchinson 1985, 216.

Anche in questo caso, dunque, la veste si trasforma in uno strumento che, se non viene usato per uccidere, serve comunque a sovvertire l'ordine, in questo caso rappresentato dalla ragion di stato che vuole impedire ad Antigone di compiere i riti funebri per suo fratello.

Alla fine, tuttavia, sarà proprio impiccandosi al proprio velo che Antigone, nella tragedia sofoclea, si suiciderà. Se la morte viene ritratta come una veste, è anche vero che quest'ultima «è sempre suscettibile di trasformarsi in un nodo di morte»¹⁰⁸⁶.

3.1.5. *Brochos*: i lacci del peplo e il volo degli uccelli

Il suicidio di Antigone non è l'unico esempio in cui una donna si serve del velo, della cintura o del laccio del peplo per impiccarsi. Questi strumenti sono gli stessi tramite cui trovano la morte Giocasta nell'*Edipo re*¹⁰⁸⁷, Fedra nell'*Ippolito*¹⁰⁸⁸ e Leda, citata nell'*Elena*¹⁰⁸⁹. Anche Ermione ed Elena minacciano di uccidersi con un cappio¹⁰⁹⁰. Questi esempi bastano a stabilire che l'impiccagione è una morte femminile – compiuta attraverso oggetti femminili – che si contrappone a quella per spada, tipicamente maschile¹⁰⁹¹. Il discredito che permeava questa modalità di suicidio nell'immaginario greco è esemplificato in Tucidide. Egli cita soltanto due casi di impiccagione di soldati, entrambi avvenuti nel contesto della *stasis*, la guerra civile, lo scontro più perverso di tutti, il peggiore dei mali¹⁰⁹², a cui questo tipo di morte è evidentemente associato. Le ancelle che erano state sleali durante l'assenza di Odisseo e si erano unite ai Proci, generando ulteriori disordini nella sua casa, vengono impiccate¹⁰⁹³. Omero descrive tale morte come οἴκτιστα, la più dolorosa, la più odiosa¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁶ Loraux 1991, 112.

¹⁰⁸⁷ Soph. *OT*, 1264.

¹⁰⁸⁸ Eur. *Hipp.* 770-79.

¹⁰⁸⁹ Eur. *Hel.* 134-6, 200-2, 687-8. Per non parlare delle donne le cui vicende sono narrate al di fuori delle opere tragiche, come Arianna e Carila (Plut. *Thes.* 20,1).

¹⁰⁹⁰ Eur. *Andr.* 811-3, 841-4, *Hel.* 353-7.

¹⁰⁹¹ Sull'argomento si è espressa ampiamente Nicole Loraux, vd. ad esempio Loraux 1988 e 1991, 100-118.

¹⁰⁹² *Thuc.* 3.81.3, 4.48.3.

¹⁰⁹³ *Od.* 22.471-2 ἀμφὶ δὲ πάσαις / δειρῆσι βρόχοι ἦσαν, ὅπως οἴκτιστα θάνοιεν.

¹⁰⁹⁴ LSJ «most pitiable, lamentable».

Per analizzare il suicidio femminile tramite lacci e cinture, bisogna cominciare dal termine βρόχος. Esso identifica lo strumento per strangolare, sostanzialmente la corda annodata¹⁰⁹⁵. È tramite il βρόχος che Fedra trova la morte (*Hipp.* 770 e 779), così come Leda (*Hel.* 136 e 688)¹⁰⁹⁶. Esso diventa sinonimo dell'impiccagione vera e propria, definita dal termine specifico ἀγχόνη¹⁰⁹⁷. Il βρόχος non compare soltanto nel contesto del suicidio, in guerra diventa anche un'arma per uccidere, o almeno questo è il termine greco che Erodoto sceglie per descrivere un particolare strumento utilizzato sul campo di battaglia dai Sagarti, un popolo di nomadi che combatteva nelle schiere dell'esercito persiano.

Hdt. 7.85

Ὅπλα δὲ οὐ νομίζουσι ἔχειν οὔτε χάλκεα οὔτε σιδήρεα ἔξω ἐγχειριδίων, χρέωνται δὲ σειρήσι πεπλεγμένῃσι ἐξ ἰμάντων. ταύτησι πίσυνοι ἔρχονται ἐς πόλεμον. ἡ δὲ μάχη τούτων τῶν ἀνδρῶν ἦδε: ἐπεὰν συμμίγῃσι τοῖσι πολεμίοισι, βάλλουσι τὰς σειρὰς ἐπ' ἄκρῳ βρόχους ἐχούσας: ὅτε δ' ἂν τύχη, ἦν τε ἵππου ἦν τε ἀνθρώπου, ἐπ' ἐωυτὸν ἔλκει: οἱ δὲ ἐν ἔρκεσι ἐμπαλασσόμενοι διαφθεῖρονται.

Non sono soliti portare armi, né di bronzo né di ferro, eccetto i pugnali; usano invece corde fatte con corregge intrecciate, e si affidano ad esse quando vanno in guerra. Ed ecco come combattono: non appena vengono a contatto con i nemici, lanciano queste corde, provviste all'estremità di un nodo scorsoio: chiunque capiti, uomo o cavallo, lo tirano verso di sé e, impigliato com'è nei lacci, lo uccidono.

L'arma dei Sagarti colpisce da lontano, le sue connotazioni richiamano ad uno strumento utile in un'imboscata piuttosto che in uno scontro aperto, dove un nodo scorsoio che strangola, eliminando qualsiasi possibilità di reazione da parte dell'avversario, risulta chiaramente sleale¹⁰⁹⁸. L'idea del βρόχος che stringe senza lasciare speranza di salvezza emerge nell'*Andromaca*, quando Oreste, riferendosi al destino di morte di Neottolemo, afferma che «a lui è stata tesa una rete mortale /

¹⁰⁹⁵ Loraux 1991, 110 «brochos è la corda già annodata, la maglia pronta a chiudersi, in una parola lo strumento per strangolare».

¹⁰⁹⁶ Anche in Eur. *Tro.* 1012-14, quando Elena dichiara a Menelao di essere sempre stata leale agli Achei, Ecuba ribatte di non averla mai sorpresa «ad appendere lacci (βρόχους) / o ad affilare spade, cose che farebbe una donna nobile / se rimpiangesse il precedente marito».

¹⁰⁹⁷ Cfr. Eur. *Hipp.* 777, *Hel.* 200, 299, *Andr.* 816.

¹⁰⁹⁸ Loraux 1991, 110 «βρόχος come filo di morte denota la perfidia ignominiosa».

a maglie (βρόχοις) inamovibili»¹⁰⁹⁹. Anche nell'*Elettra* euripidea c'è un discorso simile. La protagonista, ancora in struggente lutto per la morte del padre, si lascia andare alla disperazione, levando lamenti e compiendo i gesti rituali del dolore:

Eur. *El.* 150-156

αἶ αἶ, δρύπτε κάρα:
οἷα δέ τις κύκνος ἀχέτας
ποταμίους παρά χεύμασιν
πατέρα φίλτατον καλεῖ,
ὀλόμενον δολίοις βρόχων
ἔρκεσιν, ὡς σὲ τὸν ἄθλιον,
πάτερ, ἐγὼ κατακλαίομαι.

Ah! Ah! Lacera il capo!
Come cigno canoro
che presso la corrente del fiume
invoca il padre adorato,
incappato nei lacci di una trappola,
così io piango, padre,
il tuo triste destino.

Questo passo è particolarmente interessante perché il βρόχος non rimanda soltanto alla veste con cui Clitemestra ha ucciso Agamennone, ma anche alla trappola mortale in cui è stato imprigionato il cigno. Come i Sagarti intrecciano corde per uccidere con scaltrezza in battaglia, così nell'*Elettra* il βρόχος si configura come una trappola, in questo caso legata alla caccia. Ciò fa intendere meglio l'ambito in cui bisogna inserire l'arma dei suicidi femminili: quello della *metis*¹¹⁰⁰, ovvero dei legami e degli intrecci. L'originaria connessione tra *metis* e caccia in relazione al βρόχος trova espressione nell'*Andromaca*. Quando Peleo libera Andromaca dai lacci con cui Menelao l'aveva immobilizzata, esclama: «infame, come hai ridotto le sue mani? / Credevi di legare (ἐντείνειν βρόχοις) un bue o un leone?»¹¹⁰¹. Anche negli *Uccelli* di Aristofane i βρόχοι sono una delle numerose trappole che i cacciatori tendono ai volatili¹¹⁰².

¹⁰⁹⁹ Eur. *Andr.* 995-6 τοῖα γὰρ αὐτῶ μηχανὴ πεπλεγμένη / βρόχοις ἀκινήτοισιν ἔστηκεν φόνου. Anche nelle *Baccanti* il coro invita Dioniso a gettare «attorno al feroce cacciatore di menadi [...] il laccio (βρόχον) che uccide» (Eur. *Bacch.* 1020-22).

¹¹⁰⁰ Loraux 1991, 100 «se i 'legami sono le armi privilegiate della *metis*' indubbiamente è al campo semantico [...] dell'intelligenza astuta che bisogna riferire la morte con il nodo scorsoio».

¹¹⁰¹ Eur. *Andr.* 719-20.

¹¹⁰² Ar. *Av.* 527.

A tal proposito, N. Loraux ritiene che non sia una mera coincidenza la metafora che compare nel XXII canto dell'*Odisea*, in cui le ancelle appese al cappio sono paragonate a tortore e colombe «che si impigliano in una rete / fissata in un cespuglio»¹¹⁰³. La studiosa connette tale paragone ad un'associazione molto simile che compare nell'*Ippolito*. Appena prima che Fedra si impicchi, il coro la assimila ad un uccello, che sotto sinistri auguri «dalla terra di Minosse / volò alla gloriosa Atene»¹¹⁰⁴. Ancora più impressionante è l'immagine che Teseo disegna nel suo lamento rivolto al cadavere della sposa: «come un uccello sei volata via / irrompendo nell'Ade con rapido balzo»¹¹⁰⁵. La morte di Fedra si configura effettivamente in una liberazione dai suoi tormenti, dalla sua passione proibita, dal terrore di essere smascherata. Il coro usa proprio il verbo ἀπαλλάσσω¹¹⁰⁶, «set free, remove from»¹¹⁰⁷, per spiegare il gesto estremo della donna¹¹⁰⁸. L'empatia che il coro prova nei confronti di Fedra si manifesta proprio nel desiderio di essere trasformato in uccello, per volare addirittura oltre le colonne d'Ercole, nella terra delle Esperidi (*Hipp.* 742). La metamorfosi in uccello e il viaggio attraverso il mare «suggest strongly the free flight of a soul, released from its earthly fetters, to the regions of death»¹¹⁰⁹. Difatti, se lo stasimo comincia con la descrizione immaginifica di una peregrinazione che percorre tutti i luoghi più remoti della terra, esso si conclude con la descrizione dei gesti che Fedra compirà per suicidarsi. Ippolito, dopo aver scoperto il tremendo segreto, decide di andarsi a purificare nelle acque del fiume, mentre l'unica alternativa che rimane a Fedra è rientrare in casa. Il mondo esterno, quello della luce del sole – della vita – ormai le è precluso, «except as a visionary place of escape from her agony of soul»¹¹¹⁰. In questa

¹¹⁰³ Hom. *Od.* 22.468-470 ὡς δ' ὅτ' ἂν ἡ κίχλαι τανυσίπτεροι ἠὲ πέλειαι / ἔρκει ἐνιπλήξωσι, τό θ' ἐστήκη ἐνὶ θάμνω, / αὐλιν ἐσιέμεναι, στυγερὸς δ' ὑπεδέξατο κοῖτος.

¹¹⁰⁴ Eur. *Hipp.* 758-63.

¹¹⁰⁵ Eur. *Hipp.* 828-9 ὄρνις γὰρ ὡς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἶ, / πήδημ' ἐς Ἄϊδου κραϊνὸν ὀρμήσασά μοι.

¹¹⁰⁶ Eur. *Hipp.* 774-5 δοξον ἀνθαιρουμένα φήμαν, ἀπαλλάσ- / σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα.

¹¹⁰⁷ LSJ s.v.

¹¹⁰⁸ Loraux 1991, 111 «senza dubbio la seconda immagine ricorda il volo finalmente libero dell'anima della morta».

¹¹⁰⁹ Parry 1966, 321.

¹¹¹⁰ Parry 1966, 325 «yet we know that such escape can mean only death».

tragedia il desiderio di fuga coincide più che mai con la necessità di morire, è sempre stato questo il vero rimedio per la sofferenza della protagonista¹¹¹¹.

Il motivo della trasformazione in uccello o semplicemente del librarsi in volo per evadere da situazioni difficili, o per scappare dal dolore, si ripete in molte altre tragedie¹¹¹². Ad esempio, Ermione, terrorizzata dalle conseguenze delle sue azioni nei confronti di Andromaca, spera di essere un «uccello dalle ali nere» per volare lontano da Neottolemo¹¹¹³. Ma la connessione tra il volo e la morte diventa chiara soprattutto quando un personaggio affianca al desiderio di librarsi in cielo, quello di scendere sottoterra.

Eur. *Hec.* 1099-1106

ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;
ἀμπτάμενος οὐράνιον
ὑψιπετῆς ἐς μέλαθρον,
Ἵαρίων ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφίη-
σιν ὄσσων ἀγῆας, ἢ τὸν ἐς Αἶδα
μελάγχρωτα πορθμὸν ἄξω τάλας;

Dove devo rivolgermi? Dove devo andare?
In volo verso il palazzo alto volante del cielo,
dove Orione o Sirio lanciano i roventi raggi di fuoco
dei loro sguardi, o mi devo precipitare infelice
al nero stretto di mare che porta all'Ade?¹¹¹⁴

¹¹¹¹ Parry 1966, 326 osserva come nel corso della tragedia la soluzione al problema e il suicidio sono diventati progressivamente sinonimi, «escape from that suffocating *nosos* symbolized by Phaedra's confinement in her badchamber in the house and by her longing for release into the liberating and purifying realms of nature».

¹¹¹² Cfr. i cori che, riflettendo il desiderio di evasione delle protagoniste, sognano di potersi trasformare in uno stormo d'uccelli, come in Eur. *Hel.* 1478-94, *Hipp.* 732-51, *IT* 1089, 1095-6. Castiglioni, 325 «il desiderio di trasformarsi in uccello e volare via è un *topos* dell'Euripide lirico [...] molte raffigurazioni vascolari documentano come l'affinità tra i χορευταί e gli stormi degli uccelli doveva essere nota agli spettatori». Per un approfondimento sull'apparato iconografico vd. Rothwell 2007, 52-4 «several vase [...] depict human beings wearing bird costumes with wings and crests» (p. 52).

¹¹¹³ Eur. *Andr.* 861-2 Φθιάδος ἐκ γᾶς / κυανόπτερος ὄρνις ἀρθείην.

¹¹¹⁴ Trad. Battezzato 2010. Anche Giasone, dopo l'uccisione di Glauce, sostiene che, per evitare la grave punizione, a Medea conviene nascondersi sottoterra o volare alzandosi nell'alto del cielo, suggerimento abbastanza ironico, se pensiamo che è effettivamente quello che Medea fa (Eur. *Med.* 1296-7).

Questa sovrapposizione tra volo e morte e tra la donna che si impicca e l'uccello, si riflette anche in un sostantivo che nell'*Elena*¹¹¹⁵ e nell'*Edipo re*¹¹¹⁶ è affiancato al βρόχος: αἰώρα (o αἰώρημα)¹¹¹⁷. Questo termine rimanda all'idea del movimento oscillatorio di un corpo sospeso¹¹¹⁸. Basti pensare che ad Atene si celebrava la festa dell'*Aiora*, introdotta per placare Erigone, figlia di Icaro, la quale prima di morire aveva scagliato una maledizione contro le fanciulle ateniesi, provocando un drastico aumento delle impiccagioni tra le vergini. Durante il rito, le giovani dovevano dondolare su un'altalena, un oggetto rialzato e oscillante, per questo «riplasmazione simbolica della morte per impiccagione»¹¹¹⁹. Tuttavia, αἰώρημα è la stessa parola che pronuncia Evadne nelle *Supplici* di Euripide, prima di uccidersi gettandosi nel vuoto «come un uccello»: δύστηνον αἰώρημα κουφίζω, «infelice mi libro leggera»¹¹²⁰. Il coppia di Giocasta è αἰώρα perché il corpo rimane sospeso in aria; ma se il suicidio tramite impiccagione è una morte che si indirizza verso l'alto (e infatti è dicotomico rispetto alla discesa nell'Ade), il volo di Evadne è diretto verso il basso¹¹²¹. Allora come mai entrambe le morti sono descritte con lo stesso termine che rimanda alla sospensione in aria e al volo degli uccelli? N. Loraux osserva come anche l'atto di impiccarsi sia un salto nel vuoto: sia Giocasta sia Evadne nel momento della loro morte si sono trovate in un punto tra la terra e il cielo¹¹²². Se la prima oscilla in alto, la seconda vola verso il basso «as though height

¹¹¹⁵ Eur. *Hel.* 353 φόνιον αἰώρημα.

¹¹¹⁶ Soph. *OT* 1264 πλεκταῖσιν αἰώραισιν ἐμπελεγμένην.

¹¹¹⁷ Compare anche nel lamento del coro dell'*Ippolito* ai vv. 735 (ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον) e 779 (γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἡρτημένη) e in quello di Ermione in *Andr.* 848 (ποῦ δ' ἐκ πέτρας ἀερθῶ).

¹¹¹⁸ Loraux 1987, 17 «the word *aiōra* (or *eōra*) evokes a double image, of a corpse hanging in the air, and of its movement, a gentle swaying».

¹¹¹⁹ Andò 1990, 724.

¹¹²⁰ Eur. *Suppl.* 1045-7 τί τάσδ' ἐρωτᾶς; ἦδ' ἐγὼ πέτρας ἐπι / ὄρνις τις ὡσεὶ Καπανέως ὑπὲρ πυρᾶς / δύστηνον αἰώρημα κουφίζω, πάτερ.

¹¹²¹ Sull'impiccagione come morte orientata verso l'alto vd. Loraux 1991, 112-118, la quale, analizzando il *Περὶ παρθενίων* di Ippocrate, ha postulato che la morte al coppia era attribuita alle donne per motivi biologici. Il sangue, che in un certo periodo del mese può defluire liberamente, per il resto del tempo è soffocato nell'utero. La pazzia delle giovani donne, che si riflette nella loro tendenza ad impiccarsi, è la diretta conseguenza del fatto che la parte inferiore del loro corpo presenta una chiusura: «oppressa dal basso la donna cerca una via d'uscita verso l'alto, impiccandosi. [...] Lo strangolamento dall'alto ripete quello dal basso, poiché l'impiccagione o il desiderio di morte corrispondono sempre ad un soffocamento uterino» (p. 115).

¹¹²² Loraux 1987, 19 «these wives (who were properly represented in everyday life as sedentary) show in their propensity for flight a kind of natural rapport with the beyond: there they are, throwing themselves into the air and hanging between earth and sky».

had its own depth: as though the place below – whether it be the ground, or the world under that – could be reached only by first rising up»¹¹²³. È proprio per questo che il viaggio di Fedra verso l’Ade viene descritto da Teseo come un volo. Il nesso tra impiccagione e caduta è stato colto da Valeria Andò¹¹²⁴, la quale ha analizzato diversi riti di iniziazione, in particolare dedicati ad Artemide e finalizzati a prevenire le crisi adolescenziali, in cui al centro vi sono rituali che evocano questi due tipi di morte tipicamente femminili¹¹²⁵.

Lo slancio verso l’alto dei suicidi femminili contrasta con la pesantezza delle morti maschili, dove i corpi sono spinti verso il basso. Aiace viene trovato da Tecmessa piegato sulla sua spada (Soph. *Aj.* 899 φασγάνῳ περιπτυχῆς), che è allo stesso tempo conficcata a terra (*Aj.* 906-7). Questa immagine dà un’idea di gravità: il corpo dell’eroe è saldamente fissato tra la spada e il suolo. La differenza tra l’oscillazione dei cadaveri femminili e l’immobilismo di quelli maschili è implicita anche nel lessico che i personaggi adottano per descrivere la morte delle donne che si sono suicidate tramite il cappio e di quelle che, invece, hanno preferito la spada¹¹²⁶. Il coro dichiara la morte di Alceste con un singolo verbo, βέβηκεν, che chiaramente rimanda ad un’idea di movimento¹¹²⁷. Il balzo che Fedra compie volando nell’Ade è definito πήδημα (*Hipp.* 829), lo stesso termine che Evadne stessa e suo padre Ifi scelgono per descrivere il salto della fanciulla verso la morte¹¹²⁸. L’annuncio del suicidio di Deianira, invece, assume tratti opposti. Anche lei se ne è andata (Soph. *Trach.* 874 βέβηκε Δηάνειρα τὴν πανυστάτην) ma non con un salto; la donna affronta il suo ultimo viaggio ἐξ ἀκινήτου ποδός, con un passo immobile (Soph. *Trach.* 875 ὁδῶν ἀπασῶν ἐξ ἀκινήτου ποδός)¹¹²⁹.

¹¹²³ Loraux 1987, 18 «if Evadne is a bird, so is Phaedra [...] Falling from the heights of a rock or held in the noose, it makes no difference: Evadne and Phaedra have taken flight, forever».

¹¹²⁴ Andò 1990, 728 «chi si impicca e chi si lascia precipitare dall’alto si sospende comunque nel vuoto, abbandona il contatto con la terra, fende l’aria, muovendosi nelle due direzioni opposte, verso l’alto nel caso dell’impiccagione, o verso il basso nel caso della precipitazione».

¹¹²⁵ A titolo esemplificativo si consideri il culto ad Artemide *Apanchomene*, «l’Impiccata», e il rituale iniziatico di Patre, in cui i fanciulli e le fanciulle dovevano immergersi in acqua in una sorta di morte iniziatica (Andò 1990, 726-7).

¹¹²⁶ Loraux 1987, 19-21.

¹¹²⁷ Eur. *Alc.* 392 βέβηκεν, οὐκέτ’ ἔστιν Ἀδμήτου γυνή.

¹¹²⁸ Eur. *Suppl.* 1039 βέβηκε πηδήσασα Καпанέως δάμαρ. Cfr. anche v. 1018.

¹¹²⁹ Loraux 1987, 20 «I myself would prefer to see the phrase, in its opposition to the flight implied in *aidra*, as a way of suggesting, even before the chorus speculates on how she died, that Heracles’ wife has not fled by hanging herself, and that she has died like a soldier».

Si è analizzato come le donne vedano nel suicidio una forma di liberazione che rimanda al volo degli uccelli – a cui è associato il βρόχος, arma del suicidio e della caccia – e di come il concreto oscillamento del corpo, sospeso nell’aria, evochi un’idea di movimento. È tuttavia evidente come il suicidio femminile apra il varco ad un’altra forma di libertà esclusiva delle donne. Queste, a differenza degli uomini, possono decidere come morire. Per un eroe la morte per impiccagione sarebbe estremamente umiliante, mentre una donna ha la facoltà di appropriarsi della modalità di suicidio maschile¹¹³⁰. Un esempio eclatante è quello di Giocasta nelle *Fenicie*. In questa tragedia i ruoli e gli spazi che tradizionalmente determinano una netta distinzione tra i sessi – l’*oikos* e il campo di battaglia – si confondono. Giocasta non si limita, come le altre donne della tragedia, a superare i confini sociali che la relegherebbero al ruolo di madre addolorata e succube; lei oltrepassa i confini spaziali. Insieme ad Antigone scende sul campo di battaglia (*Ph.* 1274-8)¹¹³¹. Questa invasione della sfera maschile è dovuta al ruolo che Giocasta ricopre dall’inizio della tragedia: quello di mediatrice tra i suoi due figli¹¹³². Il suo piano, dopo aver fallito nel ricucire tramite discorsi razionali il rapporto tra i fratelli, è quello di ricorrere alla supplica. Quando le donne giungono sul campo di battaglia e trovano Eteocle morto e Polinice in fin di vita, Giocasta, come già accennato, si pugnala con la spada di uno dei cadaveri¹¹³³. A. Lamari ha condotto uno studio sulle differenze che intercorrono tra *I sette contro Tebe* di Eschilo e le *Fenicie* di Euripide, tragedie incentrate intorno al medesimo tema. Se la prima «enhances male authority», la seconda «engages in promoting the manifestation of female dynamism»¹¹³⁴. A prescindere dal grado di agentività femminile nelle due tragedie, il ruolo che le donne ricoprono è sempre quello di mediatrici dello scontro

¹¹³⁰ Loraux 1987, 17 «for women there is liberty in tragedy – liberty in death».

¹¹³¹ Lamari 2007, 12 «Euripides presents both his heroines (Jocasta and Antigone) surpassing their gender limitations and allows them to undertake an active offstage role, beyond the restrictions traditionally imposed upon them by a male-controlled society».

¹¹³² Il ruolo di mediatrice di Giocasta è stato ampiamente analizzato da Melis 2022, 345-64.

¹¹³³ Eur. *Ph.* 1456-9 ὑπερπαθήσασ’, ἤρπασ’ ἐκ νεκρῶν ξίφος / κάπραξε δεινά: διὰ μέσου γὰρ ἀχένος / ὠθεῖ σίδηρον, ἐν δὲ τοῖσι φιλάτοις. Lamari 2007, 23 «Jocasta dynamically enters the world of men performing her action of heroism: in a traditionally male-oriented domain, the battlefield, she chooses to use a male weapon in order to kill her own self».

¹¹³⁴ Lamari 2007, 5.

fratricida¹¹³⁵. Il coro femminile dell'opera eschilea, capendo che non ci sono speranze di far desistere Eteocle dal proposito di scontrarsi con il fratello, presagisce la morte dei due eroi. Questa, però, sarà garantita da un altro intermediario: lo straniero Calibo, proveniente dalla Scizia.

Aesch. *Sept.* 727-33

ξένος δὲ κλήρους ἐπινομᾶ
Χάλυβος Σκυθῶν ἄποικος,
κτεάνων χρηματοδαίτας
πικρός, ὠμόφρων Σίδαρος
χθόνα ναίειν διαπήλας
ὀπόσαν καὶ φθιμένοισι κατέχειν,
τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους.

E uno straniero spartisce l'eredità,
un Calibo venuto dalla Scizia,
affilato divisore dei beni,
il ferro dall'animo feroce che
distribui in sorte quanta terra
debbero abitare ed occupino da morti,
privati delle vaste pianure¹¹³⁶.

Calibo è uno κτεάνων χρηματοδαίτας, un «divisore dei beni», dove χρηματοδαίτας richiama alla figura del mediatore che nel diritto antico aveva il compito di spartire l'eredità tra gli ἐπίγονοι¹¹³⁷. Egli, tuttavia, è anche πικρός, affilato, incarna infatti la spada scitica «che distribui in sorte questa terra» (Aesch. *Sept.* 731). Nella ῥῆσις ἀγγελική, si dirà proprio che i due fratelli, compiendo un doppio fratricidio, si sono divisi tutto il patrimonio con il ferro scitico¹¹³⁸, che di nuovo si trasforma in strumento centrale per una divisione equa dei beni. Effettivamente esso è fautore di un esito straziante, ma equo: la città è rimasta intatta ed i capi di entrambe le fazioni sono morti. Discutendo con Valeria Melis, la quale mi ha ricordato del passo eschileo riguardante il Calibo di Scizia, abbiamo riflettuto su un eventuale collegamento tra la spada scitica e la morte di Giocasta nelle *Fenicie*. Al centro delle due tragedie c'è il tema della mediazione, l'unica

¹¹³⁵ Per un'analisi più approfondita del ruolo delle donne nei *Sette contro Tebe* vd. Giordano 2022, 151-64.

¹¹³⁶ Trad. Abbate 2011.

¹¹³⁷ Abbate 2011, 23.

¹¹³⁸ Aesch. *Sept.* 817-18.

strategia che può risolvere il conflitto tra i fratelli. Nell'opera eschilea il coro femminile è troppo debole per avere un ascendente su Eteocle, che infatti più volte intima alle donne di tacere¹¹³⁹. Il ruolo di mediatore, dunque, deve essere affidato ad un simbolo che rientri nei confini della sfera maschile: la spada. In Euripide, invece, è Giocasta a impersonificare il ruolo di mediatrice¹¹⁴⁰, al punto da assumere la facoltà di invadere il campo di battaglia, spazio maschile per eccellenza. La mediazione di Giocasta crolla nel momento in cui la donna trova i figli in fin di vita: il suo ruolo si è esaurito e così anche la sua vita. Nel suo suicidio, obiettivamente atipico, si può dunque riscontrare una collisione tra le dinamiche sociali rappresentate nelle opere eschilee e quelle che emergono dalle tragedie euripidee, in cui le donne assumono sempre più centralità. Vi è un incontro tra due simboli di mediazione – la spada e la madre – che si rifanno a modelli dicotomici di concezione della società¹¹⁴¹. L'epilogo, tuttavia, è sempre lo stesso: la spada di Calibo si riafferma inesorabilmente come vero mediatore della vicenda di Eteocle e Polinice. Questa connessione è naturalmente un'ipotesi, che potrebbe tuttavia aprire ad ulteriori riflessioni.

Ad ogni modo, è anche logico pensare che se una donna viene investita da uno strazio talmente atroce come quello di Giocasta, per uccidersi si serve del primo strumento che trova, in questo caso una spada (è molto arduo, anche volendo, impiccarsi nel campo di battaglia). Si può allora pensare che il suicidio della donna assuma dei tratti così peculiari, proprio perché nelle *Fenicie* vi è un ribaltamento degli spazi. Normalmente le donne non solo si uccidono nell'*oikos*; c'è anche una stanza specifica in cui esse compiono i suicidi: il talamo. Sulla connessione tra letto nuziale e morte si è già discusso. Le donne, prima di andarsene per sempre, si rivolgono ad esso attribuendogli la colpa di averle uccise, in un'efficace

¹¹³⁹ Cfr. ad esempio Aesch. *Sept.* 187-95, 232, 259-63, 280-1. Cfr. Roisman 2004, 97 «he reduces the Chorus's frank expression of their fear to what the ancient Greeks regarded as typically feminine behavior: intemperate, lacking in self-control, and timid».

¹¹⁴⁰ Bruit Zaidman 2015, 91 «both of these women, in their own way, play an active role in the events that accompany a war matching Thebans defenders against their Argive attackers. Jocasta, who knows the destiny of her sons, will do everything she can to try to interrupt the conflict in progress. Acting as a queen, and assuming the authority of a commander-in-chief, she imposes a truce to force her two sons to hold a final meeting that she hopes will lead to a negotiation».

¹¹⁴¹ Lamari 2007, 5 «this gender-oriented opposition is so inbuilt in both plays that it virtually amounts to an intertextual rivalry between the Aeschylean and the Euripidean approach to myth».

sovrapposizione tra letto, marito e δίκη, in quanto l'εὐνή è il simbolo del giuramento su cui si basa l'unione tra gli sposi. I motivi che spingono le donne a suicidarsi hanno quasi sempre a che fare con un uomo. Antigone ed Euridice muoiono per colpa dell'inflessibilità di Creonte, Alceste si sacrifica per salvare Admeto, Fedra e Giocasta si impiccano per la αἰσχύνη che deriva dall'unione sessuale con un uomo, Deianira si trafigge a causa delle manipolazioni di Nesso e per il senso di colpa di aver provocato la morte del marito, Evadne si suicida perché ha perso l'uomo che ama¹¹⁴². In tutte queste scene di suicidio il talamo e il λέχος sono presenti, o evocati. Persino per descrivere le morti di Antigone ed Evadne, che avvengono al di fuori delle mura dell'οἶκος, il coro si riferisce al talamo, dando vita al motivo che sovrappone il letto nuziale alla tomba¹¹⁴³. Anche la cintura del peplo che le donne trasformano in βρόχος è associata all'ambito sessuale. Le fanciulle consacrano ad Artemide la loro prima cintura in occasione delle nozze e da sposate indossano una cintura più larga da slegare prima del parto. Inoltre, nella poesia erotica – ma lo stesso uso si riscontra anche in Omero¹¹⁴⁴ – «sciogliere la cintura» rimanda proprio al compimento dell'atto sessuale¹¹⁴⁵. Infine, le donne legano il βρόχος al soffitto. N. Loraux fa notare come già nel racconto del suicidio di Giocasta nell'*Odissea* si focalizzi l'attenzione sul tetto¹¹⁴⁶. Lo stesso avviene nell'*Ippolito*¹¹⁴⁷. La studiosa nota come, in generale, il soffitto venga simbolicamente connesso alla figura del marito «whose tall stature it dominates and protects»¹¹⁴⁸. Saffo scrive in un epitalamio di alzare l'architrave (μέλαθρον, stesso termine che compare nell'*Odissea*), poiché «lo sposo arriva, proprio come Ares / molto più grande di un uomo grande»¹¹⁴⁹. Anche Clitemestra nel suo discorso ingannevole chiama Agamennone «la colonna dell'alto tetto che giunge fino a

¹¹⁴² Loraux 1987, 23 «it is by men that women meet their death, and it is for men, usually, that they kill themselves. By a man, for a man». Per un approfondimento sul rapporto tra il suicidio femminile e l'*eros* anche in altri miti che esulano dalla tragedia vd. Andò, 715-737.

¹¹⁴³ Eur. *Suppl.* 980-1 καὶ μὴν θαλάμας τάσδ' ἔσορῶ δὴ / Καπανέως ἤδη τύμβον.

¹¹⁴⁴ Cfr. ad esempio *Hymn. Hom. Ven.* 164.

¹¹⁴⁵ Andò 1990, 733-4 n. 46. Il gesto di slegare la cintura la prima notte di nozze si è riscontrato anche nella descrizione plutarchea del rito matrimoniale spartano.

¹¹⁴⁶ Hom. *Od.* 11.278 ἀψαμένη βρόχον αἰπὸν ἀφ' ὑψηλοῦ μελάθρου.

¹¹⁴⁷ Eur. *Hipp.* 769-70.

¹¹⁴⁸ Loraux 1987, 24.

¹¹⁴⁹ Sapph. 111.1-7 ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον / ὑμήναον / ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες / ὑμήναον. / γάμβρος εἰσέρχεται ἴσος ἄρει, / ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέζων.

terra»¹¹⁵⁰. Le donne, dunque, si uccidono in luoghi e con strumenti ben connotati: il talamo, il letto, la cintura, il soffitto, tutto rimanda alla sfera sessuale e matrimoniale. Esse sono libere di morire e di scegliere l'arma per farlo, «but they are not free enough to escape from the space to which they belong»¹¹⁵¹. Infatti, seppur nel momento del suicidio le donne siano sole – si ritirano in silenzio e sprangano le porte del talamo¹¹⁵² – per molte la morte rappresenta un ricongiungimento con il marito, come nel caso di Deianira, che dichiara di voler morire con Eracle¹¹⁵³. Nelle *Fenicie*, invece, il rapporto matrimoniale è assente. Giocasta agisce esclusivamente in virtù del suo ruolo di mediatrice e di madre¹¹⁵⁴, soprattutto se pensiamo che la sua è una maternità all'eccesso, in quanto anche il matrimonio con Edipo si configura in realtà come un rapporto madre-figlio¹¹⁵⁵. Giocasta lo dice chiaramente: θανοῦσι δ' αὐτοῖς συνθανοῦσα κείσομαι, «se muoiono, giacerò morta con loro»¹¹⁵⁶. Anche Euridice si uccide principalmente per il dolore di aver perso il figlio Emone, ma l'innovazione di Giocasta è proprio quella di realizzare concretamente il desiderio di andarsene insieme ai figli. Muore abbracciata agli eroi e si uccide con la loro stessa arma sul campo di battaglia, fuori dal talamo, che nel suo caso, appunto, non incarna tutto quell'intreccio di simboli legati al matrimonio che si riscontrano con le altre donne: «her manly death should be seen as a consequence of this critical reshaping of the tradition»¹¹⁵⁷.

¹¹⁵⁰ Aesch. *Ag.* 897-8 ὑψηλῆς στέγης / στῦλον ποδῆρη.

¹¹⁵¹ Loraux 1987, 23 «so the death of women confirms or reestablishes their connection with marriage and maternity».

¹¹⁵² Vd. ad esempio Soph. *Ant.* 1244-57, *OT* 1074-6, 1249. Sul silenzio delle donne che si uccidono vd. Loraux 1987, 21-23.

¹¹⁵³ Soph. *Trach.* 719-20 καίτοι δέδοκται, κείνος εἰ σφαλῆσεται, / ταύτη σὺν ὀρμῇ κάμει συνθανεῖν ἄμα. Oreste augura alla madre che, una volta morta, possa dormire con Egisto (Aesch. *Cho.* 905-907 καὶ ζῶντα γὰρ νιν κρείσσον' ἠγήσω πατρός / τούτῳ θανοῦσα ξυγκάθευδ', ἐπεὶ φιλεῖς / τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν δ' ἐχρῆν φιλεῖν στυγεῖς), mentre Cassandra dichiara di essere consapevole che il suo destino è quello di morire insieme ad Agamennone (Aesch. *Ag.* 1139 οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανουμένην. τί γάρ;). Evadne si getta sulla pira su cui brucia il cadavere dell'amato, mentre Admeto chiede ad Alceste di aspettarlo nell'Ade per continuare a vivere lì con lui (Eur. *Alc.* 364 καὶ δῶμ' ἐτοίμαζ', ὡς συνοικῆσουσά μοι). Loraux 1987, 25 «to die with: a form in death of *synoikein*, “to live with”, which was one of the commonest expressions in Greek to mean marriage».

¹¹⁵⁴ Nell'*Edipo re* Giocasta è πανταλῆς δάμαρ, «la sposa perfetta» di Edipo (Soph. *OT* 930), mentre nelle *Fenicie* emerge soltanto il suo ruolo materno e la sua volontà di morire con i figli (cfr. ad esempio Eur. *Ph.* 1282, 1483, 1553-54, 1635).

¹¹⁵⁵ Loraux 1987, 23 «this is how in the *Phoenissae* Euripides reconstructs the story of Jocasta, who, by marrying her son, mingled marriage with motherhood and so could die only as a mother».

¹¹⁵⁶ Eur. *Ph.* 1282.

¹¹⁵⁷ Loraux 1987, 15.

Una tragedia molto interessante, che in un certo senso ribalta quanto analizzato finora, sono le *Supplici* di Eschilo. Guidate dal padre, le Danaidi giungono alle porte di Argo a chiedere ospitalità e protezione. Stanno scappando dai cugini, figli di Egitto, con cui si sarebbero dovute sposare. Pelasgo, il re di Argo, si trova in seria difficoltà: da una parte è consapevole che sostenere le Danaidi significa entrare in guerra contro l’Egitto (Aesch. *Suppl.* 377 ὑμῖν δ’ ἀρήγειν οὐκ ἔχω βλάβης ἄτερ), dall’altra sa che violare il diritto d’asilo dei supplici che si rifugiano nel recinto sacro è un crimine gravissimo. Di fronte all’incertezza del re, le Danaidi sfoderano gli strumenti femminili che hanno a disposizione e che si trasformano in armi di ricatto:

Aesch. *Suppl.* 457-465

Δ. ἔχω στρόφους ζώνας τε, συλλαβὰς πέπλων

Π. τάχ’ ἂν γυναιξὶ ταῦτα συμπεπῆ πέλοι.

Δ. ἐκ τῶνδε τοίνυν, ἴσθι, μηχανὴ καλή—

Π. λέξον τίν’ αὐδὴν τήνδε γηρυθεῖς’ ἔση.

Δ. εἰ μὴ τι πιστὸν τῷδ’ ὑποστήσεις στόλω—

Π. τί σοι περαίνει μηχανὴ συζωμάτων;

Δ. νέοις πίναξι βρέτεια κοσμηῆσαι τάδε.

Π. αἰνιγματῶδες τοῦπος: ἀλλ’ ἀπλῶς φράσον.

Δ. ἐκ τῶνδ’ ὅπως τάχιστ’ ἀπάγξασθαί θεῶν.

D. Ho nastri e cinture, per stringere la mia veste.

P. Senz’altro è conveniente alle donne averli.

D. Da questi, sappi, mi verrà una buona risorsa.

P. Di’, cosa stai per dire con queste parole?

D. Se non darai una promessa credibile a questa schiera...

P. A che ti serve l’aiuto delle cinture?

D. Per adornare queste statue con immagini inattese...

P. Le tue parole sono oscure: parla chiaramente.

D. Mi impiccherò agli dei, al più presto¹¹⁵⁸.

Il messaggio è chiaro: se Pelasgo non convincerà gli Argivi ad accogliere le Danaidi, loro contamineranno le statue degli dei protettori della città. La supplica è diventata una minaccia¹¹⁵⁹. Ciò che per le donne è συμπεπής – adatto, consono, adeguato – si trasforma in una μηχανή, uno stratagemma, una risorsa, un’arma della

¹¹⁵⁸ Trad. Miralles - Citti - Lomiento 2019.

¹¹⁵⁹ Miralles - Citti - Lomiento 2019, 306.

metis, che in quanto tale riesce a capovolgere la situazione¹¹⁶⁰. Ciò che contribuisce a rendere disturbante il ricatto delle Danaidi, è il dettaglio che la terribile μηχανή, ovvero il suicidio per strangolamento, è anche καλή¹¹⁶¹. È come se le armi delle donne dovessero sempre essere accompagnate da aggettivi che rimandano alla bellezza o allo splendore; qualità che in qualche modo rendono tali strumenti ancora più pericolosi, in quanto ancora più persuasivi¹¹⁶². I cadaveri appesi delle Danaidi andranno addirittura ad ornare (*Suppl.* 463 κοσμήσαι) le statue degli dei, come se fossero immagini dipinte, un'opera d'arte. Di nuovo il verbo κοσμέω si fa portavoce di un tipo di ornamento ambiguo, polivalente, in questo caso perverso e inquietante.

Piuttosto che sposarsi, le Danaidi preferiscono scomparire¹¹⁶³. Nel loro desiderio di fuga si intrecciano tutte le immagini di morte ed evasione tipiche dei cori tragici: il gettarsi in un «buio recesso» (*Suppl.* 778), il trasformarsi in fumo e innalzarsi fino alle nuvole di Zeus (*Suppl.* 779-80), il librarsi in volo (*Suppl.* 782) e, insieme a tutto questo, «avere in sorte / il cappio fatale della corda / prima che l'uomo esecrabile / sfiori questa pelle» (*Suppl.* 787-90). Al matrimonio, sostanzialmente, preferiscono Ade (*Suppl.* 791)¹¹⁶⁴. Nell'esperienza delle Danaidi, dunque, la diffusa sovrapposizione tra matrimonio e morte diventa letterale: per le supplici, questi momenti fondanti sono entrambi un τέλος¹¹⁶⁵, una fine. Se le donne suicide – tutte già sposate eccetto per Antigone – si uccidono per evadere dai dolori che hanno a che fare con il matrimonio o la sessualità, le Danaidi minacciano di suicidarsi per

¹¹⁶⁰ Papadopoulou 2011, 43 «in presenting the Danaids both as helpless victims and as fearless manipulators, Aeschylus invites his audience to perceive the complexity of his chorus, who in the remainder of the trilogy become the killers of their grooms».

¹¹⁶¹ Sull'abbigliamento lussuoso e tipicamente orientale delle Danaidi vd. Papadopoulou 2011, 84.

¹¹⁶² Loraux 1987, 10 «veils, belts, head-bands – all these instruments of seduction were death traps for those who wore them, as the suppliant Danaids explained to King Pelasgus. To borrow Aeschylus' powerful expression, there was here a fine trick, *mechane kale*, by which erotic *peitho* (persuasion) became the agent of the most sinister threat».

¹¹⁶³ Sulle discussioni intorno alle motivazioni che spingono le Danaidi a provare una tale repulsione nei confronti delle nozze, ovvero se la loro avversione è rivolta all'istituzione del matrimonio in generale o solamente all'unione con i cugini vd. Seaford 1987, 111-19, Miralles, Citti, Lomiento 2019, 23-31 e Farioli 409-16.

¹¹⁶⁴ Seaford 1987, 113 «accordingly, the Danaids' threat of suicide is presented as a preference not only for one husband (Hades) rather than another, but also for one kind of physical contact rather than another». Tuttavia, se consideriamo la concezione che i Greci avevano della morte delle vergini in procinto di sposarsi, ovvero che il loro funerale si trasformava in un matrimonio con Ade, anche se le Danaidi fingono di non saperlo «the spectator for his part knows that, in exchanging one master for another, they will simply substitute a "husband" for a husband» (Loraux 1987, 80 n. 23).

¹¹⁶⁵ Aesch. *Suppl.* 1032-33 τέλος ἔλθοι Κυθερείας / στυγίων πέλοι τόδ' ἄθλον.

rifuggire da entrambe queste sfere del femminile. È soprattutto con loro che le cinture del peplo diventano effettivamente βρόχοι, trappole tramite cui affermare il principio di inviolabilità del proprio corpo¹¹⁶⁶.

3.1.6 *Agalma*: scenografia della bellezza funesta

La morte tramite il βρόχος, nella tragedia, è riservata alle donne sposate; Antigone rappresenta l'unica importante eccezione alla regola¹¹⁶⁷. Le *parthenoi*, infatti, se devono morire, solitamente vengono sacrificate¹¹⁶⁸. Macaria, Polissena, Ifigenia¹¹⁶⁹. Tre donne che accettano coraggiosamente il proprio destino, ottenendo una morte che N. Loraux definisce gloriosa¹¹⁷⁰. La narrazione del sacrificio di Ifigenia nell'*Agamennone* è molto differente rispetto a quello dell'*Ifigenia in Aulide*. Se in Euripide la fanciulla è determinata a morire per il bene della patria (Eur. *IA* 1420 ἔα δὲ σῶσαί μ' Ἑλλάδ', ἣν δυνώμεθα), nella tragedia eschilea Ifigenia scalcia, urla, piange, supplica¹¹⁷¹. Avvolta dai pepli, sull'orlo dello svenimento, viene trasportata sull'altare come se fosse una capra (Aesch. *Ag.* 232 χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ). La capra, solitamente, veniva sacrificata alla vigilia di una guerra e non era ritenuta una vittima sacrificale ordinaria¹¹⁷². Questo paragone, dunque, sembrerebbe sottolineare l'aberrazione sia del sacrificio, sia delle modalità in cui

¹¹⁶⁶ Cuniberti 2001, 155, commentando il decreto approvato dal popolo di Argo, che avrebbe garantito il diritto di ἀσυλία alle straniere, osserva che «l'adozione di questo provvedimento [...] impone, contro un matrimonio cercato con la violenza e contro la volontà della donna, l'invulnerabilità del singolo, il diritto a veder difesa dalla comunità civica la propria persona, il diritto a non essere rapiti e portati via». Cfr. anche Loraux 1991, 316 n. 74, in cui la studiosa osserva come le armi di debolezza femminili, si sono trasformate in armi di forza.

¹¹⁶⁷ Loraux 1991, 165-96 analizza i motivi per cui Antigone si suicida alla maniera delle donne sposate, trovando quella femminilità che in vita aveva rifiutato e quel matrimonio che le era stato negato.

¹¹⁶⁸ Loraux 1987, 31 «because, even in the world of tragedy, they have less autonomy than wives, virgins do not kill themselves: they are killed». Cfr. Farioli 2021, 448 «la belle mort est représentée dans la tragédie comme un «privilège» non pas des épouses, mais de vierges, pas encore complètement féminines et, peut-être pour cette raison, encore partiellement étrangères au genos gynaikon».

¹¹⁶⁹ Per un'analisi approfondita di questi tre sacrifici messi a confronto vd. Hoffmann 1996, 250-70.

¹¹⁷⁰ Loraux 1987, 31-48. Cfr. anche Paduano 1969, 38 «le creature femminili euripidee che si sacrificano e muoiono per il bene degli altri [...] non spariscono mai nel silenzio, ma le accomuna nel momento di morire un'appassionata tensione verso la gloria, per cui [...] la loro storia non rimane mai in una sfera limitata ma si allarga alla sfera della considerazione sociale».

¹¹⁷¹ Aesch. *Ag.* 228-237.

¹¹⁷² Eur. *Hec.* 205-6 σκύμνον γάρ μ' ὄσπ' οὐριθρέπταν / μόσχον δειλαία δειλαίαν. Cfr. anche v. 526.

viene compiuto¹¹⁷³. La ragazza viene fatta tacere con la forza, per evitare che pronunci maledizioni contro la casa di Agamennone (Aesch. *Ag.* 235-7). Alle grida soffocate di Ifigenia – tramite la stessa strategia che emerge nel XXII canto dell’*Iliade* – l’autore oppone il canto melodioso con cui la fanciulla era solita intrattenere gli ospiti ai banchetti del padre (Aesch. *Ag.* 243-7). Quegli stessi ospiti che ora la stanno uccidendo, dando vita ad un contrasto estremamente patetico tra un passato idilliaco ed un presente drammatico¹¹⁷⁴.

Nell’opera euripidea, invece, Ifigenia si presta volentieri al sacrificio:

Eur. *IA* 1374-1376

οἷα δ’ εἰσηλθέν μ’, ἄκουσον, μήτηρ, ἐννοουμένην
κατθανεῖν μὲν μοι δέδοκται: τοῦτο δ’ αὐτὸ βούλομαι
εὐκλεῶς πράξαι, παρεῖσά γ’ ἐκποδῶν τὸ δυσγενές.

Ho riflettuto, madre, e senti l’idea che, d’un tratto, mi è venuta:
ho deciso di morire; e voglio che,
rimosso ogni sentimento che non sia di nobiltà, la mia sia una morte gloriosa¹¹⁷⁵.

La donna è consapevole che gli occhi di tutta la Grecia sono puntati su di lei, avverte il peso della responsabilità di essere l’unico ostacolo che separa gli eroi achei dall’ottenimento della gloria che deriva dal conquistare una città. Per questo, mentre intima ai soldati di condurla all’altare, grida ἄγετέ με τὰν Ἰλίου / καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν, «sarò io / che espugnerò Troia, la città dei Frigi!»¹¹⁷⁶. L’aggettivo ἐλέπτολιν, «distruttrice di città» è molto interessante: è lo stesso che il coro dell’*Agamennone* attribuisce ad Elena, che è una ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέπολις, «distruttrice di navi, uomini e città»¹¹⁷⁷. L’autodeterminazione di questa Ifigenia, così diversa da quella eschilea, si manifesta nella volontà di non essere toccata¹¹⁷⁸, «a way of refusing to be treated as a victim and “hoisted” in accordance with the

¹¹⁷³ Loraux 1987, 35.

¹¹⁷⁴ Scodel 1996, 116 «of course, virgin girls did not sing at their fathers' parties in Aeschylus' time; for a woman to be present at a symposium was a strong indication that she was not respectable. [...] What is created here is an occasion for pious display. It is essential for the *pathos* of the scene that Iphigenia actually knows – or at least can recognize – the men who are preparing to kill her, and that they know her».

¹¹⁷⁵ Trad. Musso 2009.

¹¹⁷⁶ Eur. *IA* 1475-6.

¹¹⁷⁷ Aesch. *Ag.* 688-90 Ἐλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως / ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέ- / πολις.

¹¹⁷⁸ Eur. *IA* 1559 πρὸς ταῦτα μὴ ψαύσῃ τις Ἀργείων ἐμοῦ.

ritual»¹¹⁷⁹. È nello stesso modo che Polissena rivendica il proprio diritto a morire libera:

Eur. *Hec.* 547-552

ἽΩ τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν,
έκοῦσα θνήσκω: μή τις ἄψηται χρὸς
τοῦμοῦ: παρέξω γὰρ δέριν ἐνκαρδίως.
έλευθέραν δέ μ', ὡς έλευθέρα θάνω,
πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείναντ': ἐν νεκροῖσι γὰρ
δούλη κεκλήσθαι βασιλῆς οὔσ' αἰσχύνομαι.

Uomini di Argo, voi che avete saccheggiato la mia città,
io muoio per mia libera scelta: che nessuno tocchi il mio
corpo: offrirò il mio collo con coraggio.
Vi prego per gli dei, lasciatemi libera, perché libera
io muoia; e poi uccidetemi: tra i morti
è vergogna per me avere fama di schiava, io che ero regina.

Polissena, poi, si inginocchia (Eur. *Hec.* 561). Il suo non è un gesto di supplica, è un ulteriore atto fisico che suggerisce il suo consenso a morire¹¹⁸⁰.

Eschilo, invece, per descrivere il sollevamento di Ifigenia sull'altare, si serve dell'avverbio ἀέρδην «lifting up»¹¹⁸¹. Questo stride con quell'αἰώρα delle scene di impiccagione femminile, in cui le donne sposate, tramite il suicidio verso l'alto, affermavano la libertà di scegliere come morire¹¹⁸². L'autore evidenzia l'atrocità della rappresentazione dei sacrifici umani rendendo palese il fatto che Ifigenia è costretta a morire con la forza¹¹⁸³. Secondo Plutarco, infatti, in qualsiasi circostanza l'animale sacrificale deve acconsentire alla propria morte¹¹⁸⁴. Euripide, invece, usa un'altra strategia: «he accepts the imaginary portrayal of human sacrifice only in order to distort its significance»¹¹⁸⁵. Il tragediografo, infatti, rispetta la premessa alla base di ogni sacrificio, ovvero il consenso della vittima, per poi trasformare

¹¹⁷⁹ Loraux 1987, 44.

¹¹⁸⁰ Loraux 1987, 45 «in that posture and the “speech of incomparable courage” that goes with it, one should see a serene acceptance of death, above all a refusal, expressed in action, to be treated as an inert body, “seized and hoisted” like Aeschylus’ Iphigenia».

¹¹⁸¹ LSJ s.v.

¹¹⁸² Loraux 1987, 43 «wives in the *aiōra* of their hanging may have freely chosen to lift themselves into the air, but the young girl who was sacrificed did not for a moment want to leave the ground».

¹¹⁸³ Loraux 1984, 35.

¹¹⁸⁴ Plut. *Quaestiones convivales* VIII.8.3 ἄχρι δὲ νῦν παραφυλάττουσιν ἰσχυρῶς τὸ μὴ σφάττειν πρὶν ἐπινεῦσαι κατασπενδόμενον. οὕτως εὐλαβεῖς πρὸς ἅπασαν ἀδικίαν ἦσαν. «Ancora oggi hanno cura di non sgozzare la vittima, prima che quella abbassi il capo, come in segno di approvazione, per essere consacrata. Così tanto timorati erano, da non compiere alcuna forma di ingiustizia».

¹¹⁸⁵ Loraux 1987, 43.

questo stesso consenso in un atto coraggioso di libero arbitrio, in cui sono le *parthenoi* a decidere di andare incontro alla morte, tramutandola in un gesto nobile. Il sacrificio che viene imposto loro diventa uno spazio in cui possono dar forma ad una morte che, in realtà, «is fully their own»¹¹⁸⁶. Macaria, negli *Eraclidi*, è pronta ad offrirsi in sacrificio al fine di evitare lo scontro armato tra i fratelli ed Euristeo, il re di Argo¹¹⁸⁷. In realtà, il motivo principale che la spinge ad accettare di morire – che è lo stesso alla base della decisione di Polissena – è la tutela della propria libertà. Se i fratelli morissero, lei cadrebbe nelle mani dei nemici (Eur. *Heracl.* 512), o sarebbe destinata a rimanere sola, senza marito e senza figli (Eur. *Heracl.* 523-4). A questo destino desolante, Macaria preferisce la morte. D'altronde lo dice chiaramente: κάξαγγέλλομαι / θνήσκειν ἀδελφῶν τῶνδε κάμαυτῆς ὑπερ «proclamo di morire per i miei fratelli e per me» (Eur. *Heracl.* 531-32.).

Polissena è la *parthenos* che più ostenta il proprio orgoglio e la propria indipendenza ma, paradossalmente, la descrizione del suo sacrificio è quella che ha più punti in comune con la narrazione dell'uccisione di Ifigenia nell'*Agamennone*. Eschilo ed Euripide dipingono due immagini, molto simili tra di loro, di una potenza straordinaria. Se Ifigenia viene fatta tacere con la forza tramite un bavaglio che le copre la bocca (Aesch. *Ag.* 238), Polissena, invece, parla, dichiarando di voler essere lasciata libera nel momento della sua morte. Da queste situazioni dicotomiche, tuttavia, entrambe le donne riescono a generare una stessa reazione nei soldati. Lo fanno attraverso la loro bellezza virginale, che si staglia in maniera così sorprendente da avere il potere di colpire l'intero esercito.

Il fulcro di entrambe le rappresentazioni è la veste. Quella di Ifigenia è κρόκος (*Ag.* 239), come il peplo che Antigone indossa nell'epilogo delle *Fenicie*¹¹⁸⁸. Si è

¹¹⁸⁶ Loraux 1987, 46. In questo senso potrebbe non essere una coincidenza il fatto che anche Polissena viene assimilata ad un uccello «spaventato e in preda al terrore» (Eur. *Hec.* 178-9) mentre esce dalla tenda, prima di scoprire dalla madre il suo destino di morte.

¹¹⁸⁷ Eur. *Heracl.* 500-534.

¹¹⁸⁸ L'espressione che descrive il peplo di Ifigenia in questa occasione è κρόκου βαφάς (v. 239), intorno al quale si sono generati molteplici dibattiti che non hanno ancora trovato una soluzione definitiva. Medda 2012, 100-111 ha sintetizzato quali sono le principali ipotesi avanzate dagli studiosi. In virtù di una sfumatura semantica di βαφάς legata alla liquidità e alla fluidità, alcuni hanno pensato al sangue di Ifigenia, altri alle sue lacrime. Tuttavia, βαφάς significa anche "tintura": si è postulato così di associarlo ad una veste tinta, appunto, di un giallo simile a quello del croco. Una teoria che è stata riproposta con forza negli ultimi anni è quella che si tratti di un velo che,

infatti pensato che il colore della veste di Ifigenia volesse rimandare allo stesso rito di iniziazione evocato nella scena di Antigone, quello dell'*Arkteia*. Con entrambe le eroine i tragediografi riprendono questo rituale per ribaltarlo: invece che avviarsi verso la sessualità e il matrimonio, Antigone va in esilio, Ifigenia viene uccisa¹¹⁸⁹. Inoltre, il vestito color del croco, che peraltro rimanda all'epiteto omerico κροκόπεπλος attribuito ad Aurora, va a sottolineare la regalità di Ifigenia. In diverse occasioni si specifica che capi d'abbigliamento di personaggi nobili sono impreziositi proprio da questo colore: il sandalo di Dario nei *Persiani*¹¹⁹⁰, le fasce che avvolgono Eracle nella prima *Nemea* di Pindaro¹¹⁹¹, o ancora i tessuti che le schiave troiane dovranno filare per le nobili achee¹¹⁹². Insieme al colore emerge un'altra caratteristica della veste: Ifigenia la 'versa' (*Ag.* 239 χέουσα) a terra. Se E. Fraenkel ha pensato che la fanciulla se la fosse letteralmente sfilata di dosso¹¹⁹³, rimanendo nuda di fronte all'esercito acheo, E. Medda, sulla scia di altri studiosi, ribatte che se da una parte tale gesto era considerato assolutamente inappropriato per una *parthenos* – anche in una situazione estrema come questa – per Ifigenia sarebbe stato comunque impossibile spogliarsi, in quanto si dice esplicitamente che viene trattenuta dai sacrificatori¹¹⁹⁴. Seguendo l'intuizione di Lloyd-Jones, Medda stabilisce come soluzione più probabile quella secondo cui lo scivolamento della veste di Ifigenia non sia un atto volontario, ma sia la conseguenza del sollevamento del corpo della fanciulla da parte dei soldati. Sotto il corpo di Ifigenia pende verso terra (*Ag.* 239 ἐς πέδον) un voluminoso lembo di veste, giallo come il croco. In

«versandosi a terra» (*Ag.* 239), rimanderebbe al gesto nuziale dell'*anakalypteria*. Questo sottolineerebbe la sovrapposizione tra il sacrificio delle *parthenoi* e il rito matrimoniale. Tale ipotesi, tuttavia, non trova troppi riscontri nelle fonti letterarie ed iconografiche, che invece attestano l'uso di κροκωτός in relazione al chitone o all'*himation*. Secondo Medda, dunque, la soluzione più probabile è che si faccia riferimento proprio ad una veste, rispettando peraltro la spiegazione dello *scholion* che affianca questo passo.

¹¹⁸⁹ Medda 2012, 106.

¹¹⁹⁰ Aesch. *Pers.* 659 κροκόβαπτον ποδὸς εὔμαριν ἀείρων.

¹¹⁹¹ Pind. *Nem.* 1.38 ραν κροκωτὸν σπάργανον ἐγκατέβη.

¹¹⁹² Eur. *Hec.* 468-72 ἢ Παλλάδος ἐν πόλει / τὰς καλλιδίφρους Ἀθα- / ναίας ἐν κροκέῳ πέπλῳ / ζεύξομαι ἄρα πόλους ἐν / δαιδαλέαισι ποικίλλουσ' / ἀνθοκρόκοισι πήναις.

¹¹⁹³ Fraenkel 1982, 138 «Iphigenia with a quick movement of back and shoulders lets her robe slip to the ground».

¹¹⁹⁴ Medda 2012, 106-7 aggiunge anche che, se si vuole seguire questa interpretazione, avrebbe avuto più senso che il participio presente χέουσα fosse coniugato all'aoristo.

questo modo acquisirebbero un senso sia il participio presente χέουσα, sia la sfumatura liquida di βαφάς¹¹⁹⁵.

Allo scorrere verso il basso della veste di Ifigenia, si contrappone la veste di Polissena, che invece viene strappata dalla donna stessa.

Eur. *Hec.* 558-60

λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὀμφαλόν,
μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα.

Prese il peplo al sommo della spalla
Lo strappò fino ai fianchi, a metà, all'ombelico,
mostro il seno e il petto.

Se Omero ci ha abituati ad una descrizione della bellezza femminile vaga e inafferrabile, in cui ci si limitava a descrivere i capelli fluenti e la pelle bianca, Euripide mette in scena una Polissena fin troppo reale, estremamente percepibile nella sua nudità. Il gesto della *parthenos* può rimandare a quello delle donne sposate, le quali si scoprono il seno in un disperato tentativo di supplica nei confronti dei figli¹¹⁹⁶, oppure ad un atto intensamente erotico, come quello di Elena che, come si racconta nell'*Andromaca* mostra il seno a Menelao per convincerlo a non ucciderla¹¹⁹⁷. In realtà, probabilmente la donna sarebbe stata comunque spogliata all'altezza del seno, che appare spesso nudo nelle rappresentazioni iconografiche che raffigurano scene di violenza fisica¹¹⁹⁸. Polissena, in questo modo, ribadisce ancora una volta la determinazione a rifiutare qualsiasi tipo di contatto¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁵ Medda 2012, 110-11 «la polisemia simbolica del croco (fiore connesso con l'erotismo, col sangue, con il passaggio da uno stato all'altro, con la morte) risulta così esplorata dal poeta al massimo grado».

¹¹⁹⁶ Vd. ad esempio Hom. *Il.* 22.79-89 per la supplica di Ecuba a Ettore e Aesch. *Cho.* 896-9 per Clitemestra che mostra il seno ad Oreste che la sta per uccidere.

¹¹⁹⁷ Eur. *Andr.* 629-31 ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος / φίλημ' ἐδέξω, προδότην αἰκάλλων κύνα, / ἧσσαν πεφυκῶς Κύπριδος, ᾧ κάκιστε σύ.

¹¹⁹⁸ Cohen 1997, 77 analizzando l'iconografia legata alle Amazzoni, osserva che «their bared breasts, above all, represent a potent visual convention employed by Classical artists to denote female victims of physical violence». Questa convenzione compare anche in altri vasi, provenienti dal sud Italia, in cui vengono raffigurate donne con il seno nudo che subiscono altri tipi di violenza, come l'uccisione da parte del marito o il suicidio.

¹¹⁹⁹ Battezzato 2018, 149 «Polyxena's gesture is a provocation and, at the same time, a way of appealing to the crowd. [...] Polyxena here freely performs the act, avoiding physical contact and violence, in a surprising and puzzling gesture».

Si può supporre che questa scena abbia inizialmente inorridito e sconvolto il pubblico, che si è trovato a figurarsi una *parthenos* che si denuda, sola, in mezzo ad un gruppo di uomini¹²⁰⁰. Allo stesso tempo, però, gli spettatori accettano di venire immersi in un'immagine che è talmente tanto anomala, da essere giustificata esclusivamente dall'occasione straordinaria di un sacrificio umano e dalla tendenza della tragedia a mostrare situazioni che sconvolgono l'ordinario¹²⁰¹. È un gesto che inevitabilmente crea *pathos*: «this is Euripidean sensationalism at its most striking»¹²⁰². Polissena, a differenza di Ifigenia e Macaria, crea le condizioni per marcare il proprio sacrificio di una connotazione sfacciatamente erotica¹²⁰³. Se il peplo color croco di Ifigenia rimandava vagamente all'ambito della seduzione, nell'*Ecuba* la sensualità si manifesta apertamente, con Polissena che scopre il seno di fronte all'intero esercito¹²⁰⁴. «Osant ce qu'on n'osa jamais»¹²⁰⁵ e in questo modo trasforma la bellezza in un'arma¹²⁰⁶. Anche se denudarsi, infatti, può rimandare ad un gesto di pietà, Polissena non si scopre per supplicare i soldati di lasciarla sopravvivere, ma piuttosto «to win the honor and respect from her captors»¹²⁰⁷. Così la sua nudità spiazzava il sacrificante, che per un attimo esita (Eur. *Hec.* 566 ὃ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτω κόρης). Alla fine, il sacrificio si compie comunque, ma la donna riesce ad ottenere il rispetto dell'esercito acheo, che le rende onore

¹²⁰⁰ Michelini 1987, 162 «the audience will be torn between rejection of the scene and their natural tendency to accept what they see and hear on the stage».

¹²⁰¹ Michelini 1987, 162 «if the scene succeeds, the audience will be deeply moved; and the sensational and outré actions of Polyxene will be accepted as part of the abnormal and intense atmosphere of the high mimetic, where things occur that are not like everyday life».

¹²⁰² Michelini 1987, 161.

¹²⁰³ Michelini 1987, 161 «Polyxene's bold action clashes with almost every context in which we can assimilate the scene, with social and literary tradition, as well as with other extant work of Euripides himself».

¹²⁰⁴ Presumibilmente l'intento di Polissena non era quello di generare desiderio sessuale nei sacrificanti, quanto più quello di trasmettere un misto di pietà e orgoglio, «nevertheless, when she rips open her robe from shoulder to navel before the assembled soldiery watching to see her given in death to Achilles and when she "showed her breasts and chest most lovely, like a statue's" it is hard to avoid the sexual implications» (Segal 1990, 112).

¹²⁰⁵ Hoffmann 1996, 260.

¹²⁰⁶ Zeitlin 1991, 68 «Polyxena, by her mode of dying, turns sacrifice into victory, and even steals the show, we might say, from the real hero to whom her death was consecrated».

¹²⁰⁷ Michelini 1987, 163. La morte di Polissena è il risultato del «degrado morale di Odisseo e della violenza dell'esercito greco» (Andò 2011, 63). Infatti, il sacrificio non viene richiesto da un oracolo, è il frutto di una decisione arbitraria ed evitabile dell'eroe di Itaca (*Hec.* 311-2, 326-9), che convince l'assemblea tramite la persuasione propria dei demagoghi. Di fronte alla prepotenza e all'imbarbarimento degli Achei emerge il trionfo «della nobiltà dell'animo della fanciulla» (Andò 2011, 63).

coprendo il cadavere con delle foglie (*Hec.* 574), come si faceva con i vincitori olimpici¹²⁰⁸. C. Segal, inoltre, osserva come la valenza erotica del sacrificio di Polissena si inserisca in una più generalizzata «eroticization of the violence of war»¹²⁰⁹ che pervade l'intera *Ecuba*¹²¹⁰.

Se l'arma di Polissena è la nudità, quella di Ifigenia è lo sguardo.

Aesch. *Ag.* 239-42

κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρ-
ων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτω.

Versando a terra la veste tinta di croco
Colpiva ognuno dei sacrificatori
Con un dardo commovente scagliato
dagli occhi.

Questa immagine rimanda a quella del dardo scagliato dagli occhi di Elena in *Ag.* 742. Quest'ultimo è *μαλθακόν*, «gentle, mild»¹²¹¹, quello di Ifigenia è *φιλοίκτων*, «capace di suscitare compassione»¹²¹². Il primo ha delle chiare implicazioni erotiche, in quanto, come già spiegato, appare in un contesto in cui si vuole sottolineare la bellezza di Elena nel momento in cui varca per la prima volta le porte di Troia¹²¹³. Il secondo, invece, ferisce per il dolore e la pietà che

¹²⁰⁸ Battezzato 2018, 150 «*phyllobolia* the acting of pelting with leaves, flowers and garlands, was performed in honour of winners in athletic competitions».

¹²⁰⁹ Segal 2000, 112.

¹²¹⁰ Ad esempio, nello stasimo ai vv. 905-52, il coro delle schiave troiane usa l'espressione *ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρ- /σαι πύργων*, (vv. 910-11) per indicare la *Ilioupersis* – una metafora che ricorda quella del *κρήδεμνον* di Andromaca in *Il.* 22, che rimanda parimenti allo stupro delle donne e della città. Nella stessa occasione le prigioniere raccontano degli ultimi istanti prima dell'attacco nemico, descrivendo una scena di intima vita quotidiana, in cui una donna si pettina i capelli di fronte ad uno specchio d'oro, tutti elementi che rimandano alla bellezza e alla seduzione. Riferimenti all'ambito sessuale compaiono anche ai vv. 943-52, in cui il coro maledice l'amplesso tra Elena e Paride.

¹²¹¹ LSJ s.v.

¹²¹² Medda 2017, 172 osserva che le prime attestazioni di questo aggettivo compaiono proprio nell'*Agamennone* di Eschilo e l'unica altra presenza in epoca classica si riscontra nell'*Aiace* di Sofocle (*Aj.* 580).

¹²¹³ O' Sullivan 2008, 177 «It is clear that *malthakon* . . . *belos* refers to the effect on the (male) onlooker, who becomes weakened – consumed by a destructive *erōs* – when caught by the seductive gaze of Helen». L'effetto dello sguardo di Elena è simile a quello che Pandora provoca negli uomini (*Hes. Op.* καὶ πόθον ἀργαλέον καὶ γυιοβόρους μελεδώνας).

trasmette¹²¹⁴. Sono le stesse lacrime che Eteocle – in fin di vita e impossibilitato a parlare – versa di fronte alla madre ὥστε σημῆναι φίλα, «per suscitare tenerezza»¹²¹⁵. La disperata richiesta di aiuto di Ifigenia trafigge i sacrificanti come se fosse un'arma che uccide, è uno sguardo che sostituisce il lamento. Sempre per quella ambiguità che a volte avvicina le donne agli eroi, come nel caso della vestizione o dello splendore degli ornamenti che rimanda a quello delle armi, è interessante sottolineare come lo sguardo fosse considerato «uno dei tratti tematici distintivi dell'*aristeuon*»¹²¹⁶. Ad esempio, Ettore incalza gli Achei Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων ἢ δὲ βροτολοιγοῦ Ἄρηος¹²¹⁷, «con gli occhi della Gorgone, oppure di Ares devastatore» uno sguardo che paralizza e massacra, la cui pericolosità si accentua se unita al fulgore delle armi che accecano¹²¹⁸.

Silenzio e parole, veste regale e nudità, disperazione e orgoglio: i modi in cui le due *parthenoi* affrontano la morte non possono essere più diversi, ma ottengono lo stesso identico effetto. Ifigenia, imbavagliata e trascinata sull'altare nel suo peplo color croco, mentre fulmina l'esercito con rabbia e sofferenza, spicca «come in un dipinto» (*Ag.* 242). I seni di Polissena, che si erge nuda e fiera in mezzo all'esercito, sono belli come quelli «di una statua» (*Hec.* 560). Così, l'immagine che rimane impressa dal racconto di queste scene laceranti nella loro drammaticità è «la bellezza pura e assoluta delle ragazze, bloccate nel gesto e nella posa studiata di una figura in un'opera d'arte»¹²¹⁹. Ifigenia viene paragonata ad un dipinto innanzitutto perché spicca al di sopra di tutti gli altri (*Ag.* 242 πρέπουσα)¹²²⁰, grazie alla scenografica macchia di colore¹²²¹ del suo κροκόπεπλος. In secondo luogo, perché non può parlare: come i quadri, Ifigenia può esprimersi esclusivamente

¹²¹⁴ Holoka 1985, 88 «the sacrificers have taken the precaution of binding her mouth to prevent words of reproach, but the channel of visual communication has not been closed off. It would be easier for those in attendance if the victim were to avert her eyes, an almost universally recognized sign of submission, but she does not».

¹²¹⁵ Eur. *Ph.* 1441.

¹²¹⁶ Camerotto 2009, 133 «è un segno specifico del *furor*, comune ad Ares, al guerriero e agli animali feroci che rappresentano il termine di paragone per gli eroi in battaglia e in duello».

¹²¹⁷ Hom. *Il.* 349.

¹²¹⁸ Camerotto 2009, 133.

¹²¹⁹ Morisi 2002, 177.

¹²²⁰ Fraenkel 1982, 190 «the army and the ministrants appear as a mere foil against which stands out the central figure of Iphigenia».

¹²²¹ Medda 2012, 110 riporta la citazione di Sommerstein 2008 che definisce il peplo di Ifigenia «splash of yellow».

tramite la sfera visiva¹²²² e la sua bellezza è intrinsecamente legata al suo essere muta. Tuttavia, da questa metafora può emergere anche un altro significato, che arricchirebbe di senso l'immagine degli occhi della donna simili a dardi che trafiggono.

Come i personaggi dei dipinti «which have the property of extending an instant indefinitely»¹²²³, Ifigenia amplifica ulteriormente la tensione generale non distogliendo lo sguardo dai sacrificanti¹²²⁴. Si può presumere che la sua espressione sia carica di paura, impotenza, rabbia, disperazione ed Eschilo, per trasmettere tutto questo carico emotivo al pubblico – che per immaginarlo può ricorrere solo all'ascolto – sceglie di paragonare Ifigenia ad un dipinto. Il potere che veniva attribuito alla pittura è spiegato da Gorgia nell'*Encomio ad Elena*:

Gorg. *Hel.* 18

ἀλλὰ μὴν οἱ γραφεῖς ὅταν ἐκ πολλῶν χρωμάτων καὶ σωμάτων ἐν σῶμα καὶ σχῆμα τελείως ἀπεργάσωνται, τέρπουσι τὴν ὄψιν· ἡ δὲ τῶν ἀνδριάντων ποιήσις καὶ ἡ τῶν ἀγαλμάτων ἐργασία θέαν ἠδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν. οὕτω τὰ μὲν λυπεῖν τὰ δὲ ποθεῖν πέφυκε τὴν ὄψιν. πολλὰ δὲ πολλοῖς πολλῶν ἔρωτα καὶ πόθον ἐνεργάζεται πραγματῶν καὶ σωμάτων.

D'altra parte, quando i pittori riescono perfettamente a creare da molti colori e corpi una figura e un corpo solo, procurano il piacere della vista. La capacità di plasmare statue e quella di costruire templi, dà una dolce malattia agli occhi. Dunque, è naturale che la vista si addolori per certi spettacoli e ne desideri altri. Spettacoli che destano piaceri profondi e avvicinano l'anima alle opere e ai corpi.

I dipinti suscitano emozioni, che siano di piacere o di dolore e, soprattutto, «avvicinano l'anima alle opere e ai corpi». Il potere di *opsis* viene esplicitato anche in altre tragedie. Nella scena di *teichoskopia* delle *Fenicie*, l'aspetto di Ippomedonte infonde ad Antigone una sensazione di paura (*Eur. Ph.* 127 ὡς φοβερὸς εἰσιδεῖν), che la spinge a paragonare l'eroe ai giganti rappresentati nei dipinti presenti in

¹²²² Medda 2017 segnala infatti che lo scolio apposto a questo passo recita: διὰ τὸ κάλλος ἢ διὰ τὸ ἀφωνητεῖν. Cfr. Hallway 1973, 200 «the poet clearly intended to emphasise the silence of painting. Because it is silent and motionless, it is suited to the world of the *agalmata*, and not to the world in which human beings live, move and speak».

¹²²³ Holoka 1985, 229.

¹²²⁴ Holoka 1985, 229 «she is like a figure in a painting not only because she is central and mute, but also because she does not break gaze. This striking prolongation of eye contact is suggestive of a painting».

casa¹²²⁵. È importante sottolineare come «it is the experience of terror that makes Antigone think of terrifying painted images»¹²²⁶. Ancora più efficace è l'episodio in cui Ecuba chiede ad Agamennone di osservarla da lontano, come se fosse un artista (Eur. *Hec.* 807), per contemplare meglio i mali che la donna soffre¹²²⁷. Ecuba non chiede ad Agamennone di esaminarla con distacco, gli chiede di guardarla come un pittore farebbe con il proprio quadro, al fine di ottenere da lui un accenno di empatia. Per Ecuba, dunque, le parole non bastano ad indurre Agamennone a immedesimarsi nelle sofferenze che lei sta vivendo; per infondergli una qualsivoglia reazione o comprensione, è necessario che la donna si trasformi in un dipinto¹²²⁸. Da questa breve analisi emerge come Eschilo ed Euripide, al fine di infondere *pathos* nel pubblico e di trasmettere emozioni che non si possono modulare a parole, ricorrono a metafore legate al mondo figurativo¹²²⁹. Per spiegare la pietà che Ifigenia trasmette tramite il suo sguardo è sufficiente l'aggettivo φίλοικτος, affiancato alla metafora dei dardi; ma per rappresentare il groviglio di emozioni, sentimenti e tensioni che i suoi occhi provocano all'esercito è necessario spostarsi sul piano iconografico. La forza dell'opera d'arte è infatti quella di riuscire a dire tutto nel tempo di uno sguardo.

Così, «Euripide adombra in Polissena una lontana Ifigenia»¹²³⁰: il sacrificio della *parthenos* che decreta la fine della guerra, ricalca quello della *parthenos* che le ha dato inizio. Anche per descrivere la nuda bellezza di Polissena, infatti, bisogna servirsi di una metafora figurativa: la ragazza è un ἄγαλμα, una statua. Taltibio la definisce κάλλιστα (*Hec.* 561) e la descrizione del suo corpo, oggettificato in quello di un'opera d'arte, è talmente intensa che Ecuba teme che i guerrieri possano addirittura stuprare il cadavere¹²³¹. Forse deriva da questa preoccupazione

¹²²⁵ Eur. *Ph.* 127-30 ἔ ἐ ὡς γαῦρος, ὡς φοβερὸς εἰσιδεῖν, / γίγαντι γηγενέτα προσόμοιος, ἄστερωπὸς ἐν γραφαῖσιν, οὐχὶ πρόσφορος / ἀμερίῳ γέννα.

¹²²⁶ O' Sullivan 2008, 186.

¹²²⁷ Eur. *Hec.* 807-8 οἴκτιρον ἡμᾶς, ὡς †γραφεύς† τ' ἀποσταθεῖς / ἰδοῦ με κἀνάθησον οἷ' ἔχω κακά.

¹²²⁸ O' Sullivan 2008, 189 «when Hecuba tells Agamemnon to view her like a painter would, he is not expected to stand back and view her dispassionately but rather to understand her sufferings and, most of all, pity her».

¹²²⁹ O' Sullivan 2008, 187 «the emotive appearances of each figure are emphasized in the comparisons with painting, and both Aeschylus and Euripides draw attention to the capacity of this medium to elicit emotion in onlookers through heightened and stylized representation».

¹²³⁰ Morisi 2002, 178.

¹²³¹ Eur. *Hec.* 604-8.

l'accortezza della fanciulla di morire proteggendo la propria *aidos*, coprendo «quello che bisogna nascondere agli occhi degli uomini»¹²³². Anche in questa scena, dunque, l'alternanza tra il coprirsi e lo scoprirsi è direttamente collegata al contrasto tra agire liberamente e agire secondo imposizioni esterne¹²³³. Denudandosi e morendo tramite un atto di violenza, Polissena, come Antigone nelle *Fenicie*, cessa di essere una *parthenos*. Ecuba la definisce una *νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον*, «una sposa non sposa, una vergine non vergine» (*Hec.* 612). Anche se la fanciulla non viene ufficialmente dichiarata futura moglie di Ade, la simbolica perdita della verginità che le *parthenoi* subiscono quando muoiono è implicita in questo verso¹²³⁴.

Polissena non è l'unica a possedere una bellezza talmente eterea da vantare un paragone con una scultura. Euripide ha scritto anche di un'altra donna, Andromeda, che spicca in mezzo al mare sotto lo sguardo meravigliato di Perseo; un'immagine di fanciulla, una «statua (ἄγαλμα) opera della mano di un abile artista»¹²³⁵. Il confronto con un'opera d'arte accomuna Polissena non solo ad Ifigenia, ma anche ad Elena. Il coro dell'*Agamennone*, descrivendo l'ominosa entrata di Elena a Ilio, definisce la donna un ἄγαλμα πλούτου, «un ornamento/statua di ricchezza» (*Ag.* 741). Allo stesso modo, ricordando il terribile sacrificio di Ifigenia, il coro riporta il discorso che il βασιλεύς pronuncia prima di consegnare la figlia ai sacrificanti. Egli definisce la *parthenos* un δόμων ἄγαλμα, «l'ornamento/statua della casa» (*Ag.* 208). A partire dall'accezione che il termine ἄγαλμα assume quando è attribuito ad una persona¹²³⁶, R. Scodel vede nelle parole di Agamennone e nella successiva associazione di Ifigenia ad un quadro, una progressiva oggettivazione della fanciulla. Ifigenia, infatti, per tutto il corso del sacrificio viene assimilata ad un'opera artistica destinata ad essere ammirata, per poi essere distrutta. Elena, al

¹²³² Eur. *Hec.* 568-70 ἡ δὲ καὶ θνήσκουσ' ὁμως / πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν, / κρύπτουσ' ἃ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεῶν. Thalmann 1993, 194 «from this point of view, Polyxena's care to fall dead decorously, helps to contain the erotic force of the scene». Cfr. Michelini 1987, 163-5 sui problemi di questi versi.

¹²³³ Zeitlin 1991, 73.

¹²³⁴ Loraux 1987, 39.

¹²³⁵ Eur. Fr. 125 Κη εα, τίν' οχθον τόνο' ορώ περίρρυτον / ἀφρώι θαλάσσης; παρθένου τ' εἰκό τίνα / ἐξ αὐτομόρφων λαῖνων τυκισμάτων / σοφῆς ἄγαλμα χειρός. (Trad. Battezzato 2000).

¹²³⁶ Scodel 1996, 114 «When one person is the ἄγαλμα of another, the ἄγαλμα functions as a possession which gives delight to its possessor because others admire it».

contrario, come nuovo ornamento della ricchezza dei Troiani «che si compiacciono dell'aggiunta di un nuovo gioiello alla loro opulenza»¹²³⁷, è destinata a distruggere.

L'ambiguità che soggiace alla connessione tra esseri umani e statue emerge ai vv. 414-19 dell'*Agamennone*. Menelao contempla le sculture presenti nella sua casa, la cui bellezza gli riporta alla mente Elena, che si trova dall'altra parte del mare. E. Medda è persuaso dal fatto che le statue non rappresentino la vera Elena – le statue-ritratto non erano ancora diffuse ai tempi di Eschilo – e che in realtà fossero solo una proiezione di Menelao, che si rifiuta di servirsi di figure che possano sostituire in maniera simbolica la moglie¹²³⁸. Questa è ad esempio la soluzione che adotta Admeto a seguito della morte di Alceste¹²³⁹. Ad ogni modo, a prescindere dalle ipotesi sulla concreta presenza di statue che possono richiamare la χάρις di Elena, in questo passo compare un dato importante per il nostro discorso. Gli occhi delle εὐμόρφων κολοσσῶν sono ἀχηνίαις (*Ag.* 418), sono vuoti, vitrei, in essi è sparita «ogni gioia d'amore» (*Ag.* 419). Sono un mero riflesso di quello che era Elena, sono privi di vitalità. C'è dunque un rapporto di reciprocità tra le tre donne-statue. Elena nell'*Agamennone* viene dipinta come un ornamento di ricchezza ed un fantasma (*Ag.* 415 φάσμα) riflesso in una statua, concetto che poi sarà ripreso da Euripide nell'*Elena*, in cui la protagonista si trasforma letteralmente in un εἶδωλον. Il contrasto tra la presenza-assenza di Elena, tra «the life of the body and the lifelessness of a statue»¹²⁴⁰ è incarnato da Polissena, che tramite la sua bellezza plastica viene cristallizzata in una scena di nudità quasi surreale, la cui assimilazione ad una statua fa capire che la *parthenos* è già diventata il riflesso di se stessa, è già morta. Ifigenia si colloca in mezzo alle due. Anche lei è un ornamento della casa ed è bella e struggente come un dipinto, ma i suoi occhi sono vivi e pericolosi, sono dei dardi; è l'oggetto che viene ammirato (*Ag.* 242 πρεπούσα) – come Polissena – ma è anche l'unico che ricambia lo sguardo¹²⁴¹.

¹²³⁷ Medda 2017, 419.

¹²³⁸ Per un approfondimento sui dibattiti intorno a questo passo vd. Medda 2013.

¹²³⁹ Eur. *Alc.* 354-6 ἐν δ' ὀνειράσιν / φοιτῶσά μ' εὐφραίνεις ἄν: ἡδὸν γὰρ φίλους / κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἄν παρῆ χρόνον.

¹²⁴⁰ Thalmann 1993, 144.

¹²⁴¹ Thalmann 1993, 145 «there is, then, a three-way relationship and a reciprocity between Helen, her statues, and Iphigeneia, Greece, Aulis, and Troy, that involves contrasts between presence and

Le statue, dunque, possono incarnare quell'ambiguità del velo e della maschera, che riflettono il sovrapporsi di realtà e illusione, verità e finzione, vita e morte. Ecuba, volendo assumere da viva la stessa qualità di cui la figlia si appropria nel momento della morte, desidera trasformarsi in una statua:

Eur. *Hec.* 836-40

εἴ μοι γένοιτο φθόγγος ἐν βραχίοσι
καὶ χερσὶ καὶ κόμαισι καὶ ποδῶν βάσει
ἢ Δαιδάλου τέχναισιν ἢ θεῶν τινος,
ὡς πάνθ' ὀμαρτῆ σῶν ἔχουσιν γουνάτων
κλαίοντ', ἐπισκίπτοντα παντοίους λόγους.

Ah se potessi avere voce nelle braccia,
e nelle mani e nei capelli e nelle gambe con cui cammino,
per un artificio di Dedalo o di qualcuno degli dei,
e queste mie membra potessero tutte insieme aggrapparsi
alle tue ginocchia e piangere, a implorare con ogni possibile discorso.

Di nuovo, a Ecuba le parole non bastano. Per convincere Agamennone a sostenerla nella sua vendetta contro Polimestore, la donna non solo deve trasformarsi in un dipinto, deve anche scomporsi e ricomporsi in una statua. I poteri della parola sono limitati perché essa è definitoria, guida l'ascoltatore in un percorso stabilito, modulato dalla voce, dal tono e dal lessico che l'oratore sceglie per meglio persuadere. L'opera d'arte, invece, non necessita di strategie retoriche per commuovere o esortare, è intrinsecamente pervasiva, perché tocca l'intima soggettività dello spettatore, il quale si lascia smuovere senza essere intrappolato dalle parole selezionate da qualcun altro. L'opera d'arte trascende il reale – a cui le parole sono inevitabilmente legate – e si eleva nella sfera spirituale, intercettando l'anima di chi guarda.

La trasfigurazione del corpo per indicare lo sforzo che un essere umano deve impiegare per ottenere una straordinaria forza retorica, si riscontra già in Omero. In *Il.* 2.489-93, il cantore dichiara che necessiterebbe di almeno «dieci lingue, dieci bocche e voce / che mai si spezza» per poter elencare tutti i soldati che hanno

absence, fullness and emptiness, the life of the body and the lifelessness of a statue (Iphigeneia being poised between the two), the absence of *eros*, its destructive excess, and the pitiable sight and glance. But Euripides changes the significance of the gaze by making Polyxena purely its object, not its subject, to sharpen the suggestion already in Aeschylus of male control over the female expressed in violence to the female's sexuality and life».

partecipato alla guerra di Troia¹²⁴². Nell'immaginario antico le statue del mitico Dedalo avevano la capacità di essere *automata*, di muoversi e di parlare¹²⁴³, alla stregua delle divine creazioni di Efesto, come le statue di cani d'oro immortali nel palazzo di Alcinoo (*Od.* 7.91-94), i soldati che si scontrano sullo scudo di Achille (*Il.* 18.539) e le statue nella fucina del dio che assomigliano a fanciulle viventi (*Il.* 18.417). Queste sono tutte creazioni sovranaturali, che contribuiscono ad impreziosire luoghi magici ed utopici, come l'isola dei Feaci e a rendere ancora più spaventosi eroi micidiali come il Pelide. Anche sul diadema di Pandora Efesto ha inciso bestie selvagge «simili ad animali dotati di suoni» (*Hes. Th.* 585), definite proprio δαίδαλα (*Th.* 581). L'effetto che Pandora esercita sugli uomini è θαῦμα, meraviglia, stupore, incanto. Tutte qualità che permettono a lei e alle altre donne dotate delle sue stesse caratteristiche, di impossessarsi della Persuasione, che infatti negli *Erga* partecipa alla realizzazione della prima donna. In effetti, la creazione di Pandora, per come la immagina Esiodo, «comes closest to the manufacture of a statue»¹²⁴⁴. Si è già discusso della relazione tra l'artigiano e la *metis*, della sua capacità di modellare e manipolare la materia e si sono anche già illustrati i polivalenti significati di δαίδαλος. L'aspetto interessante è che ad un certo punto dell'*Ecuba Peithō* diventa «the guiding genius of the Queen»¹²⁴⁵ e la donna, per ottenere delle capacità retoriche fuori dal comune, desidera assumere tramite le Δαιδάλου τέχναισιν (*Eur. Hec.* 838) dei poteri persuasivi e incantatori che richiamano quelli di Pandora, racchiusi nei δαίδαλα incisi sul suo diadema¹²⁴⁶.

La bellezza che spicca nel mezzo di un sacrificio è memorabile come quella che anticipa la morte di altre donne tragiche. Nell'*Elettra*, per attirare la madre a casa propria ed ucciderla, la protagonista inventa di essere in travaglio. Quando

¹²⁴² Hom. *Il.* 2.489-93 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, / φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη, / εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο / θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον. Cfr. anche Eur. *El.* 332-5 ἀλλ', ὦ ξέν', ἱκετεύω σ', ἀπάγγελον τάδε. / πολλοὶ δ' ἐπιστέλλουσιν, ἐρμηνεὺς δ' ἐγώ, / αἰ χεῖρες ἢ γλῶσσ' ἢ ταλαίπωρός τε φρήν, / κάρα τ' ἐμὸν ξυρῆκες, ὃ τ' ἐκείνον τεκῶν.

¹²⁴³ Morris 1992, 238 «a literary tradition of “living art”, derived from poetic conventions come alive for comic and philosophical purposes, evolved in close association with the name of Daidalos in fifth-century Athens».

¹²⁴⁴ Morris 1992, 32.

¹²⁴⁵ Conacher 1967, 162.

¹²⁴⁶ Foley 2015, 48 «in other words, she wishes that she could become a miraculous living statue, a body that can speak its anguish and make words effective».

Clitemestra si presenta nell'umile dimora della figlia, il suo abbigliamento lussuoso stride con le condizioni di povertà in cui Elettra è costretta a vivere. Per questo viene sottolineato come la regina «avanza magnificamente (καλῶς) nel bel mezzo della trappola»¹²⁴⁷. Elettra accusa di vanità la madre, ricordando di come, subito dopo la partenza di Agamennone, Clitemestra si acconciava i capelli davanti allo specchio¹²⁴⁸. La giovane aggiunge che una donna che si fa bella in assenza del marito è κακή, malvagia (*El.* 1073). La sfarzosità di Clitemestra, unita alla sua superbia, diventano i principali attributi che la accompagnano verso la morte, in un disturbante contrasto tra la sua bellezza e la drammaticità della scena¹²⁴⁹.

La bellezza costituisce l'ultimo potente slancio vitale di altre due eroine suicide: Alceste ed Evadne. Entrambe affrontano una morte che trova le sue ragioni più profonde nella sfera intima; la prima si sacrifica per far sopravvivere il marito, la seconda muore perché senza l'amato non può vivere. Eppure, in entrambi i casi, si vuole trasformare il loro suicidio in una morte eroica, gloriosa, di interesse collettivo¹²⁵⁰. Il coro dell'*Alceste* conferisce alla protagonista quella ricompensa per cui schiere di eroi si sono uccisi sul campo di battaglia, quella gloria che Elena preannuncia a Ettore in *Il.* 6.357-8¹²⁵¹: essere cantata dai poeti, dunque essere ricordata¹²⁵². Ferete, il suocero, innalza Alceste a modello femminile per eccellenza. Secondo lui, grazie alla sua azione eroica, la donna ha accresciuto la reputazione

¹²⁴⁷ Eur. *El.* 965 καλῶς ἄρ' ἄρκυν ἐς μέσην πορεύεται. Questa scena ricorda l'avanzare di Ifigenia verso l'altare – splendida e ornata appositamente per il sacrificio (Eur. *IA* 1510-1516).

¹²⁴⁸ Eur. *El.* 1069-73 ἦτις, θυγατρὸς πρὶν κεκυρῶσθαι σφαγᾶς, / νέον τ' ἀπ' οἴκων ἀνδρὸς ἐξωρμημένον, / ξανθὸν κατόπτρῳ πλόκαμον ἐξήσκεις κόμης. / γυνὴ δ', ἀπόντος ἀνδρὸς ἦτις ἐκ δόμων / ἐς κάλλος ἀσκεῖ, διάγραφ' ὡς οὔσαν κακὴν. Nei *Lavacri di Pallade* Callimaco confronta la sobria bellezza di Atena a quella sontuosa di Cipride. Se la prima rifiuta gli unguenti e i profumi (v. 16) e prima del giudizio di Paride non si guardò allo specchio nemmeno una volta (vv. 17-19), la seconda «preso il terso rame / spesso rifece una seconda volta / la medesima ciocca della chioma» (vv. 21-3). Anche in questo caso, dunque, lo specchio e la cura per i capelli sono emblema di vanità e seduzione.

¹²⁴⁹ Cfr. Battezzato 1999, 359-61 per l'analisi dei tratti orientali che contribuiscono a dipingere negativamente il personaggio di Clitemestra.

¹²⁵⁰ Per quanto riguarda l'effettiva gloria di Evadne, in realtà, sorgono dei dubbi. Innanzitutto, il gesto della donna è inutile, non si sacrifica né per la patria, né per salvare qualcun altro. In secondo luogo, viene evidenziato il suo stato di delirio: lei stessa si autodefinisce una Baccante (*Suppl.* 1001 οἴκων ἐκβακχευσαμένα). Infine, le connotazioni erotiche del suo discorso «connotent sa mort comme un acte d'amour désespéré plutôt que comme une «belle mort héroïque» (Farioli 2021, 448).

¹²⁵¹ Hom. *Il.* 6.357-8 οἴσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόνον, ὡς καὶ ὀπίσσω / ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι.

¹²⁵² Eur. *Alc.* 445-7 πολλά σε μουσοπόλοι / μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν / χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις.

dell'intero γένος γυναικῶν¹²⁵³. Admeto commissiona ad artigiani la costruzione di una statua con le sembianze della sposa (Eur. *Alc.* 348-9) e dichiara il lutto cittadino (Eur. *Alc.* 430-1). Allo stesso modo, Evadne, alla stregua di un eroe, dichiara di voler morire per la gloria¹²⁵⁴. Anche lei, come Alcesti, si distingue da tutte le altre donne (Eur. *Suppl.* 1057 ἐς γάρ τι πρᾶγμα νεοχμὸν ἐσκευάσμεθα). Non vuole essere ricordata per gli ἔργοις Ἀθάνας (*Suppl.* 1062), le arti che Atena ha donato alle donne, ovvero la tessitura¹²⁵⁵, ma per l'ἀρετή, la virtù dei guerrieri. Inoltre, entrambi i suicidi si consumano in uno spazio pubblico. Alcesti, seppur dedichi il suo ultimo addio al letto nuziale – da cui non riesce a staccarsi (Eur. *Alc.* 175-88) – muore in scena, di fronte al pubblico (Eur. *Alc.* 391-3 χαῖρ' / ἀπωλόμην τάλας / βέβηκεν, οὐκέτ' ἔστιν Ἀδμήτου γυνή)¹²⁵⁶. Anche Evadne muore all'esterno del talamo, gettandosi sulla pira dell'amato come se fosse il suo letto nuziale¹²⁵⁷.

Per entrambe, infine, l'attenzione è focalizzata sullo splendore dell'abbigliamento. La prima domanda che Ifi rivolge alla figlia, dopo averle chiesto come mai fosse scappata di casa, è in relazione alla fastosità del vestiario (*Suppl.* 1054 σκευῆ δὲ τῆδε τοῦ χάριν κοσμεῖς δέμας;). L'uomo, infatti, non capisce perché Evadne non indossi gli abiti neri da lutto¹²⁵⁸. Nell'*Alcesti*, invece, è la nutrice che, prima dell'entrata in scena della condannata a morte, descrive come la donna, nell'intimità delle sue stanze, si fosse lavata e adornata con abiti e gioielli:

Eur. *Alc.* 158-61

ἐπεὶ γὰρ ἦσθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν
 ἤκουσαν, ὕδασι ποταμίοις λευκὸν χρῶα
 ἐλούσατ', ἐκ δ' ἐλούσα κεδρίνων δόμων
 ἐσθῆτα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο.

¹²⁵³ Eur. *Alc.* 623-4 πάσαις δ' ἔθηκεν εὐκλεέστερον βίον / γυναιξίν, ἔργον τλᾶσα γενναῖον τόδε. O'Higgins 1993, 82 «in fact, as far as Pheres is concerned, Alcestis apparently has achieved what even Penelope could not – a literary presence with the power to change the image of women forever».

¹²⁵⁴ Eur. *Suppl.* 1014-6 ἀλλὰ τᾶς / εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὄρ- / μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας. Cfr. anche 1055.

¹²⁵⁵ Morwood 2007, 225.

¹²⁵⁶ O'Higgins 1993, 80 «Alcestis' death – in public, on the stage – transgresses social norms for women and perhaps also a dramatic tradition which applies to both sexes».

¹²⁵⁷ Sono sorti numerosi dibattiti sulla rappresentazione scenica della morte di Evadne, ovvero se veniva davvero recitata di fronte al pubblico o se era invece descritta tramite una *rēsis*. Per un approfondimento vd. Caruso 2020, 26-53.

¹²⁵⁸ Eur. *Suppl.* 1056 ὡς οὐκ ἐπ' ἀνδρὶ πένθιμος πρέπεις ὄραν.

Quando senti che si avvicinava il giorno
stabilito, si lavò con acqua corrente di fiume il corpo
splendente, prese vestiti e gioielli
dai cofani di cedro e se ne adornò.

Alcesti si prepara alla morte facendosi bella¹²⁵⁹. Nel film *Mine vaganti* di Ferzan Özpetek del 2010, la nonna del protagonista, gravemente malata di diabete, decide di uccidersi mangiando una quantità spropositata di dolci. La scena del suicidio è pienamente ‘euripidea’: la donna, infatti, prima di cominciare il suo ultimo banchetto, si chiude nella sua camera, si siede davanti allo specchio, si trucca e si orna di gioielli. Il regista ci permette di osservare gli ultimi attimi – profondamente intimi – della sua vita come la serva di Alcesti spia la padrona, per poi riferire tutto ad Admeto e al pubblico. Se il motivo del pianto e dell’invocazione al letto nuziale era un *topos* dei suicidi femminili che gli spettatori già conoscevano, l’immagine di ornarsi è anomala. Secondo D. O’Higgins l’abbigliarsi di Alcesti ha proprio a che fare con la dimensione pubblica che il suo suicidio è destinato ad assumere. La serva, infatti, specifica che la donna, mentre si trovava presso gli altari, fuori dal talamo, non versava nessuna lacrima e che «la morte imminente non mutava il suo splendido corpo»¹²⁶⁰. Anche per Evadne l’abito diventa programmatico per ostentare pubblicamente l’unicità del gesto che sta compiendo: il suo è un κλεινὸν στολμός, un abito di gloria e lei si è adornata in questo modo πρᾶγμα νεοχμόν «per un’azione mai compiuta» (*Suppl.* 1057).

Nelle scene di sacrifici e suicidi appena analizzate si riscontra dunque come la bellezza femminile sia centrale nel rappresentare l’indipendenza delle donne al momento della loro morte. Ifigenia che si staglia con il suo peplo sgargiante in mezzo all’esercito – una vittima che trafigge con lo sguardo; Polissena e la sua bellezza scultorea, la sua nudità che non accetta violenza; le preparazioni del suicidio di Alcesti, che si orna per il pubblico, consapevole che anche se muore

¹²⁵⁹ Paduano 1969, 38 «questi particolari dell’ornamento di Alcesti davanti alla morte hanno infatti un’intensa carica estetica».

¹²⁶⁰ Eur. *Alc.* 172-4 πτόρθων ἀποσχίζουσα μυσίνης φόβην, / ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τοῦπιόν / κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν. O’Higgins 1993, 81 «like Hector Alcestis has a "public" face and a private one; like a brave soldier she faces her ordeal without turning pale, as she moves solemnly through the house – yet within the inner sanctum of her chamber she weeps as she bids adieu to the marriage bed».

prematamente sarà ricordata; infine, la veste di gloria di Evadne, che liberamente decide di non voler più vivere senza l'amato. Si tratta di bellezze anomale, che emergono in momenti sorprendenti e assumono dei significati distorti. La vanità di Clitemestra e il confronto di Ifigenia e Polissena con un ἄγαλμα rimandano alla figura di Elena, colei che lanciando dardi dagli occhi seduce e distrugge e per questo incarna la bellezza funesta¹²⁶¹. Le statue, che imitano la realtà e, come Elena, possono essere «moltissime donne e una figura unica»¹²⁶², rappresentano una sovrapposizione tra verità e inganno, similmente alla voce femminile delle Muse, delle Sirene e di Elena stessa. La bellezza sovranaturale che la *techne* artigiana conferisce alle sculture permette loro di prendere vita. Ecuba, a cui mancano le parole per convincere Agamennone ad aiutarla nel piano, vorrebbe assumere tramite la scomposizione e ricomposizione del proprio corpo la forza persuasiva dei δαίδαλα che sembrano muoversi sul diadema di Pandora; e la vuole usare come arma per la sua vendetta.

3.1.7. La vendetta di Ecuba

A Ecuba le parole mancano soprattutto per definire l'empio crimine compiuto da Polimestore, che oltre ad aver ucciso Polidoro, ha gettato il cadavere nelle acque salmastre del mare, privandolo del pianto e della tomba (*Hec.* 30). Per la donna questo delitto è talmente grave da essere ἄρητ' ἄνωνόμαστα, «indicibile, senza nome» (*Hec.* 714). Esso, infatti, infrange tutte le leggi su cui si basa la convivenza tra uomini¹²⁶³. Violando la *philia*, la *xenia* e il diritto alla sepoltura, Polimestore si

¹²⁶¹ Castiglioni 2021, XII «la sua dote involontaria, la bellezza, desta spavento e meraviglia, determina il suo destino e la rende, contemporaneamente, vittima e carnefice». Tra le donne tragiche che possiedono una bellezza con queste caratteristiche devastanti ci sono ad esempio Deianira e Iole. La prima dichiara nel prologo delle *Trachinie* che la sua bellezza le portò sventura quando il fiume Acheloo la voleva in moglie (Soph. *Tr.* 24-5 ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ / μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ). Il fascino della seconda, invece, trafigge (διέρχομαι) Eracle al punto che egli, per conquistarla, espugna una città (*Tr.* 476-8 ταύτης ὁ δεινὸς ἡμερὸς ποθ' Ἡρακλῆ / διήλθε, καὶ τῆσδ' εἶνεχ' ἡ πολύφθορος / καθηρέθη πατρῶος Οἰχαλία δόρει). Cfr. anche Soph. *Tr.* 465-7 τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν, / καὶ γῆν πατρῶαν οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος / ἔπερσε κάδοῦλωσεν.

¹²⁶² Castiglioni 2021, XII riporta una citazione di Madison 2001, 42 che definisce Elena «a figure for all mimesis».

¹²⁶³ Eur. *Hec.* 800-805 Νόμος: νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγοῦμεθα / καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὄρισμένοι / ὅς ἐς σ' ἀνελθὼν εἰ διαφθαρήσεται, / καὶ μὴ δίκην δώσουσιν οἵτινες ξένους / κτείνουσιν ἢ θεῶν ἱερὰ τολμᾶσιν φέρειν, / οὐκ ἔστιν οὐδὲν τῶν ἐν ἀνθρώποις ἴσον.

è macchiato di una colpa che può essere risanata soltanto da un atto di vendetta «che ristabilisca l'*ison*, quell'uguale rapporto con la legge di cui ogni membro della comunità deve garantire il mantenimento»¹²⁶⁴.

Ecuba subisce una lenta ma costante metamorfosi. Da *mater dolorosa* la vediamo diventare una frenetica Baccante, una micidiale assassina e una lucida retore, fino a trasformarsi in una cagna nella profezia di Polimestore, il quale esplicita la progressiva bestializzazione che ha contrassegnato l'evoluzione dei personaggi principali della tragedia¹²⁶⁵. Quest'ultima trasmutazione relega Ecuba ai margini della società, in uno spazio «oltre l'umano»¹²⁶⁶, riservato alle donne pericolose dell'antichità. Se il desiderio di giustizia di Ecuba è legittimo e rientra nei principi etici greci, la sua rimane comunque una vendetta anomala, perché è compiuta da donne e tramite l'inganno¹²⁶⁷. La protagonista, dopo aver cercato sostegno in Agamennone, che tuttavia si dichiara neutrale, decide infatti di mettere comunque in atto la propria vendetta, sfruttando tutte le armi femminili che sono state analizzate in questo studio.

3.1.7.1. Cooperazione

Eur. *Hec.* 879-887

A. τίς σοι ζυνέσται χεῖρ; πόθεν κτήση φίλους;
E. στέγαι κεκεύθασ' αἶδε Τρωάδων ὄχλον.
A. τὰς αἰχμαλώτους εἶπας, Ἑλλήνων ἄγραν;
E. σὺν ταῖσδε τὸν ἐμὸν φονέα τιμωρήσομαι.
A. καὶ πῶς γυναιξὶν ἀρσένων ἔσται κράτος;
E. δεινὸν τὸ πλῆθος σὺν δόλῳ τε δύσμαχον.
A. δεινόν: τὸ μέντοι θῆλυ μέφομαι γένος.
E. τί δ'; οὐ γυναιῖκες εἶλον Αἰγύπτου τέκνα
καὶ Λῆμνον ἄρδην ἀρσένων ἐξώκισαν;

A. Quale braccio ti verrà in soccorso? Dove ti procurerai amici?
E. Dentro queste tende c'è una folla di donne troiane.
A. Ti riferisci alle schiave, la preda di guerra dei Greci?

¹²⁶⁴ Andò 2011, 64.

¹²⁶⁵ Per un approfondimento vd. Andò 2011, 66-7.

¹²⁶⁶ Andò 2011, 66.

¹²⁶⁷ Farioli 2021, p. 282 «le geste d'Hécube, comme celui d'Alcmène, n'est pas en soi impie (mais il est transgressif, car la vengeance est une tâche surtout masculine), [...] Mais la connotation sanguinaire de cette vengeance et l'assimilation de la reine à une chienne et à une Bacchante sauvage découlent de son appartenance au sexe social débridé et violent par nature, le sexe féminin».

E. È con il loro aiuto che mi vendicherò dell'assassino
 A. E come potranno le donne avere la meglio sui maschi?
 E. È tremenda una moltitudine che agisce con l'inganno: difficile combatterla.
 A. Tremenda, ma io disprezzo la razza delle femmine
 E. Perché? Non furono loro a uccidere i figli di Egitto
 e a spazzare via da Lemno tutti i maschi?

Innanzitutto, dalla prima battuta emerge il contrasto tra βία e μήτις. Agamennone dà per scontato che per compiere la vendetta sia necessaria la χείρ (*Hec.* 879) di un uomo, la sua forza fisica. Come Deianira, che con la sua mano femminile uccide Eracle creando un'arma associata agli intrecci dell'intelligenza astuta, anche Ecuba ricorda al βασιλεύς che la forza fisica non conta se dall'altra parte c'è chi si serve del δόλος (*Hec.* 884)¹²⁶⁸. Come nelle *Trachinie*, infatti, anche Polimestore verrà sconfitto da una ἀπολέμω χεῖρί, una «mano non guerriera» (*Hec.* 1034). Inoltre, lui è solo, le donne, seppur prigioniere, sono molte. Si evoca così l'inesauribile timore maschile nei confronti dell'alleanza femminile. In questo elaborato si sono analizzate prevalentemente le conversazioni che le donne intrattengono nei loro spazi privati. La pericolosità intrinseca di questi discorsi risiede nella loro segretezza, malignità e licenziosità. In questo caso, invece, le donne non parlano, ma agiscono insieme¹²⁶⁹. Come nella *Lisistrata*¹²⁷⁰, Ecuba si ispira ai modelli mitici del passato, a quei gruppi di donne che si sono rivoltate contro il dominio del maschio: le Lemnie e le Danaïdi (*Hec.* 886-7). Addirittura, H. Foley sostiene che la brutalità dell'uccisione dei figli di Polimestore, unita all'accecamento di quest'ultimo, è bilanciata agli occhi del pubblico dalla «women's impressive unity and strategy [...] in the sense that they have become a community acting collectively to achieve justice»¹²⁷¹.

¹²⁶⁸ Segal 1990, 119 «"Mass" and "guile," πλῆθος and δόλος, supply the want of physical strength».

¹²⁶⁹ Farioli 2021, 284 «l'intrigue de l'Hécube est paradigmatique d'une autre caractéristique du *genos gynaiikon*, déjà remarquée à plusieurs reprises: la solidarité dans l'action criminelle. Les esclaves troyennes de l'Hécube, qui lèvent la tête pour verser le sang de Polymnestor et de ses enfants innocents, sont un exemple particulièrement iconique de l'idée selon laquelle les femmes se soutiennent mutuellement, même dans le crime».

¹²⁷⁰ *Ar. Lys.* 41 ἡμεῖς τε, κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα.

¹²⁷¹ Foley 2015, 55.

3.1.7.2. *Aidos*

Eur. *Hec.* 968-975

αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον,
Πολυμήστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς.
ὄτῳ γὰρ ὄφθην εὐτυχοῦς', αἰδῶς μ' ἔχει
ἐν τῷδε πότμῳ τυγγάνουσ' ἴν' εἰμὶ νῦν
κοῦκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις.
ἀλλ' αὐτὸ μὴ δύσνοιαν ἠγήση σέθεν,
Πολυμήστορ: ἄλλως δ' αἰτίον τι καὶ νόμος,
γυναῖκας ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον.

Mi vergogno a guardarti in faccia,
Polimestore, tanta è la disgrazia in cui mi trovo.
Con chi mi vide felice il ritegno mi prende,
poiché mi trovo nello stato in cui sono
e non potrei guardarlo dritto negli occhi.
Non interpretarlo come malevolenza verso di te,
Polimestore: altrimenti il motivo è anche l'uso
Per cui le donne non devono guardare in faccia gli uomini.

Polimestore, chiamato da una serva, giunge alla tenda delle prigioniere pensando di essere stato convocato per assistere la regina, ormai schiava, nel suo dolore. Ecuba evita il suo sguardo, fingendo di non guardarlo per una questione di pudore. Si vergogna (*Hec.* 968 αἰσχύνομαι) di farsi vedere così sofferente da un amico che l'ha conosciuta quando era felice. Abbassare lo sguardo sembra assumere in questa circostanza lo stesso significato del coprirsi il viso con un velo¹²⁷², che tutela il suo pudore e al contempo rappresenta un segno di rispetto verso l'altro. Inoltre, è un gesto che rientra anche nella buona norma sociale, per cui per le donne era sconveniente guardare gli uomini negli occhi. Ecuba, dunque, si mostra perfettamente in linea con il comportamento – afflitto e somnesso – di una madre che ha appena perso la figlia. Tuttavia, Polimestore non sa che se si scontrasse con lo sguardo di Ecuba, non troverebbe il dolore di una madre distrutta, bensì the «burning of revenge»¹²⁷³. Gli occhi della donna, in questo momento, sono dardi

¹²⁷² Battezzato 2018, 206 osserva che sebbene alcuni studiosi abbiano ipotizzato che Ecuba indossasse effettivamente un velo in scena, non ci sono riferimenti testuali a sostegno di questa tesi.

¹²⁷³ Foley 2015, 52 «even her refusal to look at him, which she pretends is due to her loss of status and her feminine modesty, conceals the expression of eyes that the audience knows are burning for revenge».

pronti a distruggere¹²⁷⁴. Inoltre, Ecuba sa che Polimestore è un assassino, dunque è contaminato; questa viene considerata una buona ragione per evitare lo sguardo di qualcuno sia nell'*Eracle*¹²⁷⁵ sia nell'*Oreste*¹²⁷⁶.

3.1.7.3. Persuasione e seduzione

L'azione di Ecuba in tutta la tragedia è contrassegnata dai suoi tentativi di persuadere gli uomini¹²⁷⁷. Prima supplica Odisseo di non uccidere Polissena (*Hec.* 251-95), poi cerca di convincere Agamennone ad aiutarla a vendicarsi per la morte di Polidoro (*Hec.* 786-845); in seguito, persuade Polimestore ad entrare nella tenda senza la scorta (*Hec.* 978-1022) e, infine, riesce a convincere Agamennone della legittimità delle sue terribili azioni, tramite un dibattito con l'uomo che ha accecato (*Hec.* 1240-51). Ecuba muta lessico e strategie retoriche a seconda della situazione e dell'interlocutore. Nello scontro verbale con Odisseo, ad esempio, la sua arma persuasiva si basa sul generare pietà nell'eroe, in maniera simile a Giocasta, che scende sul campo di battaglia proprio per supplicare i figli, avendo fallito con le precedenti mediazioni. La retorica di Ecuba fallisce, Polissena viene sacrificata, ma da Odisseo la donna riesce ad apprendere abilità retoriche che le saranno utili nel dialogo con Agamennone¹²⁷⁸. Il discorso che pronuncia di fronte a quest'ultimo, infatti, inizia con una riflessione generale sui principi di *Nomos*, che tuttavia viene presto sostituita da un lessico estremamente persuasivo, che assume anche caratteri erotici. Ecuba, infatti, cita Cipride e fa riferimenti espliciti agli amplessi del βασιλεύς con la figlia Cassandra¹²⁷⁹. Nel corso del monologo la donna si serve

¹²⁷⁴ Sull'importanza dello sguardo nell'*Ecuba* vd. Zeitlin, 2018, 64-70.

¹²⁷⁵ Eur. *HF* 1161-2 καὶ τῶνδε προστρόπαιον αἶμα προσλαβὼν / οὐδὲν κακῶσαι τοὺς ἀναιτίους θέλω.

¹²⁷⁶ Eur. *Or.* 459-61 ἀπωλόμην, Μενέλαε: Τυνδάρεως ὄδε / στείχει πρὸς ἡμᾶς, οὗ μάλιστα αἰδῶς μ' ἔχει / ἐς ὄμματ' ἐλθεῖν τοῖσιν ἐξεργασμένοις. Cfr. Zeitlin 2015, 67 «Ekabe refuses him the power of vision over her. She will neither look at him, nor will she let herself be seen by him».

¹²⁷⁷ Si è già analizzato come per la donna le capacità persuasive siano così fondamentali da voler addirittura assimilare la forza suadente di un dipinto o di una statua.

¹²⁷⁸ Zeitlin 1991, 70 «Hekabe imitates Odysseus to the extent that, having learned from him the use of rhetorical skills in debate, she reverses her failed supplication with him into her later success with Agamemnon».

¹²⁷⁹ Segal 1990, 124 «in her first scene with Agamemnon Hecuba moves quickly from a universal *Nomos* that rules over even the gods (799-807) to persuasion, which supplants Law as "the only tyrant over men" (816), and then to Kypris, the power of sexual desire (824-25).

spesso del termine χάρις, sempre con significati che rimandano alla sfera sessuale¹²⁸⁰. Al contrario, nella sua arringa conclusiva al processo presieduto da Agamennone, Ecuba si mostra più matura. Non tenta di infondere pietà nei suoi interlocutori, in maniera molto lucida si serve invece di un linguaggio tecnico¹²⁸¹ che le permette di evidenziare le colpe di Polimestore, eclissando i dettagli dei terribili omicidi che lei e le altre donne hanno commesso nella tenda. Le sue parole persuasive diventano pienamente adeguate a un discorso pubblico. Nonostante la sofferenza sia presente, il suo intimo dolore non costituisce più il centro della discussione: riesce infatti a fondere la giustizia privata con quella pubblica¹²⁸².

Il tipo di persuasione che adotta per attirare Polimestore nella tenda è ancora diverso¹²⁸³. Con una scusa riesce ad allontanare la scorta dell'uomo (*Hec.* 970-1), lo raggira adulando il suo modo di parlare (*Hec.* 990 ὃ φίλταθ', ὡς εὖ καζίως λέγεις σέθεν), finge di credere alle bugie che egli le racconta sul figlio (*Hec.* 986-995), simula un profondo affetto nei suoi confronti (*Hec.* 1000 ἔστ', ὃ φιληθεῖς ὡς σὺ νῦν ἐμοὶ φιλή). Soprattutto, lo seduce con l'oro. Ecuba è consapevole che il movente dell'omicidio del figlio è il denaro, sa che Polimestore è attratto dalla ricchezza. Così, quando gli confida che lui è la persona ideale a cui affidare il tesoro da consegnare al figlio, lo chiama εὖσεβής (*Hec.* 1004 μάλιστα, διὰ σοῦ γ'· εἶ γὰρ εὖσεβής ἀνήρ), insistendo sul suo spirito pio, perfettamente consapevole che egli ha appena violato le leggi degli dei. La donna sfrutta la stessa strategia persuasiva di Clitemestra: entrambe attirano gli uomini nella propria trappola tramite oggetti sfarzosi, facendo dunque leva sulla loro arroganza e avidità. Anche Ecuba, proprio come la moglie di Agamennone, preannuncia a Polimestore la sua morte. Quando lui le chiede come mai i suoi figli devono accompagnarlo a ritirare l'oro nascosto, la donna risponde che, nell'eventualità in cui gli dovesse capitare una qualche disgrazia, i figli sarebbero al corrente del luogo in cui il tesoro è ubicato (*Hec.* 1005-

¹²⁸⁰ Segal 1990, 124 «she seems apologetic about introducing sex (824), but she soon abandons modesty as she adduces the "gratitude" (*charis*) that Agamemnon owes both her and her daughter for "the dearest embraces in bed" (830). In the lines that follow Hecuba goes on to use *charis* in a slightly different, but related meaning, the joy or pleasure of sex».

¹²⁸¹ Foley 2015, 57 «her public rethorical style resonates with practice in Attic court cases».

¹²⁸² Foley 2015, 57 «this speech allows her to win a victory for her own conception of justice and to offer an implicit self-defence of her revenge».

¹²⁸³ Foley 2015, 52 «her scene with Polymestor reflects a change in tone and strategy, as she relies on cunning (previously she is entirely forthright) to achieve her goals».

7). Anche la μέλαινα πέτρα (*Hec.* 1009) usata come segnale per indicare la presenza dell'oro sottoterra è ambigua. Ricorda infatti la μελανοκάρδιος πέτρα menzionata nelle *Rane*, rappresentante lo Stige, fiume infernale¹²⁸⁴ – riferimento allusivo al fatto che l'uomo non troverà alcuna ricchezza. Come Agamennone, anche Polimestore non coglie gli indizi della donna e, offrendo ad Ecuba l'occasione perfetta per invitarlo nel luogo dell'imminente omicidio, le chiede se c'è qualcos'altro che lei gli vuole comunicare (*Hec.* 1011): «Polymestor is the maker of his own undoing, and his greed leads him to ask the wrong question»¹²⁸⁵. Ecuba, infatti, risponde che oltre all'oro nascosto sottoterra, gliene vuole affidare altro che si trova, appunto, dentro la tenda. L'apice dell'ambiguità viene raggiunto in questo momento. Al v. 1017 Polimestore chiede se le tende sono sicure, nello specifico domanda se di quel luogo ci si può «fidare» (πιστά). In questo interrogativo usa lo stesso sostantivo di cui si era già servito al v. 956, quando – riferendosi alla morte di Polissena, ignaro che Ecuba fosse al corrente dell'omicidio di Polidoro – dichiarava che «non c'è nulla di certo (πιστόν): non c'è gloria / né potenza che ci preservino dai rovesci della sorte»¹²⁸⁶. Ecuba risponde a Polimestore che la tenda è sicura – d'altronde è occupata solo da donne (*Hec.* 1016, 1018) – e aggiunge: «ritornerai con i tuoi bambini dove hai messo mio figlio»¹²⁸⁷. Il rovescio della sorte di Polimestore è appena cominciato. Ecuba, come Clitemestra, fingendosi vulnerabile e accomodante, è riuscita a mantenere il controllo della situazione per tutto il tempo senza che l'uomo se ne accorgesse, sfruttando la polisemia di un linguaggio ambiguo e di un oggetto persuasivo¹²⁸⁸.

3.1.7.4. Le armi del femminile: gli stereotipi, il peplo, le spille

Agamennone aveva domandato ad Ecuba se per compiere la sua vendetta si sarebbe servita di una spada o di un φάρμακον (*Hec.* 878). Per il βασιλεύς le opzioni possono essere soltanto due e dicotomiche: o un'arma maschile o un'arma

¹²⁸⁴ *Ar. Ra.* 470 τοία Στυγός σε μελανοκάρδιος πέτρα.

¹²⁸⁵ Battezzato 2018, 210.

¹²⁸⁶ *Eur. Hec.* 956-7 οὐκ ἔστι πιστόν οὐδέν, οὐτ' εὐδοξία / οὐτ' αὖ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς.

¹²⁸⁷ *Eur. Hec.* 1023 ξὺν παισὶν οὐπὲρ τὸν ἐμὸν ᾄκισα γόνον.

¹²⁸⁸ Sulle ulteriori somiglianze tra Clitemestra ed Ecuba vd. Thalmann 1993, 148-59.

femminile. Le Troiane, invece, si serviranno di entrambe. Useranno le spade per uccidere i bambini e le spille per accecare Polimestore. Queste ultime sono armi ibride: si configurano come elementi imprescindibili dell'abbigliamento femminile, ma sono anche dotate di una punta pericolosa.

Eur. *Hec.* 1151-1171

πολλὰ δὲ χεῖρες, αἱ μὲν ἐξ ἀριστερᾶς,
αἱ δ' ἔνθεν, ὡς δὴ παρὰ φίλῳ, Τρώων κόραι
θάκουσ' ἔχουσαι, κερκίδ' Ἑδωνῆς χερὸς
ἦνουν, ὑπ' αὐγᾶς τοῦσδε λεύσσουσαι πέπλους:
ἄλλαι δὲ κάμακα Θρηκίαν θεώμεναι
γυμνὸν μ' ἔθηκαν διπτύχου στολίσματος.
ὅσαι δὲ τοκάδες ἦσαν, ἐκπαλούμεναι
τέκν' ἐν χεροῖν ἔπαλλον, ὡς πρόσω πατρὸς
γένοντο, διαδοχαῖς ἀμείβουσαι χερῶν:
κᾶτ' ἐκ γαληνῶν — πῶς δοκεῖς; — προσφθεγμάτων
εὐθύς λαβοῦσαι φάσαν' ἐκ πέπλων ποθὲν
κεντοῦσι παῖδας, αἱ δὲ πολεμίων δίκην
ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας
καὶ κῶλα: παισὶ δ' ἀρκέσαι χηρῶν ἐμοῖς,
εἰ μὲν πρόσωπον ἐξανισταίην ἐμόν,
κόμης κατεῖχον, εἰ δὲ κινοίην χέρας,
πλήθει γυναικῶν οὐδὲν ἦνυον τάλας.
τὸ λοίσθιον δέ, πῆμα πῆματος πλέον,
ἐξειργάσαντο δεῖν': ἐμῶν γὰρ ὀμμάτων,
πόρπας λαβοῦσαι, τὰς ταλαιπώρους κόρας
κεντοῦσιν, αἰμάσσουσιν

Le fanciulle, tante, presero posto, a sinistra alcune
e altre al di là, come di fianco a un amico dei Troiani,
ed elogiavano le mani tessili degli Edòni
esaminando ai raggi del sole questo manto.
Altre invece ammiravano i miei giavellotti traci,
e mi spogliarono del mio doppio armamento.
Quelle che erano madri in ammirato stupore
tenevano tra le braccia i miei bambini passandoseli
di mano in mano, per allontanarli dal padre.
E poi, non lo crederesti, dopo la bonaccia dei saluti
da non so dove all'improvviso da in mezzo ai loro pepli
estraggono delle spade e colpiscono i bambini, e delle altre
come polipi afferrano le mie braccia
e le mie gambe; le bloccano, volevo soccorrere i figli,
ma se alzavo il capo mi trattenevano
per i capelli, se invece muovevo le braccia
niente, così tante erano le donne, non ottenevo niente, disgraziato!
Alla fine, sofferenza che supera la sofferenza,
compirono l'orrore: prendono le fibbie
colpiscono, insanguinano le povere pupille

dei miei occhi.

Polimestore racconta ad Agamennone il momento in cui è entrato nella trappola. Il simulato interesse delle donne nei confronti dei pepli (*Hec.* 1153) e dei bambini (*Hec.* 1156), entrambi appartenenti a sfere considerate naturalmente femminili, è astutamente finalizzato a rassicurare la vittima¹²⁸⁹. Inoltre, questa immagine serve a creare un efficace contrasto tra il racconto di una scena idilliaca¹²⁹⁰ e l'immagine atroce a cui il pubblico assiste durante la *rhesis*: Polimestore con la veste insanguinata e i cadaveri dei figli sullo sfondo. La strage attuata dalle donne diventa così ancora più disturbante, perché viene resa evidente la degenerazione dell'istinto materno¹²⁹¹. Anche il verbo *πάλλω* (*Hec.* 1158), che descrive il gesto delle prigioniere di «passarsi» tra di loro i bambini, colora la scena di una nota inquietante: è lo stesso verbo usato da Ettore in *Il.* 6.474¹²⁹² per riferirsi alla morte di Astianatte, che Odisseo lancerà da una torre. È un verbo che generalmente descrive l'azione degli eroi di impugnare le armi o lo scudo¹²⁹³; le donne, che spogliano Polimestore del suo equipaggiamento, non utilizzano le sue armi, brandiscono invece i suoi figli¹²⁹⁴. Infatti, se utilizzassero il *διπύχου στολίσματος* (*Hec.* 1156) dell'uomo, che è riservato agli scontri a distanza e ricorda l'armamentario dei guerrieri omerici¹²⁹⁵, si trasformerebbero «into epic-type warriors»¹²⁹⁶. Si servono invece di spade nascoste nei pepli, seppur sia poco

¹²⁸⁹ Thalmann 1993, che conduce un'analisi sui parallelismi tra Clitemestra ed Ecuba, osserva come la prima «combines male and female attributes and transgresses socially determined gender boundaries», mentre la seconda «deliberately conforms to the male stereotype of women, uses it as her strength». Cfr. anche Jenkins 1985, 115 che evidenzia come nell'intero episodio dell'accecamento emerga molto chiaramente il timore degli uomini intorno all'arte della tessitura.

¹²⁹⁰ Polimestore utilizza proprio l'aggettivo *γαλῆνός* (*Hec.* 1160) – «calm, gentle», generalmente riferito al mare (LSJ s.v.), per descrivere il comportamento pacifico delle donne.

¹²⁹¹ Battezzato 2018, 237 «Euripides combines feminine aggressiveness with an unnatural and uncanny imitation of motherly behaviour».

¹²⁹² Hom. *Il.* 6.474 ἀὐτὰρ ὃ γ' ὄν φίλον υἷὸν ἐπεὶ κύσε πῆλὲ τε χερσῖν.

¹²⁹³ Vd. ad esempio Hom. *Il.* 5.304, 16.142, 22.320.

¹²⁹⁴ Ecuba, tramite lo stesso meccanismo psicologico di Medea e Fedra, vuole far provare alla sua vittima la stessa sofferenza che lei stessa ha sperimentato. I figli diventano dunque un'arma per colpire ancora più duramente Polimestore. Cfr. Foley 2015, 58 «Hecuba, though she does not explicitly say so, seems to have wished Polymestor to experience the loss of children, including the mutilation of a child's body, that's she suffered from him». Inoltre, C. Segal 1990, 122 nota che i figli di Ecuba, alla stregua di Ifigenia e dei figli di Medea, sono stati entrambi trasformati in «instruments of war-games».

¹²⁹⁵ Cfr. Hom. *Il.* 3.18, *Od.* 1.256.

¹²⁹⁶ Battezzato 2018, 237.

plausibile che delle schiave siano riuscite ad occultare armi nell'accampamento nemico dove sono imprigionate¹²⁹⁷. È ironico, perché Polimestore, prima di entrare nella tenda, aveva chiesto ad Ecuba se il tesoro che gli aveva promesso fosse nascosto proprio sotto il suo peplo¹²⁹⁸. L'attività della tessitura nell'*Ecuba* viene citata due volte per indicare il lavoro schiavile che le donne dovranno compiere alla corte dei loro rapitori¹²⁹⁹. In questo episodio, invece, i pepli diventano un'arma di inganno e occultamento: ammirando le vesti inducono Polimestore ad abbassare la guardia e proprio dalle vesti sguainano le armi dell'omicidio.

Per accecarlo, invece, le donne utilizzano le fibbie delle loro vesti (πόρπαι). In quanto oggetti di per sé taglienti, tra le armi femminili queste sono le più efficaci. Ad esempio, Erodoto racconta di un episodio in cui le Ateniesi usarono le proprie spille per uccidere il messaggero che le informò della morte dei loro mariti nella battaglia di Egina¹³⁰⁰. L'autore spiega anche che da quel momento alle donne si proibì di indossare abiti dorici, in favore di quelli ionici¹³⁰¹. Questi ultimi, infatti, non necessitavano di fibbie per chiudersi, in quanto erano dotati di cuciture. Dalle fonti antiche, si può intendere come gli abiti dorici delle donne fossero considerati dagli uomini in maniera ambivalente: erano sia troppo femminili, sia troppo maschili. Essi, infatti, rimandavano alle attività sportive svolte dalle Spartane. Dunque, se da una parte la gonna corta evocava un fascino erotico, dall'altra evidenziava un fisico fin troppo atletico. Inoltre, come si evince sia in Erodoto, sia

¹²⁹⁷ Battezzato 2018, 237 «it is clear that the poet could on occasion 'deceive well', esp. for events not shown onstage». Come Antigone nei *Sette contro Tebe* dichiara di voler avvolgere il corpo di Polinice sotto il suo peplo per seppellirlo (Aesch. *Sept.* 1039), così le donne dell'*Ecuba* sfruttano la veste per occultare l'arma dei delitti.

¹²⁹⁸ Eur. *Hec.* 1013.

¹²⁹⁹ Eur. *Hec.* 363-4 προσθεις δ' ανάγκην σιτοποιὸν ἐν δόμοις, / σαίρειν τε δῶμα κερκίσιν τ' ἐφροσάναι. Cfr. anche 466-74 dove il coro di donne si chiede se dovrà ricamare scene di episodi mitici su pepli di croco nella «città sacra ad Atena».

¹³⁰⁰ Hdt. 5.87.2. Cfr. Jenkins 1983, 29 osserva come questa storia debba essere stata inventata da Euripide per spiegare un cambio di moda le cui origini si erano dimenticate.

¹³⁰¹ Battezzato 1999, 347 «the female Dorian dress consists of a rectangle of heavy material, presumably wool, folded over for about a third of its length to create an overfold or apoptygma. The garment thus prepared is draped around the body below the armpits, with enough looseness to allow the wearer to gather it and fasten it over both shoulders by means of long pins or brooches». Quelli ionici, invece, erano più lussuosi.

nella tragedia, le spille che servivano a chiudere gli abiti dorici potevano anche trasformarsi in armi¹³⁰².

Nell'accecare Polimestore Ecuba mette in moto un ulteriore ribaltamento. Quando i due si sono incontrati, è stata lei a negare lo sguardo all'uomo, adducendo la scusa di voler proteggere la propria *aidos*, pur sapendo, tuttavia, che tra i due era lui a dover nascondere il viso, in quanto colpevole di omicidio¹³⁰³. Alla fine, lo priverà per sempre della vista, in un modo che non può che rimandare all'autoacceccamento di Edipo¹³⁰⁴. È molto interessante, infatti, notare che il re di Tebe, per togliersi la vista, si serve proprio delle spille della moglie Giocasta¹³⁰⁵. Questo dettaglio potrebbe suggerire «that she would have been the more likely agent of the deed as the *Hekabe* also attests»¹³⁰⁶. Edipo si acceca per non essere costretto a vedere sia quello che ha fatto, sia quello che ha subito involontariamente¹³⁰⁷. Quando viene scoperto il cadavere di Polidoro, la serva sostiene che senza marito, senza una città e senza figli, Ecuba, anche se continua a vedere la luce, è finita, non esiste più (*Hec.* 668 δέσποιν', ὄλωλας κούκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς). La donna macchia una vendetta che va a capovolgere l'equivalenza tra luce e vita e tra buio e morte: se lei vede la luce ma è come se fosse morta, allora Polimestore deve continuare a vivere, ma nell'oscurità. Nella tragedia molto spesso i figli sono considerati la luce della vita o della casa. Per fare un esempio, quando Creusa scopre che Ione è suo figlio afferma che «la casa della stirpe autoctona non è più accecata nel buio, / ma riacquista la vista nel fulgore del

¹³⁰² Cfr. Battezzato 1999 per un approfondimento sul rapporto tra gli abiti dorici indossati dalle donne nella quotidianità e quelli rappresentati in scena. Ad esempio, come si è visto nel caso di Ermione, Euripide sottolinea anche il lusso delle vesti femminili, molto più marcato di quello reale.

¹³⁰³ Zeitlin 1991, 67 «yet a certain reversibility is implicit in her words, since by rights it is he who should be ashamed to look at her, eye to eye».

¹³⁰⁴ Zeitlin 1991, 91 nota come, sebbene Edipo non pronunci mai termini come *aidos* o *aischune*, questi sono due sentimenti chiaramente implicati nella sua determinazione a non vedere più.

¹³⁰⁵ Soph. *OT* 1266-70 ἐπεὶ δὲ γῆ / ἔκειτο τλήμων, δεινὰ δ' ἦν τάνθενδ' ὄραν. / ἀποσπάσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους / περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἴσιν ἐξεστέλλετο.

¹³⁰⁶ Zeitlin 1991, 91.

¹³⁰⁷ Stella 2010, 290 «le tenebre sono dunque, nella prospettiva dell'autopunizione, il giusto stato di chi non ha saputo distinguere che cosa non avrebbe dovuto fare e che cosa invece fare».

sole»¹³⁰⁸. I bambini di Polimestore sono morti ed Ecuba trasforma la metafora in realtà: toglie letteralmente la luce dalla vita dell'uomo¹³⁰⁹.

3.1.7.5. Velamento e svelamento

Il verbo κρύπτω compare svariate volte nell'*Ecuba*, in cui occultamenti e rivelazioni si alternano muovendo le fila della narrazione¹³¹⁰. Polidoro era stato nascosto (*Hec.* 711 ἴν' ὁ γέρον πατήρ ἔθετό νιν κρύψας) in Tracia da Priamo. Dopo essere stato trasportato dalle onde del mare, il suo cadavere viene presentato a Ecuba coperto da una veste e sarà il suo svelamento a determinare il passaggio della protagonista dalla condizione di *mater dolorosa* a quella di vendicatrice. Polimestore viene convocato all'accampamento con il pretesto di andare a prelevare dell'oro nascosto sottoterra e viene attratto nella tenda – un luogo appartato – con la promessa di un tesoro custodito al suo interno. Κρύπτω è anche il verbo che Polimestore usa per chiedere ad Ecuba se le ricchezze di cui parla sono nascoste sotto il suo peplo, in cui invece sono celate delle armi. Ilio è stata coperta dalla nube fitta dei Greci (*Hec.* 908 τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει) ed Ecuba è destinata a morire travolta da un'onda del mare (*Hec.* 1261 κρύψηι μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησίων). La prima apparizione della protagonista la vede al suolo avvolta nel suo peplo, come se fosse morta e nel corso della tragedia la donna subirà una metamorfosi che andrà a “scoprire” molte parti di lei, fino a farle trascendere l'umano nella sua trasformazione in cagna. Infine, Odisseo nasconde la mano sotto la veste per evitare che Polissena lo tocchi in un estremo tentativo di supplica (*Hec.* 343 κρύπτοντα χεῖρα). Proprio la *parthenos* sfrutta la nudità per ribadire con forza sia la sua libertà nel decidere come morire, sia la sua determinazione a rimanere intoccata – sottolineata dalla successiva copertura del seno. Insomma, l'*Ecuba* è scandita da una serie di velamenti e svelamenti che, secondo F. Zeitlin, «links up

¹³⁰⁸ Eur. *Ion* 1466-7. ὃ τε γηγενέας δόμος οὐκέτι νύκτα δέρκεται, / ἀελίου δ' ἀναβλέπει λαμπάσιν.

¹³⁰⁹ Zeitlin 1991, 66 «without living children, one may look at the light but yet no longer exist: to look at a dead child negates one's existence, both present and future, for the child is often imagined as the light or eye of one's life and also one's house. In the women's revenge both terms are simultaneously fulfilled and reversed».

¹³¹⁰ Battezzato 1999, 211 «the interplay of hiding and appearing is prominent in *Hecuba*».

with the thematic opposition between freedom and constraint»¹³¹¹. Se per Polissena la nudità è un gesto di orgoglio e dignità, che spiazzava i sacrificanti al punto che nessuno osa toccarla, nel caso di Polimestore succede il contrario. In mezzo alle schiave risulta totalmente passivo. Lo spogliano delle sue armi (*Hec.* 1155), rendendolo vulnerabile e, soprattutto, fanno quello che Polissena aveva vietato: basano l'intera azione sul contatto fisico¹³¹². Nel racconto dell'aggressione la parola χεῖρ compare per ben sei volte¹³¹³. Le donne si passano tra di loro i bambini, toccano la veste di Polimestore, lo privano delle armi. Quando lui cerca di aiutare i figli, le schiave lo «trattenevano / per i capelli» (*Hec.* 1165-6), un gesto estremamente violento, che solitamente subiscono le donne quando vengono rapite o stuprate¹³¹⁴. Nel momento in cui brandiscono le fibbie, è naturale pensare che i pepi dorici si slaccino, scoprendo la parte superiore del corpo¹³¹⁵. Ecco che viene evocata quella nudità orgogliosa e sfrontata che Polissena aveva ostentato di fronte all'esercito¹³¹⁶. Ecuba, all'inizio della tragedia, desidera morire insieme alla figlia (*Hec.* 391-3), poi, da viva, cerca di assumere la sua stessa forma di statua, ora la eguaglia di nuovo, scoprendosi di fronte ad un uomo¹³¹⁷.

La nudità accomuna Ecuba alle altre donne tragiche la cui morte è collegata alle fibbie: Deianira e Giocasta. La prima «scioglie il peplo sul quale, sopra al seno, / era una fibbia dorata, e denudò / l'intero fianco e anche il braccio sinistro»¹³¹⁸. La donna si scopre il seno sinistro in un gesto che, nonostante l'arma maschile, rimanda alle implicazioni che soggiacciono ai suicidi femminili. L'impiccagione delle donne avveniva tramite la cintura del peplo, connessa appunto all'ambito sessuale. Deianira, prima di uccidersi, λύει τὸν αὐτῆς πέπλον, «si scioglie il peplo» come usa solitamente fare lo sposo la prima notte di nozze, quando «scioglie la verginità della

¹³¹¹ Zeitlin 1991, 73.

¹³¹² Zeitlin 1991, 73 «in Hekabe's tent, however, all the emphasis falls on touch, on the proximity of bodies, and the direct and forceful laying of hands».

¹³¹³ Eur. *Hec.* 1151, 1153, 1158, 1159, 1163, 1166.

¹³¹⁴ Cfr. anche Aesch. *Suppl.* 884, 909; Eur. *Andr.* 402, *Tro.* 882, *IA* 791-3.

¹³¹⁵ Segal 1990, 120 n. 35 «presumably too the pins with which they blind Polymestor (1170) are also holding up the *peploi*».

¹³¹⁶ Battezzato 1999, 239.

¹³¹⁷ Sul rapporto simbiotico tra Ecuba e Polissena vd. Zeitlin 1991.

¹³¹⁸ Soph. *Tr.* 924-6 λύει τὸν αὐτῆς πέπλον, ἧ χρυσήλατος / προύκειτο μαστῶν περονίς, ἐκ δ' ἐλώπισεν / πλευρὰν ἅπασαν ὠλένην τ' ἐδώνυμον.

sposa»¹³¹⁹. Questo gesto, dunque, conferisce alla morte di Deianira «un implicito significato di natura erotica, latente e raffinatamente capovolto»¹³²⁰. Tutt'altro significato connota la nudità di Giocasta. Edipo le sottrae le fibbie per uccidersi scoprendo la donna dopo la sua morte, generando un'alternanza tra velamento e svelamento esattamente opposta a quella di Polissena. Denudare un cadavere è il contrario di quello che le norme dei riti funebri prescrivono: «disfacendo simbolicamente la compagine del morto, Edipo compie un'ulteriore violazione, un atto di grande violenza»¹³²¹.

3.1.7.6. Il polipo e la volpe, la Baccante e il Ciclope

Le mani delle donne sono tante e impetuose (*Hec.* 1166-7). Per rendere l'idea del groviglio di arti in cui è imprigionato, Polimestore paragona le schiave ad un polipo, che attorciglia, avvolge, paralizza. Il polipo è l'animale della *metis* e infatti le donne non usano le mani soltanto in una prospettiva di violenza fisica, le loro carezze iniziali e gli abbracci ai bambini sono gesti finalizzati a circuire l'uomo. Si realizzano dunque le principali prerogative della *metis*, ovvero l'applicazione dell'astuzia in una situazione concreta, l'invenzione di una soluzione alternativa alla forza fisica e la macchinazione di una trappola ambigua. In questo caso, il legame micidiale della *metis* consiste nel reticolato di mani che toccano, colpiscono, immobilizzano e uccidono. Emerge anche l'altra grande caratteristica dell'intelligenza astuta: il ribaltamento, la strategia della volpe che si finge vittima quando in realtà è carnefice. Oltre al vero grande capovolgimento della tragedia – ovvero che, alla fine, è Polimestore a soffrire e non Ecuba – lo scambio di ruoli si esplicita soprattutto dopo il racconto dell'accecamento.

Eur. *Hec.* 1171-5

εἴτ' ἀνὰ στέγας
φυγάδες ἔβησαν: ἐκ δὲ πηδήσας ἐγὼ
θῆρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας,
ἅπαντ' ἐρευνῶν †τοῖχον ὡς κυνηγέτης†

¹³¹⁹ Cfr. Eur. *Alc.* 177-8 ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγὼ / κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός.

¹³²⁰ Rodighiero 2004, 216.

¹³²¹ Stella 2010, 290.

βάλλων ἀράσσω.

Poi fuggono via
per la tenda. Io balzo in piedi,
inseguo come una bestia le cagne macchiate di sangue,
tasto tutte le pareti come un cacciatore
colpisco, percuoto.

Inizialmente, le donne che si fingono benevole e affettuose si trasformano in carnefici, poi diventano prede di un cacciatore che è anche una bestia, alla pari delle schiave che sono cagne macchiate di sangue¹³²², ma allo stesso tempo ἀνδροφόνους¹³²³. Questo nell'epica è un epiteto di grandissima rilevanza, perché è quello attribuito agli eroi omerici e, soprattutto, ad Ares¹³²⁴. Esso infatti «appare come la formulazione sintetica dei motivi dell'uccisione di un avversario o di più avversari distinti»¹³²⁵ ed è unito ai motivi tematici della strage e del *furor* in battaglia¹³²⁶. Al contempo ἀνδροφόνος assimila le donne troiane a quelle di Lemno, anche loro descritte con lo stesso attributo nella quarta *Pitica* di Pindaro¹³²⁷. La maschilizzazione delle donne si affianca alla femminilizzazione di Polimestore, il quale, dopo l'aggressione, si trascina fuori dalla tenda a quattro zampe e inveisce contro le schiave tramite una monodia, solitamente riservata nella tragedia alle donne o ai barbari¹³²⁸. Il canto di Polimestore, il cui linguaggio ridondante e ossessivo «sets him apart from rational men»¹³²⁹, rimanda al canto di lamento che Ecuba innalza dopo aver scoperto il corpo di Polidoro¹³³⁰. La donna, in quell'occasione, aveva dichiarato di dare inizio al νόμον βακχεῖον (*Hec.* 685-6),

¹³²² Battezzato 2010, riprendendo Gregory 1999, 183 «la confusione delle categorie di inseguitore e inseguito raggiunge il suo culmine».

¹³²³ Eur. *Hec.* 1061 ἀνδροφόνους μάρψαι χριζών Ἰλιάδας.

¹³²⁴ Probabilmente l'attributo era anticamente riservato al dio della guerra e successivamente è stato associato anche agli eroi omerici, in particolare ad Ettore (x11 nell'*Iliade*). Per un approfondimento sulle valenze di questo epiteto vd. Camerotto 2009, 102-11.

¹³²⁵ Camerotto 2009, 103.

¹³²⁶ Camerotto 2009, 106.

¹³²⁷ Pind. *Pyth.* 4.252 Λαμνιάν τ' ἔθνει γυναικῶν ἀνδροφόνων.

¹³²⁸ Eur. *Hec.* 1056-82. Foley 2015, 53 osserva che gli unici uomini adulti che cantano in tragedia sono i barbari, come Serse nei *Persiani*. Un canto del genere «undermines the normal identity of adult male characters» e infatti anche l'Edipo sofocleo, dopo essersi accecato, canta.

¹³²⁹ Foley 2015, 54.

¹³³⁰ Eur. *Hec.* 684-7 ὦ τέκνον τέκνον, / αἰαῖ, κατάρχομαι γόων, / βακχεῖον ἐξ ἀλάστορος / ἀρτιμαθη νόμον.

che segna il definitivo mutamento del suo personaggio, che da sofferente diventa spietato e vendicativo.

Il tema dionisiaco è focale nell'*Ecuba*¹³³¹. Ad esempio Polimestore, proprio nella sua monodia, definisce le schiave Βάκχαις Ἰτιδα, «Baccanti di Ade» (*Hec.* 1076). La furia collettiva delle donne troiane rimanda a quella delle Tebane nelle *Baccanti*. Anche in questa tragedia, infatti, si evidenzia la degenerazione del comportamento femminile, che, tramite la follia iniziatica dionisiaca, rompe le catene dell'ordine sociale. Ad esempio, se nell'*Ecuba* il sovvertimento dell'ordine avviene tramite un uso anomalo dei peploi, associati alla schiavitù, nelle *Baccanti* l'aberrazione della trasformazione delle donne in Menadi e della loro fuga sul monte Citerone è marcata dall'irregolare abbandono della «spola e del telaio»¹³³². Inoltre, il naturale istinto materno che nell'*Ecuba* viene evidentemente rovesciato diventa perverso anche per le donne di Tebe. Abbandonati i propri figli esse «tenevano al seno cerbiatti e lupacchiotti selvaggi / e li allattavano offrendo loro le mammelle gonfie»¹³³³, in una «maternità indifferenziata, non regolata dalle forme della società, ma dilatata nella natura»¹³³⁴. Considerando che l'apice della tragedia consiste nell'omicidio inconsapevole di una madre che uccide il proprio figlio, C. Segal osserva come «the maternal violence of the Hecuba is a trial run for the more terrible and more literally maternal violence of the Bacchae»¹³³⁵. Ancora, la rete di mani femminili che immobilizza Polimestore ricorda la μυρίαὺν χεῖρα delle Baccanti che sradicano l'abete su cui è appostato Penteo (*Bacch.* 1109-10). A questo punto, avviene un ribaltamento simile a quello dell'*Ecuba*. Penteo, che pensava di riuscire a sconfiggere le menadi con l'astuzia del travestimento, diventa vittima della furia bacchica. Anche nel suo caso, inoltre, si verifica una sovrapposizione tra uomo e

¹³³¹ Battezzato 2010, 250.

¹³³² Eur. *Bacch.* 116-19, εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει / θηλυγενῆς ὄχλος / ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ' / οἰστρηθεῖς Διονύσῳ. Cfr. anche *Bacch.* 1236-37, dove Agave, pensando di aver ucciso un leone, ribadisce di aver trionfato nella caccia dopo aver abbandonato il telaio. Anche Polimestore, quando paragona le Troiane a delle Baccanti, fa riferimento ai monti su cui i figli sarebbero stati fatti a pezzi dai cani, «this association of female collective violence with the mountains also collapses the familiar distinction between the women's interior, domestic space and the wild outside» (Segal 1990, 121).

¹³³³ Eur. *Bacch.* 699-702 αἱ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἢ σκύμνους λύκων / ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα, / ὄσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι / βρέφη λιπούσαις.

¹³³⁴ Guidorizzi 2020, XIV.

¹³³⁵ Segal 1990, 120.

bestia. Agave, infatti, lo scambia per un leone montano, che ha ucciso ἄνευ βρόχων (*Bacch.* 1174-5)¹³³⁶. Nel suo delirio, le trappole insidiose utili per la caccia non sono necessarie, è sufficiente la forza prodigiosa che Dioniso ha infuso nelle sue mani (*Bacch.* 1128). Quando la donna mostra ai Tebani la testa del figlio, specifica di averlo ucciso senza reti e senza giavellotti, attivando un ulteriore ribaltamento. Se, infatti, Penteo si era vestito da donna per compiere la sua missione, Agave parla di se stessa come se fosse un uomo: ha abbandonato il telaio, ostenta il suo trionfo nella caccia e dichiara di essere la migliore tra tutti i mortali (*Bacch.* 1233-43)¹³³⁷. Un'immagine che può racchiudere questo capovolgimento è quella delle dita di Agave, al contempo λευκοπήχεσιν, «candide» – epiteto della bellezza femminile – e macchiate di sangue¹³³⁸.

La bestializzazione nell'*Ecuba* si fa sempre più accentuata per entrambi i protagonisti. Ecuba e Polimestore, al contempo vittime e carnefici, sono accomunati dall'uso di uno stesso lessico. Polimestore al v. 716 è κατάρατος, «maledetto, abominevole», Ecuba lo diventa al v. 1064 (ὃ κατάρατοι). Polimestore ha «fatto a pezzi» il corpo di Polidoro (Eur. *Hec.* 716 ὃ κατάρατ' ἀνδρῶν, ὡς διμοιράσω), Ecuba ha compiuto lo stesso crimine uccidendo i figli dell'uomo (*Hec.* 1076 Βάκχαις Ἴδιδα διαμοιρᾶσα). V. Andò specifica come il significato di διαμοιράω sia più letteralmente quello di “sbranare”: «è in questa parte della tragedia che culmina l'orrore, con lo stravolgimento dei confini tra umano e bestiale: se l'appartenenza all'umanità comporta precise regole comunitarie, la loro violazione fa scadere nel bestiale»¹³³⁹. Se Ecuba è destinata a diventare una cagna, «as a symbolic projection of the inner change that we have seen developing throughout the play»¹³⁴⁰, Polimestore non solo si autodichiara una bestia, muovendosi a quattro zampe; il suo accecamento ricorda quello di Polifemo. In

¹³³⁶ Il sacrificio umano in luogo di quello animale ricorda la supplica che Ecuba rivolge a Odisseo, in cui cerca di convincerlo che è inutile uccidere una fanciulla che era stata risparmiata, quando si potrebbe sacrificare una bestia (*Hec.* 287-290). Polissena, come Ifigenia, verrà effettivamente paragonata ad una capra (*Hec.* 206, 526).

¹³³⁷ Guidorizzi 2020, 266.

¹³³⁸ Eur. *Bacch.* 1206-7 οὐ δικτύοισιν, ἀλλὰ λευκοπήχεσι / χειρῶν ἀκμαῖσιν e *Bacch.* 1210 χωρὶς τε θηρὸς ἄρθρα διεφορήσαμεν.

¹³³⁹ Andò 2011, 65.

¹³⁴⁰ Segal 1990, 127 «her metamorphosis signifies not just the loss of control over her body, but also the loss of control over her hatred and violence».

entrambi i casi, infatti, Odisseo ed Ecuba hanno sfruttato la *metis* per raggiungere lo stesso risultato¹³⁴¹. Inoltre, sia Polimestore sia Polifemo – la somiglianza dei nomi non è casuale¹³⁴² – vengono puniti per aver infranto le regole della *xenia*. Infine, il re viene condannato da Agamennone ad essere relegato in un'isola deserta (*Hec.* 1284-6), «quasi che la violenza, l'inaudito crimine di un ospite, costringa Polimestore verso un destino definitivamente al di là dell'umano»¹³⁴³, esattamente la dimensione in cui vivono i Ciclopi, che sono ὑπερφιάλων ἀθεμίστων, «tracotanti e privi di leggi»¹³⁴⁴ (*Hom. Od.* 9.106).

Con la conclusiva metamorfosi di Ecuba si raggiunge l'apice dei continui ribaltamenti dell'ordine che hanno caratterizzato l'azione femminile nella tragedia¹³⁴⁵. Dal denudarsi di Polissena si è passati all'unione delle donne contro una vittima comune, fino ad arrivare all'espressione di una sfrenatezza simile a quella bacchica, violenta al punto da «porre gli esseri umani fuori dall'umanità»¹³⁴⁶.

¹³⁴¹ Se questa nell'*Ecuba* è simboleggiata dalla rete di mani e dalla metafora con il polipo, nell'*Iliade* si fa ancora più esplicita. Quando Polifemo, gridando dal dolore, cerca di avvertire gli altri Ciclopi che Odisseo (che lui conosce ancora come Οὐτις) l'ha accecato, gli viene risposto che μή τις – nessuno – sta cercando di ucciderlo (*Hom. Od.* 396-14), con, appunto, un rimando fonetico alla μήτις. Cfr. De Jong 2001, 244.

¹³⁴² Zeitlin 1991, 70 «his name, Polyphemos, most directly evokes the king's name, Polymestor, which, as critics agree, seems to have been invented by Euripides for the express purposes of his plot».

¹³⁴³ Andò 2011, 66.

¹³⁴⁴ Sulle altre somiglianze tra Polimestore e il ciclope vd. Segal 1990, 309-11.

¹³⁴⁵ Tra l'altro, a seguito del doppio omicidio, anche Clitemestra viene paragonata ad una δυσφιλές δάκος, una «bestia feroce», oltre che ad una serpe e a Scilla (*Aesch. Ag.* 1227-36).

¹³⁴⁶ Andò 2011, 66.

CONCLUSIONE OVVERO L'INIZIO DELLA TELA

In questo lavoro di ricerca ho cercato di capire quali sono i significati sottesi agli oggetti che le donne antiche utilizzavano quotidianamente nell'epica e nella tragedia. Nel primo capitolo si sono analizzati, a partire dalle espressioni formulari, gli strumenti che le figure femminili dell'epica ereditano da Pandora, analizzandone la ricchezza semantica e le complessità. Nel secondo, si è visto come Afrodite assume in sé dei poteri persuasivi, dei contrasti e delle ambiguità che in qualche modo sintetizzano e veicolano sul piano divino le risorse e le contraddizioni che – se nell'epica caratterizzano soltanto le divinità, con l'eccezione di Elena e Penelope – nella tragedia diventano proprie anche delle donne mortali. Queste vengono approfondite nell'ultimo capitolo, in cui si è preso in considerazione un vasto ventaglio di tragedie, senza la pretesa di essere esaustivi, in quanto le correlazioni tra le donne dell'epica, della tragedia e dei componimenti lirici sono sconfinite. Il risultato è una rete di connessioni che è utile, in conclusione, ripercorrere.

Gli oggetti del femminile, inizialmente, sono doni divini conferiti alla prima donna, Pandora. La bellezza che le dona Efesto, in Omero si riscontra soprattutto negli epiteti, che trasmettono l'idea essenziale per cui le donne sono tutte, universalmente, belle. Il pericolo celato dal fascino di Pandora, però, nell'epica compare soltanto in relazione alle donne immortali, con l'eccezione di Elena. Infatti, gli effetti devastanti della sua bellezza vengono messi in luce dagli anziani nella scena della *teichoskopia*. Nella tragedia, invece, la bellezza femminile assume tratti più tangibili e specifici. Lo si vede nelle scene di sacrificio delle *parthenoi*, in cui Polissena e Ifigenia sono paragonate ad una statua e ad un dipinto, che simboleggiano una bellezza capace di commuovere, trafiggere ed essere ricordata; Polissena, infatti, usa la propria nudità per ottenere onore e rispetto dagli eroi che la stanno uccidendo. Inoltre, Elena, nell'*Ecuba*, è ritratta in maniera simile a quella omerica: un ornamento (*ἄγαλμα*) che lancia dardi dagli occhi, ovvero che seduce e ferisce al contempo.

Il termine ἄγαλμα – statua, ornamento – evoca il verbo κοσμέω – ornare – che negli *Erga* e nella *Teogonia* compare associato a uno dei due doni principali di Atena: gli ornamenti, appunto. Le fibbie, le cinture, il velo, i lacci, sono tutti elementi dell'abbigliamento femminile epico. La loro ambiguità, tuttavia, anche in questo caso emerge solo nelle scene di seduzione e inganno che vedono come protagoniste Era nell'*Iliade* e Afrodite nell'*Inno omerico* a lei dedicato. Si è evidenziato come la vestizione delle dee sia caratterizzata da un lessico che rimanda chiaramente alla vestizione delle armi degli eroi prima di scendere sul campo di battaglia. Se Era si arma per sedurre Zeus e partecipare indirettamente alla battaglia, mentre Afrodite si veste per ingannare un mortale di cui si è invaghita, gli ornamenti nella tragedia diventano delle vere e proprie armi per uccidere. Si sono analizzate, ad esempio, le fibbie che Ecuba e le schiave troiane usano per accecare Polimestore e le cinture di cui le donne sposate si servono per suicidarsi, trovando una forma di libertà – simile al volo degli uccelli – di cui non godevano in vita. Non sono da trascurare, inoltre, i lacci che le Danaidi usano come arma di ricatto per convincere Pelasgo ad accogliere la loro richiesta di aiuto. Gli ornamenti, sia nelle scene di vestizione arcaiche, sia nella tragedia, sono sempre splendidi, dorati. La loro luminosità abbagliante è ambigua, in quanto è simile a quella delle armi degli eroi che accecano. Ad esempio, il diadema d'oro di Pandora è sfolgorante, ma cela bestie selvagge incise da Efesto. È interessante come anche nella tragedia si trovi un ornamento simile – una corona d'oro – indossato da Elena nell'*Agamennone*. Essa contiene tutti i mali che la donna ha provocato, dalla guerra di Troia, fino ai terribili omicidi che hanno macchiato il γένος degli Atridi.

L'oro impreziosisce sempre gli ornamenti ambigui delle donne, portando alla luce un potere seduttivo ad esso intrinseco – in quanto evoca bellezza, potere, immortalità, sacralità – capace di attrarre sia uomini, sia donne. L'oro è il materiale che dà forma ad Afrodite, la cui figura si intreccia con Eos, «la seduttrice luminosa». Allo stesso modo le eroine tragiche si servono di oggetti che esercitano un certo ascendente sugli uomini, per attirarli nelle loro trappole. Ecuba sfrutta il denaro, Clitemestra usa come esca i lussuosi tappeti di porpora tessuti dalle donne della sua casa, l'Afrodite dell'*Inno* bracciali d'oro e gioielli ricurvi, che danno vita

ad un reticolato di forme circolari che rimandano ai lacci in cui Anchise verrà imprigionato.

Ciò che si lega e si intreccia costituisce l'arma primordiale della *metis*, legata alla caccia e alla pesca e di cui si sono studiate le associazioni – sia concrete sia metaforiche – con la tessitura. Questa è la *techne* che Atena dona a Pandora per dar vita ad un πολυδαίδαλον ιστόν, una «trama variata». Le donne dell'epica sono definite, tramite gli epiteti, dalle vesti che producono e indossano. Sono state analizzate le cinque scene di tessitura delle donne omeriche, evidenziandone i significati che permettono alle protagoniste di evadere – nei limiti consentiti dall'epica – dagli spazi domestici in cui sono relegate. Già in Omero, effettivamente, si possono ravvisare le pericolosità intrinseche all'attività della tessitura. Innanzitutto, centrale è l'inganno di Penelope, che si configura in una doppia tessitura, quella al telaio e quella dell'inganno. Nella tragedia, la *techne* della tessitura diventa concretizzazione della *metis*, di quel tipo di intelligenza ambigua in grado di trovare soluzioni alternative che, nel caso delle eroine tragiche, ribaltano l'ordinario. Il corrispettivo esempio epico è quello di Afrodite che, sul campo di battaglia, difende il figlio Enea con il πέπλος, non potendo servirsi di un'arma maschile. Nella tragedia, anche le donne mortali invadono gli spazi maschili attraverso i pepi che producono tramite la tessitura. Clitemestra inganna Agamennone con i tappeti e lo soffoca con una veste. Medea e Deianira – la quale si trasforma in una vera e propria artigiana, come Efesto e Dedalo – intingono il peplo dell'omicidio in un *pharmakon*, tipica arma femminile. Alcesti ed Evadne si vestono con abiti eleganti e sgargianti per trasformare la loro morte in una più simile a quella gloriosa degli eroi. Antigone, nelle *Fenicie*, la tragedia in cui più emerge il superamento femminile degli spazi fisici e sociali, indossa una veste di croco invece che una nera da lutto, per dichiararsi indipendente di fronte a Creonte, rifiutando il matrimonio e abbandonando per sempre la sua condizione di *parthenos*.

Un altro significato particolare che assume la tessitura in Omero si riscontra in Calipso e Circe, ovvero nella connessione tra la tessitura e il canto. Le due ninfe, tramite queste due azioni – legate alla sfera del racconto e della memoria – incantano (θέλγειν) esattamente come la voce delle Sirene. Questa crea gli stessi effetti del κεστός di Afrodite, un altro strumento femminile, contenente appunto i

θελκκτήρια, «tutti gli incanti». La sovrapposizione tra veste e voce nella tragedia è evidente nel caso di Ermione, che tramite il lusso e lo sfarzo del suo peplo si appropria della *parrhesia*, il diritto maschile di parlare liberamente. Ma la voce è al centro di tutte le scene femminili, perché è lo strumento che modula l'inganno, la manipolazione, l'erotismo. Già nell'epica si evidenzia l'abilità femminile di confondere verità e menzogna tramite figure come Elena e le Muse, narratrici e incantatrici. Nella tragedia sono stati invece presentati come esempi emblematici i discorsi persuasivi di Ecuba, le parole equivoche – legate alla magia e alla seduzione – della serva di Fedra, le manipolazioni di Medea ai danni di Giasone e, soprattutto, l'intreccio di espressioni ingannevoli e ambigue di Clitemestra.

L'ambiguità nell'*Agamennone* è pervasiva. L'arma del delitto assume innumerevoli nomi che la rendono uno strumento ποικίλος, indefinito, ambiguo, proprio perché, oltrepassando la sfera domestica, viene denaturalizzato. Il non saper dare un nome alle cose le rende confuse, imprevedibili. Afrodite è dotata della πολωνυμία, in lei sono racchiusi tutti gli incanti, gli inganni, le contraddizioni – come, ad esempio, la fusione tra matrimonio e morte, che nel mondo femminile emerge sempre. La ritroviamo nei suicidi femminili, nei sacrifici delle *parthenoi*, fino alla morte di Glauce.

Un ulteriore tassello, che rappresenta un'importante differenza tra le donne dell'epica e quelle della tragedia, è la cooperazione femminile. I discorsi privati tra donne, come quelli nell'*Ippolito*, nello *Ione* e nell'*Elettra* euripidea, vengono temuti dagli uomini per il rischio che possano sfociare nella licenziosità che conduce all'adulterio. Più in generale, essi temono che da parole private e complici, le donne possano passare ad un'azione comune, che infatti nelle rappresentazioni letterarie assume dei tratti aberranti. L'omicidio perpetrato dalle schiave dell'*Ecuba*, in cui la protagonista si dichiara erede delle Lemnie e delle Danaidi – famose donne assassine di uomini – relega le protagoniste in uno spazio lontano da quello civile. Esse, infatti, presentano tratti molto simili a quelli delle Baccanti, donne pervase dal delirio dionisiaco, dunque non lucide, che vivono sulle montagne, in un luogo selvaggio e liminale. Allo stesso modo le maghe come Medea provengono sempre da paesi orientali, esotici, che si contrappongono a quelli greci. È come se la violenza femminile, per essere accettabile, debba

rappresentare necessariamente un fenomeno altro, lontano, anomalo, alla stregua di un vaneggiamento mistico o di un comportamento barbaro. Insomma, qualcosa del tutto estraneo alla *polis*.

La mente ingannevole di Pandora – dono di Hermes – viene assunta dalle eroine tragiche per ribaltare le formule epiche e invadere gli spazi maschili. Un capovolgimento su cui vale la pena soffermarsi è infatti quello del rapporto tra i sessi, che trova i suoi esempi più significativi in Clitemestra – definita ἀνδρόβουλος nell'*Agamennone* – e nelle *Baccanti*, in cui, tramite la scena di travestimento di Penteo, i confini tra maschile e femminile, realtà e apparenza, si fanno particolarmente labili. Il ribaltamento dei ruoli sociali è stato analizzato anche in relazione ad Afrodite. Dea dell'amore e dea armata, a metà tra la violenza e la mediazione, che rapisce (καλύπτω) ma per preservare. Le sue armi sono sempre femminili: anche quando si occupa della propria sfera di competenza, la φιλότης, la usa come miccia per creare conflitti. I rituali di iniziazione a lei dedicati, che consistono nella rottura di un ordine che alla fine viene ripristinato, possono rappresentare una buona sintesi di ciò che viene raccontato nelle tragedie.

Tutte le connessioni riscontrate tra le donne epiche e tragiche sono analizzabili alla luce di una costante ambiguità che racchiude tutta l'essenza del femminile da Esiodo in poi. Questa è anche intrinseca alla composizione materiale degli oggetti femminili: il velo e il peplo nascondono e rivelano al contempo, dando vita ad un intreccio di metafore che li vede legati alla notte e alla morte e che trova concreta realizzazione nel velo di Alceste.

Nell'introduzione si è parlato di condurre lo studio del femminile come se fosse una tela, in cui i fili vanno a comporre motivi che si connettono e si intrecciano, fino a creare un'immagine. Da ogni oggetto quotidiano associato alle donne è conseguito l'approfondimento di macro-temi di vastissima portata. Per questo, l'unica conclusione a cui si può giungere è che per tessere i temi del mondo femminile antico – che ovviamente si riflettono in quello moderno, dando vita ad altre inesauribili suggestioni – sarebbe necessaria una tela vastissima: ἄμβροτον, come quella di Circe. Questo studio, che è solo una prima traccia, serve a definire un'idea generale di quello che la tela infinita del femminile può mostrare. È necessario soltanto a intuire che essa è come le armi che le donne usano: è ποικίλος.

Bisogna immaginarla ricca, cangiante; ricamata con così tante sfumature al punto che, come Afrodite, non può che racchiudere il tutto che collide e converge con il tutto.

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

IG = *Inscriptiones Graecae*, Berlino 1873-

Lfgre = *Lexicon des frühgriechischen Epos*, ed. B. Snell – H. Erbse, Berlin-Leiden, 1923-

LIMC = *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich-München 1981-1999

LSJ = *A Greek-English Lexicon*, ed. H. Liddell – R. Scott – H. Jones, Oxford 1940 (Supplement 1996)

TGF = *Tragicorum Graecorum fragmenta*, ed. A. Nauck, Lipsiae 1889².

Scholia

Bekker 1825

I. Bekker, *Scholia in Homeri Iliadem. I, tomus prior*, Berlino 1825

Bibliografia

Abbate 2011

A. Abbate, Eteocle interprete di sogni: Aesch. *Sept.* 709-711, *Kentron* 27 (2011), pp. 17-44

Alexiou 1974

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham 1974

Andò 1990

V. Andò, La verginità come follia: il “*Peri parthenion*” ippocratico, *Quaderni storici* 75 (1990), pp. 715-737

Andò 2011

V. Andò, Violenza nella storia, violenza sulla scena: le premesse teoriche e il caso dell’*Ecuba* euripidea, in A. Beltrametti (ed.), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma 2011, pp. 53-70

- Andrisano 2006
A.M. Andrisano, Il mito delle Amazzoni tra letteratura e attualità, *Annali online Università di Ferrara* 2 (2006), pp. 43-59
- Ardener 1975
S. Ardener, *Perceiving women*, Londra 1975
- Armstrong 1958
J.I. Armstrong, The Arming Motif in the *Iliad*, *AJPh* 79, 4 (1958), pp. 337-354
- Arthur 1973
M. Arthur, Early greece: the origins of the western attitude toward women, *Arethusa* 6, 1 (1973), pp. 7-58
- Bacon 2001
H.H. Bacon, The Furies' Homecoming, *CP* 96, 1 (2001), pp. 48-59
- Bakola 2016
E. Bakola, Textile Symbolism and the Wealth of the Earth, in G. Fanfani - M. Harlow - M. Nosh (edd.), *Spinning Fates and the Song of the Loom. The use of textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, Oxford 2016, 115-136
- Bär 2009
S. Bär, *Quintus Smyrnaeus. Posthomerica 1. Die Wiedergeburt des Epos aus dem Geiste der Amazonomachie. Mit einem Kommentar zu den Versen 1-219*, Göttingen 2009
- Barbaresco 2022
K. Barbaresco, *Commento a Quinto Smirneo, Posthomerica 3.186-787*, Tesi di Dottorato, Venezia 2022
- Bartalucci 1963
A. Bartalucci, Gli aggettivi in -ΕΙΣ in Nicandro, *SCO* 12 (1963), pp. 118-144
- Basta Donzelli 1978
G. Basta Donzelli, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978
- Battezzato 1999
L. Battezzato, Dorian Dress in Greek Tragedy, *ICS* 24/25 (1999-2000), pp. 343-362
- Battezzato 2000

L. Battezzato, Pragmatica e retorica delle frasi interrogative in Euripide. Note ai fr. 125 e 255 Nauck e ad Andr. 366 s. (con una parentesi sul fr. 172 Nauck), *MD* 44 (2000), pp. 141- 173

Battezzato 2010

L. Battezzato, *Euripide. Ecuba*, Milano 2010

Battezzato 2018

L. Battezzato, *Euripides. Hecuba*, Cambridge 2018

Benveniste 1969

E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969

Bergren 1983

A.L.T. Bergren, Language and the Female in Early Greek Thought, *Arethusa* 16, 1/2 (1983), pp. 69-95

Bers 1974

V. Bers, *Enallage and greek style*, Leiden 1974

Bespaloff 2018

R. Bespaloff, *Sull'Iliade*, Milano 2018 (Trad. it., *De l'Iliade*, New York 1943)

Beta 2020

S. Beta, *Aristofane. Lisistrata*, Trento 2020

Bettalli 2003

M. Bettalli-G. Vanotti, *Plutarco. Vite parallele: Teseo e Romolo*, Milano 2003

Biondini 2022

E. Biondini, *Il gossip tra stereotipi antichi e attuali: il caso della Lisistrata*, Tesi di Laurea, Venezia 2022

Boedeker 1974

D. Boedeker, *Aphrodite's entry into Greek epic*, Lyon 1974

Bolmarcich 2001

S. Bolmarcich, Ομορφροσύνη in the *Odissey*, *CPh* 96 (2001), pp. 205-213

Bona Quaglia 1973

L. Bona Quaglia, *Gli «Erga» di Esiodo*, Torino 1973

Borgeaud 1988

P. Borgeaud, *The Cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago 1988 (= *Recherches sur le dieu Pan*, Roma 1979)

Bouchard 2015

E. Bouchard, Aphrodite *philommédês* in the *Theogony*, *JHS* 135 (2015), pp. 8-18

Bouvier 2022

D. Bouvier, La scelta di Afrodite e le cause della guerra, in G. Pironti, C. Bonnet (edd.), *Gli dei di Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma 2022, pp. 231-64

Boyle 2014

A.J. Boyle, *Seneca. Medea. Edited with Introduction, Translation and Commentary by A.J. Boyle*, Oxford 2014

Brown 1997

A.S. Brown, Aphrodite and the Pandora Complex, *CQ* 47, 1 (1997), pp. 26-47

Bruit Zaidman 2015

L. Bruit Zaidman, Women and War. From the Theban Cycle to Greek Tragedy, in J. Fabre-Serris - A. Keith (edd.), *Women and war in Antiquity*, Baltimore 2015, pp. 82-99

Brunori 2008

S. Brunori, Il duello di Achille e Pentesilea. Schemi epici e iconografici di età arcaica, in A. Camerotto - R. Drusi (edd.), *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova 2010, pp. 89-103

Budin 2003

S.L. Budin, *The origins of Aphrodite*, Bethesda 2003

Burkert 1984

W. Burkert, *Origini selvagge: sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1992, pp. 35-56 (trad. it. *Iason, Hypsipyle and the New Fire at Lemnos. A study in myth and ritual*, *CQ*, XX 1970, pp. 1-16)

Burkert 1985

W. Burkert, *Greek religion: archaic and classical*, Oxford 1985

Burkert 1992

W. Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge 1992 (trad. eng. *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg 1984)

Burnett 1971

A. P. Burnett, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversals*, Cambridge 1971

Cairns 1997

D.L. Cairns, *Aidōs. The psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1997

Cairns 2009

D.L. Cairns, Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture, in T. Fögen (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlino – New York 2009, pp. 37-58

Cairns 2016

D.L. Cairns, Clothed in Shamelessness, Shrouded in Grief, in G. Fanfani - M. Harlow - M. Nosh (edd.) *Spinning Fates and the Song of the Loom. The use of textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, Oxford 2016, pp. 25-42

Calame 2019

C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne, Morphologie, fonction religieuse et sociale (Les parthénées d'Alcman)*, Roma 2019

Calza 1919

G. Calza, Afrodite Armata, *Ausonia* 9 (1919), pp. 172-184

Cameron 1985

D. Cameron, *Feminism and linguistic theory*, New York 1985

Camerotto 2009

A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2009

Cannatà Fera 2020

M. Cannatà Fera, *Pindaro. Le Nemee*, Trento 2020

Caruso 2020

V. Caruso, La messa in scena del sacrificio di Evadne nelle *Supplici* di Euripide, *Dionysus ex machina*, XI (2020), pp. 26-53

Cassola 1975

F. Cassola, *Inni omerici*, Roma 1975

Castiglioni-Lomiento 2021

B. Castiglioni, L. Lomiento, *Euripide. Elena*, Milano 2021

Catenacci 1991

C. Catenacci, Il τύραννος e i suoi strumenti: Alcune metafore 'Tiranniche' nella "Pitica" II (vv. 72-96) di Pindaro, *QUCC* 39, 3 (1991), pp. 85-95

Centanni 1995

M. Centanni, *Eschilo. I sette contro Tebe*, Venezia 1995

Chantraine 1984

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque Histoire Des Mots* 2, Paris 1984

Ciani-Mazzoldi 1999

M.G. Ciani, S. Mazzoldi, *Sofocle. Aiace*, Venezia 1999

Clavo 2003

M.T. Clavo, Comunicare a Delfi: lo *Ione* euripideo e le *Etiopiche* di Eliodoro, in M. Guglielmo - E. Bona (edd.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003, pp. 299-322

Cohen 1997

B. Cohen, Divesting the female breast of clothes in classical sculpture, in A.O. Koloski-Ostrow - C.L. Lyons (edd.), *Naked truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, Londra 1997, pp. 66-92

Conacher 1967

D.J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967

Corcella – Medaglia 1999

A. Corcella, S. Medaglia, A. Fraschetti, *Erodoto. Le Storie. Libro IV. La Scizia e la Libia*, Milano 1999

Cordiano 2008

G. Cordiano, Afrodite armata (su un recente studio), *QUCC* 89, 2 (2008), pp. 155-159

Coward 2016

T.R.P. Coward, The Robes of Alcman's and Pindar's *Parthenoi*, in G. Fanfani, M. Harlow, M. Nosh (edd.), *Spinning Fates and the Song of the Loom. The use of textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, Oxford 2016, pp. 43-60

Crippa 2015

S. Crippa, *La voce. Sonorità e pensiero alle origini della cultura europea*, Milano 2015

Crismani 2003

D. Crismani, La donna velata e altri ricordi di scena tra le pagine del romanzo greco, in M. Guglielmo - E. Bona (edd.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003, pp. 235-42

Cuniberti 2001

G. Cuniberti, Le "Supplici" di Eschilo, la fuga dal maschio e l'inviolabilità della persona, *MH* 58, 3 (2001), pp. 140-156

D'Alessio 1997

G. D'Alessio, *Callimaco. Inni, epigrammi, Ecclie. Vol. I*, Milano 1997

Daverio Rocchi 1985

G. Daverio Rocchi, *Tucidide. La guerra del Peloponneso. Vol. II*, Milano 1985

De Jong 1987

I. De Jong, *Narrators and focalizers. The presentation of the story in the Iliad*, Amsterdam 1987

De Jong 2001

I. De Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001

Detienne – Vernant 1978

M. Detienne e J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Bari 1977 (Trad. it. *Les ruses d'intelligence: la Metis des grecs*, Paris 1974)

Di Benedetto 2004

V. Di Benedetto, *Euripide. Baccanti*, Milano 2004

Di Benedetto 2004

V. Di Benedetto, E. Cerbo, *Euripide. Medea*, Milano 2004

Di Benedetto 2010

V. Di Benedetto, *Omero. Odissea*, Milano 2010

Di Martino 1982

G. Di Martino, *Eschilo. Le supplici*, Siracusa 1982

Doyle 2016

A. Doyle, *The Cloak of Deianeira or the Shirt of Nessus?*, in G. Fanfani - M. Harlow - M. Nosh (edd.), *Spinning Fates and the Song of the Loom. The use of textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, Oxford 2016, pp. 137-160

Dunkle 1987

R. Dunkle, *Nestor, Odysseus, and the Mêtis: Bête Antithesis: The Funeral Games, Iliad 23, CW 81, 1 (1987)*, pp. 1-17

Dutsch-Suter 2015

D. Dutsch, A. Suter, *Ancient Obscenities. Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, Ann Arbor 2015.

Eidinow 2016

E. Eidinow, *Envy, Poison, and Death. Women on Trial in Classical Athens*, Oxford 2016

- Elderkin 1940
G.W. Elderkin, Aphrodite and Athena in the *Lysistrata* of Aristophanes, *CP* 35, 4 (1940), pp. 387-396
- Ercolani 2010
A. Ercolani, *Esiodo. Opere e giorni*, Urbino 2010
- Faraone 1992
C.A. Faraone, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, Oxford 1992
- Faraone 1999
C.A. Faraone, *Ancient greek love magic*, Harvard 1999
- Faraone 1999
C.A. Faraone, Aphrodite's ΚΕΣΤΟΣ and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual, *Phoenix* 44, 3 (1990), pp. 219-243
- Farioli 2021
M. Farioli, *L'Anomalie Nécessaire. Femmes Dangereuses et Gynécophobie à Athènes*, Tesi di Dottorato, Paris 2021
- Faulkner 2008
A. Faulkner, *The Homeric hymn to Aphrodite: introduction, text and commentary*, Oxford 2008
- Ferrari 2008
G. Ferrari, *Alcman and the cosmos of Sparta*, Chicago 2008
- Ferrari 2018
F. Ferrari (ed.), *Omero. Iliade*, Milano 2018
- Finglass 2011
P.J. Finglass, *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011
- Finley 1972
M.I. Finley, *The world of Odysseus*, Londra 1972
- Fletcher 2016
J. Fletcher, The Curse as a Garment in Greek Tragedy in G. Fanfani - M. Harlow - M. Nosh (edd.), *Spinning Fates and the Song of the Loom. The use of textiles, Clothing and Cloth Production as Metaphor, Symbol and Narrative Device in Greek and Latin Literature*, Oxford 2016, pp. 101-14
- Foley 1989
H. Foley, Medea's Divided Self, *CA* 8, 1 (1989), pp. 61-85

Foley 2015

H.P. Foley, *Eurpides. Hecuba*, Bloomsbury 2015

Fraenkel 1982

E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1982

Franco 2010

C. Franco, Il mito di Circe, in M. Bettini, C. Franco (edd.), *Il mito di Circe: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2010, pp. 23-381

Fraser 2019

L. Fraser, A woman of consequence: Pandora in Hesiod's Works and Days, *Cambridge Classical Journal* 57 (2011), pp. 9-28

Fraschetti 1993

A. Fraschetti, *Erodoto. Le storie*, Foggia 1993

Frisk 1960

H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Göttingen 1960

Frontisi-Ducroux 1975

F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1975

Ganci 2006

R. Ganci, Inclusione, esclusione, mediazione. I Mini a Sparta, *AncSoc* 36 (2006), 263-285

García Soler 2002

M.J. García Soler, Sangre y vino en el juramento de "Lisístrata" (vv. 181-239), *QUCC* 72, 3 (2002), pp. 91-110

Garland 2001

R. Garland, *The Greek Way of Death*, Londra 2001

Gentili 1972

B. Gentili, Il «letto insaziato» di Medea e il tema "dell'*adikia*" a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella "Medea" di Euripide, *SCO* 21 (1972), pp. 60-72

Gentili 1991

B. Gentili, *Addendum*. A proposito del Partenio di Alcmane, *QUCC* 39, 3 (1991), pp. 69-70

Gentili 2013

B. Gentili, *Pindaro. Le Olimpiche*, Torino 2013

Gentili - Russello 1993

B. Gentili, N. Russello, *Archiloco. Frammenti*, Milano 1993

Gernet 1981

L. Gernet, 'Value' in Greek Myth, in R.L. Gordon (ed.), *Myth, Religion and Society*, Bristol 1981, pp. 111-146

Giannakis 1998

G. Giannakis, The «Fate-as-spinner» motif: a study on the poetic and metaphorical language of Ancient Greek and Indo-European. 1, *Indogermanische Forschungen* 103 (1998), pp. 1-27

Giardina 1987

G. Giardina, *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, Torino 1987

Giordano 2022

M. Giordano, La fine della città. Voce e agentività femminile nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, in A. Camerotto - K. Barbaresco - V. Melis (edd.), *Il grido di Andromaca*, Venezia 2022, pp. 151-64

Goff 1990

B.E. Goff, *The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge 1990

Goheen 1955

R.F. Goheen, Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the *Oresteia*, *AJPh* 76, 2 (1955), pp. 113-137

Goldhill 1984

S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, Cambridge 1984

Graf 1984

F. Graf, Women, War, and Warlike Divinities, *ZPE* 55 (1984), pp. 245-254

Graf 1994

F. Graf, *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine: idéologie et pratique*, Paris 1994

Grand-Clément 2022

A. Grand-Clément, Colori e sensi: percepire la presenza divina, in G. Pironti, C. Bonnet (edd.), *Gli dèi in Omero. Politeismo e poesia nella Grecia antica*, Roma 2022, pp. 59-75

Griffin 1980

J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford 1980

Griffith 1988

R.D. Griffith, Disrobing in the *Oresteia*, *CQ* 38, 2 (1988), pp. 552-554

Guidorizzi 2020

G. Guidorizzi, *Euripide. Baccanti*, Trento 2020

Hainsworth 1993

J.B. Hainsworth, *The Iliad: a commentary. Volume III: Books 9-12*, Cambridge 1993

Headlam 1906

W. Headlam, The Last Scene of the *Eumenides*, *JHS* 26 (1906), pp. 268-277

Heath 2011

J. Heath, Women's Work: Female Transmission of Mythical Narrative, *TaPhA* 141, 1 (2011), pp. 69-104

Hoffmann 1996

G. Hoffmann, Macarie, Polixène et Iphigénie: les vierges héroïques dans le théâtre d' Euripide, in di O. Cavalier (ed.), *Silence et fureur: la femme et le mariage en Grèce*, Avignon 1996, pp. 250-70

Holoka 1985

J.P. Holoka, The Point of the Simile in Aeschylus Agamemnon 241, *CP* 80, 3 (1985), pp. 228-229

Hunger 1953

H. Hunger, Euripides, Andromache 147—153 und die auftrittszenen in der attischen tragödie, *RhM* 95, 4 (1952), pp. 369-373

Hutchinson 1985

G.O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985

Ieranò 2007

G. Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma 2007

Ioli 2013

R. Ioli, *Gorgia. Testimonianze e frammenti*, Roma 2013

Janko 1992

R. Janko, *The Iliad: a commentary. Volume IV: Books 13-16*, Cambridge 1992

Jenkins 1983

I.D. Jenkins, Dressed to kill, *Omnibus*, 5 (1983), pp. 29-32

Jenkins 1985

I.D. Jenkins, The ambiguity of greek textiles, *Arethusa* 18, 2, (1985), pp. 109-132

Johnston 1995

S.I. Johnston, The Song of the Iynx: Magic and Rhetoric in Pythian 4, *TAPhS* 125 (1995), pp. 177-206

Jordan 1985

D. R. Jordan, Defixiones from a Well Near the Southwest Corner of the Athenian Agora, *Hesperia* 54, 3 (1985), pp. 205-255

Kirk 1990

G.S. Kirk, *The Iliad: a commentary. Volume II: Books 5-8*, Cambridge 1990

Kölligan 2007

D. Kölligan, Aphrodite of the dawn: indo-european heritage in greek divine epithets and theonyms, *Letras clásicas* 11 (2007), pp. 105-134

Kruger 2001

K.S. Kruger, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, London 2001

Kurtz – Boardman 1971

D. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Customs*, Itaca 1971

Lamari 2007

A. Lamari, Aeschylus' *Seven Against Thebes* vs. Euripides' *Phoenissae* Male vs. Female Power, *WS* 120 (2007), pp. 5-24

Lancellotti 1987

A. Lancellotti, I Salmi, in A. Girlanda (ed.), *La Bibbia*, Cinisello Balsamo 1987

Lattimore 1962

R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana 1962

Lee 2003

M.M. Lee, The Peplos and the “Dorian question”, in A. A. Donohue, M.D. Fullerton, *Ancient Art and Its Historiography*, Ohio 2003, pp. 118-147

Lee 2004

M.M. Lee, "Evil Wealth of Raiment": Deadly Πέπλοι in Greek Tragedy, *CJ* 99, 3 (2004), pp. 253-279

Lloyd-Jones 1975

H. Lloyd-Jones, *Females of the species*, London 1975.

Loroux 1978

N. Loroux, Sur la race des femmes et quelques-uns de ses tribus, *Arethusa* 11 (1978), pp. 43-87

Loroux 1986

N. Loroux, *La main d'Antigone, Metis I* (1986), pp. 165-96

Loroux 1987

N. Loroux, *Tragic ways of killing a woman*, Cambridge, Massachussets 1987

Loroux 1991

N. Loroux, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari 1991 (trad. it. *Les expérience de Tirésias. Les féminin et l'homme grec*, Paris 1989)

Loroux 1997

N. Loroux, *The children of Athena. Athenian ideas about citizenship and the division between the sexes*, Princeton 1997 (trad. eng. *Les enfants d'Athéna: Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*)

Loroux 2002

N. Loroux, *The divided city. On memory and forgetting in Ancient Athens*, New York 2002 (trad. eng. *La cite divisee*, Paris 1997)

Lyghounis 1991

M. G. Lyghounis, Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca, *MD* 27 (1991), pp. 159-198

Manfredini - Piccirilli 1998

M. Manfredini, L. Piccirilli, *Plutarco. Le vite di Licurgo e di Numa*, Foggia 1998

Mariani 2019

L. Mariani, *Ermione dalla tragedia greca a Rossini*, Roma 2019

Marinatos 2000

N. Marinatos, *The goddess and the warrior: the naked goddess and mistress of animals in early Greek religion*, London 2000

Martin 1987

R.P. Martin, Fire on the Mountain: "Lysistrata" and the Lemnian Women, *ClAnt* 6, 1 (1987), pp. 77-105

Martin 2001

R.P. Martin, Just Like a Woman: Enigmas of the Lyric Voice, in A. Lardinois - L. McClure, *Making silence speak. Women's voices in greek literature and society*, Princeton 2001, pp. 55-74

Martina 2018

A. Martina, *Medea. Euripide III*, Pisa-Roma 2018 (Quaderni della «Rivista di cultura classica e medievale» 17.III)

- Marzullo 1964
B. Marzullo, Il primo Partenio di Alemane, *Philologus* 108, 3 (1964), pp. 174-210
- Mastronarde 1994
D.J. Mastronarde, *Euripides: Phoenisse*, Cambridge 1994
- McClure 1999
L. McClure, *Spoken like a woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton 1999
- McIntosh Snyder 1981
J. McIntosh Snyder, The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets, *CJ* 73, 6 (1981), pp. 193-96
- Medda 2012
E. Medda, Ifigenia all'altare. Il sacrificio di Aulide fra testo e iconografia (Aesch. *Ag.* 231-242), *Eikasmos* 22 (2012), pp. 87-111
- Medda 2013
E. Medda, Statue per Menelao? Un'interpretazione di Aesch. *Ag.* 416-9, *Lexis* 31 (2013), pp. 60-75
- Medda 2017
E. Medda, *Eschilo. Agamennone voll. 1-3*, Roma 2017
- Melis 2022
V. Melis, Giocasta mediatrice e madre. L'arbitrato nelle Fenicie di Euripide, in E. Berardi - M.P. Castiglioni - M.L. Desclos - P. Dolcetti (edd.), *Filosofia, storia, immaginario mitologico. Nuovi approcci*, Alessandria 2022, pp. 345-67
- Michelini 1987
A.N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin 1987
- Migueluez-Cavero
L. Migueluez-Cavero, *Triphiodorus. The sack of Troy*, Berlin 2013
- Millender 2009
E.G. Millender, Athenian Ideology and the Empowered Spartan Women, in S. Hodkinson - A. Powell (edd.), *Sparta: New Perspectives*, London 1999, pp. 273-321
- Miralles – Citti – Lomiento 2019
C. Miralles, V. Citti, L. Lomiento, *Eschilo. Supplici*, Roma 2019
- Mirto 1997
M.S. Mirto, *Euripide. Eracle*, Milano 2007

Mirto 2009

M.S. Mirto, *Euripide. Ione*, Milano 2009

Mheallaigh 2020

K.N. Mheallaigh, *The Moon in the Greek and Roman Imagination. Myth, Literature, Science and Philosophy*, Cambridge 2020

Monsacré 2018

H. Monsacré, *The tears of Achilles*, Washington DC, 2018 (trad. eng. *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Parigi 1984)

Morani 1987

G. e M. Morani, *Eschilo. Tragedie e frammenti*, Torino 1987

Moreux 1967

B. Moreux, 'La Nuit, l'Ombre, et la Mort chez Homère', *Phoenix* 21, 4 (1967), pp. 237-272

Morisi 2002

L. Morisi, 'Ifigenia e Polissena (Lucrezio in Catullo)', *MD*, 49 (2002), pp. 177- 190

Morrell 1997

K.S. Morrell, The Fabric of Persuasion: Clytaemnestra, Agamemnon, and the Sea of Garments, *CJ* 92, 2 (1997), pp. 141-165

Morris 1992

S.P. Morris, *Daidalos and origins of Greek art*, Princeton 1992

Morwood 2007

J. Morwood, *Euripides. Suppliant Women*, Cambridge 2007

Mosino 2019

F. Mosino, *Epitaffi greci. La Spoon River ellenica di W. Peek*, Milano 2019 (trad. it. W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, Berlin, 1955)

Mossman 2001

J. Mossman, Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*, *CQ* 51, 2 (2001), pp. 374-384

Musso 1980

O. Musso, *Tragedie. Euripide Vol I*, Torino 1980

Musti 1992

D. Musti, *L'oro dei Greci*, Novara 1992

Musti - Beschi 1982

D. Musti, L. Beschi, *Guida della Grecia. Libro 1: L'Attica*, Roma 1982

Musti-Torelli 1986

D. Musti, M. Torelli, *Guida della Grecia. Libro 2: La Corinzia e l'Argolide*, Roma 1986

Nagler 1974

M.N. Nagler, *Spontaneity and Tradition. A Study in Oral Art of Homer*, California 1974

Nagy 1973

G. Nagy, Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas, *HSPH* 77 (1973), pp. 137-177

Nagy 1976

G. Nagy, Formula and Meter, in Oral Literature and the Formula, in B.A. Stolz, R.S. Shannon (edd.), *Oral literature and the formula*, Ann Arbor 1976, pp. 239-72

Nagy 1990

G. Nagy, *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*, Baltimore 1990

Nagy 1996

G. Nagy, *Poetry as performance: Homer and beyond*, Cambridge 1996

Neri - Cinti 2017

C. Neri, F. Cinti, *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Ariccia 2017

Noel 2013

A. Noel, Le vêtement-piege et les Atrides: métamorphoses d'un objet protéen, in B. Le Guen e S. Milanezi (edd.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'antiquité*, Vincennes 2013, pp. 263-98

Nuzzo 2005

G. Nuzzo, *La cetra e il canto*, Palermo 2005

Oakley – Sinos 1993

J. e R. Oakley-Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Londra 1993

Ober 1989

J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens*, Princeton 1989

O'Higgins 1993

D. O'Higgins, Above rubies: Admetus' perfect wife, *Arethusa* 6, 1 (1993), pp. 77-97

O'Sullivan 2008

P. O'Sullivan, Aeschylus, Euripides, and Tragic Painting: Two Scenes from "Agamemnon" and "Hecuba", *AJP* 129, 2 (2008), pp. 173-198

Paduano 1969

G. Paduano, *Euripide. Alceste*, Firenze 1969

Paduano 1982

G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, Torino 1982

Paduano 2005

G. Paduano, *Euripide. Ippolito*, Milano 2005

Page 1972

D.L. Page, The Mystery of the Minstrel in the Court of Agamemnon, *Studi classici in onore di Quintino Cataudella. Vol. I.*, Catania 1972

Page 1973

D. Page, *Folktales in Homer's Odissey*, Cambridge 1973

Palmisciano 2017

R. Palmisciano, *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, Roma 2017

Palumbo Stracca 2008

B.M. Palumbo Stracca, *Teocrito. Idilli ed epigrammi*, Milano 2008

Pantelia 1993

M.C. Pantelia, Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer, *TAPhA* 114, 1/2 (1993), pp. 21-27

Papadopoulou 2011

T. Papadopoulou, *Aeschilus: Suppliants*, Bloomsbury 2011

Paradiso 1986

A. Paradiso, Osservazioni sulla cerimonia nuziale spartana, *QS* 24 (1986), pp. 137-153

Parker 2007

L.P.E. Parker, *Euripides. Alceste*, Oxford 2007

Parry 1930

M. Parry, Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style, *HSCPh* 41 (1930), pp. 73-147

Parry 1966

H. Parry, The Second Stasimon of Euripides' *Hippolytus* (732-775), *TAPhA* 97 (1966), pp. 317-326

Pasqualino 1964

F. Pasqualino, *Gorgia. Encomio di Elena e altri scritti*, Bari 1964

Pattoni 2003

M.P. Pattoni, La potenza di Afrodite (frg. 941 R.), in G. Avezzi (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stoccarda – Weimer – Metzler 2003, pp. 223-52

Pavese 1992

C.O. Pavese, *Il grande partenio di Alcmane*, Amsterdam 1992

Pavese 2007

C.O. Pavese, *Opuscula Selecta*, Padova 2007

Pellizzer - Tedeschi 1990

E. Pellizzer, G. Tedeschi, *Semonide. Testimonianze e frammenti*, Roma 1990

Pirenne-Delforge 1994

V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque: contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Liegi 1994.

Pironti 2007

G. Pironti, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Paris 2007.

Pomeroy 1997

S.B. Pomeroy, *Dee, prostitute, mogli, schiave. Donne in Atene e a Roma*, Milano 1997 (trad. it. *Goddess, whores, wives and slaves. Women in classical antiquity*)

Pontani 1968

F.M. Pontani, *Alcmane, Stesicoro, Ibico. Frammenti*, Torino 1963

Pontani 1978

F.M. Pontani, *Antologia palatina. Vol. I. Libri I-VI*, Torino 1978

Privitera 1982

G.A. Privitera, *Omero. Odissea.*, Foggia 1982.

Putnam 1960

M.C.J. Putnam, *Throna and Sappho 1.1*, *CJ* 56, 2 (1960), pp. 79-83

Rehm 1994

R. Rehm, *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in greek tragedy*, Princeton 1978

Rehm 2003

- R. Rehm, *Greek tragic theatre*, New York 2003
- Reinhold 1970
M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Bruxelles 1970
- Ricciardelli 2000
G. Ricciardelli, *Inni orfici*, Milano 2000
- Ricciardelli 2018
G. Ricciardelli (ed.), *Esiodo. Teogonia*, Trento 2018
- Rizzo 1973
S. Rizzo, Nota eschilea, *RFIC* 101 (1973), pp. 41-44
- Rodighiero 2004
A. Rodighiero, *La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia 2004
- Roisman 2004
H.M. Roisman, Women's Free Speech in Greek Tragedy, in I. Sluiter, R.M. Rosen (edd.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Boston - Leiden 2004, pp. 91-114
- Romagnoli 1933
E. Romagnoli, *I poeti lirici: Alcmene, Anacreonte, Corinna*, Bologna 1933.
- Rothwell 2007
K.S. Rothwell, *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A study of Animal Choruses*, Cambridge 2007
- Russello 1993
N. Russello, *Archiloco. Frammenti*, Milano 1993
- Rynearson 2013
N. Rynearson, Courting the Erinyes: Persuasion, Sacrifice, and Seduction in Aeschylus's *Eumenides*, *TAPhA* 143, 1 (2013), pp. 1-22
- Sancisi-Weerdenburg 1987
H. Sancisi-Weerdenburg, Decadence in the Empire or Decadence in the Sources?, in H. Sancisi-Weerdenburg (ed.), *Achaemenid History, I, Sources, Structures and Synthesis*, Leiden 1987, pp. 33-45
- Sandrolini 2015
M.C. Sandrolini, *Euripide. Medea*, Ariccia 2015
- Saxonhouse 2005
A. Saxonhouse, Another Antigone: The Emergence of the Female Political Actor in Euripides' "Phoenician Women", *Political Theory* 33, 4 (2005), pp. 472-494

Savino 1981

E. Savino, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1981

Scavello 2022

G. Scavello, Penelope e Deianira. Carattere e sentimenti di due eroine tra epica e tragedia, in A. Rodighiero, G. Scavello, A. Maganuco (edd.), *METra 1. Epica e tragedia greca: una mappatura*, Venezia 2022, pp. 111-34

Schein 1995

S.L. Schein, Female Representations and Interpreting the Odyssey, in B. Cohen (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York 1995, pp. 17-28

Scodel 1996

R. Scodel, Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic, *TAPhA* 126 (1996), pp. 111-128

Seaford 1984

R. Seaford, The last bath of Agamemnon, *CQ* 34, 2 (1984), pp. 247-254

Seaford 1987

R. Seaford, The tragic wedding, *JHS* 107 (1987), pp. 106-130

Segal 1981

C. Segal, *Tragedy and Civilization. An interpretation of Sophocles*, Harvard 1981

Segal 1990

C. Segal, Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' Hecuba, *TAPhA* 120 (1990), pp. 109-131

Segal 1992

C. Segal, Signs, Magic and Letters in Euripides' *Hippolytus*, in R. Hexter and D. Selden (edd.), *Innovations of Antiquity*, Londra – New York, pp. 420-56

Shea 2008

M. Shea, Clytemnestra's Net: Aeschylus' *Oresteia* and the Text of Tapestries, *Journal of dramatic theory and criticism* 22, 2 (2008), pp. 41-58

Silveira Cyrino 2004

M. Silveira Cyrino, The Identity of the Goddess in Alcman's Louvre "Partheneion" (PMG 1), *CJ* 100, 1 (2004), pp. 25-38

Sourvinou Inwood 1997

C. Sourvinou-Inwood, *Medea at a Shifting Distance: Images and Euripidean Tragedy*, in J. Clauss, S.I. Johnston (edd.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997, pp. 253-96

Spano 2013

A. Spano, *La Sparta di Erodoto. Alle origini di una tradizione* (tesi di dottorato), 2013 Web

Spatafora 2007

G. Spatafora, *Nicandro. Theriaká e Alexiphármaka*, Roma 2007.

Stanley Spaeth 2014

B. Stanley Spaeth, *From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature*, in K.B. Stratton - D.S. Kalleres (edd.), *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*, New-York 2014, pp. 41-58

Stella 2010

M. Stella, *Sofocle. Edipo re*, Roma 2010

Stevens 1971

P.T. Stevens, *Euripides. Andromache*, Oxford 1971

Stratton 2007

K.B. Stratton, *Naming the Witch. Magic, Ideology and Stereotype in the Ancient World*, New York 2007

Sussman 1978

L.S. Sussman, *Workers and Drones. Labor, Idleness and Gender Definition in Hesiod's Beehive*, *Arethusa* 11, 1/2 (1978), pp. 27-41

Swift 2009

L.A. Swift, *Sexual and Familial Distortion in Euripides' "Phoenissae"*, *TAPhA* 139, 1 (2009), pp. 53-87

Tagliapietra 1997

A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste. La filosofia e il teatro della morte*, Milano 1997

Taillardat 1982

J. Taillardat, 'Φιλότης, πίστις et foedus', *REG* 95 (1982), pp. 1-14.

Taplin 1978

O. Taplin, *Greek tragedy in action*, Londra 1978

Telò 2002

M. Telò, *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto*, *MD* 48 (2002), pp. 9-75

Thalmann 1993

W.G. Thalmann, Euripides and Aeschylus: The Case of the "*Hekabe*", *CA* 12, 1 (1993), pp. 126-159

Thumiger 2007

C. Thumiger, Hidden paths: self and characterization in greek tragedy: Euripides' "*Bacchae*", *BICS* 99 (2007), pp. 1-266

Tomlinson 1972

R.A. Tomlinson, *Argos and the Argolid*, London 1972

Tuck 2009

A. Tuck, Stories at the loom: patterned textiles and the recitation of myth in Euripides, *Arethusa* 42, 2 (2009), pp. 151-159

Tuplin 2014

C. Tuplin, The Changing Pattern of Achaemenid Persian Royal Coinage, in P. Bernholz - R. Vaubel (edd.), *Explaining Monetary and Financial Innovation, Financial and Monetary Policy Studies*, Switzerland 2014, pp. 127-168

Turato 2001

F. Turato, *Euripide. Ifigenia in Aulide*, Venezia 2001

Valdes 2005

M. Valdes, *El papel de Afrodita en el alto arcaismo griego: politica, guerra, matrimonio e inicicacion*, Messina 2005

Van Gennep 1981

A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino 1981 (trad. it. *Les rites de passage*, Paris 1909)

Verdenius 1972

W.J. Verdenius, Notes on the Proem of Hesiod's *Theogony*, *Mnemosyne* 25, 3 (1972), pp. 225-260

Vernant 1970, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino 1979 (trad. it. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1965)

Vernant 1981

J.P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, Torino 1981 (trad. it. *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974)

Verrall 1937

A.W. Verrall, *The Medea of Euripide*, Cambridge 1937

West 1966

M.L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966

West 1978

M.L. West, *Hesiod. Works and Days*, Oxford 1978

West 1997

M.L. West, *The east face of Helicon: west Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997

Winnington-Ingram 1983

R.P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus*, Oxford 1983

Wohl 2000

V. Wohl, *Intimate commerce exchange gender and subjectivity in greek tragedy*, Austin 2000

Worman 2001

N. Worman, This Voice Which Is Not One. Helen's Verbal Guises in Homeric Epic, in A. Lardinois - L. McClure, *Making silence speak. Women's voices in greek literature and society*, Princeton 2001, pp. 19-37

Zanetto 2010:

G. Zanetto, *Omero. Inni omerici*, Milano 2010

Zeitlin 1965

F.I. Zeitlin, The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*, *TAPhA* 96 (1965), pp. 463-508

Zeitlin 1978

F.I. Zeitlin, The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*, *Arethusa* 11, 1/2 (1978), pp. 149-284

Zeitlin 1991

F.I. Zeitlin, Euripides' *Hekabe* and the somatics of Dionysiac drama, *Remus* 21, 1 (1991), pp. 53-94

Zeitlin 1995

F.I. Zeitlin, The economics of Hesiod's Pandora, in E.D. Reeder (ed.), *Pandora*, Princeton 1995, pp. 49-56

Zeitlin 1996

F.I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996.