

ANNALE DELLA FONDAZIONE INDA

2024 - NUOVA SERIE - N. 14

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



Edizioni ETS

INDA



<https://www.journal.edizioniets.eu/index.php/dioniso/>

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

EDITORIAL TEAM

Editor in chief

Guido Paduano (Università di Pisa)

Deputy editor

Alessandro Grilli (Università di Pisa)

Scientific Committee

Massimo Cacciari, Luciano Canfora, Maria Grazia Ciani,
Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte, Hellmut Flashar, Helene Foley,
Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone, Marianne McDonald,
Bernd Seidensticker, Richard Tarrant, Giuseppe Voza

Editorial board

Elena Maria Fabbro (Università di Udine)
Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)
Walter Lapini (Università di Genova)
Caterina Mordeglia (Università di Trento)
Francesco Morosi (Università di Udine)
Maria Pia Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia)
Gianna Petrone (Università di Palermo)

Editorial assistant

Elena Servito

Graphics

Carmelo Iocolano

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884676892-6

- 5 DAVID M. CARTER
Tragic Freedoms
- 43 MARCELLA FARIOLI
L'inganno scosceso. Minaccia femminile e dispositivi disciplinari
nel teatro ateniese del V secolo
- 69 MAURIZIO GIANGIULIO
Prima di *demokratía*? Le parole della comunità politica
nelle *Supplici* di Eschilo
- 85 CARMINE CATENACCI
Eros violento e dolore senza rabbia: la tragedia di Deianira
nelle *Trachinie* di Sofocle
- 119 MARION MEYER
Euripide e la difesa di Atene. La guerra dei maschi
e il sacrificio delle femmine
- 145 WILLIAM ALLAN
Belief, Action, and Suffering in Euripides' *Bacchae*
- 163 FRANCESCO MOROSI
Una processione al contrario: sui finali delle *Rane* e delle *Eumenidi*
- 173 MAURIZIO MASSIMO BIANCO
"Tra moglie e marito": la lunga eco del lamento di Sira
(Plauto, *Merc.* 817 ss.)
- 195 CATERINA MORDEGLIA
Immagini di donna in Rosvita di Gandersheim e Terenzio
- 213 ELENA FABBRO - GUIDO PADUANO
Sulla *Medea* di Pasolini. L'unità del cosmo e la diversità di Medea
- 251 MASSIMO FUSILLO
Corpi, performance, vulnerabilità. Riscritture femministe e
post-femministe della tragedia greca (Cixous, *Tempest*)

DAVID M. CARTER

Tragic Freedoms

Does Greek tragedy tell us anything about freedom? An obvious place to start is the scene in Euripides' *Suppliants*, where King Theseus of Athens engages in debate with a Theban herald. In the first place, Theseus promotes Athens as the home of political freedom. There is no tyrant in Athens, he says, "This city is free, and ruled by no one man" (Eur. *Supp.* 410-1). He also promotes personal freedoms, saying that democracy, unlike tyranny, poses no threat to private wealth or to the integrity of the family (442-63)¹. The public-private dichotomy can be compared to the view Thucydides (2.37.2) ascribes to Pericles, that "we live as free citizens, both in public and when it comes to suspicion about each other's daily business". Pericles is speaking to an Athenian audience in a set-piece funeral speech. Theseus, by contrast, is conducting an unanticipated debate with an opponent of democracy. Both sides are heard.

Tragedy occasionally gives us examples of this kind, where freedom is presented as an idea, and where this idea can be contested². In this paper, however, I want to look further under the surface of tragic action and discourse. By considering how characters on the tragic stage behave, we can consider what values are in play. This may, in turn, help us to understand the values shared by members of tragedy's original audience.

* Versions of this paper were presented at the Academy of Athens, February 2020, and at INDA, October 2022. I am grateful to audiences in both Athens and Syracuse for their hospitality and for the useful discussions.

¹ I have used English translations of Greek tragedy from the University of Chicago Press series, edited by David GRENE and Richmond LATTIMORE (1955-69).

² Other places where the idea of freedom appears in tragedy include: Aesch. *Pers.* 402-5; Eur. *Hclld.* 61-2, 111-3, 193-8, 234-6, 246-7.

One reason that we need to look under the surface of tragic discourse can be seen in the political landscape of the dramas. Very nearly all of the fully extant plays are set, not in the world of the original audience, but in a remote heroic past. Tragic poets are certainly not afraid to bring the politics of their plays up to date – as we have seen in *Suppliants* – but political anachronism in tragedy can take many forms³. A tragic play is as likely to be set against the background of tyranny as democracy. Even a play like *Suppliants* mixes the heroic with the contemporary: Theseus has given power to the people, but he did so from his position as king (Eur. *Supp.* 352-3). The precise political context is individual to each drama, and it must be understood on its own terms. We find out about the political context gradually, as the drama progresses⁴.

A more specific reason that we must look under the surface, relevant to the discussion that follows, is the domestic setting of many of the dramas. Since the 450s BC, at the latest, tragedy made use of a stage building that stood behind the performers, facing the audience. This stage building could represent a tent or military headquarters, a temple or shrine, but most often someone's house or palace. Within this house we should expect to find a family, and perhaps an extended household – male and female, young and old, slave and free. Tragedy is an unusual genre within Greek literature in its relatively balanced portrayal of these categories. In particular, tragic poets often give as much time and dramatic importance to female roles as to male ones. To this extent, tragedy gives us a more socially complete account of ancient Greek life than many other literary sources. This is one way in which tragedy makes itself useful as source material for the ancient historian.

Given the domestic context of so many of the dramas, tragic freedoms are just as likely to be personal freedoms as political ones. In this paper, I will focus on personal freedoms: how people speak and act on the tragic stage, how free they really are

³ EASTERLING 1985.

⁴ Cf. GIANGIULIO, this volume.

and how free they understand themselves to be. This in turn may shed light on ancient Greek social attitudes. However, we need to be careful if we want to make a Greek play available as source material for the social historian. None of the plays is an unfiltered piece of documentary evidence. To understand the plays, we have to understand their purpose, which was to entertain. Only when we have considered tragedy as drama can we consider tragedy as evidence.

Drama is a representation of speech and action. So how free is tragic speech and how free is tragic action? In part 1 of this paper, I draw on previous work to discuss ideas of free speech as they appear in tragedy. Parts 2-4 (at greater length) consider freedom of movement, taking a particular interest in the extent to which female characters move freely into the performance space. Part 5 draws conclusions about the usefulness of Greek tragedy as historical evidence.

1. *Free speech in Greek tragedy*

The ancient Athenians had a reputation for speaking freely, a reputation that is reflected differently in different literary sources. Plato in book 8 of the *Republic* (557B4-5) describes a democratic city as full of free speech and other forms of liberty. Plato's word for free speech, *parrhēsia*, is best understood in English as "frankness" or "unrestrained speech". It literally means: "saying everything". For this reason, ancient Greek *parrhēsia* is not an unqualified virtue. In some cases, *parrhēsia* can be presented as a troubling quality, a tendency to talk too much⁵.

In previous work I have considered examples in tragedy where the ability to speak has to be negotiated⁶. A good example comes from Euripides' *Bacchae*. A herdsman has returned to Thebes from Mt Cithaeron, where the women of the city have gone, driven mad by the god Dionysus. He is prepared to give a

⁵ On these and other aspects of *parrhēsia*: CARTER 2004; SAXONHOUSE 2006, 86-9.

⁶ CARTER 2018.

full account to King Pentheus of events on Mt Cithaeron – saying everything – but hesitates to do so. He says (Eur. *Ba.* 668-71):

θέλω δ' ἀκοῦσαι πότερά σοι παρρησία
φράσω τὰ κείθεν ἢ λόγον στειλώμεθα·
τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδοικ', ἀναξ,
καὶ τοῦξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν.

But may I speak **freely**
in my own way and words, or make it short?
I fear the harsh impatience of your nature, sire,
too kingly and too quick to anger.

Pentheus in reply (672) assures the herdsman that he will not be blamed or punished. Michel FOUCAULT (2001, 32) described this, alongside other mostly Euripidean examples, as a «parrhesiastic contract». This was a time-limited contract in which one (more powerful) figure allowed freedom of speech to another (less powerful) figure. In other words, there is a quasi-legal relationship between two characters in each scene. This is as close as we get in tragedy to free speech as a legal right. But it is a short-lived right, guaranteed by a temporary agreement. The underlying position is one of inequality, and the assumed inability of the socially inferior figure to say what they want. To be sure, not every encounter between figures of different social class in tragedy is governed in this way – in fact examples of the parrhesiastic contract are confined almost exclusively to Euripides. But there is evidence here to suggest that *parrhēsia* – the complete freedom to speak – can be associated with higher social status⁷.

This association of free speech with social status seems to apply in Athens too, certainly as described in Euripides' plays. When Ion wonders aloud who his birth parents might be, he says he hopes they are Athenian because this would guarantee him the ability to speak with *parrhēsia* (Eur. *Ion* 670-5). Similarly, Phaedra in *Hippolytus* is anxious that her personal shame – as the lover of her stepson –

⁷ Other examples of the parrhesiastic contract in tragedy include: Soph. *El.* 552-7; Eur. *Hec.* 234-8, *El.* 1055-9, *Tro.* 903-13; and (as a contract between social equals) Soph. *Aj.* 1328-31.

may dent the reputation of her family back in Athens. Speaking to the chorus of local women, she says (Eur. *Hipp.* 419-23):

ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλαι,
ὡς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ' ἄλῶ,
μὴ παῖδας οὐς ἔτικτον· ἀλλ' ἐλεύθεροι
παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν
κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὐνεκ' εὐκλεεῖς.

This then, my friends, is my destruction:
I cannot bear that I should be discovered
a traitor to my husband and my children.
God grant them rich and glorious life in Athens –
famous Athens – freedom in word and deed,
and from their mother an honourable name.

Phaedra understands free speech at Athens to be the property, not just of citizens, but of citizens in good standing. Personal reputation seems to matter as much as civic entitlement.

It is clear that Greek tragedy models free speech for its audience, in the fairly basic sense that it allows space for competing points of view. From the examples just discussed, we also find a certain self-consciousness, at times, among figures on the tragic stage about their ability to speak freely. Quite often, a Euripidean *agōn* cannot begin until the two speakers have made a contract between themselves, allowing them to speak on equal terms. In these and other examples, people in tragedy demonstrate an awareness of their own status and how this impacts on an ability to speak freely.

2. *Women's freedom of movement in Greek tragedy*

Does social status have the same effect on freedom of movement as it sometimes does on free speech? In answering this question, I will focus on the movement of women in tragedy. My reason for focussing on this category is that it presents a group of people whose movement might be assumed to be constrained by social status.

I am especially interested in the first entrance that a female character makes from the stage building, in dramas where that building represents a house, and how self-consciously this move is made. A classical Athenian woman's freedom of movement is often associated in scholarship with her position in relation to the house. Questions include: whether citizen women lived in seclusion or whether it was socially acceptable for them to move beyond the home; and the extent to which they moved outside the house at will or for particular purposes⁸.

Tragic drama ought to be useful as evidence because it gives roughly equal billing to female characters. But we cannot, for reasons already given, assume that tragedy presents scenes from everyday life. Instead, it helps to think about what assumptions might have been shared between the poet and the audience. Although movement in and out of the stage building occurs as a matter of dramatic necessity, and although we should not expect everything in tragedy to be a copy of real life, tragic action still had to occur in ways that were intelligible to the original audience⁹. For this reason, it is assumed that movement in and out of the stage building will also, to an extent, follow certain social rules.

My purpose here is not to draw conclusions with any certainty on the social and legal position of Athenian women¹⁰. Instead, I want to focus on the usefulness of tragedy as evidence for any enquiry that helps us to answer this question. It is a hard question to answer for a number of reasons. For one thing, the legal position of women (whether they could own property, enter

⁸ On the history in classical scholarship of the concept of women's seclusion, see COHEN 1989 or (for a different critical perspective) WAGNER-HASEL 2003. On purposeful movement beyond the house, GOULD 1980, 11. VLASSOPOULOS 2007 usefully questions a tendency in scholarship to categorise the people of ancient Athens by social status and set rules for their freedom of movement.

⁹ Cf. JUST 1989, 10-1.

¹⁰ It is impossible to cite (let alone read) everything that has been written over the last half-century on the social position of classical Greek women. Among studies written in English from a social and legal perspective, GOULD 1980 and JUST 1989 remain useful. An impressive set of twentieth-century essays on this topic is collected together in Italian by ARRIGONI 1985. On women in tragedy, see DES BOUVRIE 1990, as well as essays collected in ZEITLIN 1996 and FOLEY 2001.

into contracts, participate in civic institutions, etc.) is a different, although related, question from their social position and how women actually behaved. For another, it cannot have been the case that all Athenian women were the same. Their behaviour would be conditioned by social class, relative wealth and individual circumstance, among other things. It does not make sense to take a section of free Athenian society and talk about their position in that society as if they were a small and clearly defined subset, rather than (one assumes) roughly half of that society. Equally, and as we shall see, there are variations in female behaviour in the tragic dramas that have come down to us.

There are several places where a woman's first entrance from the stage building seems to need explanation, as if walking out onto the street is not a usual thing to do. A good example is found in Euripides' *Medea*, where the title figure first appears from the house and addresses the chorus of Corinthian women. We have already heard a good deal about Medea in the prologue (and from Medea too, in offstage cries). It is a simple matter of tragic stagecraft that the audience cannot see for themselves anything that goes on in the building. So, if Medea wants to make a speech, she must come outside. There are two reasons that Medea leaves the house. The first concerns the audience in the theatre, who cannot see her if she remains indoors. The second concerns Medea's audience on stage, a group of Corinthian women to whom she seeks to appeal. The explanation she gives for leaving the house is the sense of shame she would feel if she kept herself apart (Eur. *Med.* 214-8):

Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων
 μή μοί τι μέμψησθ'· οἶδα γὰρ πολλοὺς βροτῶν
 σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο,
 τοὺς δ' ἐν θυραίοις· οἱ δ' ἀφ' ἡσύχου ποδὸς
 δύσκληϊαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν.

Women of Corinth, I have come outside to you
 lest you should be indignant with me; for I know
 that many people are overproud, some when alone,
 and others when in company. And those who live
 quietly, as I do, get a bad reputation.

These lines give a plausible reason that Medea would want to come out of the house. They also begin to establish the relationship between Medea and the chorus. She wants to present herself as one of them in order to gain their trust. The first lines that she gives on stage do not only serve to cover her entrance but are closely woven into the drama. The scene is also interesting for the way in which Medea deploys the concept of shame. In other examples, discussed below, shame is an inhibiting factor, which might prevent a woman from going outdoors. In this example, shame is what draws Medea out of the house and into female company in the city¹¹.

This trick, of creating a plausible reason to bring a female character out of the house and weaving it into the drama, is used in a different way by Euripides in his *Hippolytus*. When Phaedra, sick with love for Hippolytus, comes out of the house and onto stage, it is because she thinks the open air might make her feel better (Eur. *Hipp.* 178-82). But the dialogue that follows, between Phaedra and the nurse, might more naturally have taken place indoors. The Nurse herself knows that they might as well be indoors as outdoors, and fully expects to return inside soon (182). This is a more straightforwardly inside-outside scene than the example that we have already seen in *Medea*. It is really a domestic scene that has been translated to the outside for the convenience of the audience. Medea, by contrast, appears to be making a deliberate move into public space, in a way that anticipates the very public consequences of her actions later in the drama.

The outdoor setting for all tragic dialogue reflects the nature of the performance space. Modern dramas can be set indoors in a way that feels natural because, in most cases, the audience itself is indoors and under a roof. Ancient Greek drama, by contrast, was an open-air form of entertainment, staged in front of very big audiences. Audience members towards the back of the seating area may have looked down on the stage building. It would have been

¹¹ On the extent to which Euripidean women are motivated by shame, see CAIRNS 1993, 305-40.

hard, I would argue, to pretend to the audience that they were watching something indoors. Nor was there any need to make this pretence. There were two ways in which a skilled dramatist and talented actors could bring the indoors outdoors. The first was the use of messenger speeches, which could include vivid detail captured from within the house, taking the audience member inside each room in their mind's eye. The second, as we have begun to see, was to find plausible reasons to stage a scene outside that might normally have occurred inside. These scenes do not take place a long way outdoors, but in the immediate vicinity of the house. This use of the space in front of the house, as an extension of domestic space, reflects an obvious tension that runs through many of the more political plays. This is a tension, in other words, between public and private, between civic life and domestic life.

3. *A survey of first entrances in Greek tragedy*

So is there any pattern to the way in which female entrances are presented in tragedy? The performance space offered three routes onto stage. The first was through a door in the stage building. The second was through either of the *eisodoi* at the side of the performance space. In tragedies that are set in cities, these *eisodoi* can be imagined as leading further into further into town, or into the open countryside and beyond. And the third way into the action was above the stage building, either by climbing onto the roof or (if you are a god) by being suspended above it.

Appendix 1 to this paper gives a list of first entrances of female characters compared to males in tragedy, based on my own survey of the extant dramas. In compiling this list, I have had to make a number of assumptions and judgements. The conclusions come with a number of caveats:

- I have only looked at first entrances and not re-entrances.
- I have included speaking characters only. It is sometimes a matter of judgement how many speaking parts there are in a play.

- Any results that we have are conditioned by the availability of evidence: we only have thirty-one complete plays to consider and, within this sample, Euripides is disproportionately represented.
- I have accepted the view that no extant drama before the Oresteian trilogy makes use of a stage building with a door: for this reason, I have excluded the three earlier surviving plays of Aeschylus from my survey¹².

Three other underlying issues need more lengthy discussion at this stage. In the first place, I have had to make a number of judgements about which characters to include and exclude in the survey. I can easily and justifiably exclude both gods and ghosts. Neither of these, it seems, are governed by the same social rules as humans. I have also, for the purposes of this survey, excluded choruses, although it is arguable that groups of women in ancient Greece might have moved in public with more freedom than individuals, especially if they were going somewhere with a particular purpose.

The much harder problem is which human characters to include. It would be unhelpful to include large numbers of minor characters about whose social and marital status we know little, and whose presence in the survey might therefore unhelpfully skew the results. The difficulty, however, is in defining what is meant by a 'minor character', and therefore who belongs in the survey. Perhaps the simplest way to make the distinction is between named and unnamed characters. But the principal figures are not always named (the Peasant in Euripides' *Electra* is an example) and some minor characters are named (for example, the slave Cilissa in *Choephoroi*).

Another way to make the distinction would be in terms of time on stage, or the number of lines spoken. The Doorkeeper

¹² TAPLIN 1977, 452-9, cf. SOMMERSTEIN 1996, 33-5. Some post-Oresteian tragedies, most obviously Sophocles' *Oedipus Coloneus*, do not use the stage building for entrances and exits: the stage building is just a backdrop. On the use of the stage building in fragmentary tragedy, see PERRIS 2012, 152, n. 8.

in Aeschylus' *Choephoroi* has just one line to deliver and (on one reading) does not enter from the stage building at all¹³. To include this figure in the survey would add, significantly but not meaningfully, to the small number of male characters who enter from the stage building in tragedy. However, length on time on stage is not always the best measure of dramatic importance. Eurydice, in Sophocles' *Antigone*, delivers just nine lines and is on stage for less time than the Messenger who addresses her. But, as an audience, we know enough about Eurydice to care about her death when it is announced. Differently from the Messenger, we know her name and where she lives. We also know her as the wife and mother of two of the principal figures in the drama. Equally, it would be odd to include a Talthybius or a Lichas in my survey because we know their names, but to exclude other heralds whose appearance in public space is conditioned by similar social and dramatic rules.

A third way would be through social status. The main players in Greek tragedy are typically representatives of royal or aristocratic families. Many, but by no means all, of the minor figures are slaves. But this is not always an easy distinction to make. Some figures of high social status are technically slaves: a Cassandra or a Hecabe. Other figures, especially in Euripides, can have diminished social status without actually being enslaved (the title figures in *Ion*, *Iphigeneia among the Taurians*, *Electra*, etc.). To take another example, the Corinthian Messenger in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* is of low social status, having previously done seasonal work as a herdsman. But, unlike his Theban counterpart, he is probably not to be understood as a slave. It would be odd to include the Corinthian Messenger in my survey and not the Theban Shepherd, especially as there are no obvious differences in their freedom of movement.

The most useful way that I can find to distinguish between major and minor characters is not in terms of social status but in terms of social or dramatic *function*. The Corinthian Messenger

¹³ TAPLIN 1977, 341.

and the Theban Shepherd have similar employment backgrounds to each other. They are also reasonably similar in their dramatic function. Both are on stage to contribute important information to Oedipus' enquiry into the death of Laius¹⁴. Similarly, most or all of the minor characters on my list have either specific dramatic jobs to do (typically as messengers), specific roles in society (as slaves, soldiers, heralds, priests or prophets) or frequently both. It remains a matter of judgment which figures to designate as minor characters. I have included lists of minor male and female characters in Appendix 1 so it can be seen where this judgement has been made.

A useful exception to define my rule is the Stranger who appears in the prologue of Sophocles' *Oedipus Coloneus*. We do not learn his name (both he and Oedipus address each other as *xenos*) and he is present just in this scene. However, he does not have any particular social function, and he has not been sent into the performance space to do a particular job. He is just passing by (Soph. *OC* 29), but clearly diverts his course towards Oedipus and Antigone so that he can warn them off standing on forbidden ground (36-7). For this reason I have included him in the list of not-minor characters, and assumed that he is a married free person living locally.

As for the second underlying issue, I have paid special attention to what Oliver TAPLIN calls «cancelled entrances»¹⁵. This is where some of the actors (either speaking or non-speaking or often both) take their places in the performance space before the action begins. In the absence of a curtain, the audience can clearly see this happening but they are not asked to assume that it is part of the performance. Therefore the actors are discovered (as it were) in the performance space as the action begins. It is

¹⁴ The Corinthian Messenger admittedly takes on increased importance as the drama progresses, and therefore ceases to function simply as a messenger: MANUWALD 2012, 203-5, cf. DAWE, 2006, 153-4. He is arguably more than a minor character in the play. However, his first entrance is as a messenger so he belongs on a list of other characters for the purposes of my survey.

¹⁵ TAPLIN 1977, 134-6.

as if their entrance did not take place at all. Most of the clear examples of cancelled entrances are in Euripidean plays where the actor (or actors) takes up the position of a suppliant: *Heraclidae*, *Andromache*, *Suppliants*, *Heracles* and *Helen*. There is also one Sophoclean example, *Oedipus Tyrannus*. Here the suppliant children and the Priest have taken their positions in the space in front of the palace of Oedipus at Thebes. It is logical to assume that Oedipus enters from the palace to greet them, and that the action therefore starts as the door opens. I can identify three examples of cancelled entrances that do not include suppliants: Aeschylus' *Agamemnon*, where the Watchman tells us he has been sitting on the palace roof for some time; Euripides' *Troades*, in which Poseidon indicates that Hecabe is already lying on the ground in the performance space (37); and Euripides' *Orestes*, where the title character is asleep on stage (34-6), and it is reasonable to assume that Electra (who says the first lines of the play) is already there with him¹⁶.

As for the third underlying issue, I have sometimes had to exercise judgement on whether an entrance is made from the stage building rather than from the side. Usually this is clear either as a matter of dramatic necessity or because it is clearly signalled in the text. Where it is not clear, and although it is up to the producer of each individual performance exactly how to deploy the actors, I have tried to make reasonable assumptions about the first performance of these plays. In the particular case of dramas where the stage building represents a house or palace, I have assumed that family members enter from their own homes. This, admittedly, has the potential to lead me into a circular argument: if I assume that a married women must enter from the stage building then I am assuming what is to be proved. For example, in Sophocles' *Trachiniae* there is no indication in the text that Deianeira enters from the stage building to deliver the first lines. At the same time, there is no obvious reason that this

¹⁶ The opening speech at [Eur.] *Rh.* 1-11 gives enough time for Hector to be roused and summoned from the stage building, contrary to the view of PERRIS 2012, who argues that Hector begins the play asleep in the performance space.

should be a cancelled entrance or that she should appear from the side. Rather, it makes dramatic sense for her to enter from the house, since she has been waiting at home for Heracles' return. This an assumption, but a fair one.

I can see just three clear examples where an actor appears on the roof of the stage building. In two cases I have taken these to be entrances from the stage building: Evadne appearing above the temple at Eleusis in Euripides' *Suppliants* (987-9); and Antigone and the Old Man on the roof of the palace at Thebes in *Phoenissae*. The other example, the Watchman in Aeschylus' *Agamemnon*, is a cancelled entrance for reasons given above.

My conclusions, based on this survey and bearing in mind the caveats given above, are summarised in Figure 1:

Figure 1: First entrances from the stage building, extant tragedies from the *Oresteia* onwards.

	Male	Female
Married	12%	63%
Unmarried	9%	67%

I should be careful not to overclaim here. The neat mathematical ratios recorded above are not the result of a survey of real people by a social scientist, but a survey of literary texts with all of the limitations discussed above. One should not read too much, therefore, into the actual figures. Nevertheless, we can see a clear and unsurprising pattern. It suggests that popular assumptions about female and male behaviour were carried into a dramatic context, notwithstanding the heroic context of the dramas and the need to follow sage conventions. The pattern becomes even clearer if we consider only those plays where the stage building represents someone's house or palace. This can be seen in Figure 2:

Figure 2: First entrances from the stage building, extant tragedies from the *Oresteia* onwards where the stage building represents a house or palace.

	Male	Female
Married	14%	71%
Unmarried	-	80%

Two immediate observations can be made here. First, at least on my reading, there are no unmarried men or boys in speaking parts who make their first entrance from the stage building, where that stage building represents a house. They all come from elsewhere in the city (like Haemon in Sophocles' *Antigone*) or from abroad (like Orestes in various dramas). A partial exception can be made for Euripides' *Orestes*, in which the title character's cancelled entrance sees him semi-conscious on a couch in front of the house. Although Orestes does not technically enter from the stage building, this is clearly an inside-outside scene, similar to the position of Phaedra in the first episode of Euripides' *Hippolytus*. Orestes is bedridden and attended to by his sister.

Second, female characters are much more likely than male characters to enter from the house. I am aware of just seven places where the stage building represents a house and a female character makes her first entrance from the side and not from the stage building. These exceptions are telling in themselves. The Aeschylean Cassandra is a foreign captive who has been taken back to Greece by the victorious Agamemnon. Clytemnestra in Euripides' *Electra* is the co-tyrant of Argos, visiting her impoverished daughter from the city. And Agave in the *Bacchae* is one of the citizen women of Thebes who have been driven mad and sent out of doors by the god Dionysus. The other four examples are of Euripidean women whose cancelled entrances are discussed above: Andromache (in her play), Megara (in *Heracles*), Helen (in her play) and Electra (in *Orestes*).

4. *Women leaving the house*

The appearance of married women from the house is explained differently in different plays. We have already considered the examples of Medea and Phaedra in Euripides. Electra, in Euripides' play of that name, comes from the house carrying a water jar so that she can visit the local well (Eur. *El.* 55-6). This

behaviour might easily be explained in terms of her diminished social status, although both Electra and her peasant husband find different ways to challenge this view. Electra says she is fetching water, not because she has to, but because she wants (58-9):

ἀλλ' ὡς ὕβριν δείξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς,
γόους τ' ἀφίημι αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί.

... to illuminate Aegisthus' arrogance for the gods —
and cry my pain to Father in the great bright air.

As for the peasant, he tries to tell his wife that she need not fetch water, in view of her royal birth (64-6). Electra replies that she prefers to share the work. It becomes unclear what Electra's true motivation is for leaving the house. It could literally be true that someone else (perhaps her husband) could do this task, or it could be that she does have to fetch water herself and is too proud to say so. Taken at face value, her act of fetching water is *both* an effort to share work within the family *and* a sign of how far she has fallen in society, a position she resents. Electra's appearance from the house, therefore, is to a great extent conditioned by her diminished social status, but not in any straightforward way. Rather, her behaviour is examined from different angles by both her and her husband.

A very different example is Clytemnestra in Aeschylus' *Choephoroi*. When Orestes, pretending to be a stranger, knocks on her door, he expects to be answered either by the man or the woman of the house. He says he would prefer to speak to the man because the conversation would not be limited by the sense of shame that comes with meeting a strange woman (Aesch. *Cho.* 663-7):

ἐξελθέτω τις δωμάτων τελεσφόρος,
γυνή γ' ἄπαρχος—ἄνδρα δ' εὐπρεπέστερον·
αἰδῶς γὰρ ἐν λέσχαισιν οὐσ' ἐπαργέμους
λόγους τίθησιν· εἶπε θαρσήσας ἄνηρ
πρὸς ἄνδρα κάσήμενεν ἐμφανὲς τέκμαρ.

Have someone of authority in the house come out,
 the lady of the place or, more appropriately,
 its lord, for then no delicacy in speaking blurs
 the spoken word. A man takes courage and speaks out
 to another man, and makes clear everything he says.

This sense of bashfulness – Greek *aidōs* – in conversation is, as we have seen, key to our understanding of ancient Greek free speech. Put simply, the less a person is inhibited by shame, the more likely he or she is to speak openly.

Turning now to the entrances of unmarried women from the house, I can find eight such cases in the surviving plays. One of these is a non-Greek example, the prophetess Theone who emerges from her brother Theoclymenus' house during the action of Euripides' *Helen*. The other seven examples, which I shall consider in turn, are spread across five plays, one by Aeschylus and two each by Sophocles and Euripides.

The first example is from Aeschylus' *Choephoroi* and it presents a plausible circumstance under which an unmarried woman would walk out of the house and into the public spaces of the city. On seeing the chorus members, Electra among them, Orestes guesses (rightly) that they are bringing drink offerings to the tomb of Agamemnon (Aesch. *Cho.* 10-8). Electra is going with a group of other women to participate in religious ritual¹⁷.

The second and third examples are the two sisters in Sophocles' *Antigone*. This is interesting for the way in which Sophocles deploys dramatic space at the very beginning of the play. No chorus has entered and the two women, Antigone and Ismene, are alone on stage. We assume that a conversation between two sisters would normally take place indoors. But, for reasons already given, indoor scenes could not be presented in the performance space of the Theatre of Dionysos. Therefore Sophocles manoeuvres the two women out of the house. The reason given is plausible dramatically: their two brothers have recently died fighting opposite sides in a civil war; the sisters have good rea-

¹⁷ On the public role of ancient Greek women in ritual, see GOFF 2004.

son to suspect the new regime, and so what they have to say must be said in secret; in this climate of fear they step outside of the house and its courtyard so as not to be overheard (Soph. *Ant.* 18-9). Immediately following this scene, we see the entry of a chorus of Theban citizens, King Creon's senior advisors. The rest of the play takes place in the public spaces of the city and is dominated by male figures. The further entrances of Antigone and Ismene feel like intrusions into political space. It is only in the prologue that space is used differently, turning the audience into eavesdroppers on a private conversation¹⁸.

The fourth and fifth examples are the two sisters in Sophocles' *Electra*. Here we see a similar dynamic between two sisters to the one in *Antigone*. This time Electra is the one to question authority, and her sister Chrysothemis tries to persuade her to mind her own business. Chrysothemis says (Soph. *El.* 328-31):

τίν' αὖ σὺ τήνδε πρὸς θυρῶνος ἐξόδοις
 ἔλθοῦσα φωνεῖς, ὦ κασιγνήτη, φάτιν,
 κούδ' ἐν χρόνῳ μακρῷ διδαχθῆναι θέλεις
 θυμῷ ματαίῳ μὴ χαρίζεσθαι κενά;

What have you come to say out of doors
 sister? Will you never learn, in all this time,
 not to give way to your empty anger?

Chrysothemis associates her sister's defiance with emergence from the house, just as their mother Clytemnestra does in a later scene (516-8). Chrysothemis herself has a more conventional reason to go outside: she is carrying offerings to place at the tomb of Agamemnon.

In the sixth example, from Euripides' *Phoenician Women*, a young Antigone is led by a slave onto the roof of the house in order to satisfy her curiosity and view the Argive army led by Polyneices. The striking feature of this passage is the degree of

¹⁸ On one reading, Antigone's movement into and beyond the public spaces of the city signals an unfeminine challenge to political authority; the more conventional Ismene, by contrast, goes back into the house at the end of the prologue. See e.g. SOURVINOU-INWOOD 1989, 140.

caution showed by the slave, who fears that Antigone will be seen by strange men in public (Eur. *Phoen.* 89-95):

ἐπεὶ σε μήτηρ παρθενῶνας ἐκλιπεῖν
 μεθῆκε μελάθρων ἐς διήρες ἔσχατον
 στράτευμ' ἰδεῖν Ἀργεῖον ἰκεσΐαισι σαῖς,
 ἐπίσχες, ὡς ἂν προυξερευνήσω στίβον,
 μή τις πολιτῶν ἐν τρίβῳ φαντάζεται,
 κάμοι μὲν ἔλθῃ φαῦλος ὡς δούλω ψόγος,
 σοὶ δ' ὡς ἀνάσση.

Your mother has said you may leave the maiden's room
 to climb the very steepest of the roof
 and see the Argive army, as you asked.
 But wait, that I may track the road before you
 in case some citizen is in the way.
 If so, some blame would come on me the slave,
 and on your highness.

This example is interesting for the sense of shame associated with contact with strangers, and the excessive care taken by the slave to avoid it. Of course, we do not know whether the slave is being overcautious in this example, and whether it would be the same, for example, if Antigone were led there by Jocasta herself. Certainly, the slave is naturally nervous about displeasing his superiors, and fears censure should things go even slightly wrong. We also know that Antigone is usually to be found in young women's quarters within the house, and that she has not been allowed to go on the roof unaccompanied. That she is accompanied by the slave is not only socially plausible but also dramatically necessary, since the slave will be on hand to answer Antigone's questions in the *teichoscopia* that follows.

In the seventh example, from the prologue of Euripides' *Orestes*, a young Hermione comes out of the house on the request of her mother Helen. Hermione's job is to take libations to the tomb of Clytemnestra. We have observed that this ought to be an unproblematic public duty for unmarried women in tragedy. However, this sense of duty competes with Helen's sense of shame around her daughter appearing outside. When Elec-

tra encourages Helen to send Hermione, Helen replies that it is inappropriate to send unmarried girls on public errands (Eur. *Or.* 108). Electra has her own reasons for winning this argument, but she persuades Helen that duty to the dead should come first. This scene is interesting for the way in which shared social rules can be negotiated and weighed up against other imperatives.

These seven examples reveal a fairly strong pattern, which is maintained across several different dramas by three different poets: in each case a plausible explanation must be given within the drama for the movement of young women out of the house and into public space¹⁹. This pattern seems less strong in the case of married women, some of whom enter from the house with no explanation, or even answer the door to strange men.

The movement of women out of the house and into public space appears to be governed by social rules. But, like all rules, they are open to negotiation and interpretation. One person's idea of respectable behaviour is not always the same as another's: witness the different views expressed in the prologues of Euripides *Electra* and *Orestes* as discussed above. It may appear normal for young women to stay indoors and away from strange men, but reasons can be found to break away from norms of behaviour. Some of these reasons, as I have said, are dramatic reasons. Tragic poets can show a lot of skill in manoeuvring female figures outside. One dramatic trick that we have seen is to manoeuvre a young woman outside the house, in defiance of social convention, and then to draw attention to this difficulty through dialogue. A potentially socially awkward act therefore becomes integral to the drama, and not a distraction from it.

Behind these dramatic tricks, perhaps we can pick up some shared assumptions. One of these, which is recurrent in the examples we have discussed, is a sense of shame felt on both sides

¹⁹ This goes some way to rejecting the view of GOMME 1925, 10, that «in Attic tragedy women come and go from their houses at will and play an important and public part». For a critique of Gomme's position, see GOULD 1980, 40.

when the wife or daughter of a citizen meets a man from another family. This occurs, for example, in Euripides' *Iphigeneia at Aulis*, a play set in a military camp. Achilles chances upon Clytemnestra when visiting Agamemnon's tent and wants to avoid meeting her in the grounds that it creates shame on both sides (Eur. *IA* 830). Clytemnestra reassures him that shame should not apply in this case because Achilles is betrothed to her daughter (something which she believes to be true but comes as news to Achilles)²⁰.

The close connection of free speech and free movement to social status comes together in my final example, which is from Euripides' *Andromache*. Hermione, in this play, is presented as a recently married woman with no obvious sense of personal shame. She emerges from her palace dressed as a queen and addresses Andromache, formerly a Trojan princess but now a slave in the house of Neoptolemus. Hermione says (Eur. *An.* 147-53):

κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων
οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἀπὸ
δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην,
ἀλλ' ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς
Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατὴρ
πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὥστ' ἔλευθεροστομεῖν.

Wearing tiaras, notice, of pure gold,
draped in garments brilliant and luxurious –
neither presented to me, I hasten to add,
from the homes of Achilles or Peleus – here I am.
These wedding gifts are straight from my own Sparta.
Menelaus gave me these – my father you know –
with other gifts galore. I'm bound to no one
and free to speak my mind.

Look at me, Hermione seems to say, and agree that I have complete freedom of speech in this place.

²⁰ A detailed discussion of this scene, and the different ways in which Achilles and Clytemnestra are motivated by shame, is given by CAIRNS 1993, 310-2.

5. *Tragedy and History*

The foregoing discussion is potentially interesting, but is it useful? What can drama tell us about the world of its original audience? And, therefore, how useful is tragedy as historical evidence? Christopher PELLING, in the Conclusion to *Greek Tragedy and the Historian*, remarks that «If we talk of a tragic text as “evidence” for the civic theatrical experience, it is ... like talking of a fragment of a pot as “evidence” for the original artefact: we begin from a part and reconstruct what we can of the whole»²¹. The application of Pelling’s analogy takes some imagination, and we have to accept that we may get some of the details wrong. However, it is worth reminding ourselves of three points.

1. The texts that we have were written for a specific purpose, for performance within a dramatic festival. One assumes that to be granted a chorus to present at the Dionysia was in one respect like accepting a commission: it concentrated the poet’s mind on a single occasion and the audience of a specific day. This audience was by any measure a large one and probably quite diverse, including a number of visitors from elsewhere in the Greek world. The festival was a religious occasion during which the normal business of the city was suspended. The original intended audience of these dramas was on holiday.
2. The subject matter of the plays was, in most cases, the heroic past. Tragic people are for the most part not only heroic but elevated in social status, usually royal or aristocratic. Mark GRIFFITH (1995) has described them, borrowing a phrase from Aeschylus, as «Brilliant Dynasts». To both ancient and modern audiences, they are not everyday figures. Their actions are frequently outlandish and gruesome.
3. The performers spoke and sang in verse. They needed to project their words to the back of a large, open-air viewing space. They wore masks and outsize costumes. One wonders wheth-

²¹ PELLING 1997, 214.

er people sitting at the back of the audience picked out every word, and whether this really mattered. The plays were as much a spectacle as they were entertainment for the intellect.

So there was something special about tragic drama. Notwithstanding this specialness, one assumes that the performances had to be intelligible to their original audience. This audience was large enough to include a broad cross-section of Greek society²². We can, in my view, take Plato at face value when, in the *Gorgias* (502B-D), he describes tragedy as “a kind of rhetoric addressed to such a *demos* as is composed of children together with women and men, both slave and free”²³. Although the majority in the audience were doubtless Athenian citizens, there is no evidence that other members of their households were prevented²⁴.

There are two moves we can make in the consideration of tragic freedoms. First, while the political context of a drama was something that could be created and explained within each play, the underlying values were less changeable. This is because they had to be intelligible to a popular audience. Second, and notwithstanding the first point, issues of personal freedom are not always underlying in the drama. They sometimes rise to the surface. They are contestable and contested.

For this reason, I have been careful in this paper not to give a definitive position on the position of women in ancient Greek society, and especially their freedom of movement beyond their own home. Instead, I have suggested that the movement of women is subject to social rules, which in turn reflect underlying values. Greek tragedy reveals what some of these rules are and how they can be negotiated. More broadly, we have seen that tragic people are sometimes concerned about their status in society. Issues of personal freedom are mapped onto these issues of status.

²² This point is demonstrated admirably, in a book-length study, by ROSELLI 2011.

²³ CARTER 2011*b*, cf. HENDERSON 1991, 138. A different interpretation is given by GOLDHILL 1994, 349.

²⁴ Cf. PODLECKI 1990, who demonstrates that there was no constraint on women’s attendance at the Dionysia.

Greek tragedy is a rich source of evidence for the historian as long as we remember to treat it, first and foremost, as drama. Consideration of the dramatic merits of any play – the deployment of entrances and exits, the character and motivation of each figure on stage – can help us to look under the surface and consider the deeper set of assumptions that may have been shared between poet and audience. I hope to have given some examples of how this might work.

Appendix 1

A survey of first entrances in Greek tragedy from the *Oresteia* onwards (speaking characters excluding gods, ghosts and choruses)

(i) Married males from the stage building (7):

Soph. *Aj.* Ajax
 Soph. *OT* Oedipus
 Eur. *El.* Peasant
 Eur. *Phoen.* Oedipus
 Eur. *Ba.* Cadmus
 Eur. *IA* Agamemnon
 [Eur.] *Rh.* Hector

(ii) Married males not from the stage building (52):

Aesch. *Ag.* Agamemnon
 Aesch. *Ag.* Aegisthus
 Aesch. *Cho.* Aegisthus
 Soph. *Aj.* Odysseus
 Soph. *Aj.* Menelaus
 Soph. *Aj.* Agamemnon
 Soph. *Ant.* Creon
 Soph. *Tr.* Heracles
 Soph. *OT* Creon
 Soph. *El.* Aegisthus

Soph. *Ph.* Odysseus
 Soph. *OC* Oedipus
 Soph. *OC* Stranger
 Soph. *OC* Theseus
 Soph. *OC* Creon
 Soph. *OC* Polyneices
 Eur. *Med.* Creon
 Eur. *Med.* Jason
 Eur. *Med.* Aegeus
 Eur. *Hcl.* Iolau
 Eur. *Hcl.* Demophon
 Eur. *Hcl.* Eurystheus
 Eur. *Hipp.* Theseus
 Eur. *An.* Menelaus
 Eur. *An.* Peleus
 Eur. *Hec.* Odysseus
 Eur. *Hec.* Agamemnon
 Eur. *Hec.* Polymestor
 Eur. *Supp.* Theseus
 Eur. *Supp.* Adrastus
 Eur. *Supp.* Iphis
 Eur. *HF* Amphitryon
 Eur. *HF* Lycus
 Eur. *HF* Heracles
 Eur. *HF* Theseus
 Eur. *Tro.* Menelaus
 Eur. *IT* Thoas
 Eur. *Ion* Xuthus
 Eur. *Hel.* Menelaus
 Eur. *Phoen.* Polyneices
 Eur. *Phoen.* Eteocles
 Eur. *Phoen.* Creon
 Eur. *Or.* Menelaus
 Eur. *Or.* Tyndareus
 Eur. *Ba.* Pentheus
 Eur. *IA* Menelaus
 [Eur.] *Rh.* Aeneas
 [Eur.] *Rh.* Dolon
 [Eur.] *Rh.* Rhesus
 [Eur.] *Rh.* Odysseus
 [Eur.] *Rh.* Diomedes
 [Eur.] *Rh.* Alexander

(iii) Unmarried males from the stage building (2):

Aesch. *Eum.* Orestes
Eur. *Ion* Ion

(iv) Unmarried males not from the stage building (20):

Aesch. *Cho.* Orestes
Aesch. *Cho.* Pylades
Soph. *Aj.* Teucer
Soph. *Ant.* Haemon
Soph. *Tr.* Hyllus
Soph. *El.* Orestes
Soph. *Ph.* Neoptolemus
Soph. *Ph.* Philoctetes
Eur. *Hipp.* Hippolytus
Eur. *An.* Child
Eur. *An.* Orestes
Eur. *El.* Orestes
Eur. *IT* Orestes
Eur. *IT* Pylades
Eur. *Hel.* Teucer
Eur. *Hel.* Theoclymenus
Eur. *Phoen.* Menoeceus
Eur. *Or.* Orestes
Eur. *Or.* Pylades
Eur. *IA* Achilles

(v) Males in minor roles from the stage building (9):

Aesch. *Cho.* Doorkeeper
Aesch. *Cho.* Slave
Soph. *OT* Messenger B
Eur. *HF* Messenger
Eur. *Hel.* Messenger B
Eur. *Hel.* Slave
Eur. *Phoen.* Old Slave
Eur. *Or.* Phrygian Slave
Eur. *IA* Old Man

(vi) Males in minor roles not from the stage building (47):

Aesch. *Ag.* Watchman
 Aesch. *Ag.* Herald
 Soph. *Aj.* Messenger
 Soph. *Ant.* Guard
 Soph. *Ant.* Teiresias
 Soph. *Ant.* Messenger
 Soph. *Tr.* Messenger
 Soph. *Tr.* Lichas
 Soph. *Tr.* Doctor
 Soph. *OT* Priest
 Soph. *OT* Teiresias
 Soph. *OT* Messenger A
 Soph. *OT* Shepherd
 Soph. *El.* Old Slave
 Soph. *Ph.* False Merchant
 Soph. *OC* Messenger
 Eur. *Med.* Tutor
 Eur. *Med.* Messenger
 Eur. *Hcl.* Herald
 Eur. *Hcl.* Slave
 Eur. *Hcl.* Messenger
 Eur. *Hipp.* Slave
 Eur. *Hipp.* Messenger
 Eur. *An.* Messenger
 Eur. *Hec.* Talthybius
 Eur. *Supp.* Herald
 Eur. *Supp.* Messenger
 Eur. *El.* Old Man
 Eur. *El.* Messenger
 Eur. *Tro.* Talthybius
 Eur. *IT* Herdsman
 Eur. *IT* Messenger
 Eur. *Ion* Old Man
 Eur. *Ion* Slave
 Eur. *Hel.* Messenger A
 Eur. *Phoen.* Teiresias
 Eur. *Phoen.* Messenger A
 Eur. *Phoen.* Messenger B
 Eur. *Or.* Messenger
 Eur. *Ba.* Teiresias
 Eur. *Ba.* Slave

Eur. *Ba.* Messenger A
 Eur. *Ba.* Messenger B
 Eur. *IA* Messenger A
 Eur. *IA* Messenger B
 [Eur.] *Rh.* Shepherd
 [Eur.] *Rh.* Charioteer

(vii) Married females from the stage building (17):

Aesch. *Ag.* Clytemnestra
 Aesch. *Cho.* Clytemnestra
 Soph. *Aj.* Tecmessa
 Soph. *Ant.* Eurydice
 Soph. *Tr.* Deianeira
 Soph. *OT* Jocasta
 Soph. *El.* Clytemnestra
 Eur. *Med.* Medea
 Eur. *Hcl.* Alcmene
 Eur. *Hipp.* Phaedra
 Eur. *An.* Hermione
 Eur. *Hec.* Hecabe
 Eur. *Supp.* Evadne
 Eur. *El.* Electra
 Eur. *Tro.* Helen
 Eur. *Phoen.* Jocasta
 Eur. *Or.* Helen

(viii) Married females not from the stage building (10):

Eur. *An.* Andromache
 Eur. *Supp.* Aethra
 Eur. *El.* Clytemnestra
 Eur. *HF* Megara
 Eur. *Tro.* Hecabe
 Eur. *Tro.* Andromache
 Eur. *Ion* Creusa
 Eur. *Hel.* Helen
 Eur. *Ba.* Agave
 Eur. *IA* Clytemnestra

(ix) Unmarried females from the stage building (12):

Aesch. *Cho.* Electra
 Soph. *Ant.* Antigone
 Soph. *Ant.* Ismene
 Soph. *El.* Electra
 Soph. *El.* Chrysothemis
 Eur. *Hcl.* Daughter
 Eur. *Hec.* Polyxena
 Eur. *Tro.* Cassandra
 Eur. *IT* Iphigeneia
 Eur. *Hel.* Theonoe
 Eur. *Phoen.* Antigone
 Eur. *Or.* Hermione

(x) Unmarried females not from the stage building (6):

Aesch. *Ag.* Cassandra
 [Aesch.] *PV* Io
 Soph. *OC* Antigone
 Soph. *OC* Ismene
 Eur. *Or.* Electra
 Eur. *IA* Iphigeneia

(xi) Females in minor roles from the stage building (8):

Aesch. *Cho.* Cilissa
 Soph. *Tr.* Nurse
 Eur. *Med.* Nurse
 Eur. *Hipp.* Nurse
 Eur. *An.* Slave
 Eur. *An.* Nurse
 Eur. *Ion* Priestess
 Eur. *Hel.* Old Woman

(xii) Females in minor roles not from the stage building (2):

Aesch. *Eum.* Pythia
 Eur. *Hec.* Slave

Appendix 2

First entrances in extant tragedy, where the stage building represents a house or palace (speaking characters excluding gods, ghosts and choruses)

M = male; F = female. The line number given is the line of each character's first speech. I have supplied an additional note where this is substantially different from the line of their first entry.

AESCHYLUS

Agamemnon [stage building = the palace at Argos]

Watchman (M) (line 1) on the stage building as the action starts²⁵

Clytemnestra (F) (264) from the stage building (greeted by the Chorus at 258ff.)²⁶

Herald (M) (503) from the side

κήρυκ' ἀπ' ἀκτῆς τόνδ' ὄρω, 493

Agamemnon (M) (810) from the side (greeted by the Chorus at 783ff.)

Cassandra (F, enslaved) (1072) from the side (enters with Agamemnon at 783)

Aegisthus (M) (1577) from the side

Choephoroi [stage building = the palace at Argos]

Orestes (M) (line 1) from the side

ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρομαι, 3

Pylades (M) (mute until 900) from the side with Orestes at line 1

Πυλάδῃ, σταθῶμεν ἐκποδῶν, 20

Electra (F) (84) from the stage building²⁷

Ἥλέκτραν δοκῶ / στείχειν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν, 17-18

Doorkeeper (M, slave) (657) from the stage building

Clytemnestra (F) (668) from the stage building

Cilissa (F, slave) (734) from the stage building

ποῖ δὴ πατεῖς, Κίλισσα, δωματίων πύλας; 732

Aegisthus (M) (838) from the side (ὑπάγγελος, 838; advised to enter the house at 848-9)

Slave (M) (875) from the stage building

²⁵ TAPLIN 1977, 276-7.

²⁶ See TAPLIN 1977, 280-8 on the timing of Clytemnestra's entry.

²⁷ SCULLION 1994, 71-5, *contra* TAPLIN 1977, 336.

SOPHOCLES

***Antigone* [stage building = the palace at Thebes]**

Antigone (F) (line 1) from the stage building

καί σ' ἐκτός αὐλείων πυλῶν / ... ἐξέπεμπον, 18-19

Ismene (F) (11) from the stage building (addressed by Antigone in line 1)

Creon (M) (162) from the side²⁸

καὶ δεῦρο νεῖσθαι, 33

Guard (M) (223) from the side (news of the burial outside the city walls)

Haemon (M) (635) from the side (news from the city, 692ff.)

Teiresias (M) (988) from the side

Messenger (M) (1155) from the side (news of events at the cave)

Eurydice (F) (1183) from the stage building

ἐκ δὲ δωμάτων, 1181; πρὸς ἔξοδον στείχουσα, 1184

***Trachiniae* [stage building = the house of Deianeira and Heracles at Trachis]**

Deianeira (F) (line 1) from the stage building

Nurse (F) (49) from the stage building²⁹

Hyllus (M) (64) from the side

ἐγγυς δ' ὄδ' αὐτὸς ἀρτίπους θρώσκει δόμοις, 58

Messenger (M) (180) from the side (news from a nearby meadow, 188-9)

Lichas (M, herald) (229) from the side

Doctor (M) (974) from the side

Heracles (M) (983) from the side (enters with the Doctor just before 974)

***Oedipus Tyrannus* [stage building = the palace at Thebes]**

Oedipus (M) (line 1) from the stage building to meet the suppliant children

Priest (M) (14) in front of the stage building as the action starts

Creon (M) (87) from the side (gradually comes into hearing range, 78-84)

Teiresias (M) (316) from the side (seen on his way at 297-8)

Jocasta (F) (634) from the stage building

ὄρω / τήνδ' ἐκ δόμων στείχουσαν Ἰοκάστην, 631-2

Messenger A (M) (924) from the side (wanting to know where Oedipus' house is)

Shepherd (M) (1123) from the side (seen on his way at 1110ff.)

Messenger B (M, slave?) (1223) from the stage building

²⁸ Having already made his proclamation on the battlefield? GRIFFITH 1999, 123.

²⁹ The Nurse probably enters with Deianeira: EASTERLING 1982, 71. Another possibility is that she enters during Deianeira's long speech. The Nurse's opening lines imply that she has been listening.

***Electra* [stage building = the palace at Argos]**

Old Slave (M) (line 1) from the side

Orestes (M) (23) from the side (enters with the Old Slave at line 1)

Electra (F) (86) from the stage building (cries heard within at line 77)

Chrysothemis (F) (328) from the stage building

ὡς δόμων ὄρω / τὴν σὴν ὀμαιμιον ..., 324-5

Clytemnestra (F) (516) from the stage building³⁰

Aegisthus (M) (1442) from the side (having been away: οὐ γὰρ πάρεσθ')

Αἰγισθος, 517)

EURIPIDES

***Medea* [stage building = the house of Medea and Jason at Corinth]**

Nurse (F, slave) (line 1) from the stage building

Tutor (M, slave) (49) from the side

Medea (F) (214) from the stage building (ἐξῆλθον δόμων) but heard from within at 96ff.

Creon (M) (271) from the side

Jason (M) (446) from the side

Aegeus (M) (663) from the side

Messenger (M, slave) (1121) from the side (news from the palace of Creon)

***Hippolytus* [stage building = the palace at Trozen]**

Lines 1-57 are delivered by the god Aphrodite.

Hippolytus (M) (58) from the side

Slave (M) (88) from the side (enters with Hippolytus at 58)

Nurse (F, slave) (176) from the stage building (enters with Phaedra at 170)

Phaedra (F) (198) from the stage building (enters with the Nurse at 170)

ἀλλ' ἦδε τροφὸς γεραῖα πρὸ θυρῶν / τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων,
170-1

Theseus (M) (790) from the side

Messenger (M, slave?) (1153) from the side

πρὸς δόμους ὀρμώμενον, 1152

***Andromache* [stage building = the house of Neoptolemus in Thessaly]**

Andromache (F, enslaved) (line 1) in front of the stage building as the action starts

Slave (F) (56) from the stage building

³⁰ Clytemnestra's first words (ἀνεμμένη μὲν, ὡς ἔουκας, αὐτὸ στρέφει, *Soph. El.* 516) show disapproval that Electra is spending time outdoors. This makes sense if Clytemnestra herself has entered from the house.

Hermione (F) (147) from the stage building
 Menelaus (M) (309) from the side
 Child (M) (504) from the side (enters with Menelaus at 309)
 Peleus (M) (547) from the side
 Nurse (F, slave) (802) from the stage building
 Orestes (M) (881) from the side
 Messenger (M, slave) (1070) from the side (news from Delphi)

***Electra* [stage building = the house of Electra and her peasant husband]**

Peasant (M) (line 1) from the stage building
 Electra (F) (54) from the stage building (fetching water)
 Orestes (M) (82) from the side
 Old man (M) (487) from the side
 ὡς πρόσβασιν τῶνδ' ὀρθίαν οἰκῶν ἔχει / ῥυσῶ γέροντι τῶδε προσβῆναι
 ποδί, 489-90
 Messenger (M, slave) (761) from the side
 Clytemnestra (F) (998) from the side (greeted by the Chorus at 988)

***Heracles* [stage building = the house of Heracles at Thebes]**

Amphitryon (M) (line 1) in front of the stage building as the action starts
 Megara (F) (60) in front of the stage building as the action starts
 Lycus (M) (140) from the side
 εἰσορῶ ... / Λύκον περὼντα τῶνδε δωμάτων πέλας, 138-9
 Heracles (M) (523) from the side (observed approaching at 514ff.)
 Messenger (M, slave) (910) from the stage building
 Theseus (M) (1163) from the side

***Helen* [stage building = the palace of Theoclymenus]**

Helen (F) (line 1) in front of the stage building as the action starts
 Teucer (M) (68) from the side
 Menelaus (M) (386) from the side
 Old Woman (F, slave) (437) from the stage building
 τίς ἄν πυλωρὸς ἐκ δόμων μόλοι, 435
 Messenger A (M, slave) (597) from the side (news of the phantom Helen's disappearance)
 Theonoe (F) (865) from the stage building
 ἐκβαίνει δόμων / ἢ θεσπιωδὸς Θεονόη, 858-9
 Theoclymenus (M) (1165) from the side
 Messenger B (M, slave) (1512) from the stage building (news of Helen's escape)
 Slave (M) (1627) from the stage building

***Phoenissae* [stage building = the palace at Thebes]**

Jocasta (F) (line 1) from the stage building

Old Slave (M) (88) on the stage building

Antigone (F) (103) on the stage building

Polyneices (M) (261) from the side

Eteocles (M) (446) from the side (having come from the city walls, 448-9)

Creon (M) (697) from the side

ὄρω γὰρ αὐτὸν πρὸς δόμους στείχοντ' ἔμούς, 696

Teiresias (M) (834) from the side

Menoceus (M) (977) from the side (enters with Teiresias at 834)

Messenger A (M) (1067) from the side (news from the battlefield)

τίς ἐν πύλαισι δωμαίων κυρεῖ; / ἀνοίγεται, 1067-8

Messenger B (1335) from the side (further news from the battlefield)

Oedipus (M) (1539) from the stage building

λείπε σούς / δόμους, 1530-1

***Orestes* [stage building = the palace at Argos]**

Electra (F) (line 1) in front of the stage building as the action starts³¹

Helen (F) (71) from the stage building

Hermione (F) (mute until 1323) from the stage building

ὦ τέκνον, ἔξελεθ' Ἑρμιόνη, δόμων πάρος, 112

Orestes (M) (211) in front of the stage building as the action starts

Menelaus (M) (356) from the side

Tyndareus (M) (470) from the side

Τυνδάρεως ὄδε / στείχει πρὸς ἡμᾶς, 459-60

Pylades (M) (729) from the side

εἰσορῶ γὰρ τόνδε φίλτατον βροτῶν / Πυλάδην δρόμῳ στείχοντα

Φωκέων ἄπο, 725-7

Messenger (M) (852) from the side (news from the Argive assembly)

Phrygian Slave (M) (1368) from the stage building

***Bacchae* [stage building = the palace at Thebes]**

Lines 1-63 are delivered by the god Dionysus.

Teiresias (M) (170) from the side

Cadmus (M) (178) from the stage building

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων, 170

Pentheus (M) (215) from the side

Πενθεὺς πρὸς οἶκους ὄδε διὰ σπουδῆς περᾶ, 212

Slave (M) (434) from the side

Messenger A (M) (660) from the side (news from Mt Cithaeron)

ἦκω Κιθαιρῶν' ἐκλιπῶν, 661

³¹ WILLINK 1986, 77.

Messenger B (M, slave) (1024) from the side (further news from Mt Cithaeron)

Agave (F) (1168) from the side

εισορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην / Πενθέως Ἀγαύην μητέρ', 1165-6

DAVID M. CARTER
University of Reading
d.m.carter@reading.ac.uk

ENGLISH TITLE

Tragic Freedoms

ABSTRACT

This paper considers the usefulness of tragedy as a historical source, specifically on the question of personal freedoms in fifth-century Athens. The underlying methodological principle is that we must consider tragedy as drama before we consider it as evidence. The paper looks first briefly at free speech and then, at greater length, at freedom of movement, with a specific focus on the movement of female characters. Through an examination of first entrances in the extant plays, I try to uncover what assumptions were shared between poet and audience about a woman's ability to leave the house and enter the public spaces of the city. Within the limitations of the evidence, it appears that (1) tragic women almost always make their first entrance from the stage building in plays where that building represents a house or palace, and (2) there are social constraints on the freedom of unmarried women in tragedy. However, there are frequent variations from this pattern. Tragic freedoms and unfreedoms emerge as contestable and subject to perceived social status.

KEYWORDS

Greek Tragedy — Aeschylus — Sophocles — Euripides — Freedom — Freedom of Speech — Athenian Women

REFERENCES

ARRIGONI G. (ed.), *Le donne in Grecia*, Bari 1985.

CAIRNS D.L., *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993.

- CARTER D.M., *Citizen Attribute, Negative Right: A Conceptual Difference between Ancient and Modern Ideas of Freedom of Speech*, in SLUITER, ROSEN 2004, 197-220.
- CARTER D.M. (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford 2011. [a]
- CARTER D.M., *Plato, Drama, and Rhetoric*, in CARTER 2011a, 45-67. [b]
- CARTER D.M., *Tragic parrhēsia*, in VILLACEQUE 2018, 91-109.
- COHEN D., *Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens*, «G&R» 36, 1989, 3-15.
- DAWE R.D. (ed.), *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge 2006².
- DES BOUVRIE S., *Women in Greek Tragedy. An Anthropological Approach*, Oslo 1990.
- EASTERLING P.E. (ed.), *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.
- EASTERLING P.E., *Anachronism in Greek Tragedy*, «JHS» 105, 1985, 1-10.
- FOLEY H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- FOUCAULT M., *Fearless Speech*, ed. J. PEARSON, Los Angeles 2001.
- GOFF B., *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Berkeley 2004.
- GOLDEN M., TOOHEY P. (edd.), *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edinburgh 2003.
- GOLDHILL S., *Representing Democracy. Women at the Great Dionysia*, in OSBORNE, HORNBLOWER 1994, 347-69.
- GOMME A.W., *The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Century*, «CPh» 20, 1925, 1-25.
- GOULD J., *Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, «JHS» 100, 1980, 38-59.
- GRENE D., LATTIMORE R. (edd.), *The Complete Greek Tragedies*, 5 vols., Chicago 1955-69.
- GRIFFITH M., *Brilliant Dynasts. Power and Politics in the Oresteia*, «ClAnt» 15, 1995, 63-129.
- GRIFFITH M. (ed.), *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.
- HENDERSON J.J., *Women and the Athenian Dramatic Festivals*, «TAPhA» 121, 1991, 133-47.

- JUST R., *Women in Athenian Law and Life*, London 1989.
- MANUWALD B. (ed.), *Sophokles. König Ödipus*, Berlin 2012.
- OSBORNE R., HORNBLOWER S. (edd.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford 1994.
- PELLING C.B.R. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997.
- PERRIS S., *Stagecraft and the Stage Building in Rhesus*, «G&R» 59, 2012, 151-64.
- PODLECKI A.J., *Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia*, «AncW» 21, 1990, 27-43.
- ROSELLI D.K., *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin 2011.
- SAXONHOUSE A.W., *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Cambridge 2006.
- SCULLION S., *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, «Beiträge zur Altertumskunde» 25, Stuttgart-Leipzig 1994.
- SLUITER I., ROSEN R. (edd.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden 2004.
- SOMMERSTEIN A.H., *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996.
- SOURVINOU-INWOOD C., *Assumptions and the Creation of Meaning. Reading Sophocles' Antigone*, «JHS» 109, 1989, 134-48.
- TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- VILLACEQUE N. (ed.), *A l'Assemblée comme au théâtre. Pratiques délibératives des Anciens, perceptions et résonances modernes*, Rennes 2018.
- VLASSOPOULOS K., *Free Spaces. Identity, Experience and Democracy in Classical Athens*, «CQ» 57, 2007, 33-52.
- WAGNER-HASEL B., *Women's Life in Oriental Seclusion? On the History and Use of a Topos*, trans. R. Bertolín-Cebrián, in GOLDEN, TOOHEY 2003, 241-52 (German orig. in «Die altsprachliche Unterricht» 32.2, 1989, 18-29).
- WILLINK C.W. (ed.), *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.
- ZEITLIN F.I., *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996.

MARCELLA FARIOLI

L'inganno scosceso. Minaccia femminile e dispositivi disciplinari nel teatro ateniese del V secolo

γαμείτε νῦν, γαμείτε, κατὰ θνήσκετε
ἢ φαρμάκοισιν ἐκ γυναικὸς ἢ δόλοισ

Sposatevi ora, sposatevi, e poi morite,
vittime dei veleni o degli intrighi di vostra moglie
(Euripide, fr. 464 Kn.)

Il discorso sul pericolo femminile è ben attestato in Grecia già a partire da Omero e poi in Esiodo, che fa delle donne un vero e proprio *genos*, separato e minaccioso nei confronti degli uomini¹. Elena e Pandora sono le figure paradigmatiche di questo pericolo; ma nei poemi sia omerici sia esiodei, sebbene con diseguale pertinacia, ricorre l'ammonimento a diffidare di tutte le donne, ritenute ingannatrici, inaffidabili, e, negli *Erga*, oziose parassite del *ponos* maschile. Del concetto esiodeo di *genos gynakon* si appropria poi Semonide, che illustra icasticamente le differenti tipologie femminili che lo compongono nel cosiddetto *Giambo contro le donne* (fr. 7 W.)².

La sussunzione delle donne in un *genos* unitario e caratterizzato da nascita separata è un procedimento tutt'altro che innocuo: esso ottiene infatti l'effetto di particolarizzare il gruppo sociale delle donne (contrapposto a quello maschile, che coincide

¹ Gli argomenti esposti in questo articolo costituiscono una breve sintesi di un lavoro molto più ampio e articolato (FARIOLI 2024), cui rimando per un maggiore approfondimento. A questo studio rinvio per la bibliografia, citata qui in forma essenziale.

² Per un'analisi delle figure femminili in Omero in un prospettiva di genere si vedano WOHL 1993 e MINCHIN 2007. Sulla nascita di Pandora mi limito a citare VERNANT 1974, 177-94, a partire dal quale si è articolato il dibattito su questo mito. Lo studio fondativo sul concetto di *genos gynakon* in Esiodo e Semonide resta LORAU 1978.

tout court col genere umano) e di naturalizzare la sua presunta indole. Il concetto di *genos gynaiikon* sarà ampiamente ripreso e rielaborato nel teatro³; anche la paremiografia mostra quanto la visione delle donne in quanto gruppo dotato di caratteristiche unitarie fosse diffuso nella mentalità antica⁴.

Rispetto all'età arcaica, il discorso sulla minaccia di questo gruppo 'naturale' va intensificandosi nel V secolo, in particolare ad Atene: nell'iconografia e nella letteratura di età classica, e soprattutto nel teatro, accanto ad eroine nobili ed altruiste viene evocata una serie imponente di figure femminili pericolose, per lo più personaggi del mito, ma anche figure storiche, pseudo-storiche o di invenzione rappresentate attraverso analoghi clichés. Allo stesso tempo, come vedremo, la medicina, la biologia, la filosofia e la trattatistica si dedicano alla definizione della 'natura' femminile nel suo complesso, delineandone su base scientifica la specificità (e l'inferiorità) sul piano anatomico, fisiologico, morale e intellettuale. Una 'natura', quella del *genos gynaiikon*, che si rivela spesso minacciosa nei confronti degli uomini.

Donne pericolose: una difficile tassonomia

Non è semplice tracciare una tassonomia lineare delle figure di donne pericolose che costellano le fonti greche; molte di esse presentano caratteri compositi, che non consentono un appiattimento dei singoli personaggi in specifiche categorie. È tuttavia possibile individuare, con una certa elasticità, alcune tipologie ricorrenti: le combattenti (le Amazzoni, Telesilla, le soldatesse dell'omonima commedia di Teopompo), le governanti (le Lemnie, Prassagora nelle *Ecclesiazuse*, le regine orientali in Erodoto), le assassine di mariti, figli ed altri congiunti. Questo gruppo è molto numeroso, e annovera personaggi assai noti (Clitemnestra, Erifile, Deianira, Medea, Altea, Procne e Scilla sono solo qualche

³ Sull'uso di questa nozione nel teatro cfr. BRUIT ZAIDMAN 2007.

⁴ Di grande interesse sotto questo profilo è l'*Antologia* di Stobeo, in particolare la sezione *Sul matrimonio* (IV 22).

esempio) e appartenenti a vicende mitiche o varianti meno note (Enone, Iliona, Astioche, la moglie di Euripilo, Elena e Agave in veste di uxoricide). Seguono le madri o le figlie vendicative (Ecuba e Alcmena, Elettra), le Menadi assassine (le Cadmeidi e le Miniadi), le matrigne ostili ai figliastri o innamorate di essi (Ino, Teano, Fedra, Stenebea, la moglie di Acasto e tutte le protagoniste dei miti incentrati sul *Potipharmotiv*), le adultere e seduttrici (Elena, Erope, Pasifae), le prostitute (come categoria o singoli individui, ad esempio nelle orazioni giudiziarie), le *pharmakides* (Circe), le *parthenoi* renitenti alle nozze (le Pretidi, Atalanta ed altre cacciatrici, come Arpalice, Callisto e Polifonte), e persino i 'mostri'⁵ femminili, le cui rappresentazioni sono connotate da caratteristiche peculiari rispetto a quelle dei 'mostri' ascrivibili al sesso maschile.

Si tratta di categorie permeabili e non rigide: molte eroine pericolose, infatti, le attraversano, partecipando dei tratti di diversi 'tipi' femminili; l'esempio più noto è Medea, *pharmakis*, figlicida, fratricida e matrigna malvagia di Teseo. Il numero queste figure è elevato: si tratta nel complesso di una settantina di personaggi, quasi tutti accomunati da caratteri distintivi ricorrenti non solo nella loro fisionomia, ma anche nella loro evoluzione nel tempo. Si tratta di direttrici ben riconoscibili, nonostante la grande varietà di funzioni e significati di questi personaggi; esse si presentano a differenti gradi e livelli, a seconda degli autori e a seconda del grado di importanza assunto nei singoli casi dall'elemento della pericolosità in rapporto ad altri attributi e implicazioni. Paragonando queste figure di donne pericolose con le donne virtuose da un lato e dall'altro con gli uomini pericolosi, constatiamo che esse non sono costruite specularmente rispetto a questi due gruppi: le caratteristiche che accomunano le donne pericolose e quelli che le distinguono da essi rendono perciò legittima e pertinente la categoria di 'donne pericolose', che può dunque essere resa oggetto di un'analisi specifica.

⁵ Sui limiti dell'applicazione all'antichità della categoria di 'mostro' e sulla pertinenza della nozione di 'mostro femminile', si vedano rispettivamente BAGLIONI 2017, 13-38 e FARIOLI 2024a, cap. II 3.3.4.

Le principali analogie tra queste figure e categorie, per l'esame delle quali resta imprescindibile il ricorso al materiale frammentario tragico e comico – utile anche a rivedere alcuni luoghi comuni su certi autori⁶ – possono essere schematizzate come segue:

- 1) La minaccia delle eroine pericolose nella grande maggioranza dei casi è volta contro uomini, in particolare congiunti, ed ancor più in particolare mariti e figli maschi. I casi di donne che uccidono altre donne è raro, le vittime sono spesso figure indistinte (la sposa di Giasone, le Tracie uccise dalle Lemnie...) e l'omicidio è sovente legato alla paura della perdita del proprio ruolo di mogli o volto a colpire indirettamente un uomo (la sposa di Giasone, Cassandra); nel mito greco non esistono madri che uccidono le proprie figlie, mentre sono attestati diversi esempi di figlie uccise dai padri⁷. A parte questi casi, le vittime degli uomini sono quasi sempre altri uomini.
- 2) Il pericolo che gli uomini corrono a causa di queste donne è di varia natura: perdita della dignità (Menelao), della fama (Odisseo da Calipso), del patrimonio (i clienti delle etere), della razionalità (Odisseo da Circe), della progenie (Giasone e Tereo), della vita (Agamennone, Anfiarao). Inversamente, la minaccia costituita dagli uomini pericolosi ingiusti (ad esempio Atreo, Egisto, Polimestore, Tereo, Licaone) tende ad essere meno sfaccettata e consiste essenzialmente nella violenza o nell'empietà⁸.
- 3) Una donna pericolosa è quasi sempre un personaggio negativo, che agisce per moventi individualisti e legati alla mancanza tipicamente femminile di freni razionali, mentre gli uomini

⁶ Il caso di Sofocle è emblematico: mentre nelle tragedie conservate le eroine dotate di tratti pericolosi o trasgressivi sono poche e parzialmente esenti da condanna (Deianira per l'assenza di premeditazione, Antigone ed Elettra per i valori positivi che ispirano le loro azioni), in quelle frammentarie esse sono una trentina e ben più temibili.

⁷ Un'analisi di questi miti si trova in BONNARD 2005 e LEDUC 2005.

⁸ Fanno eccezione le figure di tiranni nella tragedia, che sono talora più sfaccettate.

che uccidono sono frequentemente spinti da moventi civici, come in guerra o nel caso delle *parthenoi* sacrificate dai padri. In quest'ultimo caso, il consenso delle *parthenoi* al proprio sacrificio attenua la violenza dell'uccisione, mentre nei figli-cidi materni l'efferatezza del delitto è enfatizzata dalle fonti sia letterarie sia figurative⁹. Le donne che uccidono per motivi socialmente accettabili, come la vendetta, lo fanno spesso in maniera così crudele – a causa dell'oggetto (Iti, i bambini di Polimestore) o del modo (lo smembramento) – da inficiare l'eventuale legittimità del loro atto.

- 4) La morte che queste donne infliggono è ingloriosa, talora bestializzante, l'antitesi della 'bella morte' dell'eroe (Penteo, Orfeo e Agamennone scannati come animali), talora foriera di oblio (i naviganti incantati dalle Sirene), talora provocata da armi svirilizzanti: il veleno, che uccide subdolamente (Eracle) o addirittura strumenti da cucina (Orfeo). Anti-eroica è anche la condizione di chi sopravvive: lo stato animale delle vittime di Circe, l'umiliazione di Menelao che risparmia Elena, vinto dal desiderio, la morte sociale di Odisseo, se fosse rimasto a Oigia.
- 5) Le forme di questa pericolosità, apparentemente variegata, sono tutte riconducibili ai difetti attribuiti da una lunga tradizione misogina al *genos gynaikon*: propensione alla violenza e alla tirannide, lussuria, gelosia, gola e ubriachezza, ipocrisia, astuzia, inaffidabilità, irascibilità. A loro volta tutti questi vizi sono la conseguenza variamente declinata di una caratteristica ritenuta propria delle donne, l'*akolasia*, l'irrazionalità e l'assenza di autocontrollo, che Aristotele definirà come mancanza di *bouleutikon*, la "facoltà deliberativa" (*Pol.* 1260a7-14). Questo tratto comune fa sì che le eroine pericolose non siano soltanto individui, ma anche esponenti di una 'stirpe' unita e pericolosa, i cui membri sono tra loro solidali nel compiere

⁹ L'iconografia del mito di Procne è un esempio interessante di questa tendenza: mentre l'uccisione di Iti da parte di Procne e Filomela è rappresentata mettendo l'accento sulla violenza dell'atto (e.g. LIMC, s.v. *Prokne*, 2, 3 e 6), lo stupro e la glosotomia di Filomela ad opera di Tereo non compaiono mai.

misfatti¹⁰. Inversamente, la pericolosità degli uomini non può essere ricondotta a vizi tipicamente maschili: i vizi ‘maschili’ non esistono¹¹, poiché non esiste un *genos andron*¹². L’*aner* coincide infatti con l’*anthropos*, il neutro universale di cui il *genos gynaikon* è una deviazione, un ramo separato.

- 6) Le donne pericolose sono accomunate dall’agire autonomo e dal rifiuto del ruolo matrimoniale e materno socialmente assegnato. Questa trasgressione si declina in diverse modalità: rifiuto delle nozze, uccisione di mariti, interruzione della discendenza tramite il figlicidio o l’adulterio, vita solitaria, sciopero del sesso, presa del potere, assunzione di ruoli sociali percepiti come maschili. In ognuno di questi comportamenti sono adombrate una minaccia alla riproduzione del corpo sociale e la compromissione della trasmissione legittima dei lignaggi e dei patrimoni. L’autonomia di questi personaggi può essere connotata in termini di virilizzazione, differentemente declinata (impiego del discorso pubblico¹³, uso della violenza, scelta della ‘bella morte’ eroica...); i ruoli percepiti come maschili, come le armi e il governo, diventano negativi se sono usurpati dalle donne, come mostra ad esempio la complessa e mutevole dialettica tra maschile femminile nell’evoluzione delle rappresentazioni delle Amazzoni attraverso i secoli¹⁴.

¹⁰ Il tema della solidarietà fra donne nelle cattive azioni è assai diffuso nelle fonti di età classica ed in particolare nel teatro: oltre alle commedie femminili di Aristofane, che incarnano questo concetto, si vedano ad es. le espressioni di carattere proverbiale in Eur. *IT* 1060-2, *Hec.* 1052, 1061-75, *Ion* 1113-6, *Hel.* 830 e 1627-41, fr. 108 Kn.

¹¹ Sulla base dello stesso principio, nella medicina esistono malattie femminili ma non maschili: a fronte di una articolata ginecologia antica, l’andrologia nasce solo nel XX secolo.

¹² Esistono due occorrenze di una concettualizzazione degli uomini in quanto *genos*, entrambe spiegabili sulla base della necessità di stabilire una simmetria con il *genos gynaikon*: come i poeti antichi calunniavano la “stirpe delle donne”, così le donne calunniavano la “stirpe degli uomini” (Eur. *Med.* 428: ἀρσένων γέννα); in un contesto simile il coro dello *Ione* (v. 1095) deplora le calunnie contro le donne, definite migliori dell’ἀδικον ἄγοτον ἀνδρῶν.

¹³ McCLURE 1999.

¹⁴ Sulle Amazzoni la bibliografia è sterminata: per una sintesi sulla loro evoluzione restano fondamentali, nonostante i numerosi contributi successivi, CARLIER 1979 e BLOK 1995.

- 7) Salvo qualche caso, queste figure sono punite per la loro trasgressione, sovente con la morte, talora con una metamorfosi, altre volte con un ritorno all'ordine attraverso il matrimonio o altre forme di giogo maschile. Le donne che non pagano il fio dei loro crimini sono in genere quelle che colpiscono uomini non appartenenti alla loro famiglia, e spesso non greci (è il caso di Ifigenia, Elena, Ecuba e Alcmena, mentre Medea rappresenta l'eccezione più evidente).
- 8) Infine – ed è su questo dato che vorrei qui soffermarmi – quasi tutte le rappresentazioni sia iconografiche sia letterarie di queste figure subiscono un evidente cambiamento di fisionomia in senso negativo nel passaggio dall'età arcaica all'età classica, parallelamente al consolidarsi della forma statuaria della *polis* democratica. Questa evoluzione si realizza nella sua compiutezza in particolare nel teatro e si declina in varie maniere.

Alcune di queste figure, che in età arcaica erano benigne o per lo meno innocenti, divengono temibili. L'esempio più noto è Medea, che da divinità benevola diventa prima assassina di Pelia, poi fratricida, e infine matrigna e figlicida: che la prima rappresentazione del figlicidio spetti a Euripide o a Neofrone, essa va collocata nella seconda metà del V secolo. La medesima evoluzione è riconoscibile nel personaggio di Ino, che compare in Omero come divinità marina protettrice dei naviganti e che diventa nel V secolo la matrigna malvagia per eccellenza¹⁵, rappresentata nelle opere di molti tragici¹⁶. Analogo discorso vale per la concubina di Amintore nel mito di Fenice, innocente in Omero (*Il. IX* 448-57) e malvagia calunniatrice e orditrice di inganni nel *Fenice* di Euripide.

¹⁵ Come è noto, l'iconografia più antica di Medea (e.g. LIMC, s.v. *Medeia*, 3, 4) la raffigura di profilo, in una posa ieratica che suggerisce la sua origine divina. Gli episodi legati al ringiovanimento nel calderone testimoniano forse la magia benefica delle origini. Lo stesso vale per Ino: l'immersione di Melicerte morto nel calderone attestata dal fr. 1 R. dell'*Atamante* di Eschilo è forse traccia di un rituale di immortalizzazione, così come la variante sul seppellimento dei figli di Medea nel santuario di Era a Corinto, attestata da Eumelo (fr. 5 Bernabé).

¹⁶ Oltre all'*Atamante* di Eschilo, Sofocle scrisse due *Atamante*, un *Frisso* e forse un'*Ino*, che accoglieva probabilmente, tra le molteplici varianti di questo mito, quella su Ino-matrigna, come anche il *Frisso* di Euripide.

Altri personaggi, prima colpevoli per errore o per accecamento divino, diventano col passare del tempo i principali responsabili di un delitto, oppure i loro moventi divengono più abietti: il caso più noto è la Clitemnestra omerica, debole e plagiata da Egisto, che viene sostituita da quella eschilea, spietata, *androboulon* e bramosa di potere, che rivendica con tracotanza il proprio delitto. Anche Altea evolve in questo senso: in Omero la madre irata si limita a invocare gli dèi affinché puniscano Meleagro per uccisione dei suoi fratelli (*Il.* IX 529-605), mentre nel *Meleagro* di Euripide la regina getta di sua mano nel fuoco il tizzone cui è legata la vita del figlio, per un motivo più futile e meno radicato nelle norme sociali dell'epoca rispetto alla difesa della propria famiglia di origine, ovvero la gelosia verso Atalanta.

Un certo numero di figure, poi, sembra comparire per la prima volta nel V secolo, come la matrigna Sidero nelle due tragedie di Sofocle intitolate *Tiro*, o la matrigna di Tenete, o Astimedusa nel mito di Edipo. In una variante di questo mito, Edipo e i suoi figli sono implicati in una storia di calunnie e triangoli amorosi: secondo lo *Schol. Eur. Ph.* 53, 9, che attribuisce la storia a Ferecide (*FGrHist* 3 F 95), Edipo avrebbe avuto dopo Giocasta due mogli, la seconda delle quali, Astimedusa, avrebbe accusato i suoi figliastri di averla violentata. Edipo avrebbe allora lanciato una maledizione che condannava i suoi figli a prendere il potere a prezzo di spargimenti di sangue. Anche il mito di Fineo subisce una variazione in questo senso: mentre Esiodo attribuisce la cecità dell'indovino all'aver indicato a Frisso il cammino verso la Grecia (fr. 254 M.-W.) o all'aver barattato la vista con una vita più lunga (fr. 157 M.-W.), secondo Asclepiade di Tragilo (*FGrHist* 12 F 31) essa sarebbe la conseguenza di una calunnia della sua seconda moglie verso i figliastri. Questa trama era alla base del *Fineo* di Sofocle. Invenzione del V secolo sono inoltre le temibili protagoniste delle commedie femminili dell'*archaia*, non solo aristofanee, ad esempio quelle delle *Soldatesse* di Teopompo, delle *Vecchie* e della *Tirannide* di Ferecrate.

Altre figure ancora, da sbiadite che erano in precedenza, vengono dotate di una personalità ben caratterizzata solo in età clas-

sica (è il caso di Fedra ed Elettra); inoltre, miti che coinvolgono personaggi femminili ben attestati in età arcaica vengono variati a partire dal V secolo tramite l'inserimento in essi di una vicenda criminosa. Il *murder plot* che coinvolge Medea in veste di moglie di Egeo e assassina (fallita) del figliastro Teseo, compare per la prima volta – almeno a nostra conoscenza – probabilmente nell'*Egeo* di Sofocle e sicuramente nell'*Egeo* di Euripide, di data incerta, ma ritenuto dalla maggior parte degli studiosi anteriore alla *Medea*. Lo stesso vale per il tentativo di assassinio di Ione da parte di Creusa nello *Ione* euripideo¹⁷, per il ruolo di Ippodamia nella gara di corsa dei carri e per l'uccisione dei figli di Polimestore nell'*Ecuba*. Ancora, viene scelta talora una variante meno nota del mito in cui la protagonista femminile costituisce una minaccia per gli uomini: è il caso delle le Danaidi assassine delle *Supplici* di Eschilo, in precedenza note come figure positive per aver reso Ago irrigua (Hes. fr. 128, 1 M.-W. del *Catalogo*). Infine, nello stesso passaggio storico, alcune figure di donne pericolose si erotizzano, passando da una dimensione di violenza a una dimensione di sensualità mortifera; un cambiamento evidente anche nell'iconografia, che riguarda in particolar modo le Amazzoni, Atalanta, Circe, le Sirene e Scilla.

La perdita di molte opere dell'antichità, ed in particolare dei poemi del Ciclo, della mitografia più antica e dei componimenti di Stesicoro, ostacola fortemente il nostro giudizio in merito all'evoluzione di questi personaggi nel tempo¹⁸. Al netto di ciò, l'alto numero di figure femminili pericolose coinvolte da questo inasprimento nel passaggio dall'età arcaica a quella classica si presenta a tutti gli effetti come un fenomeno generalizzato; solo

¹⁷ Tra le autrici di tentati filicidi inconsapevoli (e anche in questi casi falliti) annoveriamo Merope nel *Cresfonte* di Euripide, Ecuba nell'*Alessandro* dello stesso poeta e, con ogni probabilità, Ago nei *Misii* di Sofocle.

¹⁸ Molte vicende sono attestate solo presso i mitografi tardi, principalmente nella *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, nelle *Fabulae* di Igino, nelle *Metamorfosi* di Antonino Liberale. Si tratta di opere di grande interesse, poiché attingono a fonti del VI e V secolo per noi perdute, di cui spesso riportano le varianti; tuttavia esse scarnificano per lo più il racconto, riducendolo al mero intreccio, privo di dettagli e slegato dai suoi contesti performativi.

alcune figure sembrano restare stabili, (Erifile, Echidna, Chimera), mentre di altri personaggi (Penelope in veste di matrigna di Eurialo, Teano matrigna di Melanippe, Deianira) non è possibile misurare l'evoluzione a causa dell'esiguità o della scarsa pregnanza delle fonti.

Di fronte a questa casistica si pone un primo interrogativo: come possiamo essere certi che questa evoluzione tendenziale costituisca un fenomeno coerente e non una somma di casi spiegabili in differenti modi in rapporto con l'autore, il genere letterario o le vicende politiche contemporanee? L'inasprimento di Medea, ad esempio è stato spiegato con la volontà del poeta di fare dell'eroina il simbolo della barbarie orientale; l'intensificazione del mito Lemnio è stato letto in relazione alla conquista di Lemno da parte di Milziade; l'evoluzione dei mostri femminili verso una minaccia di tipo erotico è stata interpretata come un adattamento alla sensibilità artistica dell'epoca classica; l'emergere del mito di Tenete è stata legata alla celebrazione dell'alleanza tra Atene e Tenedo, di cui Tenete è il fondatore eponimo; la ginocrazia delle *Ecclesiazuse* è stata intesa in quanto satira delle teorie filosofiche comunistiche, e così via per altri personaggi.

Alcune di queste spiegazioni sono pertinenti, altre meno, soprattutto quando si vogliono stabilire dei rapporti troppo puntuali tra singoli eventi storici e le rappresentazioni artistiche. Esse non appannano in ogni caso l'estensione della casistica e la rete di analogie che lega i singoli esempi; è eloquente il fatto che non si verifichi mai un'evoluzione inversa: nessun personaggio femminile rappresentato in età omerica o arcaica come malvagio, lussurioso o assassino si 'rabbonisce' nel passaggio all'età classica¹⁹.

È innegabile che nell'Atene classica avviene un profondo ripensamento dell'eredità mitica dell'epos, rispetto al quale i poeti tendono progressivamente a concentrarsi sulle azioni e sulle responsabilità umane, più che su quelle divine; data la centralità

¹⁹ Il caso di Deianira, se si crede alla tesi dell'esistenza di una figura di guerriera precedente a Bacchilide (*Ep. V e Dith. II*) e alla "buona moglie" delle *Trachinie* (e.g. MARCH 1987, 47-77), sarebbe in controtendenza: le prove apportate a sostegno di questa ipotesi sono tuttavia fragili (per una sintesi, cfr. DAVIES 1989).

del problema della della colpa, è nell'ordine delle cose che i poeti si interrogano anche sulle responsabilità dei personaggi femminili. Un altro elemento di non trascurabile importanza è il fatto che molte eroine compiono il proprio processo di intensificazione 'nera' nell'ambito della tragedia, un genere di cui la violenza e i conflitti nel *genos* e nell'*oikos* sono elementi costitutivi. Non sorprende dunque che la minaccia femminile vi sia enfatizzata e che siano soprattutto i poeti tragici a creare eroine pericolose o ad aggravarne le colpe²⁰.

Ma perché non inasprire anche le figure maschili? Ciò infatti non accade: i personaggi maschili sotto il profilo della pericolosità restano complessivamente stabili nel tempo (con qualche eccezione²¹) e la loro malvagità non è legata a una specifica natura maschile, ma è sempre individuale o legata al *genos* di provenienza, come nel caso degli Atridi. A parità di categorie di appartenenza, inoltre, il gruppo maschile ha sovente una traiettoria differente da quello femminile. Un esempio interessante è quello delle figure del mito legate alla sfera indistinta oscillante tra 'magia', 'religione' e medicina: a fronte di *pharmakides* come Medea e Circe, incontriamo sul versante maschile figure leggendarie o semi-leggendarie dotate di doti divinatorie, guaritrici o psicagogiche, come Orfeo, Trofonio, Pitagora. Ma mentre Medea, da benefica agente di ringiovanimenti che era, diviene in età classica un'assassina e Circe evolve in un simbolo di pericolosa seduzione erotica, gli eroi dotati di poteri iatromantici continuano ad essere venerati in Grecia come benefattori.

Una prima risposta a questo interrogativo è che, se le figure femminili divengono protagoniste della tragedia e si segnalano per la loro ferocia, è perché le donne, nella percezione degli Ate-

²⁰ Sulla questione, lungamente dibattuta, delle cause della forte presenza femminile nel teatro del V secolo si vedano, con diversi approcci, DES BOUVRIE 1990, ZEITLIN 1996, 341-74, HALL 1997, McCLURE 1999, FOLEY 2001, FINGLASS, COO 2020, FARIOLI 2024a, cap. I.3.3.1.

²¹ Menelao, che nell'*Iliade* è un eroe come gli altri, diventa un vile nella tragedia; analogamente Pelope, eroico nella letteratura di età arcaica, si de-eroicizza a partire dall'età classica. Il cambio di fisionomia dei due personaggi, entrambi peloponnesiaci, risente probabilmente del conflitto tra Sparta e Atene e dell'ideologia anti-spartana che agisce anche sul personaggio di Ermione.

niesi dell'epoca, sono già 'personaggi della paura', incontrollabili, incomprensibili, ostili. Non sarà un caso se anche i *mormolykeia*, gli 'spauracchi', creature immaginarie spesso prive di una storia mitica come Gello, Mormo, Empusa e Lamia, evocate per spaventare i bambini, sono tutte di sesso femminile²². La paura è un'emozione innata all'esperienza e alle funzioni del teatro tragico: le donne, fonte di angoscia in quanto *genos*, trovano in esso la loro sede 'naturale'. Inoltre, molte di queste tragedie vanno in scena durante la guerra del Peloponneso: secondo innumerevoli studiosi, i personaggi femminili sarebbero uno strumento per parlare della crisi della città. Ciò vale anche per la commedia, come il caso della *Lisistrata* mostra e, più tardi, quello delle *Ecclesiazuse*.

Si tratta di elementi importanti, ma non sufficienti a spiegare l'estensione del fenomeno. La crescente visione del genere femminile in quanto pericoloso tra V e IV secolo, infatti, non riguarda il solo teatro tragico, ma anche quello comico, e coinvolge l'iconografia e molteplici forme letterarie: la storiografia, l'etnografia, l'oratoria, la saggezza popolare declinata nei proverbi, convergono nel decretare, sottolineare e articolare in categorie o figure specifiche l'inferiorità e l'irrimediabile minaccia costituita dal *genos gynaiikon*, nel suo insieme e nelle singole componenti. Ed è proprio nella stessa epoca che la medicina e la filosofia conferiscono una dignità teorica alla visione sapienziale e popolare dell'inferiorità e della minaccia femminile, attribuendo alla loro *physis* un insieme di caratteristiche fisse e dunque immutabili, perfettamente coerenti con quelle attribuite alle donne dal discorso mitico²³.

L'*akolasia* delle donne, ad esempio, è spiegata dalla medicina ippocratica chiamando in causa la loro peculiare anatomia: l'utero vagante e il disequilibrio di liquidi nei loro tessuti sono causa della mancanza di misura che le spinge all'eccesso o al difetto. I racconti sulle Danaidi assassine, sulle Pretidi e sulle vergini sui-

²² Su questi *mormolykeia* cfr. PATERA 2015. Al contrario, non risponde al vero il luogo comune, accolto da diversi studiosi, secondo cui quasi tutti i mostri della mitologia greca sarebbero di sesso femminile.

²³ Sul trattamento della figura femminile in ambito scientifico e filosofico restano significativi VEGETTI 1979 e CAMPESE, MANULI, SISSA 1983.

cide del mito trovano il loro parallelo scientifico nel trattato *Sulle vergini* del *Corpus Hippocraticum*, che fornisce un fondamento medico ai presunti accessi di follia omicida e suicidaria di cui incorrono le donne non ancora sottoposte alla terapia fallica e ai conseguenti parti. Essi, rendendo pervio il canale vaginale, consentono infatti il deflusso del sangue in eccesso, causa del soffocamento isterico (*histerike pnix*) che conduce alla follia o alla morte²⁴: la salute femminile è così legata all'azione maschile e al matrimonio, che a sua volta adempie a una funzione sociale di fondamentale importanza per la sopravvivenza della città.

Nel *De generatione animalium* Aristotele identifica la manchevolezza femminile nel calore insufficiente del suo corpo, che le impedisce di avere un ruolo attivo nella generazione; nei trattati sugli animali, lo Stagiritica ratifica inoltre il carattere 'naturale' dei vizi delle donne, mostrandone la permanenza anche negli animali di sesso femminile²⁵. Nella *Politica*, la subalternità femminile è invece letta dal filosofo attraverso un prisma politico, in seno alle due istituzioni comunitarie 'naturali', l'*oikos* e la *polis*: essa è motivata dalla vocazione femminile all'obbedienza nell'ambito della dicotomia tra coloro che sono destinati per natura a comandare e coloro che sono destinati ad obbedire (*Pol.* 1254a21-26). La possibilità che una donna, che è *akyron* ("priva di sovranità"), comandi è definita *παρὰ φύσιν*, "contro natura" (*Pol.* 1260a7-14); più oltre, il filosofo rimarca i pericoli insiti nell'affidare troppa autorità alle donne (*Pol.* 1269b12-26). Infine Senofonte, nell'*Economico*, consegna ai posteri una visione irenica della complementarietà tra uomini e donne nella famiglia e consacra (in quanto sancita dalla natura, dall'uso e dalla volontà degli dei) la bipartizione dei ruoli sociali e della divisione sessuale del lavoro sulla base della dicotomia esterno/interno (*Oec.* VII 31); una dicotomia quasi certamente priva di riscontri nella realtà del tempo, ma funzionale alla ratifica della gerarchia operante nella famiglia²⁶.

²⁴ Sulla ginecologia ippocratica si vedano almeno KING 1998 e BONNARD 2007.

²⁵ SAÏD 2013, 19-53.

²⁶ Sui rapporti tra i sessi nell'*Economico* si vedano SCHMITT PANTEL 1994-95 e PISCHEDDA 2019.

La presenza nelle proprie case di un *genos* così incontrollabile non poteva che suscitare un certo timore nei cittadini ateniesi. Un timore da intendersi non tanto come un'emozione²⁷, ma come una convinzione razionale sul pericolo femminile innervata da una lunga tradizione misogina e ginecofobica. Vedremo più oltre se questa paura sia ascrivibile a un'invariante psichica dell'inconscio maschile, come innumerevoli studiosi ritengono, o se le sue radici vadano identificate in più concrete e cogenti ragioni.

Come ho premesso, il tema della pericolosità femminile non è sempre centrale nelle opere in cui esso compare: al contrario, ogni opera è portatrice di peculiarità, messaggi, e risemantizzazioni differenti dei miti e dei personaggi nel loro contesto storico ed enunciativo. Alcune figure di donne pericolose sono portatrici di valori positivi, altre commettono violenza secondo il principio legittimo del "far del bene agli amici e del male ai nemici", in altri casi il tema della pericolosità femminile resta marginale. Esso rimane però sotto-traccia e risuona ai pregiudizi degli spettatori anche se le tematiche centrali sono altre. In tal modo, l'incremento in età classica di storie che rimarcano la minaccia femminile produce un'intensificazione del dispositivo ginecofobico: i lettori, gli spettatori, gli uditori di questi racconti e immagini vengono sollecitati, a diversi livelli e intensità, a rafforzare le proprie credenze sul pericolo femminile, incarnato da queste eroine. L'insuccesso e la punizione degli atti eccessivi del *genos gynaiikon* illustra didatticamente gli esiti velleitari e funesti delle trasgressioni femminili.

A questo punto, dopo aver risposto affermativamente all'interrogativo sull'opportunità di definire in quanto fenomeno questa comune evoluzione in negativo delle figure femminili pericolose e dopo aver constatato che esso non riguarda le figure maschili, un secondo interrogativo impone la sua pertinenza: esiste una precisa ragione per cui il fenomeno appena definito evolve in parallelo alla più grande svolta della storia di Atene,

²⁷ Questo studio, pur trattando del tema della paura suscitata dalle donne, non rientra infatti nel filone, in espansione negli ultimi due decenni, delle ricerche sulle emozioni antiche.

quella verso la costituzione democratica? Esiste una relazione tra l'evoluzione delle figure femminili pericolose e l'evoluzione dei rapporti sociali di sesso²⁸ e dei regimi matrimoniali ad Atene, nel contesto dei mutamenti politici e sociali più generali?

Regimi matrimoniali e rapporti sociali di sesso ad Atene

Sull'evoluzione dei rapporti sociali di sesso ad Atene²⁹ dall'età arcaica all'età classica possediamo fonti circoscritte e incerte, soprattutto sul periodo più antico: dai poemi omerici deduciamo che nell'area greca non esisteva un'unica forma matrimoniale, ma coesistevano regimi diversi rispondenti a differenti finalità, legate ai rapporti e alle alleanze tra famiglie. A quest'epoca e in età arcaica l'opposizione tra moglie legittima e concubina è più sfumata che in epoca classica, come anche la distinzione tra figli legittimi e *nothoi*. Man mano le pratiche matrimoniali si irrigidiscono: in età classica una sola forma resta valida ai fini della filiazione legittima, il sistema dell'*engye*, un atto sociale privato con cui un uomo concede con un atto di dazione (*ekdosis*) a un altro uomo la figlia accompagnata dalla dote (*proix*)³⁰.

Ad Atene già la legislazione soloniana e post-soloniana comprende misure sul matrimonio, l'eredità e il disciplinamento dei costumi femminili, nella direzione dell'uniformazione di queste

²⁸ 'Sesso' non è usato qui in termini essenzialisti. La costruzione delle categorie 'uomo' e 'donna' è servita, nel corso della storia, a creare una divisione del lavoro, dei ruoli e una gerarchia: esse sono dunque legittime se usate nell'accezione di 'sessi sociali'. Per motivi analoghi utilizzo preferibilmente l'espressione 'rapporti sociali di sesso' in luogo di 'genere' (come costruzione sociale della femminilità e della mascolinità) perché risulti chiaro che l'oggetto storiografico 'donne' non viene astoricizzato e isolato dall'insieme dei rapporti sociali che lo determinano.

²⁹ Mi occupo qui solo delle cittadine: anche le meteché e le schiave erano sottoposte a meccanismi di subordinazione analoghi a quelli esercitati sulle donne libere e ateniesi, ma con l'aggiunta di altre determinanti di oppressione, lo status non cittadino e quello non libero. Il dibattito sull'opportunità di definire 'cittadine' le mogli, madri, figlie e sorelle di cittadini è annoso e vario (si vedano, con diverse conclusioni, FRÖLICH 2016 e SEBILLOTTE CUCHET 2017); per una breve disamina degli studi, FARIOLI 2020a.

³⁰ Sull'evoluzione delle forme matrimoniali a partire dall'età omerica si veda LEDUC 1990; una sintesi sulla struttura e le norme della famiglia ateniese in BONNARD, DASEN, WILGAUX 2017.

pratiche: è attribuita a Solone (ps.-Demosth. C. Steph. II 18) la norma che lega la legittimità della discendenza all'*engye* e regola l'epiclerato. Nell'Atene democratica post-clistenica, il sistema *engye-ekdosis-proix* è già ben radicato; la *pallake* e la *gyne engyete* sono nettamente separate e i *nothoi* sono esclusi dall'*anchisteia*. Con la legge di Pericle del 451 a.C., che limita la cittadinanza ai figli di padre e madre ateniesi, l'endogamia civica si irrigidisce: restringendosi il numero dei cittadini, la preservazione della filiazione legittima diventa sempre più cogente. A questo fine è essenziale che la legittimità dei figli non sia contaminata dalle intemperanze femminili. L'importanza che gli Ateniesi attribuiscono alla repressione dell'adulterio è peraltro testimoniata, già agli albori della *polis*, dalla legge sulla *moicheia* attribuita a Dracone, che permette al marito tradito di uccidere il *moichos* colto sotto il suo tetto in flagrante adulterio con una donna della famiglia. Questo provvedimento introduce una contraddizione con le leggi sull'omicidio di Dracone, che puniscono la vendetta privata³¹: un'eccezione così evidente alla nuova legge implica una forte volontà da parte della *polis* di regolamentare e controllare il comportamento sessuale delle cittadine ai fini dell'interesse collettivo all'ordinata riproduzione della cittadinanza.

A Solone sono attribuiti due provvedimenti che puniscono le cittadine coinvolte in episodi di *moicheia*. Il primo provvedimento è quello che vieta ai cittadini di vendere la figlia e la sorella, salvo nel caso in cui si tratti di una *parthenos* che ha perso la verginità fuori dal matrimonio (Plut. Sol. 23, 2). L'eccezione va interpretata in chiave politica: la trasgressione – apparentemente di natura privata – della *parthenos*, la sottrae infatti dal circuito matrimoniale, provocando un danno alla comunità intera. A Solone è attribuita (Aesch. C. Tim. 183) anche una legge contro le adulate, che conferma la preoccupazione del legislatore per la legittimità della filiazione, e dunque per una corretta trasmissione del patrimonio: questo *nomos* proibisce ogni ornamento alle donne che siano state colte in flagrante adulterio e vieta loro la partecipazione ai sacri-

³¹ Cfr. CANTARELLA 1987, 52.

fici pubblici, affinché, mescolandosi alle donne oneste, esse non le corrompano. In caso di violazione, qualunque cittadino viene autorizzato a lacerar loro i vestiti, strappare gli ornamenti e picchiarle. Un altro provvedimento, attribuito a Solone va nella stessa direzione: l'istituzione dei bordelli pubblici. Questa decisione, interpretata ironicamente dal comico Filemone come una sorta di complemento dell'*isonomia*, una misura democratica per fornire merce sessuale a prezzo calmierato a tutti i cittadini, rappresentava un ulteriore barriera alla *moicheia* e dunque una difesa della filiazione legittima: fornendo ai cittadini corpi reificati e mercificati alla portata di tutte le tasche si distoglievano infatti le attenzioni maschili dai corpi delle cittadine, *parthenoi* o già sposate. Secondo Plutarco (*Sol.* 22, 4) una legge di Solone stabiliva anche che i figli di un cittadino nati da un'etera non avessero l'obbligo di mantenere il padre: più che una tutela della dignità del matrimonio, come ritiene Plutarco, il provvedimento si configura come un deterrente alla procreazione di *nothoi* e un passo avanti verso la separazione dei diritti di figli legittimi e illegittimi, che si compirà con la restrizione periclea della cittadinanza³².

All'irrigidimento della forma matrimoniale e alle preoccupazioni per la legittimità si accompagna una regolamentazione in materia di eredità, sempre a partire dall'età soloniana. In età classica la parte femminile dell'eredità era la dote, costituita da una frazione del patrimonio paterno inferiore a quella dei figli maschi: un sistema ereditario che favoriva così una concentrazione massiccia della ricchezza nelle mani degli uomini. Il fatto che le figlie ereditassero soprattutto beni mobili ostacolava il passaggio dei beni immobili a un altro *oikos*. D'altro canto, questo assetto aveva anche il rilevante effetto di separare le cittadine dai mezzi di produzione, le terre e le attività artigianali.

Il sistema della *prox*, insomma, era caratterizzato da una notevole razionalità economica: se da un lato esso lasciava relativamente stabile la proprietà della terra, a vantaggio anche della sta-

³² Sulle leggi di Solone, la loro storicità e la loro applicazione si vedano in particolare BLOK, LARDINOIS 2006 e LEÃO, RHODES 2015.

bilità della *polis*, dall'altro lato metteva in circolazione attraverso le doti un bacino di denaro mobile e moltiplicabile attraverso gli investimenti che il marito era legittimato ad attuare, facendo fruttare una dote che non gli apparteneva, ma di cui incamerava gli interessi. Anche il sistema ereditario, già ben radicato in età classica, è forse soloniano: secondo Plutarco, infatti, il legislatore aveva abolito le *phernai* da tutti i matrimoni, salvo da quelli delle epiclere (*Sol.* 20, 6). Il significato del termine è controverso: coglie nel segno Luigi Piccirilli nell'ipotizzare che il *nomos* in questione non avesse l'intento di abolire le doti in quanto tali, ma di impedire la trasmissione di beni immobili per via dotale, con il conseguente passaggio delle terre ad un diverso *oikos*³³.

Un sistema così rigido doveva necessitare di un controllo sociale molto forte, soprattutto sulle cittadine, che della legittimità erano l'ingranaggio principale. Sarà stato dunque necessario un apparato ideologico non irrilevante a giustificazione della gerarchia in atto e delle restrizioni ai diritti femminili.

Ed è qui che entrano in gioco le nostre figure di donne pericolose: attraverso una serie di *topoi* anti-femminili che godono ancor oggi di florida salute, l'incompatibilità delle donne con ogni forma di potere e di autorità era ribadita dalle fonti ateniesi del V e IV secolo con indefettibile costanza. Questa tradizione di pensiero metteva in luce non solo il pericolo costituito dalle donne, ma anche la loro inettitudine, talora in modo internamente contraddittorio. Nelle rappresentazioni le donne diventano così naturalmente audaci e al contempo naturalmente pavide, intellettualmente limitate ma anche astute, naturalmente inclini alle cure domestiche e al contempo naturalmente inclini a una violenza che le spinge all'uccisione di mariti e figli. In maniera del tutto incongrua, le donne pericolose sono presentate come un'e-

³³ MANFREDINI, PICCIRILLI 1977, 230: «Solone stabili, o più probabilmente ripristinò, la norma che impediva la costituzione della dote in beni immobili, e al tempo stesso dovette preoccuparsi di eliminare le conseguenze di una simile prescrizione, ponendo un freno al lusso della *φεισνῆ* per impedire lo sfoggio di ricchezze delle grandi famiglie. Una legge suntuaria, quindi, ma che si inquadra in un preciso contesto economico-sociale».

spressione della natura sfrenata del *genos gynaiikon* e contemporaneamente come un'eccezione contro natura al paradigma della 'buona moglie'. Ma in verità questa contraddizione formale non è altro che l'inevitabile effetto delle funzioni differenti ma solidali dei due modelli: il primo modello – quello della donna sfrenata per natura – autorizza l'allontanamento delle cittadine da ogni forma di autonomia e di potere decisionale, il secondo – quello della buona moglie – giustifica l'inclusione delle cittadine nell'*oikos* per la riproduzione del corpo politico della città e lo svolgimento di lavoro gratuito a vantaggio della famiglia. Oltre ad occuparsi dei compiti domestici e di cura non retribuiti, come avviene ancor oggi, le donne svolgevano infatti una enorme mole di lavoro extra-domestico, soprattutto agricolo nel podere familiare, quasi completamente eluso o opacizzato dalle fonti antiche. Chi fosse il beneficiario di questo lavoro non è esplicitato dalle fonti, ma la comparazione con altre società agricole dei secoli successivi induce a pensare che non si trattasse delle lavoratrici, bensì del loro padre o marito proprietario del podere³⁴.

La misoginia e la ginecofobia che innervano le rappresentazioni delle eroine pericolose, ben lungi dal derivare dai fantasmi dell'inconscio maschile, si configurano dunque come dispositivi ideologici che, come in molte altre culture anche successive, contribuivano a giustificare e perennizzare la gerarchia in atto. Diversamente da quanto il diffuso approccio culturalista all'oppressione femminile continua a proporci, la cultura e la 'mentalità' sono la conseguenza e non la causa della disegualianza tra i sessi sociali e hanno la funzione di fornire a questa gerarchia un'incontestabilità derivata dall'essere consegnata alla 'natura'.

L'ossessione delle fonti letterarie per l'adulterio femminile (le commedie di Aristofane ne sono un esempio) e per le figure di eroine lussuose (ad es. nelle tragedie sul *Potipharmotiv*) si chiarisce dunque in relazione alla particolare importanza della legittimità in questo contesto storico. In effetti basta leggere qualche

³⁴ Sul lavoro femminile nell'antica Grecia si vedano da ultime KOSMOPOULOU 2001 e SRONEK 2018. Sullo sfruttamento economico delle cittadine ateniesi nel sistema *oikos-polis*, FARIOLI 2024b.

orazione del IV secolo per constatare quanto numerosi siano gli attacchi all'integrità morale delle madri per mettere in discussione la cittadinanza dei figli³⁵. Pertiene alla preoccupazione per la stabilità dell'*oikos* anche l'intensificazione in età classica della figura della matrigna malvagia, in particolare nelle tragedie incentrate sul *Potipharmotiv*³⁶: con ogni probabilità questa figura era percepita come elemento esterno perturbatore della famiglia e dell'eredità³⁷.

Il sistema ideologico della *polis* offre così un'auto-rappresentazione distorta della società ateniese, di cui media le contraddizioni. La potente falsificazione della realtà prodotta dalle rappresentazioni misogine e ginecofobiche, che testimonia il loro carattere ideologico, si declina nella descrizione di situazioni irrealistiche nel quadro dei rapporti sociali in atto nell'Atene dell'epoca: laddove le cittadine sono private dei diritti politici attivi e della partecipazione militare, si agita lo spettro delle Amazzoni e della ginecocrazia; laddove l'autorità sui figli spetta al capofamiglia, sono spesso le madri ad assassinare la prole; laddove l'iniziativa sessuale femminile è inammissibile, sono le matrigne a tentare la seduzione dei figliastri, e mai i patrigni quella delle le figliastre; le prostitute, vendute e reificate, divengono le carnefici di clienti vittime della loro rapacità; laddove il *kyrios* è legittimato a punire la moglie adultera, nonché a uccidere il *moichos*, sono le spose tradite a uccidere le loro rivali o i loro mariti. Analogamente, il protagonismo femminile nel campo della 'magia' evidenziato dalle fonti poetiche, contrasta con le informazioni offerte dalle fonti tecniche, secondo cui i maghi erano in misura uguale o maggiore di sesso maschile. In una parola, nelle rappresentazioni il gruppo sociale oppresso diventa il pericoloso oppressore di quello che nella società dell'epoca è il sesso dotato di tutti i diritti

³⁵ Cfr. VILLACÈQUE 2014.

³⁶ Ad es. i due *Ippolito*, la *Stenebea* e il *Tenete* di Euripide, la *Fedra*, il *Fineo* e forse i *Tympanistai* di Sofocle, le tragedie intitolate *Fenice* di Sofocle, Euripide e Ione di Chio, e forse i due drammi *Peleo* di Sofocle e Euripide.

³⁷ Sulla figura storica e sulle rappresentazioni della *metryia* in Grecia cfr. WATSON 1995.

politici, sociali ed economici. Di questa distorsione della realtà, la ginecofobia è uno strumento; una ginecofobia intesa dunque non come un'emozione o un'invariante psichica maschile, ma come un mero dispositivo ideologico.

A dimostrazione del nesso tra strutture politico-economiche della *polis* democratica, dominazione delle donne e incremento del dispositivo ginecofobico, sta l'evoluzione parallela di questi tre aspetti anche nel passaggio dall'età classica all'età ellenistica. Dalla metà del IV secolo, parallelamente alla fine dell'indipendenza delle *poleis* e all'attenuarsi del sistema *oikos-polis* nella sua forma più rigida, le condizioni di vita e i diritti delle cittadine vanno migliorando; specularmente le rappresentazioni di donne pericolose si riducono nelle fonti, sia letterarie sia iconografiche, e si fanno largo altre tematiche ed altri interessi, ad esempio i temi amorosi.

Conclusioni

La rappresentazione del pericolo femminile in età classica ed in particolare nel teatro, uno strumento comunicativo utile a mediare i processi e i conflitti in atto nella città, costituisce dunque uno dei tanti tasselli che innervano l'ideologia della *polis* nell'assolvimento delle sue due funzioni fondamentali: quella di garantire la coesione e la riproduzione del sistema in assenza di apparati statali di coercizione e quella di fondare i rapporti di dominio fondamentali per la sua sopravvivenza e libertà, ma contraddittori rispetto alla sua rappresentazione ideologica democratica: la schiavitù, la minorità dei meteci e delle donne, la diseguaglianza economica tra i cittadini³⁸.

³⁸ VEGETTI 1977, 63-64: «Ognuno di questi rapporti deve ... venire interiorizzato individualmente e collettivamente, sia perché la libera città "senza stato" non ha altrimenti la forza per imporli, sia perché essi rappresentano una contraddizione all'interno della sua autocoscienza ... Ecco allora che l'ideologico svolge il suo ruolo decisivo di auto-celebrazione del corpo politico della città, da un lato con le giustificazioni delle relazioni di dominio, dall'altro mediante le vedute dell'inferiorità "naturale" di donne, barbari, schiavi».

Dell'indole femminile inventata dall'ideologia naturalistica fa parte anche la sua pericolosità, una caratteristica che sarà attribuita nel corso della storia alle classi oppresse, ai poveri, ai gruppi marginali politici o religiosi, o di origine straniera. La ginecofobia, come le credenze sull'inferiorità femminile, si innesta sull'idea di natura a costituire l'aspetto ideologico di un rapporto sociale di dominio già precedentemente costituito: la subordinazione delle cittadine esisteva ben prima del V secolo, ma solo a quell'epoca il fenomeno diventa così ingente e così contraddittorio con l'idea dell'uguaglianza tra i cittadini da necessitare di un apparato ideologico agganciato all'idea di natura, capace di giustificare l'eccezione, l'esistenza di gruppi sociali esclusi dall'uguaglianza con gli altri, proprio in quanto titolari di una natura inferiore. Non sarà un caso se l'idea di natura è applicata ad Atene pure al gruppo degli schiavi, parallelamente alla crescita della schiavitù-merce; anche l'inferiorità *kata physin* degli schiavi è codificata da Aristotele nella *Politica*³⁹.

La longevità delle teorie sul pericolo femminile nel corso della storia e dell'elaborazione culturale dell'Occidente non possono spiegarsi in termini di semplice topicità: questa costanza tradisce invece la continuità del loro uso ideologico. Per questa ragione, i dispositivi misogini e ginecofobici nell'Atene di età classica e la figura ideologica della donna pericolosa possono costituire un caso di microstoria, da cui partire per allargare lo sguardo ai rapporti sociali dell'epoca e alla loro evoluzione, analizzando non solo le rotture storiche, ma anche le continuità, e palesando meccanismi di dominazione ancora operanti nel presente.

MARCELLA FARIOLI
Université Paris Est-Créteil
freja@tiscali.it

³⁹ Sulle analogie tra la dominazione delle donne e quella degli schiavi ad Atene e sulla loro giustificazione sulla base dell'idea di natura', cfr. FARIOLI 2020b.

ENGLISH TITLE

«The Sheer Deception». Female Menace and Disciplinary Mechanisms in Fifth-Century Athenian Theatre

ABSTRACT

The discourse on the dangerousness of the female sex is well attested in Homer and later in Hesiod, who makes women a veritable *genos*, separate and threatening to men. But it is from the 5th century onwards that this discourse gradually intensifies, particularly in Athens: in the iconography and literature of the classical era, and especially in the theatre, there appears an impressive series of female figures who are murderers, adulteresses, seductresses, liars and enchanters, almost exclusively targeting male victims, particularly husbands and sons. These figures present numerous recurring traits and are united by the way they evolve over time, in the course of which many characters turn from positive to evil or are created in the 5th century. After illustrating the characteristics of this phenomenon, the contribution aims to clarify its causes in relation to the political, social and economic context of the time.

KEYWORDS

Greek Women — Classical Athens — Greek Theatre — Misogyny — Gynaecophobia

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAGLIONI I., *Echidna e i suoi discendenti. Studio sulle entità mostruose della Teogonia esiodea*, Roma 2017.
- BERTRAND J.-M. (ed.), *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris 2005.
- BLOK J., *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden 1995.
- BLOK J., LARDINOIS A. (edd.), *Solon of Athens. New Historical and Philological Approaches*, Leiden-Boston 2006.
- BONNARD J.-B., *Les pères meurtriers de leurs fils*, in BERTRAND 2005, 287-305.
- BONNARD J.-B., *La construction des genres dans la Collection hippocratique*, in SEBILLOTTE CUCHET, ERNOULT 2007, 159-70.
- BONNARD J.-B., DASEN V., WILGAUX J., *Famille et société dans le monde grec et en Italie du V au II siècle av. J.-C.*, Rennes 2017.

- BRUIT ZAIDMAN L., *Le discours masculin/féminin sur le genos gunaikôn dans la tragédie grecque*, in SEBILLOTTE CUCHET, ERNOULT 2007, 147-58.
- CAMPESE S., MANULI P., SISSA G., *Madre materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino 1983.
- CANTARELLA E., *Donne di casa e donne sole in Grecia. Sedotte e seduttrici?*, in UGLIONE 1987, 45-60.
- CARLIER J., *Voyage en Amazonie grecque*, «AAnthHung» 27, 1979, 381-405.
- CIMINO A.M., BELLOMO M., SALDUTTI V., ZUCCHETTI E. (edd.), *Class and Classics. Subalterns and the Production of Classical Culture*, Berlin 2024 (c.d.s.).
- DAVIES M., *Deianeira and Medea. A Foot-Note to the Pre-History of Two Myths*, «Mnemosyne» 42.3-4, 1989, 469-72.
- DES BOUVRIE S., *Women in Greek Tragedy. An Anthropological Approach*, Oslo 1990.
- DUBY G., PERROT M. (edd.), *Storia delle donne in Occidente*, vol. I: *L'Antichità*, Bari 1990.
- EASTERLING P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- FARIOLI M., *Les liaisons dangereuses. Postmodernismo e femminismo mainstream in alcune tendenze attuali della storia antica*, «IncidAntico» 20, 2020, 51-78. [a]
- FARIOLI M., *Machines-à-force-de-travail. Appropriation des femmes et des esclaves dans l'Athènes classique et "idée de nature"*, «Cahiers de Recherche Sociologique» 67, 2020, 219-43. <<https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2020-n69-crs07246/1091919ar/>> (ultimo accesso: ottobre 2023). [b]
- FARIOLI M., *L'anomalie nécessaire. Femmes dangereuses, idéologie de la polis et gynécophobie à Athènes*, Venezia 2024 (c.d.s.). [a]
- FARIOLI M., *Sex, Class and Classics. French Materialist Feminism Put to the Test of Antiquity*, in CIMINO et al. 2024 (c.d.s.). [b]
- FINGLASS P., COO L. (edd.), *The Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, New York-Cambridge 2020.
- FOLEY H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford 2001.
- FRÖLICH P., *La citoyenneté grecque entre Aristote et les modernes*, «Cahiers Glotz» 27, 2016, 91-136. <<https://www.jstor.org/stable/44945902>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- HALL E., *The Sociology of Athenian Tragedy*, in EASTERLING 1997, 93-126.

- KING H., *Hippocrate's Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*, London-New York 1998.
- KOSMOPOULOU A., *Working Women, Female Professionals on Classical Attic Gravestones*, «ABSA» 96, 2001, 281-319. <<https://www.jstor.org/stable/30073281>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- LEÃO D.F., RHODES P.J., *The Laws of Solon. A New Edition with Introduction, Translation and Commentary*, London-New York 2015.
- LEDUC C., *Come darla in matrimonio? La sposa nel mondo greco, secoli IX-IV a.C.*, in DUBY, PERROT, vol. I, 1990, 246-314.
- LEDUC C., *La figure du père sacrificateur de sa fille dans les rituels athéniens*, in BERTRAND 2005, 271-86.
- LORAUX N., *Sur la race des femmes et quelques-unes de ses tribus*, «Arethusa» 11, 1978, 43-89. <<https://www.jstor.org/stable/26308154>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- MANFREDINI M., PICCIRILLI L. (edd.), *Plutarco. Vita di Solone*, Milano 1977.
- MARCH J.R., *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, London 1987.
- McCLURE L., *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton 1999.
- MINCHIN E., *Homeric Voices. Discourse, Memory, Gender*, Oxford 2007.
- PATERA M., *Figures grecques de l'épouvante de l'antiquité au présent*, Leiden-Boston 2015.
- PISCHEDDA E., *La donna ideale. Senofonte e l'educazione delle giovani spose*, «QRO» 11, 2019, 83-101.
- SAÏD S., *Le monde à l'envers. Pouvoir féminin et communauté des femmes en Grèce ancienne*, Paris 2013.
- SCHMITT PANTEL P., *Autour d'une anthropologie des sexes. À propos de la femme sans nom d'Ischomaque*, «Mètis» 9-10, 1994-95, 299-305. <https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1031> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- SEBILLOTTE CUCHET V., ERNOULT N. (edd.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris 2007.
- SEBILLOTTE CUCHET V., *Gender studies et domination masculine. Les citoyennes de l'Athènes classique, un défi pour l'historien des institutions*, «Cahiers Glotz» 28, 2017, 7-30. <<https://www.jstor.org/stable/44945944>> (ultimo accesso: ottobre 2023).

- SRONEK M.-L., *Des femmes invisibles dans l'Athènes classique? Les effets du travail pour une redéfinition de la place des femmes dans la vie publique*, «Archimède» 5, 2018, 134-44. <<https://archimede.unistra.fr/revue-archimede/archimede-5-2018/archimede-5-2018-actualites-des-femmes-invisibles-dans-lathenes-classique/>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- UGLIONE R. (ed.), *La donna nel mondo antico*, Torino 1987.
- VEGETTI M. (ed.), *Marxismo e società antica*, Milano 1977.
- VEGETTI M., *Il coltello e lo stilo. Animali, schiavi, barbari, donne, alle origini della razionalità scientifica*, Milano 1979.
- VERNANT J.-P., *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974.
- VILLACÈQUE N., *Ta mère! Insulte et généalogie à la tribune démocratique*, «Mondes Anciens» 5, 2014, s.p. <<https://journals-openedition-org.proxy.rubens.ens.fr/mondesanciens/1242>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- WATSON P.A., *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*, Leiden-New York-Köln 1995.
- WOHL V.J., *Standing by the Stathmos. The Creation of Sexual Ideology in the Odyssey*, «Arethusa» 26, 1993, 19-50. <<https://www.jstor.org/stable/26309575>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- ZEITLIN F.I., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996.

MAURIZIO GIANGIULIO

Prima di *demokratía*? Le parole della comunità politica nelle *Supplici* di Eschilo

Una tradizione di studi risalente, ancor oggi piuttosto vitale, fa delle *Supplici* una espressione diretta del contesto politico-culturale. Se già per August Boeckh la tragedia esprimeva il rapporto tra Atene e Argo sancito dall'alleanza del 461¹, e per Wilamowitz «riproduceva la costituzione del tempo», vale a dire – a suo avviso – la democrazia di Argo e Atene², di recente la tragedia è stata intesa come lo strumento dell'intenzione di presentare al pubblico una Argo che rispecchiasse la democrazia ateniese³. E se il celebre studio di Victor Ehrenberg del 1950 faceva delle *Supplici* il documento chiave delle origini della democrazia – che sarebbe stata quella post-clistenica degli anni Novanta, nei quali la tragedia veniva collocata⁴ –, in anni più vicini a noi si è voluto che Eschilo vi evocasse il concetto di democrazia, il suo stesso nome e le sue procedure decisionali⁵.

Al riguardo di tutto questo sarà bene tener comunque presente che la democrazia non è certo il tema della tragedia⁶, che Pelasgo non è rappresentato come un 're democratico'⁷, né tantomeno è «the perfect example of a προοστάτης τοῦ δήμου»⁸, che non coinvolge il popolo nella decisione perché vincolato dalla

¹ Analoghe anche le posizioni di K.O. Müller e Gustav Droysen (bibliografia in WECKLEIN 1902, 20).

² Vd. WILAMOWITZ 1914, 11.

³ PATTONI 2017, e cfr. SOMMERSTEIN 2010²; analogamente, già GARVIE 2006², 259 (in 604 δήμου κρατούσα χεῖρ «is probably meant to evoke the concept of δημοκρατία») e 280 (in 669 τὸ δάμιον, τὸ πτόλιον κρατύνει è «another indirect reference to δημοκρατία»).

⁴ Vd. EHRENBURG 1950.

⁵ SOMMERSTEIN 1997, 75; MUSTI 2018², XVI, 20 ss.

⁶ Come lo stesso Ehrenberg riconosceva (EHRENBURG 1950, 518-9).

⁷ Come lo si definisce in FRIIS JOHANSEN, WHITTLE 1980, II, 292 (ad 365-9).

⁸ EHRENBURG 1950, 529 n. 34; analogamente, STOESSL 1952, 122 (Pelasgo come «the poetic incarnation of the ideal of the democratic ruler of the state»).

‘costituzione’ argiva, bensì cura il suo rapporto con il popolo alla stregua di ogni buon re del mito e della tragedia, con un’enfasi ben percepibile nel testo, alla quale però vanno riconosciute soprattutto motivazioni drammatiche legate all’importanza assolutamente cruciale della decisione da prendere⁹. È pur vero che la presenza di *demokratía* nella tragedia potrebbe essere richiamata con formulazioni più sfumate e ci si potrebbe limitare a riconoscere – con Peter Rhodes, ad esempio – che nelle *Supplici* trovava espressione «un’idea di democrazia»¹⁰.

In ogni caso, resta la necessità di verificare questa prospettiva interpretativa, pur così cautamente formulata, attraverso un’analisi del lessico politico, che nella storia degli studi l’invalso assunto ‘democratico’ non ha certo incentivato. E resta anche imprescindibile guardare con qualche attenzione alla cultura politica ateniese degli anni Settanta e Sessanta, in ragione del fatto che sulle parole della comunità politica, e specialmente su *demokratía*, sappiamo oggi qualcosa in più di quanto si continui a pensare.

Per cominciare dalla collocazione cronologica delle *Supplici*, è il caso di sottolineare che, se anche non si volesse ancorarle all’arcontato di Archedemide (464/63), come nella lettura più probabile del celeberrimo *POxy* 2256 fr. 3, bisognerebbe pur sempre guardare a pochi anni prima, al 466, mentre il 470 o gli anni precedenti richiedono troppe supposizioni per essere accettati¹¹. Dunque le *Supplici* andranno collocate prudenzialmente negli anni Sessanta, anche se è lecito preferire esattamente il 463 come anno della rappresentazione.

In ogni caso, se sulla base di questa cronologia guardiamo al contesto ateniese, è molto importante sottolineare che siamo prima dell’ostracismo di Cimone, prima dell’alleanza Atene-Ar-

⁹ Sulla strategia drammatica in cui si inserisce la rappresentazione di Pelasgo notazioni difficilmente controvertibili sono in BURIAN 2006; vd. anche GARVIE 2006², 38-9.

¹⁰ RHODES 2003, 113.

¹¹ Si presuppone qui l’importante discussione della cronologia in GARVIE 2006², 31-8; vd. anche PATTONI 2006, 147 ss.

go, e prima delle leggi di Efialte e Archestrato che aprirono alla democrazia avanzata degli anni Cinquanta. Dev'essere chiaro che, nonostante la possibile maturazione graduale delle posizioni anti-cimoniane, l'evidenza non suggerisce di retrodatare al tempo delle *Supplici* il clima politico del 461 e della 'rivoluzione ateniese'¹².

Si aggiunga poi che il termine *demokratía* non è in alcun modo provato risalisse a Clistene, ovvero avesse preceduto Efialte di alcuni decenni. Certo, dopo Clistene la realtà politica ateniese era evoluta nel senso di una sempre maggiore importanza delle decisioni assunte dal corpo civico, dall'insieme dei cittadini, in occasione sia degli ostracismi, già negli anni Ottanta, sia delle deliberazioni assembleari della *polis* e dei *demi*¹³. E da più parti nel mondo greco entravano in crisi regimi monarchici o tirannici consolidati (da Siracusa a Cirene), entravano in crisi equilibri politici tradizionali, ad esempio a Crotone e a Taranto, si andavano costituendo e strutturando (nel Peloponneso, da Elide all'Arcadia, ad Argo) assetti civico-politici fondati su corpi civici allargati e organizzati in modo nuovo¹⁴. Insomma prendevano piede assetti isonomici imperniati sulla partecipazione e la decisionalità di compagini più larghe di cittadini. Se tuttavia il ruolo del *demos* risultava indubbiamente potenziato, esso non configurava ancora l'asse portante del regime della *polis*, e all'assemblea non ancora era riservato il sostanziale controllo della vita pubblica. Se, come sembra, nulla dimostra che il termine *demokratía* fosse già stato coniato, questo implica che non vi fosse ancora posto per la valenza cratistica, per dirla con Christian Meier, insita in una definizione di un regime politico che proclama il *kratos* del *demos* e che, al contempo, il *demos* non fosse concepito ancora come un soggetto politico al centro di un regime politico contrapposto ad altri regimi.

Al riguardo occorre dire qualcosa in più.

¹² Su Efialte e la "rivoluzione ateniese", vd. GIANGIULIO 2015, 49-54.

¹³ Per considerazioni più distese al riguardo, vd. GIANGIULIO 2015, 35-46.

¹⁴ Su Crotone, Taranto e Siracusa vd. GIANGIULIO 2015; sul Peloponneso, vd. FORREST 1960; BULTRIGHINI 1990; O' NEIL 1981; PIÉRART 2000; BOURKE 2017; TUCI 2006.

Anzitutto alcune notazioni su Atene tra la fine della tirannide e Pericle. Al tempo di Clistene, la democrazia non esisteva: non la parola *demokratía*, ma a ben vedere nemmeno la cosa, vale a dire la forma politica. Certo, le leggi clisteniche radicarono nel sistema nuove possibilità di partecipazione civica, alla base, con i demi, e al vertice, con il Consiglio dei Cinquecento cui tutti i demi di tutta l'Attica contribuivano. Ma gli equilibri del potere non si imperniavano sull'assemblea popolare, che non deteneva il controllo del processo politico e della vita pubblica. Siamo semmai di fronte a un regime libero e isonomico basato su un coinvolgimento del corpo civico dell'Attica, in cui però il potere non era del popolo, ma degli arconti e dell'Areòpago¹⁵.

Definire tale assetto «proto-democracy», ovvero «prima democrazia», con Kurt Raaflaub e Domenico Musti rispettivamente¹⁶, mette sì in campo una distinzione essenziale, ma sconta alcuni limiti non trascurabili. Il primo è che la definizione implica una lettura in definitiva teleologica e nettamente 'continuista' degli sviluppi politici ateniesi da Clistene a Efialte: quanto precede finisce per essere inteso alla luce di quanto segue. In secondo luogo, la 'rottura' che ebbe luogo con Efialte e con il Pericle degli anni Cinquanta si trova a essere piuttosto sottovalutata. In terzo luogo, considerare l'assetto clistenico una prima forma di democrazia finisce per trascurare l'elemento essenziale della dislocazione del potere. La natura democratico-popolare della nuova presenza politica dei cittadini che si instaura a partire da Clistene ne risulta abbastanza indebitamente sopravvalutata.

Con le Guerre persiane acquisirono un peso militare e politico molte migliaia di liberi di modesta condizione impiegati nella flotta e nel suo indotto. Tutta la società ateniese andò trasformandosi. Soprattutto, si delineava una presenza politica dei cittadini più che mai intensa. Essi avevano votato a migliaia gli ostracismi e combattuto per terra e per mare, e ora molti di essi remavano nella flotta che controllava l'Egeo. È piuttosto verosimile che la

¹⁵ Per una più ampia discussione, vd. GIANGIULIO 2015, 41-3.

¹⁶ RAAFLAUB 2007, 107; MUSTI 2018², ad es. 31 ('prima democrazia' vs. 'democrazia efialtea') e 36.

conseguenza sia stata lo sviluppo presso ampie cerchie di cittadini della consapevolezza che i cittadini potevano agire con particolare efficacia nella vita pubblica. Non solo in guerra, ma anche sul piano politico, nei demi, e soprattutto nella *polis*. Nel corso degli anni Settanta e Sessanta il corpo civico dovette anche intravedere la possibilità di ampliare le prerogative della moltitudine civica e di mutare gli equilibri politici complessivi. Altrimenti, la fine del mondo di Cimone e la rivoluzione democratica di Efialte e Pericle non troverebbero una spiegazione.

Le *Supplici* sembrano raccordarsi proprio alla temperie storico-culturale di quel tempo. Non sarà un caso che vi riecheggino una forte coscienza civica e l'emozionato orgoglio della pratica decisionale collettiva attraverso il voto. Ora, è molto importante sottolineare che siamo di fronte a una circostanza tutt'altro che scontata. Tant'è vero che proprio per gli anni Settanta vi è precisa traccia, nel nome *Demokrates*, del fatto che l'élite ateniese più altolocata e affluente potesse coltivare una prospettiva completamente opposta, vale a dire quella del dominio (*kratos*) esercitato sulla comunità civica (il *demos*). Nonostante quanto è invalso credere, infatti, l'antroponimo *Demokrates* non presuppone affatto *demokratía*, non ne deriva e dunque non può provare che prima della nascita intorno al 470 dei due altolocati rampolli ateniesi chiamati *Demokrates* dei quali abbiamo notizia la parola *demokratía* e la relativa nozione politica già esistessero, come ad esempio ha sostenuto Mogens Hermann Hansen. A dimostrarlo, a parte le inoppugnabili notazioni linguistiche di Debrunner in merito, sta il fatto che *Demokrates* era nome usato ad esempio in pieno VI secolo per alcuni arconti di Taso, dove a quell'epoca la democrazia era inconcepibile¹⁷. Se ne evince, per Atene, che le famiglie della 'buona società' ateniese che assegnavano il nome di *Demokrates* ai propri figli non intendevano certo celebrare il potere del popolo; anzi, semmai la pratica onomastica poteva servire, attingendo ai livelli profondi della semantica arcaica di *demos* come unità di popolo e di territorio, a proclamare un ruo-

¹⁷ Per tutto quanto precede, vd. GIANGIULIO 2018, con la relativa bibliografia.

lo di preminenza e di influenza sulla intera comunità, insomma, se si vuole, il potere sul popolo.

Invece, una cultura politica incentrata sul rilievo del ruolo politico dell'insieme dei cittadini nella comunità doveva rovesciare la prospettiva nella quale l'*élite* utilizzava il nome *Demokrates*. *Demokratía* è formazione artificiale profondamente innovativa che designa per la prima volta un ordine politico facendo riferimento al potere che vi domina. Il primo membro del peculiare composto vi figura in funzione di soggetto logico e il secondo ne qualifica l'agire, per cui *demokratía* è l'assetto nel quale il *demos* esercita un potere predominante. Si intuisce una contrapposizione politica, ad Atene, intorno al ruolo del *demos*. *Demokratía* rovesciava la prospettiva politica nella quale un membro dell'*élite* più esclusiva poteva essere chiamato *Demokrates*. E forse fu proprio questa contrapposizione intorno al ruolo del *demos* a favorire, nel corso degli anni – non necessariamente prima delle *Supplici* –, il conio dell'inedito termine *demokratía*.

Proviamo allora a leggere le *Supplici* rinunciando al presupposto democratico, per così dire. Vale a dire rinunciando a vedere nella tragedia l'ovvio riflesso di un regime democratico-popolare già esistente prima di Efialte. Una considerazione appena ravvicinata del lessico politico dell'opera può mostrare che essa era permeata di una cultura politica che metteva in primo piano la partecipazione collettiva alla gestione della comunità-*polis*. Così, si potrebbe pensare che le *Supplici* contribuiscano a intendere meglio proprio il contesto storico ateniese – e non il contrario. Si trattava di un contesto storico in cui il potere del popolo, vale a dire la democrazia come regime politico controllato dalla decisione assembleare, andava certamente profilandosi, ma non si era ancora affermata.

Nelle *Supplici* l'enfasi è sulla *polis* come comunità politica e totalità numerosa, in contrapposizione al potere di uno. La decisione comunitaria è collettiva, pubblica, intesa al bene comune. Si realizza nella pratica del voto per alzata di mano, in cui la moltitudine delle mani provvede agli interessi della comunità. E le delibere della comunità sono presentate come pienamente effica-

ci. Non si può negare che in tutto questo si profili un significativo ruolo politico dei cittadini, ma non ne risulta evocata la *demokratía* quale regime in mano al popolo minuto che affolla l'assemblea e le corti popolari. Siamo in realtà di fronte a un potere che non è del *demos* come parte popolare, ma della comunità civica nella sua interezza. Il senso politicamente forte della semantica di *demokratía* (il potere del popolo come parte) non è sfruttato e valorizzato. La democrazia dei ceti minuti, del sorteggio e delle paghe pubbliche sarebbe venuta dopo.

Possiamo ribadirlo: sulla scena delle *Supplici* non risalta la democrazia intesa in questo senso, che poi ne è il senso più pregnante. Risalta la comunità politica all'opera nella decisione collettiva, e risuona il lessico della moltitudine e della totalità.

Qualche verifica mostra come il lessico politico delle *Supplici* sia in effetti assai più quello della comunità politica che quello della democrazia quale regime costituzionale contrapposto ad altre forme di potere politico.

In forte risalto è anzitutto la *polis* come comunità. Ascoltiamo il re di Argo di fronte alla richiesta delle *Supplici* (vv. 366-7):

τὸ κοινὸν δ' εἰ μιáινεται πόλις,
 ξυνη̄ μελέσθω λαὸς ἐκπονεῖν ἄκη.
 ἐγὼ δ' ἂν οὐ κραίνοιμ' ὑπόσχεσιν πάρος,
 ἄστοις δὲ πᾶσι τῶνδε κοινώσας πέρι.

Se l'intera *polis* è contaminata, il popolo agisca tutto insieme e si dia cura di trovare un rimedio. Io non mi impegno con una promessa prima di avere condiviso queste decisioni con tutti i cittadini¹⁸.

È usato qui in senso avverbiale l'accusativo di relazione τὸ κοινόν, e il termine occorre nuovamente più oltre, quando Pelasgo promette alle Danaidi di riunire gli abitanti per far sì che τὸ κοινόν sia benevolo nei loro confronti (vv. 517-8). In entrambi i casi si evoca la dimensione politico-comunitaria della collettivi-

¹⁸ La traduzione è di chi scrive, così come negli altri casi in cui non ne è segnalato l'autore. Salvo altrimenti specificato, l'edizione di riferimento utilizzata è quella di WEST 1998².

tà civica, tra l'altro con una significativa convergenza con l'uso negli anni Settanta nella ionica Teo di τὸ ξυὸν per designare la locale unità politica¹⁹. "L'intera polis" in 366 è dunque la polis nella sua dimensione comunitaria (τὸ κοινόν), alla quale si associa, a ulteriore sottolineatura della nozione, l'azione "in comune" (ξυνη) da parte del popolo. A 518, naturalmente, non si vorrà intendere τὸ κοινόν come «l'assemblea del popolo»²⁰.

Ma torniamo a Pelasgo, incline a coinvolgere il popolo e condividere il da farsi con "tutti i cittadini" (ἅστοις δὲ πᾶσι). Le Danaidi non capiscono, com'è noto. Non credono debba agire così il signore che, senza render conto ad alcuno, decide e realizza per volontà che è solo sua, quasi votasse da solo. Incalzano, e rovesciano la logica politica di Pelasgo: σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δῆμιον (v. 370), in altri termini, è nel solo signore, nell'unico intitolato a decidere che la comunità politica si compendia. E per questo non sembra loro abbia senso far riferimento alla totalità dei cittadini. Quanto poi alla polis, in definitiva per loro non esiste se non nella figura del re.

Importa però notare che le figlie di Danao, pur negando i valori politici comunitari, associano strettamente la polis e τὸ δῆμιον, al punto che τὸ δῆμιον appare quasi sinonimo di polis, non diversamente dall'assimilazione di polis e koinon che risulta dai versi 366 e 518 considerati insieme. Allora si intenderà τὸ δῆμιον come "la comunità (politica)"²¹. Τὸ δῆμιον non è «la forza popolare, l'autorità del popolo»²², non «il popolo sovrano»²³,

¹⁹ Il riferimento è alle *Dirae Teiae* (Meiggs-Lewis 30), l'iscrizione contenente le maledizioni pubbliche della polis di Teo, ora da leggere, insieme alle 'seconde' maledizioni rese note da P. HERMANN (1981), nell'edizione commentata ora disponibile in ADAK, THONEMANN 2022, 95-149; nel testo delle *Dirae I* (l'iscrizione nota dal Settecento e perduta nel XIX secolo) si legge: ἢ [τι κ] / ακὸν : βολεῦοι : περι Τ[η] / ων : το ξυνο : [...] (A 24-5) e ὅστις : φάρμακα : δηλητή / ρια : ποιοῖ : ἐπι Τηίοισι / ν : τὸ ξυὸν : ἢ ἐπ' ιδιώτη [...] (B 1-3).

²⁰ PARARA 2010, 223.

²¹ Doveva essere questa l'intuizione che stava alla base della traduzione di τὸ δῆμιον a 370 con «commune» da parte di E.A.I. AHRENS nella sua 'didotiana' di Eschilo e Sofocle (1842, 162).

²² UNTERSTEINER 1935, 110 (ad 370) e ora WEST 2006, 35; cfr. MIRALLES, CITTI, LOMIENTO 2019, che traducono, sempre a 370, «il potere del popolo». Per MUSTI 2018², 35 τὸ δῆμιον valeva «l'elemento popolare».

²³ LSJ⁹, s.v., I.

né «l'assemblea democratica»²⁴, e nemmeno «il Pubblico»²⁵. Che equivalga a *demos* è convinzione diffusa²⁶, ma dev'essere chiaro che qui non è chiamato in causa il *demos* come baricentro di un determinato regime politico, e tantomeno come una parte della compagine civica, bensì il *demos* nel suo senso di realtà collettiva e in particolare di comunità civico-politica²⁷. Possiamo allora far dire alle Danaidi rivolte a Pelasgo: "Nota che la *polis* sei tu, e sei tu quella comunità politica che la *polis* è".

Tò δήμιον (δάμιον) è di nuovo evocato alla conclusione del canto corale di augurio per Argo: τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει (v. 699). Che si sia di fronte all'ovvietà democratica 'il popolo governa la *polis*' è spesso dato per scontato²⁸, e non manca chi vi scorge un costituzionalistico richiamo all'assemblea della democrazia (peraltro con un senso non attestato di δήμιον). Ma in effetti, quanto appena osservato in margine al verso 370 invita piuttosto a pensare che di nuovo sia evocata la comunità dei cittadini che esercita il potere nella *polis*²⁹.

Nel contesto della disamina qui svolta importa poi sottolineare che ripetutamente l'enfasi è posta sulla comunità che decide collettivamente e in modo pienamente efficace. Decidere significa in primo luogo votare. E il voto entra in scena immediatamente, con l'ingresso del coro delle Danaidi (vv. 5-7): "Siamo in esilio non perché condannate dal voto della *polis*". Risulterà chiaro in seguito che sarà il voto della città di Argo a salvarle.

Il voto della *polis* è il voto a mano alzata della moltitudine, il voto di tutti (πανδημία, v. 607), non incerto (οὐ διχορρόπως, v. 605)³⁰, ma univoco, unanime, anzi addirittura "unico" (μία / ψῆφος, vv. 942-3). Quello dell'assunzione collettiva di questo voto

²⁴ PARARA 2010, 210-1.

²⁵ SANDIN 2005, 30.

²⁶ TUCKER 1889, 83; EHRENBURG 1950, 519; MUSTI 2018², 22; BURIAN 2006, 203; RAAFLAUB 2007, 108 e 112; SOMMERSTEIN 2019, 197.

²⁷ La discussione in merito a questo versante della semantica di *demos*, allo stato tutt'altro che esaurita, può ora avvalersi di WERLINGS 2010.

²⁸ SOMMERSTEIN 2019, ad 699.

²⁹ Cfr. FRIIS JOHANSEN, WHITTLE 1980, II, 60: «'the state' viewed as the community of the people».

³⁰ Vd. FRAENKEL 1950, III, 589.

è presentato come un momento carico di emozione: “L’aria vibra-va per le destre alzate di quanti nell’adunanza di tutto il popolo al completo hanno varato questo decreto” (607-8 πανδημία γὰρ χερσὶ δεξιωνύμοις / ἔφριξεν αἰθὴρ τόνδε κραινόντων λόγον), e ha probabilmente ragione Domenico Musti a notare che «[è] questo, delle procedure democratiche al tempo di Eschilo, ancora un momento creativo, in cui si fa spazio alla fantasia e alla commozione»³¹.

Il risultato è una decisione pienamente efficace, nel senso che si compie senza fallo, quasi come un decreto divino: i decreti sono “definitivi, perfetti” (601: παντελή) e il voto è perfettamente condotto a buon fine (τελεία ψῆφος). Qui è in gioco la piena capacità decisionale della comunità civica.

Del tutto coerentemente, la *polis* è presentata come intimamente coesa. Pelasgo almeno in due occasioni vuole stornare la contesa intestina (vv. 358 e 412) e ancora più solennemente torna a farlo la beneaugurante preghiera finale per Argo: “La strage omicida non venga a lacerare questa città, armando Ares ... e la violenza tra il popolo” (678-83, vd. anche 661). L’angosciata preoccupazione della violenta divisione della città si converte nell’immaginario politico della comunità unita, che si esprime con una voce sola. Prima della democrazia popolare, con Eschilo, e dopo la sua devastante crisi di fine V secolo, con la *mia polis* di Platone, ecco il miraggio della *polis* come unità inscindibile, corpo politico unico, in cui la *stasis* non è tanto contesa o contrapposizione, quanto rottura dell’intrinseca unità della comunità civica.

Il tema della totalità civica è a tutto questo collegato strettamente. Nel passo già menzionato in cui Pelasgo dice di non potersi pronunciare senza aver condiviso la questione con tutti i cittadini, lessico della comunità e riferimento alla totalità civica si intrecciano. La *polis* è un *koinon*, il popolo agisce in comune, *polis* e popolo coincidono, e il popolo è la totalità dei cittadini. Non sorprende che quando sono evocati i cittadini, si tratta sempre

³¹ MUSTI 2018², 27.

di “tutti i cittadini” (484, 964), né che la decisione pubblica sia presa nella riunione di tutto il *demos*. Cioè del corpo civico nella sua interezza.

La riflessione sinora svolta sembra poter suggerire una lettura più sfumata del luogo che è invalso considerare una testimonianza capitale per la storia del termine *demokratía*. Danao rientra in scena. Sa dell’assemblea argiva che ha deliberato della sorte delle figlie. Esse lo incalzano in coro, domandandogli di dire come è stata assunta la decisione conclusiva (603: *ποῖ κεκύρωται τέλος*) e poi, nel celebre verso 604, chiedono *δήμου κρατούσα χεῖρ ὅπη πληθύεται*³². In tutta evidenza, si evocano qui la moltitudine dei cittadini, il voto per alzata di mano, il potere che all’adunanza civica compete. Coerentemente, nel prosieguito del discorso di Danao spicca la terminologia della decisione pubblica e si enfatizza l’effettività della volontà popolare, e più oltre la decisione degli Argivi è definita “voto unanime della *polis*, opera del *demos*” (vv. 942-3). È vero che per solito in *δήμου κρατούσα χεῖρ* si riscontra una perifrasi analitica di *demokratía*. Così soprattutto a partire dal saggio epocale di Victor Ehrenberg: «Eschilo difficilmente avrebbe parlato della *δήμου κρατούσα χεῖρ* o del *δήμος κρατύνων*, a meno che l’idea di *δημοκρατία* non avesse preso forma e trovato espressione in precedenza»³³. In realtà nel verso si esprime una forte enfasi circa le mani che votano adunatesi in massa³⁴, ed esprimendosi in massa esercitano il potere. Si vorrebbe tradurre: “Come hanno votato, adunate in massa, le mani dei cittadini che esercitano il potere?”. A ben vedere, non vi è ragione di supporre – com’è invero tutt’altro che infrequente – che sia qui in gioco, nei verbi *plethyo* o *krateo*, la nozione di maggioranza dei voti³⁵. In tutta la tragedia

³² Per il testo (preferenza per ὅπη [Casaubon, Dobree, Havet] e per πληθύεται invece del πληθύνεται di Hermann e dei più dei moderni, vd. la lucida discussione in FRIIS JOHANSEN, WHITTLE 1980, II, 492, con le ulteriori notazioni in MEDDA 2017, III, 309.

³³ EHRENBURG 1950, 524 (la traduzione dall’inglese è di chi scrive).

³⁴ *Plethymai* è intransitivo (a differenza di *plethynomai*) e “diventar numeroso”, “adensarsi in massa” ne rende bene il senso. Importa ricordare qui le interessanti occorrenze del participio presente *plethyon* come attributo di *demos* in iscrizioni di V secolo da Elide (*IvO* 7=Minon 4, l. 4 [*plethyon*] e *IvO* 3=Minon 13 l. 8 [*plathyon*]) e Atene (*IG* I³, 105).

³⁵ Vd. UNTERSTEINER 1935, 150 (*ad* 604); TERZAGHI 1921, 125 (*ad* 603); MAZON 1921; FRIIS JOHANSEN, WHITTLE 1980, 491 (e Headlam *ivi cit.*); RUZÉ 1984, 251; CANFORA 2013³, 160.

l'enfasi è sulla collettività che coincide con la *polis*, cioè sulla comunità politica, e insieme sulla volontà comunitaria espressa dal voto unanime di tutti: abbastanza incongrua sarebbe qui l'evocazione di una procedura di decisione su base maggioritaria. Ne dà tra l'altro conferma quanto Danao dice poco dopo, che l'aria vibrava delle mani tese dei cittadini i quali avevano efficacemente decretato di accogliere le Danaidi a coabitare, libere e inviolabili, con gli Argivi. Insomma, l'accento batte sull'atto efficace della votazione, sul voto che tutto perfettamente decide. In primo piano è il potere del voto, delle mani che si alzano per decidere a nome della comunità civica, non tanto il potere del popolo in senso politico, e certamente non il potere della maggioranza. Certo, nella misura in cui il voto del demo ha potere, il potere è del demo. Ma è il potere del demo come totalità, come comunità, non il potere dei molti in contrapposizione ai pochi, non il potere del regime democratico contrapposto al potere oligarchico. Su un terreno analogo porta, come si è visto, τὸ δάμιον, τὸ πτόλιν κρατύνει (v. 699). Non si evoca qui una *polis* che il popolo della democrazia controlla, ma la comunità civica padrona della *polis*.

Da tempo esisteva la nozione di 'potere sul demo', espressa da quel nome di persona squisitamente elitario che era Demokrates, il 'signore del demo'. *Demokratía* come astratto riferimento al potere del demo appare presupporre, per rovesciarla, proprio la prospettiva della 'signoria sul demo' che si esprime in Demokrates e nel contempo sembra presupporre anche un immaginario icastico e concreto come quello del potere delle mani alzate a votare in assemblea. Se le *Supplici* non presuppongono il termine *demokratía*, lo si potrà immaginare coniato negli anni della 'rivoluzione ateniese' di Efialte e Pericle tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Cinquanta³⁶.

Nella tragedia di Eschilo, invece, echeggiava una cultura politica che metteva in gioco la forza politica della collettività civica nel suo complesso. Ma negli anni terribili della fine di Cimone e

³⁶ Preme avvertire che a chi scrive non sembra di poter rinunciare a mettere in gioco Efialte, nonostante i recenti interventi di Edward HARRIS (2016 e 2019) e Matteo ZACCARINI (2018), dei quali non vi è naturalmente modo di discutere in questa sede.

della prevalenza di Efialte e dei suoi, dell'attacco all'Areopago e dell'inusitato potenziamento di Ecclesia e Consiglio dei Cinquecento, ebbe luogo una rottura rispetto all'immaginario della comunità coesa e unanime che Eschilo aveva espresso nelle *Supplici*. E forse non è un caso che dopo l'assassinio di Efialte nelle *Eumenidi* (976-87) risuonasse in teatro, di fronte ai cittadini, la solenne preghiera che mai nella *polis* rumoreggi *Stasis*, la lotta intestina "insaziabile di mali".

La cultura politica che emerge nelle *Supplici* appartiene a una temperie precedente alla 'rivoluzione democratica' iniziata nel 461. Gli ideali arcaici di *eunomia* e *isonomia* (buon governo e parità politica) erano ormai superati, e si faceva largo l'idea della comunità dei cittadini pronta a decidere sulla cosa pubblica. L'enfasi eschila sulla decisionalità efficace del corpo civico unanime nel voto capitalizzava le esperienze collettive dagli anni delle guerre persiane in poi e al tempo stesso evocava una nozione forte di potere del corpo civico che lasciava presagire la *demokratía* dei decenni a venire.

MAURIZIO GIANGIULIO

Università di Trento

maurizio.giangiulio@unitn.it

ENGLISH TITLE

Before *Demokratía*? Aeschylus' *Suppliants* and the Language of the Political Community

ABSTRACT

It is by no means certain that in Aeschylus' *Suppliants* *demokratía* is regarded as a political regime controlled by the people. The tragedy emphasizes the language of political community and collective decision-making, and the word '*demokratía*' itself is replaced by a phrase that highlights the dominant force of the assembly vote, which is not equivalent. The *Suppliants* reflects the civic consciousness of the decades following the Persian Wars, in which the sense of community, pride in numbers, and the practice of collective decision-making became particularly salient. There were also opposite tendencies: in the 470s, wealthy and high-ranking families called their scions Democrates, not to celebrate the power of

the people, but to evoke power 'over the people'. All the more significantly, the emphasis in the *Suppliants* is on the polis as a political community and a numerous totality, rather than the power of an individual. Admittedly, the power of the people of Argos is relevant, but it is the power of the *demion*, which refers to the political community as a whole. The focus is on the collective of citizens, rather than the democratic regime.

KEYWORDS

Political Community — Collective Decision-Making — Power of the Citizens — Force of the Assembly Vote — *Demokratía* — Democratic Political Regime

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAK M., THONEMANN P., *Teos and Abdera. Two Cities in Peace and War*, Oxford 2022.
- AHRENS E.A.I. (ed.), *Aeschylus et Sophoclis tragoediae et fragmenta*, Parisiis 1842.
- BEARZOT C., LANDUCCI F. (edd.), *Argo. Una democrazia diversa*, Milano 2006.
- BOURKE G., *Elis: Internal Politics and External Policy in Ancient Greece*, London-New York 2017.
- BULTRIGHINI U., *Pausania e le tradizioni democratiche: Argo ed Elide*, Padova 1990.
- BURIAN P., *Pelasgus and politics in Aeschylus' Danaid trilogy*, in LLOYD 2006, 199-210.
- CANFORA L., *Storia della letteratura greca*, Roma 2013³.
- EHRENBERG V., *Origins of Democracy*, «Historia» 1, 1950, 515-48.
- FLENSTED-JENSEN P., HEINE NIELSEN T., RUBINSTEIN L. (edd.), *Polis & Politics. Studies in Ancient Greek History presented to Mogens Herman Hansen on his Sixtieth Birthday, August 20*, Copenhagen 2000.
- FORREST W.G., *Themistokles and Argos*, «CQ» 10, 1960, 221-41.
- FRAENKEL E. (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*. Edited with a Commentary by E. F., 3 voll., Oxford 1950.
- FRIIS JOHANSEN H., WHITTLE E.W. (edd.), *Aeschylus, The Suppliants*, 3 voll., Copenhagen 1980.
- GARVIE A.F., *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*, Exeter 2006².
- GARVIE A.F., *Nuove riflessioni sulle Supplici*, «Lexis» 24, 2006, 31-42.

- GIANGIULIO M., *Democrazie greche. Atene, Sicilia, Magna Grecia*, Roma 2015.
- GIANGIULIO M., *Demokrates e demokratia, o delle certezze apparenti*, «QS» 87, 2018, 5-24.
- HARRIS E., *The Flawed Origins of Ancient Greek Democracy*, in HAVLÍČEK, HORN, JINEK 2016, 43-55.
- HARRIS E., *Aeschylus' Eumenides: The Role of the Areopagus, The Rule of Law and Political Discourse in Attic Tragedy*, in MARKANTONATOS, VOLONAKI 2019, 389-419.
- HAVLÍČEK A. (†), HORN C., JINEK J. (edd.), *Nous, Nomos, Polis. Festschrift Francisco L. Lisi*, Sankt Augustin 2016.
- HERMANN P., *Theos und Abdera in 5. Jahrhundert v. Chr. Ein neues Fragment der Teiorum Dirae*, «Chiron» 11, 1981, 1-30.
- LLOYD M. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Aeschylus*, Oxford 2006.
- MARKANTONATOS A., VOLONAKI E. (edd.), *Poet and Orator: A Symbiotic Relationship in Democratic Athens*, Berlin-Boston 2019.
- MAZON P. (ed.), *Eschyle*, vol. I: *Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchainé*, Paris 1921.
- MEDDA E. (ed.), *Eschilo. Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento, 3 voll., Roma 2017.
- MIRALES C., CITTI V., LOMIENTO L. (edd.), *Eschilo. Supplici*. Edizione critica, traduzione e commento, Roma 2019.
- MUSTI D., *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma-Bari 2018² (1995).
- O' NEIL T.J., *The Exile of Themistokles and Democracy in the Peloponnese*, «CQ» 31, 1981, 335-46.
- PARARA P., *La dimension politique des tragédies d'Eschyle. Recherche sur la terminologie politique, les institutions politiques, la pensée politique*, Nancy 2010.
- PATTONI M.P., *Presenze politiche di Argo nella tragedia attica del V secolo*, in BEARZOT, LANDUCCI 2006, 147-208.
- PATTONI M.P., *Democratic Paideia in Aeschylus' Suppliants*, «Polis» 34, 2017, 251-72.
- PELLING C. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997.
- PIÉRART M., *Argos. Une autre démocratie*, in FLENSTED-JENSEN, HEINE NIELSEN, RUBINSTEIN 2000, 297-314.

- RAAFLAUB K.A., *The Breakthrough of Dēmokratia in Mid-Fifth-Century Athens*, in RAAFLAUB, OBER, WALLACE 2007, 105-54.
- RAAFLAUB K.A., OBER J., WALLACE R.W. (edd.), *Origins of Democracy in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London 2007.
- RHODES P.J., *Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis*, «JHS» 123, 2003, 104-19.
- RUZÉ F., *Plethos, Aux origines de la majorité politique*, in *Aux origines de l'héllenisme: la Crète et la Grèce. Hommage à Henri van Effenterre*, éd. par le Centre G. Glotz, Paris 1984, 247-63.
- SANDIN P., *Aeschylus' Supplikes: Introduction and commentary on vv. 1-523*, Lund 2005.
- SOMMERSTEIN A.H., *The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aeschylus*, in PELLING 1997, 63-80.
- SOMMERSTEIN A.H., *Aeschylean Tragedy*, Bloomsbury 2010².
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aeschylus. Suppliants*, Cambridge 2019.
- STOESSL F., *Aeschylus as a Political Thinker*, «AJPh» 73, 1952, 113-39.
- TERZAGHI N. (ed.), *Eschilo. Le Supplici*. Col commento di N. T., Palermo 1921.
- TUCI P.A., *Il regime politico di Argo e le sue istituzioni tra fine VI e fine V secolo a.C.: verso un'instabile democrazia*, in BEARZOT, LANDUCCI 2006, 209-72.
- TUCKER T.G. (ed.), *The 'Supplikes' of Aeschylus. A Revised Text with Introduction, Critical Notes, Commentary and Translation*, London-New York 1889.
- UNTERSTEINER M. (ed.), *Eschilo. Le Supplici*. Con introduzione e commento di M. U., Napoli 1935.
- WECKLEIN N. (hrsg.), *Äschylos. Die Schutzflehenden*. Mit Einleitung und Anmerkungen, Leipzig 1902.
- WERLINGS M.-J., *Le dèmos avant la démocratie: mots, concepts, réalités historiques*, Paris 2010.
- WEST M.L. (ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart 1998².
- WEST M.L., *King and demos in Aeschylus*, in *Dionysalexandros. Essays on Aeschylus and his tragedies in honour of Alexander Garvie*, Swansea 2006, 31-40.
- WILAMOWITZ U. VON, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.
- ZACCARINI M., *The Fate of the Lawgiver: The Invention of the Reforms of Ephialtes and the "Patrios Politeia"*, «Historia» 67, 2018, 495-512.

CARMINE CATENACCI

Eros violento e dolore senza rabbia: la tragedia di Deianira nelle *Trachinie* di Sofocle

Because beauty has power to call forth a grief that is beyond the reach of other tragedies. The loss of a great beauty can bring an entire nation to its knees. Nothing else can do that.

Helen.

Or Marilyn.

(Cormac McCarthy, *The Passenger*)

Le Trachinie nella critica

È consuetudine iniziare un saggio sulle *Trachinie* di Sofocle osservando che le *Trachinie* sono, tra le tragedie superstiti di Sofocle, l'opera più problematica. Basterà qui richiamare il florilegio degli aggettivi negativi che, secondo una ricognizione di Charles Segal ferma al 1977, ha accompagnato il dramma nella storia della critica: «inferior, imperfect, very poor and insipid, gloomy, dark, puzzling, odd, nebulous, curious, bitter, difficult»¹. Inevitabile, in proposito, citare la madre di tutte le stroncature a opera di August Wilhelm Schlegel agli inizi del XIX secolo²:

* Questo testo è stato presentato per la prima volta in occasione del convegno *Leros nel teatro antico* organizzato dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa (19-20 ottobre 2023). Ringrazio Caterina Del Colle, con la quale ho discusso intere parti del lavoro ricevendo preziosi spunti e suggerimenti. Ringrazio anche l'anonimo referee, Francesco Morosi e Marta Ciligot per le utili indicazioni. Il testo greco delle *Trachinie*, che qui si propone, è quello dell'edizione di LLOYD-JONES, WILSON 1990. Le traduzioni sono di PADUANO 1982.

¹ SEGAL 1977, 101. Le alterne vicende critiche delle *Trachinie*, che sembrano affondare le proprie radici fin nell'antichità (vd. RODIGHIERO 2004, 40 ss.), sono evocate, per i tempi moderni, già da JEBB 1892, IX s. Istruttivo anche l'avvio di FERGUSON 1972, 150 s.

² Si tratta della settima delle lezioni di SCHLEGEL 1809, qui nella traduzione italiana di GHERARDINI 1859², 57.

Le *Trachinie* mi pajono talmente inferiori alle altre opere di Sofocle, che vorrei trovare qualche testimonianza in su la quale mi fosse permesso di asserire che per isbaglio fu attribuita a questo poeta una tragedia composta a' suoi giorni e nella sua scuola, fors'anche da suo figlio Giofonte ch'egli aveva allevato per avere in lui un successore. E vaglia il vero, sì nella disposizione generale, o sì nella locuzione di questo dramma si possono trovar molte ragioni di dubitare della sua autenticità ... è uopo risolversi a dire che il grande poeta fu questa volta di gran lunga minor di sé stesso.

Non sono mancate neppure voci di apprezzamento, incentrate in passato soprattutto sulla figura della 'dolce' Deianira. Tra di queste si distinguono Richard Jebb³:

The heroine of the *Trachiniae* has been recognised by general consent as one of the most delicately beautiful creations in literature; and many who feel this charm will feel also that it can no more be described than the perfume of a flower. Perhaps in the poetry of the ancient world there is only one other woman who affects a modern mind in the same kind of way, the maiden Nausicaa.

e Gennaro Perrotta⁴:

Il poeta ha avuto l'audacia grande di portare sulla scena una donna tratta da un gineceo ateniese del V secolo, una donna dalla bellezza sfiorita, dai gesti stanchi, dalla volontà molle ... Nessuna eroina euripidea ebbe mai la tenerezza profonda e la dolcezza inquieta di Deianira.

In anni meno distanti, si segnalano pregevoli tentativi di rilettura del dramma in chiave più centrata dal punto di vista storico, letterario e della ricezione. Si prendano, per esempio, le parole che aprono l'introduzione all'edizione con commento di Patricia Easterling⁵:

The reputation of *Trachiniae*, like the fortunes of Heracles (112-19), has had its ups and downs. The play was evidently admired in antiquity, or it would not have survived; but it was not as widely

³ JEBB 1892, XXXI.

⁴ PERROTTA 1943³, 127.

⁵ EASTERLING 1982, 1. Si vedano, inoltre, GOWARD 2004, 31 ss. e l'ottima rilettura d'insieme di RODIGHIERO 2004, 9 ss. Agili e puntuali introduzioni alle diverse tematiche critiche delle *Trachinie* sono offerte da LEVETT 2004 e HEIDEN 2012.

studied as the other plays during the middle ages and later, and it made little appeal to nineteenth-century taste. Recent criticism has been more sympathetic. *Trachiniae*, after all, is a subtle and highly sophisticated play about primitive emotions, and modern readers can more easily take in their stride features that their predecessors found puzzling or offensive.

Tuttavia, un cono d'ombra resta sulle *Trachinie* come su nessun'altra tragedia sofoclea. Non va nascosto, su tutti, il dato oggettivo dello scarso *appeal* teatrale. L'enorme popolarità di Eracle fino ai giorni nostri sembrerebbe una buona base per la ripresa. Allo stesso modo, il tema portante della passione erotica, della gelosia⁶, dell'abbandono e del tentativo di riconquistare l'amore perduto, anche con l'aiuto di filtri e magie, dovrebbe risultare attraente per la sensibilità del pubblico delle più varie epoche. Ed invece, nella continua ri-messa in scena moderna di tragedie greche, le *Trachinie* latitano⁷. Poche le riprese, e ancora più raramente aderenti al testo originale, ma bisognose di vistose innovazioni e radicali contaminazioni, per lo più affidate a contesti di produzione e/o fruizione universitari e sperimentali o, comunque, specialistici⁸. Assai rare le produzioni destinate a un pubblico ampio o, se si vuole, 'commerciali'. Può aiutarci in questa ricostruzione uno sguardo al cartellone di alcuni tra i centri internazionali di più importante ed efficace disseminazione del teatro classico. *L'Istituto Nazionale del*

⁶ È argomento controverso, com'è noto, se nella Grecia antica esistesse un sentimento comparabile alla nostra gelosia. Per una discussione d'insieme si rinvia a SANDERS 2014, 130 ss., che si dichiara a favore di una risposta positiva e in particolare, a proposito delle *Trachinie*, individua nella gelosia il movente principale delle azioni di Deianira.

⁷ Una vistosa eccezione di settanta anni fa è la celebre versione di EZRA POUND 1954, 487-523, originariamente prodotta per la recitazione radiofonica alla BBC, che, tuttavia, sembra confermare la regola: non pare estranea alla scelta di Pound la volontà controcorrente di scegliere una tragedia poco frequentata, tanto che, a dispetto della critica dominante ai tempi, la sua attenzione e il suo apprezzamento cadono sulla figura di Eracle e non di Deianira (cfr. MASON 1969, 249 ss.).

⁸ Per la documentazione sulle ri-messe in scena moderne si rinvia a FLASHAR 1991, 407 e, da ultimo, alla rassegna di MILLS 2017, che si avvale dell'APGRD; raccolta di materiali anche in WRIGLEY 2004 e ALAGKIOZIDOU 2017. Si aggiunga la produzione andata in scena nel giugno 2010 presso la Guildhall di York, a cura del Mnemosyne Theater con la regia di Jon Hughes, di cui riferisce ROWLAND 2017 all'interno della sua ampia rilettura della ricezione millenaria delle *Trachinie* nel segno interpretativo della violenza domestica e di quella globale.

Dramma Antico di Siracusa, in più di cento anni di rappresentazioni, ha portato sulla scena le *Trachinie* solamente nel 1933, nel 1980 e l'ultima volta nel 2007⁹. Non molto di più si ricava dal repertorio del *National Theatre of Greece* che, se non si tiene conto di assai libere riscritture ispirate al plot tragico in chiave contemporanea, ha presentato le *Trachinie* nel 1970 e nel 2013¹⁰.

Colpisce, poi, che pochissimo o nessuno spazio abbiano l'intreccio e i personaggi della tragedia nell'attuale boom di rielaborazioni del mito classico al femminile, soprattutto per mano di autrici. Proliferano rivisitazioni non solo relative, per fare qualche nome, a eroine famosissime come Penelope, Medea, Clitemestra o Elena, ma anche a figure non primarie come Briseide, Calipso o Galatea e finanche terribili quali Circe e persino Medusa¹¹. Di Deianira, che mi risulti, poco o nulla all'orizzonte¹². Si ha l'impressione che la mansuetudine e la remissività della 'dolce' Deianira o, per converso, l'esecrando omicidio del marito vengano intesi come rapporto di complicità e di dipendenza del personaggio femminile all'interno del sistema e dell'ideologia patriarcali, rendendola *dramatis persona* scomoda agli schemi ideologici oggi prevalenti. «Io muoio, – potrebbe dire Deianira, con le parole di Pier Paolo Pasolini – ed anche questo mi nuoce».

I fatti tragici

Le difficoltà non hanno limitato, anzi hanno moltiplicato, com'è comprensibile, la letteratura secondaria sul dramma. Noi focalizzeremo la nostra attenzione su alcuni aspetti inerenti all'e-

⁹ Su quest'ultima vd. BARONE 2007.

¹⁰ Si veda MILLS 2017, 545 con n. 161 e si consulti il sito <<https://aefestival.gr/?s=trachiniai&lang=en>>.

¹¹ Per una rassegna, che giorno dopo giorno va arricchendosi sempre più di nuovi titoli, vd. FARIOLI 2022.

¹² A qualche anno fa risalgono ormai il dramma radiofonico *Dianeira* di Timberlake Wertebaker del 1999 (pubblicato in WERTENBAKER 2002), su cui vd. VERZELETTI 2019 e ALAGKIOZIDOU 2020-2021, il parziale recupero in *Bad Women*, creato e diretto da Tina Shepherd, Sidney Goldfarb e la Talking Band nel 2002, su cui vd. FOLEY 2004, 77 ss., e il riadattamento modernizzante *Cruel and Tender* di Martin Andrew CRIMP (2004), su cui vd. ZANELLI 2022.

ros e alla personalità tragica di Deianira, senza nessuna pretesa – sia detto ora per sempre – di esaustività sui numerosi temi critici che le *Trachinie* sollevano.

Ma è utile, anzitutto, ripercorrere la trama seguendo da presso il testo. Unica tra le sette tragedie di Sofocle conservate per intero, le *Trachinie* non si aprono con un dialogo tra personaggi, ma con un monologo ‘auto-predittivo’¹³. Deianira, moglie di Eracle, si trova ospite a Trachis in Tessaglia, dove attende ansiosa il ritorno del marito. Le prime parole della donna sono piene di angoscia (1-5):

Λόγος μὲν ἔστ’ ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
ὥς οὐκ ἂν αἰῶν’ ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνη τις, οὐτ’ εἰ χρηστός οὐτ’ εἴ τω κακός·
ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἴδου μολεῖν,
ἔξοιδ’ ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν.

C’è un antico detto che di nessuno degli uomini si può sapere, prima della morte, se la sua esistenza è stata buona o cattiva; ma io la mia, anche prima di scendere all’Ade, so bene quanto è amara e sciagurata.

La sentenza anticipa e contiene, come vedremo, l’intero dramma. Deianira va oltre la portata della massima, attribuendo a sé stessa una vita infelice prima che, come il detto prescrive, sia giunta la fine¹⁴. Dopo questo perentorio avvio gnomico, Deianira prosegue evocando la sua giovinezza, quando fu desiderata in mostruose nozze dal fiume Acheloo che si presentava sotto forma di toro, di serpente e di uomo con testa di toro, mentre dalla sua folta barba scorrevano rivoli d’acqua. A salvarla da quell’unione incubo fu Eracle, che sconfisse Acheloo e portò via la ragazza come sua sposa. Ma da allora le pene non sono finite. Le continue imprese tengono Eracle lontano dalla famiglia e Deianira vive in costante apprensione per sé, il marito e i figli. Anche ora, quando le famose

¹³ Attenzione alla dimensione monologica presta KITZINGER 2012, 111 ss.

¹⁴ La sentenza era tradizionalmente attribuita, già da Aristotele, *Eth. Nic.* 1100a, a Solone (cfr. il celebre dialogo con Creso in Erodoto 1, 32, 5); numerosi i passi paralleli, dalla poesia lirica (e.g. Simon. fr. 521 Page = F 244 Poltera) alla tragedia: cfr. RODIGHIERO 2004, 146. L’uso delle massime da parte di Deianira è ora studiato da VAN ESSEN-FISHMAN 2020.

fatiche al servizio di Euristeo sono state portate a termine, l'eroe è assente e nessuno sa dove sia. Al momento dell'ultima partenza, Eracle ha lasciato a Deianira una tavoletta che contiene un oracolo di Dodona, secondo il quale, trascorsi quindici mesi, Eracle o sarebbe morto o, se fosse sopravvissuto, avrebbe condotto una vita priva di dolore. È proprio la giornata che ci accingiamo a vivere sulla scena coincide con lo scadere dei fatidici quindici mesi.

Interviene la nutrice, la quale suggerisce di inviare Illo, figlio di Eracle e Deianira, a cercare notizie del padre. Ma ecco che, subito dopo la parodo del coro composto dalle ragazze di Trachis che danno il nome alla tragedia e che immediatamente empatizzano con Deianira, giunge il messaggero riferendo di aver sentito dall'araldo Lica una splendida notizia: Eracle è vivo ed è sulla via del ritorno. Entra in scena lo stesso Lica, che conduce un gruppo di prigionieri, provenienti da Ecalia in Eubea. Questa città, dice Lica, è stata devastata da Eracle per vendicare un oltraggio subito dall'eroe ad opera di Eurito, re di Ecalia. Deianira prova un immediato senso di pietà per le ragazze prigioniere e, in particolare, per una di loro che spicca per nobiltà, bellezza e tristezza. Interrogato sull'identità della fanciulla, Lica afferma di non sapere chi sia, e la stessa ragazza è chiusa in un totale silenzio¹⁵. Tuttavia, la gioia dura poco e presto si rovescia in intensa inquietudine. Quando Lica e le schiave si allontanano, il messaggero rivela a Deianira la verità: la ragazza è Iole, figlia di Eurito, che questi non ha voluto cedere a Eracle. È per Iole, è per amore e desiderio di lei, che Eracle ha messo a ferro e fuoco Ecalia. La giovane arriva a casa non come semplice schiava, ma come concubina. In un serrato confronto, Lica è costretto ad ammettere che tutto ciò è vero. Deianira resta profondamente turbata, ma mantiene un comportamento dignitoso. Riconosce la potenza di Eros cui neppure gli dei possono opporsi. Anche lei, ammette, ne è soggiogata. Non è biasimevole che Eracle, come già altre volte in passato con molte altre donne, abbia ceduto a questa "malattia" (νόσος). Né la colpa di ciò può essere

¹⁵ Su questo silenzio scenico, anche in relazione al noto e più volte citato precedente di Cassandra nell'*Agamemnone* di Eschilo, vd. MATTISON 2015 (con bibliografia); FINGLASS 2020, 89 ss. e RODIGHIERO 2020.

imputata a Iole verso la quale Deianira prova compassione, poiché a causa della sua bellezza, senza nessuna sua volontà, ha visto la patria distrutta e vive la condizione servile.

Tuttavia, pur accogliendo la ragazza nel palazzo e non mostrando rancore nei confronti di Eracle, Deianira non si rassegna e vuole riconquistare il suo uomo. Le sovviene un'altra bestiale storia d'amore, di cui ancora una volta, con Eracle, era stata protagonista, anzi vittima. A lei tentò di fare violenza il centauro Nesso, che per questa ragione fu colpito a morte da Eracle con le frecce bagnate negli umori dell'Idra di Lerna. Prima di morire, Nesso rivelò a Deianira che, se avesse conservato il sangue rappreso attorno alle frecce mortali, quest'ultimo le sarebbe servito, all'occorrenza, come infallibile filtro d'amore per tenere Eracle legato a lei.

Non senza titubanze e timori, Deianira si affida ora a questa soluzione estrema. Bagna una tunica con il sangue di Nesso e la invia come dono al marito, affinché la usi durante il sacrificio di ringraziamento a Zeus. Presto Deianira, però, si rende conto che le parole di Nesso nascondevano una subdola vendetta. Ma ormai è tardi. È già di ritorno Illo, il quale informa che atroci spasimi si sono impossessati di Eracle, non appena ha indossato il chitone intriso del sangue tossico del Centauro, che ora gli avvolge e divora le carni. Tormentato dal male, Eracle è caduto in uno stato di semi-delirio, ha scagliato spaventose maledizioni, ha massacrato Lica, reo solamente di avergli portato la tunica, sbattendolo brutalmente su uno scoglio. Deianira sconvolta rientra in silenzio nel palazzo e, come riferisce la nutrice, si toglie la vita con una spada, sul talamo nuziale, tra pianti disperati.

Portato su una lettiga, arriva sulla scena Eracle agonizzante¹⁶. L'eroe, in preda a strazianti dolori, lamenta la sua miserevole sorte e l'inermità delle tante straordinarie imprese compiute, piange la "femminia" morte alla quale è costretto e scaglia terribili maledizioni contro Deianira. Illo gli spiega che le intenzioni della donna non erano malevole, poiché pensava che gli umori di Nesso

¹⁶ Per la ricostruzione delle strutture metrico-ritmiche e performative della scena vd. ora l'analisi di GALVANI 2023.

altro non fossero che un incantesimo d'amore. Eracle comprende il senso di un antico vaticinio di Zeus, che gli prediceva la morte non per opera di un vivo, ma di un morto, cioè Nesso. Rassegnato alla sua infelice fine, Eracle comanda al figlio, piuttosto sconcertato, di sposare Iole e di innalzare una pira sul monte Eeta, dove il suo corpo sarà bruciato. "Non c'è nulla in tutto ciò che è accaduto che non appartenga a Zeus" sono le ultime parole del dramma.

Se questa è la trama, in che cosa consiste, dunque, l'incresciosa difficoltà delle *Trachinie*? Solo un cursorio cenno a quelli che sono sembrati i punti più critici. Anzitutto, la cosiddetta struttura a dittico, tipica di una parte (la prima?) della produzione sofoclea, pare qui realizzarsi in forme estreme e stridenti. Per due terzi circa dell'opera sulla scena è Deianira, e indubbiamente è lei il perno della vicenda tragica. Negli ultimi trecento versi, invece, senza che i due personaggi principali si incontrino mai (il primo attore, infatti, interpreta i due ruoli), la scena è occupata da Eracle e il focus emotivo, con brusco scarto drammatico, è su di lui¹⁷. Ma, soprattutto, molte riserve ha sollevato il grande eroe civilizzatore, il benefattore dell'umanità, Eracle, così miserrimamente rappresentato. Valga per tutti l'implacabile giudizio di Winnington-Ingram: «It might be admitted that he is one of the most unpleasant characters in Greek tragedy ... There is a horrific and repellent quality in him»¹⁸. Nelle *Trachinie*, va ulteriormente precisato, non vi è il minimo riferimento al glorioso *sequel* della vicenda di Eracle e al passaggio successivo alla sua morte sulla pira, cioè l'apoteosi sull'Olimpo tra gli dei, che riabiliterebbe tutta la vicenda¹⁹. La stessa 'dolce' Deianira non è esente da insinuazioni e sospetti in relazione alla coerenza drammatica del personaggio, ma anche alla trasparenza del suo agire²⁰. Infine, è opportuno puntualizzare che elementi utili per l'interpretazione non possono ricavarsi dalla cronologia della tragedia. Molti gli studi e diverse le ipotesi, ma si tratta di «attempts

¹⁷ Per una differente caratterizzazione anche performativa dei due personaggi vd. CATENACCIO 2017.

¹⁸ WINNINGTON-INGRAM 1980, 83.

¹⁹ Incisive restano in proposito le osservazioni di REINHARDT 1989, 77 s.

²⁰ Vd. *infra*, 99 s.

to date the undatable»²¹. In estrema sintesi, «any date between 457 and, say, 430 would not be implausible»²², con un maggiore, ma mai generale, consenso per gli anni attorno al 440²³.

Eros tragico

Nel quadro complesso delle *Trachinie* come si colloca il tema dell'eros? Da un certo punto di vista, la storia portata sulla scena, come abbiamo accennato, può iscriversi all'interno di un filone narrativo fecondo, pur nelle sue variabili: l'amante che cerca di riconquistare in tutti i modi l'amore del partner ormai rivolto verso un'altra persona e che, nel fare ciò, non senza tratti di morbosità, involontariamente o volontariamente determina un'azione rovinosa. In ogni caso, appare evidente che l'eros è il motore incontrollato e incontrollabile delle *Trachinie*. A scatenare il dramma sono l'amore angosciato e funesto di Deianira per Eracle, insieme con l'amore deflagrante e devastatore di Eracle per Iole. Sullo sfondo spicca ancora vivido il desiderio bestiale, primordiale, di Acheloo e poi di Nesso per la giovanissima Deianira, senza considerare il desiderio dello stesso Eracle per la ragazza di Calidone. Infine, Deianira si uccide sul letto nuziale (con Illo che si stende accanto al cadavere), e ad Illo è imposta dal padre l'unione matrimoniale con Iole.

Il ruolo dominante di Afrodite ed Eros torna più volte nel testo. Basti per ora l'inequivocabile e obiettivo commento del coro a proposito dei fatti di Ecalia e di ciò che ne consegue (860-1):

Ἀ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά
τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ.

In silenzio Afrodite è stata ministra e chiara artefice di queste vicende.

²¹ DAVIES 1991, XVIII n. 4.

²² Così conclude, con ragionevole prudenza, la sua serrata analisi EASTERLING 1982, 23.

²³ Per una sintesi delle posizioni critiche e dei possibili criteri di datazione, che alcuni fanno risalire anche dopo il 430 a.C., si rimanda a KAMERBEEK 1970, 27 ss.; LESKY 1996, 282 ss. e RODIGHIERO 2004, 37 ss.; indicazioni utili anche in GENTILI 1958, 56 n. 3.

Naturalmente questa struttura portante non è sfuggita agli studiosi. Tuttavia, essa diventa elemento focale soprattutto a partire dal 1980 grazie alla lettura di Winnington-Ingram, che arriva a definire le *Trachinie* «a tragedy of sex»²⁴. Da allora la dimensione erotica, e conseguentemente di genere, è stata oggetto di un'indagine più accurata e sfaccettata²⁵, ovviamente nella sua interazione con altri fattori tragici, dei quali qui non possiamo che limitarci a menzionare i più evidenti: l'invincibilità del destino e lo sconvolgente mutare delle sorti umane; l'ineluttabilità degli oracoli e l'ignoranza umana; il contrasto tra brutalità pre-civile e civiltà²⁶; il *nostos* che si fa tragedia²⁷.

Ma quali caratteri e quali funzioni assume l'eros nello specifico delle *Trachinie*? Secondo una connotazione comune soprattutto in tragedia, Eros – e con lui naturalmente Afrodite – è una forza universale, misteriosa e irresistibile, essenzialmente rovinosa: questo Deianira afferma (441 ss.), questo il coro ribadisce senza indugio (497 ss.), e questo i fatti scenici dimostrano. Un'idea che è icasticamente espressa anche in altri passi di Sofocle e di altri autori²⁸. Contro la passione erotica nessuno, né gli animali né gli uomini e neppure gli dei possono combattere.

La lotta coinvolge tra loro, invece, come animali che combattono per la preda amorosa, gli aspiranti amanti di Deianira: Acheloo ed Eracle (503 ss.). Una marcata componente agonistica percorre le *Trachinie*²⁹ e segnatamente la sfera amorosa. Dell'agone

²⁴ WINNINGTON-INGRAM 1980, 75.

²⁵ Si veda, oltre ai lavori citati di volta in volta in questo contributo, PARCA 1992 (con ulteriori riferimenti bibliografici a p. 190 n. 76).

²⁶ La dialettica tra stato selvaggio e condizione civilizzata è approfondita da SE-GAL 1997.

²⁷ La definizione di *nostos* play si deve a TAPLIN 1977, 124; sul «*nostos*-plot» tragico vd. HALL 1997, 106 ss.

²⁸ Celebri sono Soph. *Ant.* 781 ss., fr. 684 e fr. 941 Radt. Il motivo dell'invincibilità di Afrodite ed Eros, che risuona spesso già nella poesia arcaica, dall'epica (Hom. *Il.* 14, 198 ss.; Hes. *Theog.* 120 ss.; *Hymn. Hom.* 5, 34 ss.) alla lirica (e.g. Sapph. fr. 130, 2 Neri), è frequente nella tragedia con caratterizzazione eminentemente distruttiva (cfr. p. es. Eur. *Hipp.* 443 ss.; 525 ss., dove è menzionata proprio Iole "puledra di Ecalia"; 1268 ss.; fr. 136 Kannicht), né mancano riusi in chiave comica (Ar. *Nub.* 1079 ss.) o sofistica (Gorg. *Hel.* 6 e 19).

²⁹ Cfr. SWIFT 2011.

erotico Afrodite è al di sopra e al di fuori, unica giudice. Al v. 516 la dea, con suggestiva immagine e icastico *hapax* (ῥαβδονομέω), è descritta sovrintendere alla competizione amorosa alla maniera degli arbitri che governano le gare sportive tenendo in mano un bastone. Un *hapax* lessicale, ma anche visuale. La pittura vascolare ci restituisce numerose rappresentazioni di giudici di gara col bastone in mano. E, sempre all'interno della tradizione figurativa su ceramica, è altresì attivo uno schema iconografico, secondo cui in posizione simile è ritratta Atena che tiene la lancia in mano e guarda Eracle combattere contro i suoi mostruosi avversari, per una rappresentazione d'insieme analoga a quella degli arbitri muniti di bastone. In questo modulo, come detto, è presente Atena, la dea protettrice di Eracle, ma non Afrodite³⁰. Nelle *Trachinie*, invece, sulla scorta di un atto di *enargeia* che coinvolge moduli visivi, siamo di fronte a un significativo slittamento di presenze e atteggiamenti divini: dalla supervisione propizia di Atena allo sguardo impassibile e calamitoso di Afrodite.

Di immediato impatto nella struttura del dramma risulta, nel solco di una metafora sessuale diffusa in teatro e fuori del teatro, ma non per questo meno pregnante, una connotazione di tipo agricolo. Deianira, posseduta e deprivata, lamenta in apertura (31-3):

Καφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κείνός ποτε,
γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβῶν,
σπεύρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἄπαξ.

Abbiamo avuto dei figli, ma lui ha fatto come un contadino che possiede una terra lontana e la vede solo al momento di seminare e arare³¹.

³⁰ Per Atena che sovrintende alla lotta di Eracle contro Acheloo, vd. p. es. ISLER 1981, 27 n. 247 e n. 248, mentre per il combattimento con Nesso, DíEZ DE VELASCO 1992, 841 n. 57 e 842 n. 82; cfr. DAVIES 1991, 143 s.

³¹ La metafora della 'aratura sessuale' ricorre, in relazione al matrimonio, nei testi letterari e nei papiri greco-egizi. Emblematica è l'espressione riferita al *matrimonium iustum* in Men. *Dysc.* 842 s. Nel teatro sofocleo l'immagine è particolarmente insistente nel finale dell'*Edipo Re* (1210 s.; 1256 s.; 1485; 1497). Precedenti sono attestati in Pind. *Pyth.* 4, 254 s. e già in Thgn. 582 (con valenza, per così dire, extraconiugale).

L'eros di Eracle è νόσος³². Nella seconda parte della tragedia, la malattia avrà un correlativo nel male fisico procurato dal chitone avvelenato³³. L'eroe "brucia dentro per il desiderio (πόθος)" (368), nel solco di una metafora, il fuoco d'amore, che dalla poesia arcaica giunge fino alla poesia epigrammatica passando anche per un frammento dello stesso Sofocle³⁴, sebbene nelle *Trachinie* la metafora sia ravvivata nuovamente dall'utilizzo di un *hapax* (ἐνθερμαίνω). Anche su questo punto, è facile rilevare la continuità tra la vampa erotica e il fuoco che nel finale strazia le carni di Eracle. Dal canto loro, termini chiave del discorso amoroso, quali πόθος³⁵, πειθῶ (661) o ἴμερος (476) sono disseminati, come ci attenderemmo, nel dramma.

Un oggetto è evocato con palese frequenza: il letto. Tra εὐνή (109), λέχος³⁶, λέκτρον (791), κοίτη (17; 922), θάλαμος (913), δέμνιον (915) possiamo contare una dozzina di occorrenze del "letto" con valenza erotico-matrimoniale. Più di metà delle attestazioni di λέχος in Sofocle con questa accezione, per esempio, è nelle *Trachinie*³⁷. Per citare solo un passo (106 ss.), nella parodo il coro descrive Deianira insonne in preda al desiderio (πόθος) frustrato della vista di Eracle e allo struggimento che la consuma a causa del "tormentoso letto privo del marito" (ἐνθυμίους εὐναῖς ἀνανδρώτοισι). Ma c'è di più oltre a una mera contabilità lessicale. Il letto assurge a elemento centrale di tutta la tragedia, con elevata valenza simbolica, nel passaggio *clou* del suicidio di Deianira, raccontato dalla nutrice (899 ss.). Deianira prepara il letto nuziale, quasi come per un incontro con lo sposo (915 ss.). Poi, salita sullo stesso letto, pronuncia le sue ultime disperate parole di lamento e di addio, rivolgendosi proprio al letto e alla

³² Vv. 445; 544; cfr. 491; una malattia (νόσημα) gradita è l'amore in Soph. fr. 149 Radt. Per gli approfondimenti (e l'ampia bibliografia) sul tema dell'eros/malattia si rinvia a HOLT 1981; RYZMAN 1993 e da ultimo alla rilettura di BLANCO 2020. Per la degenerazione in follia vd. THUMIGER 2013, 34 s.

³³ Vv. 784, 853, 981 ecc.

³⁴ Sapph. fr. 48 Neri; Pind. *Pyth.* 4, 219; Soph. fr. 474 Radt; *Anth. Pal.* 5, 117.

³⁵ Vv. 103; 107; 368; 431; 631 s.; 1142.

³⁶ Vv. 27; 161; 360; 514; 920; 1227.

³⁷ ELLENDT 1872, s.v. λέχος; cfr. SANDERS 2014, 144.

camera nuziali³⁸, e quindi si toglie la vita, in maniera atipica per una donna, con la spada, strumento maschile e simbolo fallico³⁹.

In un articolo del 1972 Bruno Gentili mostrava l'importanza decisiva della martellante presenza dei termini indicanti il "letto" nella costruzione della dimensione erotica nella *Medea* di Euripide⁴⁰ (in questo senso, piace ricordare l'illuminazione registica di Luca Ronconi, che in una sua *Medea* del 1996 affidò il ruolo della protagonista a un attore, Franco Branciaroli, e soprattutto collocò un letto sulla scena, ma rimarchevole anche la scelta di Walter Pagliaro, che volle il talamo nuziale al centro dell'orchestra nelle *Trachinie* rappresentate a Siracusa nel 2007)⁴¹. Evidentemente Deianira, come vedremo presto, non è Medea, ma è sintomatico che ella, pur con i suoi tratti e i suoi limiti caratteriali, rivendichi il proprio spazio sessuale (ovviamente all'interno del matrimonio). Eros – ammette Deianira – comanda su tutti, compresa lei stessa (443 s.). Nonostante la sua indole indulgente, Deianira non può accettare l'affronto coniugale che sta per subire. Le è intollerabile essere in due ad aspettare sotto le stesse coperte l'abbraccio dello stesso uomo (539 s.). Quale donna sopporterebbe di convivere con la nuova arrivata e di condividere il matrimonio con lei (545 s.)? La competizione amorosa con Iole, oltretutto, la vede svantaggiata su un terreno che per i Greci non ammette confronti: la superiorità, se non il monopolio, dei giovani nel campo della bellezza e dell'amore. Deianira ammette (547-51):

Ὅρῶ γὰρ ἤβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω,
τὴν δὲ φθίνουσαν· ὦν < δ' > ἀφαρπάζειν φιλεῖ
ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶνδ' ὑπεκτρέπει πόδα.
ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς
ἔμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνήρ.

³⁸ Più volte è stato evidenziato dai commentatori, anche al fine di datare le *Trachinie*, il confronto con l'analogo addio al talamo di Alceste nell'omonima opera di Euripide (vv. 177 ss.): una rassegna in LESKY 1996, 284 s.; cfr. SEAFORD 1986, 58.

³⁹ Vd. LORAUX 1988, 13 ss.; REHM 1994, 77 ss.

⁴⁰ GENTILI 1972, 60-72 e successivamente GENTILI 2000; sul "letto" torna di recente a centrare la propria attenzione DAGIOS 2020.

⁴¹ Vd. BARONE 2007.

La giovinezza di lei la vedo crescere, la mia declinare; il suo fiore si ruba con gli occhi, da me ci si ritrae indietro. E io temo che Eracle sarà ancora il mio sposo, ma l'uomo di lei, che è più giovane.

Le sue parole ai vv. 630 ss., mentre consegna a Lica la veste da portare a Eracle, confermano e riassumono la paura dell'asimmetria e della non reciprocità amorosa: "Temo che tu riveli presto il mio desiderio prima di sapere se anch'io sono desiderata".

Deianira e Medea: non è la prima volta che queste due eroine, pur così diverse, sono appaiate. Vale la pena richiamare rapidamente per punti i loro sfortunati amori paralleli⁴². Nelle tragedie di entrambe, l'azione è scatenata dal fatto che i mariti eroi preferiscono donne più giovani. Il degradamento amoroso, cioè l'introduzione di Iole nel *ménage* matrimoniale delle *Trachinie* e le nuove nozze di Giasone nella *Medea*, comporta anche, come ci si aspetterebbe, il degradamento a livello sociale, che le due mogli, infatti, rinfacciano come ingiusta ricompensa per lo zelo con cui sono state spose devote⁴³. A sua volta, l'aspetto sociale è inestricabilmente intrecciato a quello erotico: la rivendicazione del "letto" coniugale, come abbiamo ricordato, è centrale nei due drammi. Per l'attuazione del loro piano sia Deianira sia Medea ricorrono a filtri magici e, per la precisione, in ambedue i casi a veleni letali applicati ad abiti, che s'attaccano alle carni e le divorano. Le due donne sono state condotte via lontano dalle proprie terre e ora sono in terre straniere. Totalmente dipendenti dai rispettivi mariti, provengono da mondi marginali. Medea, si sa, è la barbara della Colchide, ma anche la ragazza calidonia è marchiata da una carica primigenia, è un magnete di pulsioni selvagge e pre-civili, come mostra l'amore molesto e irrefrenabile che suscita in esseri ferini come Acheloo e Nesso. Il risultato finale è lutto e distruzione in famiglia: nel caso di Deianira la morte del marito, oltre che il proprio suicidio; in

⁴² Considerata l'incertezza sulla data delle *Trachinie* (cfr. *supra*, 92 s.), seppure non sia affatto da escludere una contiguità cronologica col 431 della *Medea*, non si può dire chi è il modello di chi, ammesso che un modello tra i due drammi vi sia.

⁴³ Soph. *Trach.* 540 ss.; Eur. *Med.* 476 ss.

quello di Medea la morte dei figli, oltre che del re di Corinto e di sua figlia⁴⁴.

Naturalmente risaltano anche notevoli differenze. Una su tutte è il trionfo finale di Medea in opposizione al suicidio di Deianira. Non meno clamorosa è la divergenza in merito al carattere volontario o involontario dell'atto omicida. Se la Medea di Euripide premedita e provoca intenzionalmente la morte delle sue vittime, Deianira, per quanto confusa e incerta, non è consapevole degli effetti letali che il suo piano produrrà. Questo è quanto Deianira dice (575 ss.; 710 s.) ed espressamente il coro (727 s.; 841 ss.) e Illo confermano⁴⁵, nonostante i dubbi di chi scorge una sinistra intenzionalità nelle parole e nei gesti di Deianira⁴⁶. Personalmente, ritengo che non vi sia ragione di non credere a quanto il testo (ovviamente all'interno dello specifico contesto drammatico) afferma e nulla e nessuno, all'interno dello stesso testo, smentiscono o mettono in dubbio.

Deianira, da quanto risulta dall'evidenza testuale, avrà pure perplessità sulla correttezza del suo piano che s'affida a uno strumento ambiguo come la magia (582 ss.) e sarà pure ingenua e persino sconsiderata, ma non ha intenzioni assassine⁴⁷. Anzi, il conflitto tra propositi positivi ed esiti disastrosi è uno dei principali ingranaggi del dispositivo tragico così come congegnato e inventato per le *Trachinie*. È assai plausibile, infatti, che Sofocle abbia svolto un ruolo determinante nell'addomesticamento del mito di Deianira⁴⁸. Non abbiamo gli elementi per concludere che Sofocle

⁴⁴ Merita precisare che il figlicidio, rivendicato da Medea come l'atto con il quale più di ogni altro cagiona dolore nel marito fedifrago, assurge a una sorta di assassinio simbolico e potenziato di Giasone.

⁴⁵ Vv. 1122 s.; 1136 ss., ma anche le persone di casa nel racconto della nutrice (934 s.).

⁴⁶ Tra i più recenti vd. CARAWAN 2000 e, per una sintesi delle posizioni critiche sul tema della responsabilità di Deianira, MATTISON 2015, 12 s. n. 3; WEIBERG 2018, 20 e n. 5, e prima LESKY 1996, 321 e n. 101.

⁴⁷ Gli studi non hanno mancato di evidenziare l'analogia di situazione con casi giuridici a noi noti, nei quali una donna viene accusata di aver provocato non intenzionalmente la morte di un uomo somministrandogli una pozione magica volta a recuperare il suo amore: nel primo caso, riportato da Aristotele (*Magna Moralia* 1188b), la donna fu assolta; del secondo, raccontato da Antifonte nell'orazione *Contro la matrigna*, non si conosce l'esito.

⁴⁸ Vd. MARCH 1987, 51 ss.

per primo introdusse la variante dell'omicidio involontario. Ma certamente è con lui che si impone il passaggio dalla Deianira assassina consapevole del marito, com'è iscritto nel nome dell'eroina⁴⁹ e nella storia nera delle donne della sua famiglia (si pensi alla madre Altea che procura la morte al figlio Meleagro), all'eroina gentile e inquieta della tradizione post-tragica, un po' come Euripide è il punto di svolta nell'affermazione di Medea madre intenzionalmente omicida. Ma quanto Deianira appare mite, indecisa e non intenzionata a uccidere, altrettanto Medea è spietata, lucida e consapevole delle conseguenze nefaste del suo gesto.

La tragedia di Deianira

Ad ogni buon conto, nonostante i parallelismi appena indicati, uno studioso come Albin Lesky poteva ben rilevare che «le *Trachinie* sono molto più vicine all'*Edipo Re* di quanto non lo siano a tragedie come *Medea* o *Ippolito*»⁵⁰. Del resto, Sofocle è Sofocle e Deianira, mi si passi l'ovvietà, è eroina sofoclea. Non me la sentirei di essere così poco inclusivo, per usare un'espressione corrente, come Bernard Knox che, nel suo importante e ormai classico studio sull'eroe sofocleo, menziona Deianira solo un paio di volte e senza alcun rilievo. È indubbio che delle sette tragedie superstiti di Sofocle solo le *Trachinie* prendono il nome dal coro, e non dall'eroe su cui è imperniato il dramma (anche se, com'è noto, non è semplice definire a chi si debbano i titoli)⁵¹. E certamente Deianira non è paragonabile per forza e determinazione a figure quali Antigone o Elettra. Tuttavia, l'unica decisione tragica delle *Trachinie* è assunta da lei e, sebbene alla sua maniera, Deianira compartecipa di diversi caratteri distintivi della dimensione eroica in Sofocle.

⁴⁹ Il significato è "assassina del proprio uomo" o "assassina di uomini"; sulla formazione del nome (δηῖόω + ἀνήρ) vd. CHANTRAINE 1999², s.v. δῆιος.

⁵⁰ LESKY 1996, 321; cfr. REINHARDT 1989, 47 s.

⁵¹ KNOX 1963, 2. Sulla paternità dei titoli delle tragedie si veda da ultimo CASTELLI 2020, 98 ss.

Anzitutto, è invischiata in una trama del destino molto più grande di lei, schiacciata tra oscure fatalità e ironici equivoci. Deianira commette colpa senza volerlo, in un'eterogenesi dei fini, con conseguenze non intenzionali di azioni intenzionali. In questo senso è 'sorella letteraria' di *Edipo Re* a pieno titolo. La tragedia di Deianira, come quella di Edipo, è una esemplare tragedia del destino. Il destino spinge l'agire dei protagonisti, nonostante il loro vano dibattersi. Gli oracoli sono gli avamposti inespugnabili del destino. Il bene inatteso e in apparenza rasserenatore, come l'arrivo del messaggero che annuncia il ritorno di Eracle (180 ss.) o di quello recante la notizia della morte di Polibo (OT 924 ss.), spalanca le porte alla catastrofe. Cieca è, come anche per Aiace, la percezione da parte dei protagonisti delle proprie azioni in rapporto alla realtà. La conoscenza giunge tardiva. L'errore comporta l'autopunizione. E, in entrambe le tragedie, due sono gli oracoli presenti, così come dal punto di vista drammaturgico vi è una doppia presenza di informatori esterni che, col loro confronto verbale, consentono alla verità di emergere (messaggero e Lica nelle *Trachinie*, messaggero corinzio e servo di Laio nell'*Edipo Re*)⁵².

Deianira è chiusa in sé, in un isolamento personale, fisico e cognitivo, privata della presenza di Eracle e in una terra straniera. Gli eventi della sua vita, a partire da quelli della prima giovinezza, l'hanno confinata in uno stato quasi di sospensione o di sconnessione, per così dire, dalla realtà. Non meno dei suoi omologhi sofocei, anche se in forme meno spigolose e più sfumate, Deianira vive la condizione dell'isolamento e della solitudine. Non trovo

⁵² Tra le altre analogie, si può segnalare la carnalità intensa e, a tratti, oscura in entrambe le tragedie, che va dal rilievo attribuito alla già citata metafora dell'aratura del corpo della donna (*supra*, 95) a una scena come quella di Illo che, nel luogo che è epicentro della catastrofe tragica in ambedue le opere, cioè il talamo nuziale, si stende sul letto dei propri genitori accanto al cadavere nudo della madre, lo abbraccia e lo bacia (936 ss.). Una scena che, pur senza volervi leggere necessariamente tratti troppo spinti in chiave sessuale, non è esente da una certa ambiguità a livello sia di lessico sia di situazione. Infine, non va taciuta la stretta corrispondenza concettuale tra la sentenza che apre le *Trachinie* e quella che conclude l'*Edipo re*, se questa chiusa è autentica (sulla questione vd. PADUANO 1982, 135). Una speciale linea di discorso comune tra le due tragedie individua DI BENEDETTO 1983, 141 ss., nel segno della ricezione sofocea di dati della nuova cultura razionalistica di Atene, ma in un senso che conduce al loro svuotamento.

giusto dire, come è stato fatto, che «in six of the extant plays (the exception is of course the *Trachiniae*) the hero is faced with a choice between possible (or certain) disaster and a compromise which if accepted would betray the hero's own conception of himself, his rights, his duties»⁵³. Si può immediatamente obiettare che Deianira potrebbe accettare il ruolo di moglie legittima che mantiene il suo *status* familiare e sociale, pur in presenza di una concubina come Iole⁵⁴. Ella ne è cosciente, lo sa, ma non lo accetta (550-1):

ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς
ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνήρ.

Temo che Eracle sarà ancora sì il mio sposo, ma l'uomo di lei
che è più giovane.

Deianira ha sempre accettato le numerose unioni extraconiugali di Eracle senza reagire⁵⁵. Ciò che ora la spinge all'azione tragica è, come lei stessa dichiara nei versi (539 ss.) che precedono quelli appena citati, il sussulto eroico-erotico a rifiutare di condividere il letto con un'altra donna, oltretutto nella prospettiva di essere destinata alla sconfitta amorosa a causa dell'invincibile bellezza giovanile di Iole. Come altri eroi sofoclei, ella agisce fedele a un obiettivo assoluto, conservare l'amore di Eracle e il primato assoluto in quest'ambito. Un obiettivo che persegue con tutta sé stessa rompendo lo schema del 'quieto vivere' e dell'adeguarsi a quello che si configura come l'ordine normale o superiore delle cose. Tutti si aspettano da lei una condotta passiva e remissiva. Nel nome del buon senso, Lica la invita ad accettare, anche per il suo bene, l'inoppugnabile realtà (484 ss.). In più, non meno di Antigone, Giocasta o Aiace, malgrado le singolari titubanze e debolezze, Deianira mantiene intatta la sua nobiltà e riscatta infine la sua colpa e il suo onore con l'estremo atto di isolamento: il suicidio. Come lei stessa afferma, "chi si tiene a una

⁵³ KNOX 1963, 8; cfr. 166 n. 18.

⁵⁴ Cfr. BOWRA 1944, 127; PADUANO 1982, 377 n. 41. Ad Atene il concubinato era accettato, a tal punto da essere regolato da norme giuridiche; vd. da ultimo DONATELLI 2024.

⁵⁵ Cfr. v. 461 ss.

nobile natura non può sopportare di vivere disonorato” (721-2). Insomma, non in modi granitici e alteri, ma con gli aspetti fluttuanti e persino contrastanti della sua figura, Deianira abita a buon diritto il mondo degli eroi sofoclei.

Abbiamo detto aspetti contrastanti. Tra i contrasti, che contribuiscono a costruire la specifica personalità tragica di Deianira, colpisce una dualità. A fronte delle sue chiare istanze di ordine matrimoniale e sessuale, Deianira rivela anche evidenti tratti di incompiutezza femminile. C'è qualcosa di intimamente immaturo nel suo essere donna, un rimpianto costante, più o meno sotterraneo, per l'età dell'innocenza che precede la pubertà. Deianira è ormai moglie e madre, svolge questi ruoli 'con onore e disciplina' e lei stessa avverte in sé, come si è detto, il potere travolgente dell'eros. Tuttavia, le sue prime parole di autopresentazione nel prologo sono rivolte, come abbiamo visto, a ricordare l'angoscia mortale del pensiero delle nozze che, concupita da Acheloo, la affliggeva da ragazza (7 s.). Analogamente, poco dopo (144 ss.), non appena comincia a dialogare con le giovani del coro, il suo primo pensiero è vagheggiare, attraverso delicate immagini vegetali di impronta lirica⁵⁶, la condizione di letizia che, come una sorta di paradiso perduto, precede l'età del matrimonio.

Si affaccia alla mente come elemento di contrasto tra i tanti possibili nel senso di 'normalità' storica e sociale, la tomba con iscrizione di Frasiclea, la giovane ateniese, morta prima di giungere al matrimonio, che sconsolatamente e contro i suoi desideri sarà chiamata per sempre κούρη, "ragazza" (nr. 24 CEG, 540 a.C. ca.):

Σῆμα Φρασικλείας. κούρη κεκλήσομαι αἰεὶ
 ἀντὶ γάμου παρὰ Θεῶν τοῦτο λαχοῦσ' ὄνομα.

Tomba di Frasiclea. Ragazza sarò chiamata per sempre
 avendo ricevuto dagli dei questo nome invece del matrimonio.

⁵⁶ Su tutti Ibyc. fr. 286 Dav. Il tema della felicità delle ragazze prima dell'età matura e del matrimonio è presente con forza anche in un frammento (583 Radt) dal *Tereo* dello stesso Sofocle; per gli approfondimenti, anche in merito ai rapporti con le *Trachinie*, vd. FINGLASS 2020, 95 ss.

Persino l'indomita Antigone, pur nella fedeltà alla storia sofofocante della sua famiglia, piange le nozze mancate⁵⁷. Diversamente da Frasiclea, verrebbe da dire, Deianira avrebbe desiderato essere chiamata per sempre "ragazza"⁵⁸.

Deianira non manca di sottolineare la sua giovane età (ὁ παῖς ἔτ' οὔσα) ai tempi dell'aggressione sessuale di Nesso (557). Neppure il coro tralascia di rimarcare il dolore che il passaggio alla condizione di maturità fisica e sociale ha comportato per Deianira: lo stasimo, in cui è ricordato il combattimento di Eracle e Acheloo, il fiume toro, si chiude con l'immagine accorata di Deianira che, come una giovenca sola (πρόστις ἐρήμα), viene condotta via dalla madre (530). Un'immagine non senza raffronti nella poesia epitalamica e tragica, che pone l'accento sui tratti più tristi e dolenti dell'esperienza nuziale e che può anche evocare cupamente l'idea del sacrificio animale⁵⁹. Sintomatico il confronto con l'*Ifigenia in Aulide* (1080-8) di Euripide, dove Ifigenia è sacrificata dall'esercito greco come intatta giovenca (μόσχος) che, fino a quel momento era cresciuta al fianco della madre per diventare, un giorno, moglie. La condizione della vergine nubenda procede sull'ambiguo discrimine tra la realizzazione sociale della donna nel matrimonio e la condizione sacrificale dell'animale da immolare, con palese valorizzazione di questa ambiguità nel testo sofocleo⁶⁰. Non a caso, la natura delicata e mansueta di Deianira fino all'autoannullamento ricorda quella di fanciulle vergini come Ifigenia, Polissena o Macaria, con l'evidente peculiarità che Deianira è donna matura.

Non è estraneo a questa nostalgia della fanciullezza il rinascimento o rimorso della bellezza, di cui Deianira si fa portavoce. In due passaggi la nostra eroina si riferisce alla bellezza fioren-

⁵⁷ Soph. *Ant.* 813 ss.; 867; 876.

⁵⁸ Sul termine κόρη ("vergine") in contrapposizione a ἐξευγμένη ("la donna che si è congiunta"), con riferimento a Iole, gioca anche Deianira (v. 536).

⁵⁹ Si veda SEAFORD 1986. Sul tessuto lirico dello stasimo (497-530) si concentra RODIGHIERO 2012, 61 ss.

⁶⁰ Indicativo il confronto anche con la pericope dedicata a Iole in Eur. *Hipp.* 545 ss.: nel celebre stasimo sulla potenza rovinosa di Eros, è fatto riferimento alla ragazza di Ecalia e alla sua condizione pre-nuziale mediante l'immagine animale della "puledra non aggiogata ai letti" (per il nesso cfr. Eur. *Med.* 673 e *Iph. Aul.* 805). Puledra (πῶλος), ancora, e giovenca (μόσχος) è Polissena in Eur. *Hec.* 142, 206 e 526.

te come a un motivo di pericolo e di sventura, un peso, quasi una colpa. Non solo ella lamenta, nella sua autopresentazione, il terrore provato in gioventù che la bellezza le fosse cagione di dolore⁶¹, ma lo stesso motivo è attribuito a Iole in un impeto di immedesimazione e di proiezione empatica⁶².

Deianira è una buona moglie e signora di casa, ma dipende in tutto e per tutto da Eracle. È nelle sue mani: dalla prima giovinezza, da quando lui la strappò alla violenza di Acheloo e di Nesso, fino al momento dei fatti scenici. Si potrà dire che così era per tutte le donne greche, ma per lei lo è ancora di più. Deianira è esitante su tutto, non sa prendere decisioni da sola, si rivolge costantemente al coro per avere rassicurazioni. Si deve persino alla nutrice, tra mille cautele e scuse di quest'ultima, la proposta di mandare Illo alla ricerca del padre. Deianira è spaventata di tutto⁶³. In questa condizione di radicata irresolutezza, l'unica decisione che assume è quella di inviare a Eracle la tunica imbevuta del sangue di Nesso. La decisione dell'indeciso, come di norma accade, si rivela disastrosa.

Interrogandosi sul fenomeno tragico, Anne Carson osserva: «Why does tragedy exist? Because you are full of rage. Why are you full of rage? Because you are full of grief»⁶⁴. In questo nodo non sciolto sta, a mio parere, una parte consistente della personalità tragica di Deianira nelle *Trachinie*. La sua tragedia è intrisa di dolore, ma non passa attraverso la rabbia⁶⁵. Basta metterla a confronto con altre creature sofoclee quali Antigone o Elettra, oppure Clitemestra, Medea o Ecuba negli altri tragediografi. Tutte queste donne, come in un principio chimico di conversione dell'energia morale, trasformano ed elaborano il dolore in rabbia. Del resto, se ci atteniamo alla definizione aristotelica, Deiani-

⁶¹ V. 25. Le parole di Deianira chiariscono, e *contrario*, il senso di un proverbio dell'Italia centrale, apparentemente paradossale, che in italiano suona: «Possa avere la fortuna della brutta».

⁶² V. 465 ss. Sulla proiezione empatica di Deianira con Iole vd. WEIBERG 2018, 33 ss.

⁶³ Sulla paura come emozione dominante della tragedia insiste SANDERS 2014, 146.

⁶⁴ CARSON 2008, 7.

⁶⁵ Il dolore, oltre a essere evidente sostrato della tragedia, marca specificamente la vita di Deianira: dalla giovinezza (25) al matrimonio (41 s.) fino al momento della rivelazione della verità su Iole (458) e alla conseguente presa di coscienza (535).

ra avrebbe ben diritto di essere in collera: “Definiamo l’ira come un desiderio di aperta vendetta, accompagnato da dolore, per una palese offesa rivolta alla nostra persona o a qualcuno a noi legato, quando l’offesa non è meritata”⁶⁶.

Deianira oscura la rabbia: non riesce a provarla o comunque fa in modo che non emerga. Conosce il dolore, ma non ri-conosce il male. È ipercomprensiva, così cedevole e ingenua, ma anche così disperata, da credere ai consigli malefici di Nesso. La sessualità ha fatto irruzione in modo brutale, inaudito e prematuro nella sua esistenza attraverso il desiderio di esseri bestiali, interrompendole bruscamente la fanciullezza. È come se Deianira fosse bloccata a quell’età. Eracle, che l’ha sottratta alle violenze, è lo schermo necessario tra lei e la realtà. Ma anche Eracle appartiene alla realtà. Le preferisce Iole e non le risparmia il dolore⁶⁷.

Di nuovo le parole, che Sofocle fa pronunciare ai suoi personaggi, illuminano questa lettura. In ben due punti del discorso di svolta nel quale espone il suo piano, Deianira rileva esplicitamente in lei l’assenza di rabbia o, se si vuole, la necessità di trattenere la rabbia (543 s.):

Ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι
νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ.

E tuttavia non so essere irata con lui; è una malattia che lo ha preso tante volte.

E subito ancora rimarca (552 s.):

Ἄλλ’ οὐ γάρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλὸν
γυναῖκα νοῦν ἔχουσαν.

E tuttavia, ripeto, una donna che ha senno non deve adirarsi⁶⁸.

⁶⁶ Aristot. *Rhet.* 1378a (traduzione di M. Dorati).

⁶⁷ Riaffiorano alla memoria le parole di Medea: “E, se a noi che ci affatichiamo, le cose vanno bene e il marito convive con noi portando il giogo senza sforzo, la vita è invidiabile; altrimenti, è meglio morire” (Eur. *Med.* 241 ss.).

⁶⁸ Come si è detto prima (*supra*, 104), non appare privo di significato che analoga mancanza di ira di fronte all’offesa subita sia dichiarata da una ragazza come Ifigenia (Eur. *Iph. Taur.* 993).

Non mi avventurerò in campi di indagine a me ignoti, ma ho l'impressione che chi abbia le competenze giuste possa trovare, nel paradigma mitico delle *Trachinie*, terreno fertile per riflettere sul rapporto tra violenza sessuale (in giovane età), trauma e disagi post-traumatici⁶⁹.

Società, modelli e ideologia

Infine, almeno un cenno merita una questione di base. Come interagiscono le *Trachinie* con il relativo contesto storico e sociale? Sofocle riprende un mito arcaicissimo per tradizione narrativa, ma anche per contenuti e atmosfere⁷⁰. Sullo sfondo campeggia un mondo primordiale, orrido e quasi fiabesco, popolato da «mostri fluviali ibridi che vengono per conquistare delle principesse, il dio con le corna che lotta contro l'eroe, centauri come barcaioli che abitano lungo i fiumi»⁷¹, tra magici incantesimi d'amore e morte. Ma, chiaramente, la rielaborazione sofoclea, nei temi trattati e nelle intenzioni compositive, non può non essere in rapporto con il mondo di valori e la sensibilità sia dell'epoca sia dello stesso autore, il quale infatti, come abbiamo accennato, sceglie varianti speciali in relazione alla storia e ai caratteri.

Dal punto di vista dell'attualità politica e letteraria, intrigante la testimonianza della *Vita di Pericle* (24, 9) di Plutarco, secondo cui Aspasia nella commedia era chiamata nuova Onfale, Deianira ed Era. Se per Era e Onfale non sembra difficile cogliere il

⁶⁹ In questa originale e stimolante direzione muove WEIBERG 2018, che rilegge la storia e la figura di Deianira alla luce delle moderne nozioni di PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*), con particolare riferimento alle ferite psicologiche derivanti da una violenza sessuale. Sulla dimensione clinica delle *Trachinie*, con particolare riferimento alla condizione di Eracle e all'eutanasia, focalizza il proprio sguardo DOERRIES 2015, 343 ss.

⁷⁰ Sulla tradizione letteraria dei miti di Eracle, Deianira e Iole, a partire dal *Catalogo delle donne* (fr. 25, 17-25 M.-W.) di Esiodo e dalla *Presa di Ecalia* (BERNABÉ 1996, 161 s.), si vedano le ricognizioni di EASTERLING 1982, 15 ss. e DAVIES 1991, XXII-XXIV.

⁷¹ REINHARDT 1989, 51.

nesso parodico⁷², più oscuro resta il senso dell'identificazione Aspasia/Deianira. È difficile sottrarsi all'impressione che si tratti di un qualche riflesso paratragico del dramma sofocleo, ma non è possibile spingersi oltre.

Se poi guardiamo allo sfondo sociale, le *Trachinie* intersecano profondamente la questione della condizione femminile e dell'istituzione familiare nell'Atene del V sec. a.C.⁷³. Gli studi sulla storia delle donne nell'antichità debbono misurarsi, com'è noto, con notevoli difficoltà intrinseche all'argomento e, in particolare, alla natura e al valore delle fonti⁷⁴. Per quanto riguarda il teatro, il confronto tra il ruolo di primo piano sulla scena tragica e quanto sappiamo della vita delle donne nell'Atene patriarcale e androcentrica del V secolo a.C. esibisce un forte scollamento. Nell'interpretazione delle figure femminili nel teatro tragico, che – giova ripetere – è opera di autori maschi per destinatari maschi, il pendolo della critica oscilla tra due estremi: da un lato c'è chi non rinuncia a prospettare riflessi diretti o indiretti tra le donne della tragedia e la condizione reale femminile; dal lato opposto, si punta invece sul valore ideologico, non storico-realistico, dei modelli mitici della tragedia, che svolgerebbero una funzione esemplare sia per analogia sia per contrasto in chiave sessista, ginecofobica e repressiva. Naturalmente, sono praticabili anche vie di mezzo: la tragedia non è lo specchio della vita quotidiana e dialoga con l'immaginario, ma deve pur sempre risultare comprensibile e coerente in relazione alla realtà sociale degli spettatori⁷⁵.

Si tratta di un terreno di indagine complesso e franoso, oggi quanto mai al centro di continue riletture in chiave ideologica e politica. Il tema è oggetto di una quantità considerevole di libri e

⁷² Nel caso di Aspasia/Era si tratterebbe, secondo un noto gioco comico, della compagna di Pericle/Zeus (vd. Crat. fr. 259 K.-A.; cfr. fr. 73; 118 e 258, 4 K.-A.; Teleclid. fr. 18 K.-A.; Ar. *Ach.* 530), così come Onfale, regina d'oriente, che assoggetta a sé Eracle come schiavo, bene si presta al parallelo con Aspasia.

⁷³ Una presentazione delle questioni di genere che le *Trachinie* sollevano è in LEVETT 2004, 83 ss.; più in generale sulla presenza femminile in Sofocle vd. MOSSMAN 2012.

⁷⁴ Per una aggiornata panoramica vd. FARIOLI 2024. Una lucida e ancora valida base di discussione è offerta da POMEROY 1978, 100 ss., nella cui scia si pone più recentemente ANCONA-TSOVALA 2021; altra bibliografia di base è reperibile nelle note che seguono.

⁷⁵ Cfr. JUST 1989, 10 s.

articoli, dissertazioni di dottorato, rivisitazioni letterarie, che in questa sede non possiamo trattare. In estrema e povera sintesi, per restare all'interesse specifico del nostro discorso, quanto può aver pesato nella costruzione del personaggio e nel giudizio del pubblico la responsabilità di Deianira che non accetta, come potrebbe e dovrebbe secondo la norma attica vigente, la presenza di una concubina? E quanto agisce da paradigma negativo l'iniziativa autonoma di questa donna, affidata a uno strumento discutibile come la magia, con il carico di rovina che essa comporta? Il messaggio, in pochissime parole, è che una donna deve stare al suo posto? Una nuova versione della tradizionale rappresentazione misogina, che fa della donna l'incubatrice del male? O, al contrario, la responsabilità è di Eracle, che non sa controllare il proprio impulso erotico, introducendo il disordine sessuale e la distruzione nella casa, con rovesciamento di quanto normalmente accade nella tragedia, dove la violazione dell'ordine, compresa l'incontinenza sessuale, e il conseguente caos familiare appartengono primariamente alla sfera femminile, specialmente in assenza del marito? Il colpevole è Eracle che non sa gestire il suo *nostos*⁷⁶?

E chiaro che le risposte a questi quesiti possono essere varie, né è detto che una risposta escluda l'altra. La tradizione su Deianira trascina con sé, fin dal nome della protagonista, l'elemento della pericolosità femminile, che resta attivo nelle *Trachinie*. Ma, al tempo stesso, è innegabile la curvatura fosca e fuori dal comune che la figura di Eracle assume nella nostra tragedia e che certamente si rivela il dato di maggiore novità e attualità nello specifico contesto drammatico e storico. Da un punto di vista strutturale, è condivisibile la notazione, secondo cui, tra la rovinosa incontinenza erotica di Eracle e il funesto errore di Deianira, che è «ironically the almost inevitable result of her long adherence to wifely virtue»⁷⁷, le *Trachinie* portano all'estremo «the division between the sexes, by showing the dangers of extreme ma-

⁷⁶ Sulle tragedie del ritorno vd. *supra*, 94 n. 27.

⁷⁷ FOLEY 2001, 96.

sculinity and extreme feminity»⁷⁸, che paradossalmente sfocia nell'inversione delle parti. Deianira, infatti, riveste un ruolo attivo nelle vicende, mentre Eracle è terminale passivo dell'azione e piagnucola "nel misero stato di una femmina", per riprendere le sue stesse parole (1071 s.), anche se non si può non osservare come, in questo degenerato quadro dei ruoli, la 'simpatia' tragica vada decisamente più verso Deianira.

Alla propria maniera autoriale e secondo le dinamiche del genere tragico, Sofocle maneggia un tema che risuona in altre opere teatrali ed extra-teatrali dell'Atene del V sec. a.C.: la posizione della donna nella società e, in particolare, nel rapporto matrimoniale. Cercando di non cadere, per quanto possibile, in attualizzazioni semplicistiche e anacronismi artificiosi, vale la pena constatare la presenza di una cospicua serie di testimonianze sia storiche e oratorie sia più strettamente letterarie attraverso le quali filtra e talvolta erompe un dibattito vivo e anche nuovo nell'Atene del V sec. a.C. sulla condizione femminile, al quale le *Trachinie* non sembrano sottrarsi. Ma va da sé che l'analisi di tutto ciò, già oggetto di numerosi studi, esigerebbe un lavoro a parte⁷⁹.

Conclusioni

Il fenomeno tragico è destinato a conservare una sua irriducibilità poetica, storica e concettuale, che spesso è proprio ciò che ne garantisce e favorisce la resilienza nei secoli. Né è possibile costringere l'intero genere letterario, o anche una sola opera, ad un'unica formula interpretativa. Una pluralità di piani converge nell'evento tragico. Così, a improntare le *Trachinie* intervie-

⁷⁸ FOLEY 1981, 158. Cfr., a suo modo, BOWRA 1944, 117 («His play is of universal interest because he makes his woman extremely womanly and his man extremely manly»).

⁷⁹ Uno dei detonatori delle tensioni sociali di genere potrebbe essere stata la legge di Pericle (451/450 a.C.), che riconosceva il diritto di cittadinanza ai soli figli nati sia da padre sia da madre ateniesi. Il decreto pericleo è stato più volte chiamato in causa con riferimento a diverse manifestazioni letterarie della 'questione femminile' nell'Atene classica: vd. p. es. TARDITI 1957; WATSON 1995, 68 ss. Per una ricognizione delle possibili ragioni storiche della legge periclea e un'articolata rassegna delle interpretazioni moderne vd. ora BLOK 2009.

ne soprattutto la sinergia tra l'incoercibilità del destino scandita dall'infallibilità degli oracoli e l'illusorietà assoluta della condizione umana, alle quali si intreccia in modo caratterizzante il potere indomabile dell'eros. Un fascio di forze, cui gli uomini non hanno alcuna possibilità di opporsi. In questa sfida senza scampo, invece, si trovano irretiti Deianira ed Eracle.

In particolare Deianira, su cui si è appuntata la nostra attenzione, intraprende la sua impossibile battaglia non accondiscendendo, forse per la prima volta nella sua vita, a quello che si presenta come il normale e anche incontrastabile corso delle cose. Da eroina – timida e titubante, ma pur sempre eroina – ella non accetta di cedere il primo posto nell'amore di Eracle e, una volta che ha perduto la τιμή a causa del tragico e squalificante errore (perché da un errore deriva l'esito funesto, non un da un disegno malefico), non meno eroicamente si volge al suicidio. La sua sventura è vissuta in una dimensione di solitudine materiale, morale e relazionale. La soccombenza di fronte al fato, l'ironico capovolgimento di parole e propositi, l'autopunizione, l'isolamento e l'incomunicabilità, la fedeltà a sé stesso, ai propri valori e obiettivi sono tra i tratti distintivi dell'eroe sofocleo. Con Deianira Sofocle plasma un personaggio particolare, non tetragono come gli altri che conosciamo (almeno dalle opere superstiti) e segnato invece da incertezze e contrasti, ma non per questo meno tragico o meno coerente con la sua poetica eroica.

A connotare la tragedia di Deianira ed Eracle, come detto, è l'azione preponderante dell'eros, che inevitabilmente apre il campo a riflessioni più ampie sul rapporto tra uomo e donna. Con ogni probabilità, il dramma sofocleo risente di un intenso dibattito che si andava sviluppando in quegli anni ad Atene su questioni inerenti all'istituzione matrimoniale e alla condizione femminile. Dal punto di vista generale, la rappresentazione dell'eros nelle *Trachinie* è concorde con quella più ampia della tragedia attica. Di Eros si impone il potere ineluttabile, totalizzante e distruttivo. Nulla di consolatorio né di romantico in questa forza incontrollabile, devastante e, sostanzialmente, sovversiva. Nessun essere vivente è risparmiato. Non sono risparmiati gli dei; non Eracle,

l'eroe civilizzatore e domatore dei mostri che precedono la civiltà; non le bestie; non la gentile e paziente Deianira, ma neppure Sofocle stesso, se ci si rifà all'aneddoto narrato all'inizio della *Repubblica* (329 b-d) di Platone: quando un tale chiese al tragediografo ormai anziano se fosse ancora invischiato nelle questioni d'amore e in grado di andare con una donna, egli rispose che se ne era liberato con la più grande gioia come di un padrone furente e selvaggio.

Ma Deianira è una vittima speciale di Eros. La sessualità è su di lei un'ombra, un trauma, che viene di lontano. A lei appartiene lo stigma di un desiderio ancora più violento, primitivo e mostruoso, che si è abbattuto sulla sua persona in età precoce. Da lì Eracle l'ha portata via, ma poi l'ha lasciata sola per compiere le sue fatiche e, quando alla fine torna, ridisegna il cerchio del tempo imponendo alla matura Deianira la giovane Iole. Per diversi aspetti il mondo di Deianira sembra essersi fermato al tempo distante della fanciullezza, cui ella guarda con morbosa nostalgia. Le sofferenze e le offese subite non producono in lei una reazione di ira e violenza. Questo dolore senza rabbia, insieme con il marchio di un eros violento e finanche selvaggio, sembra essere una delle cifre peculiari della tragedia inattuale e non confortevole di Deianira nelle *Trachinie* di Sofocle.

CARMINE CATENACCI

Università "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
carmine.catenacci@unich.it

ENGLISH TITLE

Violent Eros and Grief without Rage: the Tragedy of Deianeira in Sophocles' *Trachiniae*

ABSTRACT

This paper aims to reconsider and reassess the character of Deianeira in Sophocles' *Trachiniae*. Despite her bashful and elusive personality,

she ranks among Sophocles' heroes and heroines standing out as noble characters, who are totally committed in achieving their goals, and are destined for isolation, mistake and self-punishment. Beyond the forces at work in other tragedies, such as the inescapability of the fate and the illusory nature of human condition, *Women of Trachis* is characterized by the power of eros in its most devastating, brutal, and even wildest aspects. Such violent power, even in the form of sexual assault, struck and persecuted Deianeira from her early age, causing deep trauma. Not only does she yearn for the distant and innocent age when she was a girl, but she also seems anchored there due to some traits of her character. One feature makes her special among the tragic heroines. Her tragedy is full of grief but does not go through rage.

KEYWORDS

Sophoclean Hero — Tragic Eros — Sexual Violence — Grief — Rage

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALAGKIOZIDOU S., *Trachiniae and Its Dramatic Reception: Identities and Ideologies in Transition, Crisis and Transformation*, diss. London 2017. <<https://pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/trachiniae-and-its-dramatic-reception-identities-and-ideologies-i>> (ultimo accesso: 19 febbraio 2024).
- ALAGKIOZIDOU S., *Feminism(s) and Humanism in Wertenbaker's Dianeira*, «Didaskalia» 16, 2020-2021. <<https://www.didaskalia.net/issues/16/2/>> (ultimo accesso: 19 febbraio 2024).
- ANCONA R., TSOVALA G. (edd.), *New Directions in the Study of Women in the Greco-Roman World*, New York-Oxford 2021.
- APGRD = *The Archive of Performances of Greek and Roman Drama*. <<http://www.apgrd.ox.ac.uk/>> (ultimo accesso: 19 febbraio 2024).
- ATHANASSAKI L., BOWIE E.L. (edd.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston 2011.
- BARONE C., *The 43rd Edition of Classical Plays at Syracuse's Greek Theatre: Sophocles's Trachiniae and Euripides's Hercules*, «Didaskalia» 7, 2007. <<https://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/barone.html#>> (ultimo accesso: 19 febbraio 2024).
- BERNABÉ A. (ed.), *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, vol. I, Leipzig 1996.
- BLANCO C., *Heracles' Itch: An Analysis of the First Case of Male Uterine Displacement in Greek Literature*, «CQ» 70, 2020, 27-42.

- BLOK J.H., *Perikles' Citizenship Law: A New Perspective*, «Historia» 58, 2009, 141-70.
- BOWRA C.M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1944.
- CALAME C. (ed.), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1997.
- CARAWAN E., *Deianira's Guilt*, «TAPA» 130, 2000, 189-237.
- CARSON A., *Grief Lessons. Four Plays by Euripides*, New York 2008.
- CASTELLI E., *La nascita del titolo nella letteratura greca*, Berlin-Boston 2020.
- CATENACCIO C., *Sudden Song: The Musical Structure of Sophocles' Trachiniae*, «Arethusa» 50, 2017, 1-34.
- CELENTANO M.S., NOËL M.-P. (edd.), *Images et voix du silence dans le monde gréco-romain*, Besançon 2020.
- CHANTRAINE P., *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1999².
- CRIMP M.A., *Cruel and Tender*, in Id., *Plays*, vol. 3, London 2004 (2015²).
- DAGIOS M., *Dejanira e a morte no leito: considerações sobre gênero e matrimônio na tragédia As Traquínias de Sófocles*, «Mare Nostrum» 11, 2020, 205-33.
- DAVIES M. (ed.), *Sophocles. Trachiniae*, with Introduction and Commentary, Oxford 1991.
- DI BENEDETTO V., *Sofocle*, Firenze 1983.
- DÍEZ DE VELASCO F., *Nessos*, in LIMC, vol. VI.1, Zürich-München 1992, 838-47.
- DOERRIES B., *All That You've Seen Here Is God. New Versions of Sophocles and Aeschylus*, New York 2015.
- DONATELLI C., *Inglorious Bastards. Sulla condizione dei nóthoi ad Atene*, «IncidAntico» 22, 2024 (c.d.s.).
- EASTERLING P.E. (ed.), *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.
- EASTERLING P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- ELLENDT F., *Lexicon Sophocleum*, Berolini 1872.
- FARIOLI M., «*Nous qui sommes sans passé, les femmes*»: note sulle rielaborazioni narrative 'al femminile' dei classici greci e latini, «QUCC» 130, 2022, 195-208.
- FARIOLI M., *L'anomalie nécessaire. Femmes dangereuses, idéologie de la polis et gynécophobie à Athènes*, Venezia 2024 (c.d.s.).
- FERGUSON J., *A Companion to Greek Tragedy*, Austin 1972.

- FINGLASS P.J., *Suffering in Silence. Victims of Rape on the Tragic Stage*, in FINGLASS, COO 2020, 87-102.
- FINGLASS P.J., COO L. (edd.), *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, Cambridge 2020.
- FLASHAR H., *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.
- FOLEY H.P., *The Conception of Women in Greek Tragedy*, in EAD. (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, London-New York 1981, 127-68.
- FOLEY H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- FOLEY H.P., *Bad Women. Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy*, in HALL, MACINTOSH, WRIGLEY 2004, 77-111.
- GALVANI G., *L'astrophon di Illo e gli anapesti di Eracle: nota a Soph. Trach.* 971-1003, «QUCC» 135, 2023, 99-114.
- GENTILI B., *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958.
- GENTILI B., *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, 60-72.
- GENTILI B., *La «Medea» di Euripide*, in GENTILI, PERUSINO 2000, 29-41.
- GENTILI B., PERUSINO F. (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000.
- GHERARDINI G., *Corso di letteratura drammatica di A.W. Schlegel*, Napoli 1859².
- GOWARD B., *Introduction*, in JEBB 1892, 31-48.
- HALL E., *The Sociology of Athenian Tragedy*, in EASTERLING 1997, 93-126.
- HALL E., MACINTOSH F., WRIGLEY A. (edd.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford 2004.
- HEIDEN B., *Trachiniae*, in MARKANTONATOS 2012, 129-48.
- HOLT P., *Disease, Desire, and Deianeira: A Note on the Symbolism of the Trachiniae*, «Helios» 8, 1981, 63-73.
- ISLER H.P., *Acheloos*, in LIMC, vol. I.1, Zürich-München 1981, 12-36.
- JEBB R.C. (ed.), *Sophocles. The Plays and the Fragments*, vol. V: *The Trachiniae*, Cambridge 1892 (Introduction by B. GOWARD, General Editor P.E. EASTERLING, London 2004).
- JUST T.R., *Women in Athenian Law and Life*, London 1989.
- KAMERBEEK J.C. (ed.), *The Plays of Sophocles*, vol. II: *The Trachiniae*, Leiden 1970.

- KITZINGER M.R., *The Divided Worlds of Sophocles' Women of Trachis*, in ORMAND 2012, 111-25.
- KNOX B.M., *The Heroic Temper*, Berkeley-Los Angeles 1963.
- LAURIOLA R., DEMETRIOU K.N. (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden-Boston 2017.
- LESKY A., *La poesia tragica dei Greci*, tr. it. Bologna 1996 (Göttingen 1972³).
- LEVETT B. (ed.), *Sophocles. Women of Trachis*, London 2004.
- LLOYD-JONES H., WILSON N.G. (edd.), *Sophoclis fabulae*, Oxford 1990.
- LORAUX N., *Come uccidere tragicamente una donna*, tr. it. Roma-Bari 1988 (Paris 1985).
- MARCH J.R., *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, London 1987.
- MARKANTONATOS A. (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012.
- MASON H.A., *Creative Translation: Ezra Pound's Women of Trachis*, «CQ» 4, 1969, 244-72.
- MATTISON K., *Sophocles' Trachiniae: Lessons in Love*, «G&R» 62, 2015, 12-24.
- MILLS S., *The Women of Trachis*, in LAURIOLA, DEMETRIOU 2017, 512-57.
- MOSSMAN J., *Women's Voices in Sophocles*, in MARKANTONATOS 2012, 489-506.
- ORMAND K. (ed.), *Companion to Sophocles*, Malden (MA)-Oxford 2012.
- PADUANO G. (ed.), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. I, Torino 1982.
- PARCA M., *Of Nature and Eros: Deianeira in Sophocles' Trachiniae*, «ICS» 17, 1992, 175-92.
- PERROTTA G., *Storia della letteratura greca*, vol. II: *L'età attica*, Messina-Firenze 1943³.
- POMEROY S.B., *Donne in Atene e Roma*, tr. it. Torino 1978 (New York 1975).
- POUND E., *Sophocles: Women of Trachis. A version by Ezra Pound*, «The Hudson Review» 6, 1954, 487-523 (= Id., *Sophocles: Women of Trachis. A Version by Ezra Pound*, London 1956 e New York 1957).
- REHM R., *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.
- REINHARDT K., *Sofocle*, tr. it. Genova 1989 (Frankfurt am Main 1947³).
- RODIGHIERO A. (ed.), *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia 2004.

- RODIGHERO A., *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.
- RODIGHERO A., *Silenzi imposti e silenzi "parlanti" nelle Trachinie di Sofocle*, in CELENTANO, NOËL 2020, 81-108.
- ROWLAND R., *Killing Hercules: Deianira and the Politics of Domestic Violence, from Sophocles to the War on Terror*, Oxon-New York 2017.
- RYZMAN M., *Heracles' Destructive Impulses: A Transgression of Natural Laws (Sophocles' Trachiniae)*, «RBPh» 71, 1993, 69-79.
- SANDERS E., *Envy and Jealousy in Classical Athens: A Socio-Psychological Approach*, Oxford 2014.
- SANDERS E., THUMIGER C., CAREY C., LOWE N.J. (edd.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford 2013.
- SCHLEGEL A.W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg 1809.
- SEAFORD R., *Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles' Women of Trachis*, «Hermes» 114, 1986, 50-9.
- SEGAL C., *Sophocles' Trachiniae. Myth, Poetry, and Heroic Values*, «YCS» 25, 1977, 99-158.
- SEGAL C., *Matrimonio e sacrificio nelle «Trachinie» di Sofocle*, in CALAME 1997, 171-92, tr. it. C. SEGAL (*Mariage et sacrifice dans les «Trachiniennes» de Sophocle*, «AC» 44, 1975, 30-53).
- SWIFT L.A., *Epinician and Tragic Worlds: The Case of Sophocles' Trachiniae*, in ATHANASSAKI, BOWIE 2011, 391-411.
- TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- TARDITI G., *Euripide e il dramma di Medea*, «RFIC» 35, 1957, 354-71 (= Id., *Studi di poesia greca e latina*, a c. di L. BELLONI, G. MILANESE, A. PORRO, Milano 1998, 51-65).
- THUMIGER C., *Mad Erôs and Eroticized Madness in Tragedy*, in SANDERS, THUMIGER, CAREY, LOWE 2013, 27-40.
- VAN ESSEN-FISHMAN L., *Generalization and Characterization in Sophocles' Trachiniae and Antigone*, «CPh» 115, 2020, 315-38.
- VERZELETTI M., *An Analysis of Timberlake Wertenbaker's Dianeira*, «Dioniso» 9, 2019, 219-48.
- WATSON P.A., *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*, Leiden-New York-Cologne 1995.

- WEIBERG E.L., *The Writing on the Mind: Deianeira's Trauma in Sophocles' Trachiniae*, «Phoenix» 72, 2018, 19-42.
- WERTENBAKER T., *Plays 2. The Break of Day; After Darwin; Credible Witness; The Ash Girl; Dianeira*, London 2002.
- WINNINGTON-INGRAM R.P., *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge 1980.
- WRIGLEY A., *Details of Productions Discussed*, in HALL, MACINTOSH, WRIGLEY 2004, 369-418.
- ZANELLI M., *Sofocle dopo l'11 settembre: dalle Trachinie a Cruel and Tender di Martin Crimp*, «Dioniso» 12, 2022, 189-237.

MARION MEYER

Euripide e la difesa di Atene. La guerra dei maschi e il sacrificio delle femmine*

Il tema dell'*Eretteo*, tragedia di Euripide messa in scena circa nel 420 a.C.¹ e preservata solo in frammenti, era la difesa di Atene da parte del re Eretteo contro un'invasione di Eumolpo, figlio di Poseidone, alla guida di un'armata tracia². Si tratta di un dramma che tematizza l'impegno altruista di tutti, maschi e femmine, per la patria. L'impegno esemplare è il sacrificio della propria figlia, una decisione presa dalla regina ed eseguita dal re.

Nonostante nella tragedia di Euripide³ e, a mio parere, anche in una precedente versione del mito⁴, Eumolpo fosse carat-

* Sono grata all'amica Clara Bencivenga per il suo aiuto e le sue correzioni al mio testo italiano e al collega Francesco Morosi per un'ultima revisione. Sono anche molto grata a Maurizio Sonnino e Walter Lapini per avermi inviato una copia di SONNINO 2010.

¹ Datazione: prima del 411 a.C. (citazioni in Aristoph. *Th.* 120 e *Lys.* 1135). La tregua del 423/22 a.C. non fornisce un appiglio per la datazione, come pensa SONNINO 2010, 27-34 (423 o 422 a.C.), perché la citazione di fr. 369.1 (d'ora in avanti, la numerazione e il testo dei frammenti dell'*Eretteo* segue l'edizione di KANNICHT 2004, 394-418) da parte di Plut. *Nic.* 9 in connessione con la tregua del 423/22 potrebbe essere solo un esempio dato da Plutarco per canti di pace simili, come osservano PRIMAVESI 2016, 108 e MEYER 2017, 377 n. 3023; vd. anche la critica di CROPP 2011 (sono da considerarsi anche «metrical criteria»). Cfr. CROPP 1995, 155 (che propende per una datazione ca. al 420 a.C.); KANNICHT 2004, 394 (422-412 a.C.); PRIMAVESI 2016, 93, 108-9 (418-413, più probabilmente 416 a.C., basandosi sul calcolo statistico delle soluzioni nel trimetro giambico); BREMMER 2019, 80 (ca. 420 a.C.).

² *Contra* AUSTIN 1967, 15-16, 19; KANNICHT 2004, 393; PRIMAVESI 2016, 92-9, 110-1, per i quali il tema centrale della tragedia sarebbe la contesa di Poseidone ed Atena per l'Attica. Per il dramma, vd. CROPP 1995, 148-94; SONNINO 2010; PRIMAVESI 2016, 92-111.

³ Eur. fr. 360.48: "Né Eumolpo né (un) popolo tracio ..."; fr. 369: il coro di vecchi Ateniesi sogna la pace dopo "avere appeso uno scudo tracio (πέλατα)" al tempio di Atena. Né il personaggio di Eumolpo guerriero né un'invasione tracia in Attica (vd. n. 43) sono attestati prima di Euripide. A mio parere, il poeta derivò ambedue i motivi dal mito recente dell'invasione: cfr. *infra*. Lyc. 1.98: "Eumolpo, figlio di Poseidone e Chione, con i Traci". Isocr. 4. 68 (cfr. 12.193): "Vennero al nostro paese i Traci con Eumolpo, gli Sciti con le Amazzoni ..."; Plat. *Menex.* 239B (Eumolpo e le Amazzoni come due esempi di invasioni barbariche respinte); Demarato *FGrHist* 42 F 4 ("Eumolpo, re dei Traci"); Aristid. *or.* 1.85 ("Vennero i Traci con Eumolpo"). Per Traci ed Eleusini, vd. Apollod. 3.15.4, Paus. 1.38.2-3, Schol. Soph. *OC* 1053 (n. 8).

⁴ Cfr. *infra*, con n. 39. Eumolpo era figlio di Poseidone e Chione, il cui nome suggerisce una patria nel nord (vd. n. 5), aveva trascorso del tempo in Tracia (Apol-

terizzato come figlio di Poseidone⁵ e condottiero dei Traci, gli spettatori a teatro conoscevano la difesa di Atene contro Eumolpo come la guerra del loro *Urkönig* Eretteo⁶ contro gli Eleu-

lod. 3.15.4; Paus. 1.38.2) ed era diventato re dei Traci (vd. n. 6), ma resta dubbio se egli stesso fosse considerato come tracio. Lo chiama Tracio solo Istro (*FGrHist* 334 F 22), distinguendolo dal suo discendente, istitutore dei misteri (cfr. *infra*, con n. 9). In genere è interpretato come tracio dagli studiosi, p. es. AUSTIN 1967, 15; PARKER 1987, 203 con n. 68; SONNINO 2010, 63-65; CALAME 2011, 8, 12-13; SOURVINOU-INWOOD 2011, 57-8, 112, 118-21; DE CICCO 2015, 1-22; PRIMAVESI 2016, 93, 110 n. 82; BREMMER 2019, 68, 78-80; altrove ho sostenuto anche io questa tesi (MEYER 2017, 384, 388-90, 394) ma ora sarei più prudente. Il figlio (Immarado, Ismarado o Ismaro) porta un nome tracio: SONNINO 2010, 64-5, 67, 77-82, 86.

⁵ Eur. fr. 349. CROPP 1995, 177. La madre Chione è attestata per la prima volta in Lyc. 1.98 (in riferimento a Euripide), *pace* SONNINO 2010, 74 e DE CICCO 2015, 9-13 (Acusilao, *FGrHist* 2 F 31, parla di figli di Borea, e non di figlie, come dimostra *FGrHist* 2 F 30). La versione per la quale Chione sarebbe figlia di Borea e Orizia (Apollod. 3.15.2; Paus. 1.38.2) – e, conseguentemente, Eumolpo sarebbe pronipote di Eretteo (padre di Orizia) – presuppone l'introduzione di Borea in Attica (dopo le Guerre Persiane: PARKER 1987, 204-6; MEYER 2017, 388-9). Il nome Chione (Χιών significa "neve") è adeguato per una figlia di Borea la cui patria era la Tracia (Hom. *Il.* 9.5; Hes. *Op.* 553. SONNINO 2010, 73, MEYER 2017, 388). Il mito del ratto di Orizia da parte di Borea forse venne modellato come una variante del mito dell'invasione di Eumolpo, con finale contrario. In ambedue i miti, degli uomini provenienti dalla Tracia invadono l'Attica, e una figlia di Eretteo è messa in pericolo. Nel mito dell'invasione viene immolata, nel mito di Borea viene data in moglie: MEYER 2017, 384 n. 3079; 389. In ogni caso, la costruzione di una genealogia che connette Eumolpo ed Eretteo non avrebbe irritato gli spettatori (del dramma e delle statue degli oppositori sull'Acropoli, cfr. n. 6), abituati a costruzioni che potevano anche essere incongruenti (MEYER 2017, 390).

⁶ SONNINO 2010, 47-52, 73-76, 82, 130 (seguito da DE CICCO 2015, 8-9, 14) vede Ecaeteo (via Eforo) come fonte per una versione, trasmessa da Strabone e dal suo contemporaneo Conone, che presentava Ione come l'oppositore di Eumolpo e la guerra come un conflitto per il regno di Atene dopo la morte di Eretteo. È, però, solo Strab. 8.7.1 p. 383 ad attestare che Ione vinse sui Traci con Eumolpo. Secondo Conone (*FGrHist* 26 F 1) Ione venne eletto successore di Eretteo a causa della sua ἀρετή e della stima di cui godeva (Hdt. 8.44.2 annovera Ione, figlio di Xuto, come *stratarchos* degli Ateniesi, dopo Eretteo; secondo Philoch. *FGrHist* 328 F 13, Ione portò aiuto agli Ateniesi durante la guerra contro Eumolpo, durante il regno di Eretteo). Anche se Ione fosse stato noto come nipote di Eretteo già da tempo (il suo nome venne completato nel fr. 10 del *Catalogo delle donne*, attribuito ad Esiodo; MOST 2018, 53 vv. 20-4), non raggiunse mai la prominenza di Eretteo, la cui qualità come re di Atene (Hom. *Od.* 7.78-82) venne codificata dal suo culto istituito da Atena (Hom. *Il.* 2.546-551), che ne fece un eroe eponimo. Giacché il coinvolgimento delle figlie del re era già raccontato nel mito dell'invasione nel tardo VI sec. a.C. (*infra*) ma non sono attestate figlie di Ione nel mito, Eretteo non può aver sostituito Ione «in età democratica», come pensa SONNINO (2010, 54-8, 62-3; citazione p. 62). Ione, figlio di Xuto, non Ateniese, non sarebbe stato più accettabile come re dopo la legge di cittadinanza del 451/50 a.C.; vd., però, Hdt. 8.44.2 e *Ath. Pol.* 3.2). Il personaggio di Ione fu, infatti, modificato da Euripide; nello *Ione* è figlio di Apollo (PARKER 1987, 206-7;

sinii⁷. Erodoto menziona una battaglia degli Ateniesi contro i loro vicini a Eleusi (Hdt. 1.30.5), e Tuciddide (2.15.1-2) cita la guerra degli Eleusini con Eumolpo contro Eretteo come unico esempio di una battaglia all'interno dell'Attica prima di Teseo (cioè, prima del presunto sinecismo)⁸. Lo stesso nome di Eumolpo evocava Eleusi: nell'inno omerico a Demetra Eumolpo è uno dei nobili locali, come Trittolemo (*HHom* 2.154), ed ambedue, con Celeo, vengono istruiti dalla dea nei riti e nei misteri (*HHom*. 2.474-6): è la versione locale dell'istituzione dei misteri, emersa in un'epoca in cui Eleusi era ancora indipendente da Atene⁹. Eumolpo divenne l'eponimo del *genos* degli Eumolpidi che forniva lo ierofante, il sacerdote eleusino più

COLE 2008, 313-5; cfr. Plat. *Euthyd.* 302C). L'idea che Ione, nipote di Eretteo, fosse l'avversario di Eumolpo probabilmente emerse nell'epoca in cui Eumolpo era stato integrato nella famiglia di Eretteo come suo pronipote: vd. n. 5. Eumolpo ed Eretteo però compaiono come contemporanei non solo nell'*Eretteo* ma anche nel gruppo statuario eretto sull'Acropoli per lo *strategos* Tolmide dopo la sua morte nel 447/46 a.C. (Paus. 1.27.4, che dimostra che l'avversario di Eretteo potè, più tardi, essere identificato con Immarado, figlio di Eumolpo: cfr. MEYER 2017, 266, 384, 398-9 fig. 376). Per la partecipazione e la morte di Immarado nella battaglia (Paus. 1.38.2-3) vd. SONNINO 2010, 77-82; MEYER 2017, 249, 395. CROPP 2011 suggerisce che anche la menzione di Xuto con Eolo nella *Melanippe saggia* di Euripide (KANNICHT 2004, 530-1, fr. 481) potrebbe derivare da Ecateo. Sarebbe, però, dovuta alla comparazione fatta tra Melanippe e Creusa: ambedue avevano figli procreati da un dio. Per Melanippe vd. KOWALZIG 2007, 308-9.

⁷ CROPP 1995, 152.

⁸ Uno scolio a Thuc. 2.15.1-2 (KANNICHT 2004, 392 V) si riferisce al dramma di Euripide, ma vd. TREU 1971, 116. Cfr. Xen. *mem.* 3.5.10 (guerra combattuta nell'epoca di Eretteo contro quelli della terra confinante); Apollod. 3.15.4 (Eumolpo, re dei Traci, venne in aiuto agli Eleusini contro gli Ateniesi con una grande forza tracia); Paus. 1.36.4 (morte di Scirone da Dodona nella guerra degli Eleusini contro Eretteo); MEYER 2017, 247 n. 1965. Cfr. anche Paus. 1.38.3: "Nella battaglia degli Eleusini contro gli Ateniesi muore Eretteo, re degli Ateniesi, muore anche Immarado, figlio di Eumolpo" (Paus. 1.38.2: "Dicono che Eumolpo venne dalla Tracia"); schol. Soph. OC 1053 (*FGrHist* 334 F 12): "Secondo gli storici Eleusi venne popolata ... da Traci, venuti con Eumolpo in aiuto nella guerra contro Eretteo". Secondo uno scolio a Eur. *Pho.* 854 (ed. SCHWARTZ 1887), Eumolpo, durante la guerra contro Atene, fu ucciso da Eretteo, insieme con altri due figli di Poseidone (Forba e Immarado); in seguito, furono istituiti i misteri. Secondo un altro scolio a *Pho.* 854, invece, Eumolpo, re dei Traci, venne per aiutare gli Eleusini che erano in *stasis* contro Eretteo (quattro generazioni prima della guerra di Tebe), e dopo la sua morte Eumolpo venne venerato come il primo μύστης.

⁹ RICHARDSON 1974, 6-11; LIPPOLIS 2006, 25-30, 304-5; DE CICCO 2015, 2. Più recentemente (con argomentazione convincente): RÖNNBERG 2021, 68-70, 78-9, 101-4, 240-5, fig. 18. Datazione dell'inno: RICHARDSON 1974, 5-11 (ca. 675/50-550 a.C.); FOLEY 1994, 143 e DE CICCO 2015, 2 (ca. 650-550 a.C.); RÖNNBERG 2021, 68-9 con n. 480 (tardo VII sec. / primo VI sec. a.C.).

importante¹⁰. Nella tragedia di Euripide, gli Eleusini non appaiono come combattenti, ma è suggerito un legame tra Eumolpo guerriero ed Eleusi, giacché alla fine del dramma un discendente del guerriero, chiamato anch'egli Eumolpo, è menzionato in connessione con Demetra e il termine ἄρρητα (fr. 370.102 e 110 Kn.). Questa costruzione suggerisce l'esistenza di una versione ateniese secondo cui i misteri vennero introdotti dopo il regno di Eretteo (cioè in un'epoca in cui Eleusi era parte dello stato degli Ateniesi)¹¹.

Per gli spettatori, la guerra era dunque una guerra dei loro antenati, un evento del loro passato comune. Per noi, i protagonisti sono figure del mito, di un mito che si può definire "mito dell'invasione". È dibattuto se una guerra fra Ateniesi ed Eleusini sia un fatto storico, da collocare in un'epoca precedente al dominio ateniese sull'Attica (come vuole Tucidide)¹², o abbia un nucleo mitico¹³. Come che sia, c'è senz'altro una guerra sto-

¹⁰ Per Eumolpo lo ierofante ed Eumolpo il guerriero, cfr., più di recente: SONNINO 2010, 63-90, 143-67; SOURVINOU-INWOOD 2011, 111-23; DE CICCIO 2015, 1-22 (che pensa che la connessione di Eumolpo e la Tracia risalisse al VI sec. e sostiene che lo ierofante e il guerriero fossero lo stesso personaggio, creato a partire da interessi diversi; vd., però, *supra*, n. 5 e *infra*, n. 43); PRIMAVESI 2016, 109-111; MEYER 2017, 384-388; BREMMER 2019, 78-80. Per gli Eumolpidi e la loro ascesa come *genos* più importante a Eleusi, vd. DE CICCIO 2015, 15-6; BREMMER 2019, 78. È dibattuto se Poseidone venne mai ritenuto padre di Eumolpo eleusino e progenitore degli Eumolpidi: lo sostiene RICHARDSON 1974, 9, 197-98 (forse dal primo V secolo; però lo *skyphos* – BAPD 204683; SOURVINOU-INWOOD 2011, 114-6 fig. 1; MEYER 2017, 385 fig. 377-8 – non può servire come evidenza), seguito da CROPP 1995, 152, 194 e PRIMAVESI 2016, 111; vd. anche SCHIPPOREIT 2013, 262. *Contra* (in modo persuasivo) SONNINO 2010, 70-1, 83-7 con n. 126 e 152. Per le rare fonti tarde, vd. la discussione di MEYER 2017, 387 n. 3099 e 3101. Il culto di Poseidone Πατήρ a Eleusi, attestato solo da Paus. 1.38.6, potrebbe riferirsi al padre di Ippotoo (Paus. 1.5.2); MEYER 2017, 387 con nn. 3100-2.

¹¹ Secondo Androzio (*FGrHist* 324 F 70), Androne (*FGrHist* 10 F 13) e Acestodoro (*FGrHist* 334 F 22), Eumolpo, l'istitutore dei misteri, era parte della quinta generazione dopo Eumolpo, l'avversario di Eretteo: cfr. SONNINO 2010, 83-87; SOURVINOU-INWOOD 2011, 119 n. 293. *Contra* Istro (*FGrHist* 334 F 22), per il quale l'istitutore dei misteri era il nipote di Trittolemo, non "il Tracio". Secondo il *Marmor Parium* (*FGrHist* 239 A 12, A 15) i misteri vennero fondati al tempo di Eretteo, secondo Apollod. 3.14.7 al tempo di Pandione, padre di Eretteo. Cfr. anche Paus. 1.38.3, che riferisce che dopo la fine della guerra gli Eleusini erano sudditi degli Ateniesi ma mantenevano la loro autorità sui misteri.

¹² Per Hdt. 1.30.3-5 (l'aneddoto dell'incontro di Solone e Creso e il racconto di una battaglia di Ateniesi ed Eleusini) vd. LIPPOLIS 2006, 58-9; RÖNNBERG 2021, 68 n. 480.

¹³ KRON 1986, 269; PARKER 1987, 204; CROPP 1995, 152; LIPPOLIS 2006, 27-8, 58-60; SCHIPPOREIT 2013, 362-4; DE CICCIO 2015, 4-7; MEYER 2017, 378. Per la relazione fra Atene e l'Attica nella prima età del ferro vd. più recentemente RÖNNBERG 2021, 64-82.

rica che era di maggiore rilevanza per l'intenzione e la ricezione della tragedia: la guerra del Peloponneso, cominciata un decennio prima della rappresentazione del dramma. Durante i primi anni del conflitto gli Ateniesi avevano sofferto le invasioni spartane in Attica e la devastazione del proprio territorio¹⁴. La guerra recente era ovviamente la ragione per cui Euripide aveva scelto il mito dell'invasione come tema e aveva trasformato la difesa di Atene in un discorso su patriottismo e autoctonia ateniese¹⁵.

Ma come è presentato il mito? Questo mio interesse è motivato dal fatto che l'ambientazione della tragedia è l'Acropoli. Come archeologa, studio i miti e i culti sull'Acropoli. In un libro pubblicato nel 2017, ho suggerito l'esistenza di due versioni del mito dell'invasione, una originaria e una più recente, del tardo VI secolo¹⁶. Qui vorrei discutere il modo in cui Euripide ha usato queste due tradizioni. Ho anche una motivazione secondaria: l'interpretazione della scena centrale del fregio del Partenone è molto dibattuta, ma è stato raramente messo in dubbio che mostrasse degli Ateniesi anonimi, come nella maggioranza delle altre figure del fregio. Un quarto di secolo fa Joan Connelly, archeologa americana, sostenne che la lastra rappresentava una scena mitica: la preparazione della figlia di Eretteo per il sacrificio, con le sue sorelle pronte a morire dopo di lei, proprio come racconta Euripide nella tragedia. Otto anni fa, la Connelly ha ripetuto la sua interpretazione nel suo libro *The Parthenon Enigma*, che è diventato un *bestseller* e ha dato grande diffusione alla sua tesi¹⁷. Quindi, è del massimo interesse analizzare come questo racconto è trasmesso nel mito, e quali elementi innovativi possono essere attribuiti alla tragedia di Euripide.

¹⁴ Thuc. 2.10-4, 16-23, 47, 54-7, 62, 65; 3.1, 26; 4.2, 6. HANSON 1998, 131-53, 231-8 (sulle cinque invasioni nel primo decennio della guerra); SCHMIDT-HOFNER 2016, 178-91.

¹⁵ Cfr. LIPKA 2013, 171: «... part of the text may ... be read as an *epitaphios* of the Athenian dead of the Archidamian War». Cfr. *infra*, n. 56.

¹⁶ Cfr. *infra*, n. 39.

¹⁷ CONNELLY 1996, 53-80 figg. 1 e 4; CONNELLY 2014. Per esempi della diffusione cfr. e.g. RAPPOLD 2015, n. 8; FLETCHER 2017, 495. Per la scena del Partenone, cfr. MEYER 2017, 230-40 figg. 130 e 301.

Il testo conservato dell'*Eretteo* consta di circa 250 versi, in gran parte trasmessi da un papiro pubblicato da Colin Austin nel 1967¹⁸. Fonti posteriori che si riferiscono alla tragedia o che danno informazioni sui personaggi che vi sono coinvolti sono essenziali per la ricostruzione della sua trama. Particolarmente prezioso è un passo della *Contro Leocrate* di Licurgo, databile agli anni Trenta del IV sec. a.C. (Lyc. 1.98-101)¹⁹. Licurgo ci informa che, nella tragedia di Euripide, Eumolpo, figlio di Poseidone, reclama il territorio (χώρα) del re di Atene, Eretteo, marito di Prassitea, e viene con i Traci per impadronirsene. Eretteo si reca allora a Delfi e chiede ad Apollo²⁰ come impedire la vittoria di Eumolpo: apprende così che avrebbe dovuto immolare la figlia (τὴν θυγατέρα). Eretteo sacrifica dunque la figlia e scaccia l'armata nemica.

La tragedia si apre verosimilmente con il prologo di Poseidone²¹. L'unico verso conservato (fr. 349: Αἰθιοπίαν νιν ἐξέσωσ' ἐπὶ χθόνα) fa immaginare che il dio spiegasse perché suo figlio Eumolpo fosse straniero, e forse anche perché venisse in Attica alla testa di un esercito tracio²². La narrazione sembra conforme a quella di Apollodoro (3.15.4), che racconta che, dopo che la madre Chione²³ aveva abbandonato il neonato, il padre Poseidone l'aveva salvato e portato in Etiopia. Se come sembra plausibile il fr. 349 può essere messo in continuità con la notizia di Apollodoro, è perlomeno possibile che anche il seguito del racconto del Poseidone euripideo possa avere riscontro nella narrazione di Apollodoro, secondo la quale quando Eumolpo divenne adulto

¹⁸ AUSTIN 1967, 11-67; AUSTIN 1968, 22-40, spec. 33-40.

¹⁹ VOLONAKI 2017, 251-68.

²⁰ SONNINO 2010, 35 e BREMMER 2019, 69-70 commentano che, nell'*Eretteo*, né la divinità che dà l'oracolo né il destinatario del sacrificio sono indicati con i loro nomi. Vd., però, Lyc. 1.99 e *FGHHist* 328 F 105. Cfr. anche CROPP 1995, 149-50.

²¹ Per la ricostruzione della trama cfr. O'CONNOR-VISSER 1987, 152-65; PARKER 1987, 202-4; SONNINO 2010, 136-8; PRIMAVESI 2016, 92-111; BREMMER 2019, 67-74.

²² PRIMAVESI 2016, 92-9, 110-1 insiste che Poseidone, truffato da Atena nella contesa per l'Attica, ordini l'attacco al figlio per riparare a questa ingiustizia (cfr. PARKER 1987, 202). Ma perché il dio avrebbe avuto bisogno di un mortale? Io credo che il conflitto fra gli dèi fu aggiunto alla tradizione, separata, della guerra fra mortali: *infra*.

²³ Per Chione, vd. n. 5.

dovette fuggire in Tracia e poi ad Eleusi; divenne re dei Traci, e gli Eleusini richiesero il suo aiuto contro gli Ateniesi.

La tragedia di Euripide prosegue con l'invocazione delle donne ad Atena (fr. 351) e con un uomo che prepara una difesa (fr. 352-6). È menzionata una triade di vergini (fr. 357: ζευγος τριπάρθενον) e l'amore dei figli per la madre (fr. 358).

Con un lungo monologo di carattere patriottico (fr. 360, 54 vv.), citato proprio da Licurgo (1.100), la regina Prassitea si rivolge al marito e proclama che darà una sua figlia in sacrificio perché, come spiega in un verso addizionale (fr. 360a), ama le sue figlie, ma ama la patria ancora di più. E non è solo la città a essere in pericolo. Prassitea insiste che né Eumolpo né un popolo tracio debbano sostituire l'olivo e la Gorgone aurea con il tridente – cioè il culto di Atena con quello di Poseidone (fr. 360.43-9). La regina prospetta anche il beneficio della sua decisione per la figlia immolata per la salvezza della città: ella riceverà una corona onoraria e salverà la madre, il padre e le due sorelle (fr. 360.34-7). In un'altra scena, Eretteo dà consigli a un giovane figlio adottato, suo futuro successore (fr. 362)²⁴.

Il papiro conserva anche il finale della tragedia, anche se in uno stato molto frammentario (fr. 370, 119 vv.). Un messaggero informa la regina della vittoria di Eretteo, che ha sì ucciso Eumolpo, ma è morto a sua volta, sprofondato nella roccia da Poseidone, in segno di vendetta per la morte del figlio²⁵. Non è questo l'unico colpo per Prassitea: la regina viene a sapere infatti che sono morte tutte e tre le figlie, e non solo quella destinata al sacrificio.

²⁴ Personaggio che resta anonimo. Cfr. CROPP 1995, 151-2, 181; SONNINO 2010, 125-31.

²⁵ Questo motivo del mito (Eretteo sprofondato nella roccia da Poseidone) potrebbe essere motivato dalla forma che aveva il sito primordiale del culto di Eretteo: nella roccia, sotto il portico nord dell'Eretteo classico, c'erano infatti crepacci che avrebbero suggerito un'origine a partire da un colpo del tridente del dio (MEYER 2017, 65-6 fig. 64-78). È infondata la supposizione di KAMERBEEK 1970, 122, seguito da O'CONNOR-VISSER 1987, 162 e PRIMAVESI 2016, 96, 104-5, che, basandosi su Hygin. *Fab.* 46, sostiene che Zeus abbia aiutato e colpito Eretteo con il suo fulmine (cfr. Eur. *Ion* 281-2, dove si chiarisce che Eretteo fu colpito dal tridente). Il fr. 370.40 (φόνια φυσήματα) non suggerisce un ardore omicida («mörderischer [Glut]hauch», PRIMAVESI 2016, 104), ma venti mortali: cfr. CROPP 1995, 171, 188-9 («murderous blasts») e SONNINO 2010, 364-5 («soffi insanguinati», causati dal tridente di Poseidone). L'idea del contributo di Zeus (Hygin. *Fab.* 46.4) emerse più tardi, come intendo dimostrare altrove.

Poseidone, sempre adirato, causa un terremoto che minaccia il palazzo reale: compare allora Atena *ex machina* (fr. 370.55-117) e trattiene Poseidone ricordandogli che ha già vendicato il figlio con la morte di Eretteo. Ordina a Prassitea di seppellire la figlia immolata e, nella stessa tomba, le sorelle che non avevano voluto rompere il proprio giuramento (apprendiamo così il motivo della morte delle due sorelle)²⁶. Atena poi istituisce due culti. Uno sarà per le fanciulle morte, denominate *Hyakinthides theai*: esse riceveranno sacrifici annuali (θυσία), accompagnati da cori e danze di ragazze, e sacrifici eventuali (σφαγαί) prima di una battaglia (fr. 370.65-89). Un altro culto sarà creato per Eretteo. Atena ordina la costruzione di un σηκός ἐν μέσση πόλει, cioè di un santuario al centro dell'Acropoli, per Eretteo, che verrà denominato *Semnòs Poseidon Erechtheus*, perché era stato ucciso dal dio (fr. 370.90-4). Prassitea sarà la sacerdotessa di Atena (fr. 370.95-7). Infine, in un passaggio molto frammentario, la dea pronuncia il giudizio di Zeus: un discendente di Eumolpo, chiamato anch'egli Eumolpo, è in qualche modo connesso con Demetra e gli ἄρρητα, il che sembra suggerire l'istituzione dei misteri (fr. 370.99-102, 110). Viene menzionata la costellazione delle Iadi (fr. 370.107), identificate con le figlie di Eretteo in uno scolio ad Arato²⁷.

La tragedia dovette godere di una fortuna vasta²⁸. La maggior parte delle fonti che menzionano il mito dell'invasione dipendono, almeno parzialmente, della narrazione di Euripide²⁹. Sebbene le fonti successive abbiano combinato il racconto euripideo con motivi provenienti da tradizioni anteriori o successive, non è impossibile rintracciare elementi tradizionali e identificare l'apporto originale di Euripide.

²⁶ Il giuramento è menzionato da Apollod. 3.15.4 (dipendente da Euripide; egli sostiene, però, che la figlia più giovane fu immolata); Hygin. *Fab.* 46 (che parla di quattro figlie).

²⁷ Schol. Arat. *Phaen.* 172; cfr. Serv. *ad Aen.* 1.744 (le figlie di Eretteo sono identificate con le Pleiadi). Cfr. SONNINO 2010, 90-91, 403-405; BOUTSIKAS, HANNAH 2012, 233-45; MEYER 2017, 382. Le Iadi sono menzionate anche nello *Ione* (1146-1158) e nel *Fetonte* (KANNICHT 2004, 825 fr. 783b: tre Iadi). Per una critica della loro identificazione con le Eretteidi vd. *infra*, n. 56.

²⁸ HANINK 2014, 32-9.

²⁹ Con citazioni di Euripide: Licurgo (1.100-1) e Plutarco (*mor.* 301d).

La venerazione di Poseidone in associazione con Eretteo non è certamente un'invenzione euripidea, un culto comune capace di risolvere l'antagonismo fra i due e riconciliare gli avversari³⁰. Questo culto è attestato per la metà del V sec. a.C. da un'iscrizione sulla base di un *louterion* marmoreo trovato sull'Acropoli³¹. Sei secoli dopo, Pausania vide ad Atene un altare di Poseidone dove, secondo un oracolo, venivano offerti anche sacrifici per Eretteo, nel cosiddetto Ἐρέχθειον (Paus. 1.26.5). Un culto per Poseidone sull'Acropoli è esclusivamente attestato in associazione con quello di Eretteo, anche in epoca romana³²: non c'è mai stato un culto separato per il dio sull'Acropoli. L'*aition* per il culto condiviso è, appunto, il coinvolgimento di Eretteo e Poseidone nell'attacco di Eumolpo e nella contesa degli immortali, proprio come raccontato da Euripide. Poiché il culto condiviso di Eretteo e Poseidone è attestato una generazione prima della produzione della tragedia³³, neanche questo coinvolgimento è un'invenzione euripidea; verosimilmente, dunque, non fu Euripide a combinare per primo una guerra di mortali – Eretteo ed Eumolpo – con la contesa fra gli dèi Poseidone ed Atena. La loro contesa per l'Attica e il culto supremo è menzionata per la prima volta da Erodoto (Hdt. 8.55) e rappresentata per la prima volta nel frontone occidentale del Partenone³⁴.

³⁰ REDFIELD 2003, 96-7; SONNINO 2010, 399. LACORE 1983, 215-34 e SOURVINOU-INWOOD 2011, 66-89 sottolineano che Euripide presenta il culto come unitario (mentre altre fonti distinguono i due destinatari come personaggi differenti). Io non vedo altra fonte (oltre a Euripide) che parli di un solo destinatario, cioè che presupponga una "fusione", come vuole Lacore. Per una discussione su presunti *aitia* inventati da Euripide, vd. l'analisi critica di SEAFORD 2009, 221-34. Per l'uso della tradizione dei miti da parte del poeta, vd. WRIGHT 2017, 468-82.

³¹ Atene, Museo dell'Acropoli, EM 6319; IG I³ 873; MEYER 2017, 244 fig. 313.

³² MEYER 2017, 244-56, 261-4.

³³ Cfr. *supra*, con n. 31.

³⁴ MEYER 2017, 395-415 figg. 155-67; MEYER 2018, 51-77, 175-7 fig. 1-4 (con una discussione delle fonti). Ritengo che la priorità dell'arrivo in Attica non fosse un criterio nella contesa (*pace* PARKER 1987, 198) e che l'interpretazione del frontone come rappresentazione di un inganno della dea non sia plausibile. Per questa interpretazione vd., più recentemente, PRIMAVESI 2016, 92-111, che segue Apollod. 3.14.1, secondo cui Atena ottiene l'Attica truffando Poseidone (ma il racconto di Apollodoro accumula varie fonti divergenti).

Nel mio libro ho elaborato la distinzione fra Eretteo ed Erittonio già avanzata da Christiane Sourvinou-Inwood³⁵, e ho suggerito che la figura mitica di Eretteo, nato da Gaia (la Terra) e adottato da Atena, ottenne un profilo nuovo quando costui divenne uno degli eroi eponimi nell'ambito delle riforme di Clistene. Eretteo continuava ad essere visto come il re di Atene, attestato già in Omero (*Od.* 7.81), e come il difensore della città (e tante figure attestate in miti locali potevano essere presentate come sue discendenti)³⁶. Nel mito della nascita, però, il figlio della Terra e figlio adottivo di Atena riceve il nome di Erittonio, nome mai attestato prima della seconda metà del V secolo³⁷. Erittonio non era destinatario di culto; al contrario, egli era il modello del fedele praticante, inventore di parecchie istituzioni di culto, e il prototipo del cittadino ateniese autoctono³⁸. Ho suggerito quindi che il culto comune per Eretteo e Poseidone sia stato introdotto quando il personaggio di Eretteo fu rifunzionalizzato. Per dare un *aition*, una giustificazione narrativa, al culto condiviso, un mito già esistente di un'invasione militare (di mortali) fu arricchito da una contesa parallela sul piano divino, la sfida lanciata da Poseidone ad Atena con l'intento di impadronirsi dell'Attica e del culto supremo degli Ateniesi. Così l'antagonismo fra i mortali – una tradizione antica – fu combinato con l'antagonismo fra gli dèi, una nuova linea narrativa, e venne dunque creata una versione nuova del mito dell'invasione³⁹. Che sussista una differen-

³⁵ PARKER 1987, 193-5, 200-3; SOURVINOU-INWOOD 2011, 51-89, 108-11 («'complex' and 'post-split' Erechtheus»).

³⁶ Per le varie figlie, con miti separati, vd. O'CONNOR-VISSER 1987, 167-9; PARKER 1987, 204-6; MEYER 2017, 388-95. Solo Fozio (*FGrHist* 325 F 4) e la Suda, s.v. παρθένοι, elencano con nomi individuali sei figlie, due delle quali (Protogeneia e Pandora, mai attestate prima come figlie di Eretteo) si sarebbero sacrificate per il paese, secondo una tradizione orale (λέγεται). Questa notizia, quindi, non risale a Fanodemo, come pure la lista con i sei nomi: vd. la cauta discussione di CROPP 1995, 150-1; cfr. MEYER 2017, 393 con discussione.

³⁷ Per le varie versioni del mito della nascita, cfr. MEYER 2017, 253, 263-7, 279, 313-7, 349-51, 362-77, 379-80, 413-4. Per l'evidenza del nome, cfr. *infra*, n. 64.

³⁸ MEYER 2017, 369-77, 416-9.

³⁹ Per il mito originario dell'invasione, cfr. MEYER 2017, 377-86, 394. Per il motivo del suicidio altruista di Aglauro, parte di questo mito: schol. Dem. 19.303, cfr. *infra*, con nn. 71-2. La menzione di Eumolpo come avversario di Eretteo in questo scolio potrebbe

za cronologica tra la nascita del motivo del conflitto fra i mortali e la nascita di quello del conflitto fra gli immortali si può dedurre dallo scopo differente di queste due narrazioni: la guerra dei mortali era un attacco degli Eleusini su Atene, il che riflette una situazione precedente all'unificazione politica dell'Attica⁴⁰; il conflitto fra gli dèi invece riguardava il dominio dell'Attica, cioè il culto dello stato degli Ateniesi dopo l'unificazione⁴¹.

Penso che il *sekos* ordinato da Atena (fr. 370.90) fosse un santuario costruito per Eretteo e Poseidone nella località dove, al tempo della rappresentazione della tragedia, fu eretto il cosiddetto Eretteo, un complesso in cui questo santuario fu integrato e in cui Pausania, secoli dopo, vide un altare per sacrifici in onore di Poseidone e Eretteo⁴².

Riassumo quindi la mia ricostruzione: la tradizione di una difesa di Atene contro invasori stranieri risale a un'epoca in cui un conflitto tra Atene ed Eleusi era totalmente plausibile. Io lo chiamo il mito originario dell'invasione, mentre la guerra in cui è incluso l'antagonismo fra Poseidone ed Atena è il mito recente dell'invasione, una modifica risalente alla fine del VI secolo. Il culto comune di Poseidone ed Eretteo, il suo *aition* e un santuario comune già esistevano ai tempi di Euripide, ma erano innovazioni relativamente recenti.

E sostengo che nemmeno il personaggio di Eumolpo, descritto come figlio di Poseidone e Chione e capo dei Traci, benché attestato per la prima volta in Euripide⁴³, sia un'invenzione eu-

essere evidenza per l'Eumolpo nobile eleusino (non per quello tracio!) come comandante degli Eleusini nel mito originario (cfr. la caratterizzazione di Eumolpo come personaggio dotato di βία, forza fisica, in *h. Cer.* 475, osservata da WEIDAUER 1985, 200, e *Thuc.* 2.15.2: gli Eleusini con Eumolpo contro Eretteo). Potrebbe, però, essere anche un'intrusione della tradizione più tarda (Eumolpo come capo di Traci): MEYER 2017, 386 n. 3096. Per il mito più recente dell'invasione, su cui è basato l'*Eretteo*, cfr. MEYER 2017, 263-7, 279, 377-88, 394-415.

⁴⁰ Cfr. *Thuc.* 2.15.1-2: *supra*, n. 8.

⁴¹ *Hdt.* 8.55.1 (περὶ τῆς χῶρης); *Paus.* 1.24.5 (ὕπερ τῆς γῆς). Cfr. MEYER 2017, 395-415.

⁴² *Paus.* 1.26.5, con MEYER 2017, 65-7, 254 figg. 31-2, 89. Cfr. anche SONNINO 2010, 27-8.

⁴³ Come sottolineano molti studiosi: cfr. SONNINO 2010, 44 n. 63 per un quadro bibliografico aggiornato. La sua prima attestazione come oppositore di Eretteo è la statua sull'Acropoli (*supra*, n. 6). SONNINO 2010, 45-47 e DE CICCO 2015, 8-9 e 13 considerano il passo di *Strab.* 7.7.1 p. 321 (sull'occupazione della Grecia da parte dei barbari: "L'Attica,

ripidea⁴⁴, ma che fu anch'esso creato per il mito recente dell'invasione. Uno straniero con il nome dell'eponimo del *genos* degli Eumolpidi a Eleusi mi pare molto più plausibile come creazione risalente all'epoca di Clistene (quando gli *xenoi* vennero accettati nelle *phylai*)⁴⁵ che all'epoca di Pericle, quando una nota legge (nel 451/50 a.C.) limitava la cittadinanza a coloro che avevano padre e madre di stirpe ateniese⁴⁶. Nella tragedia, Prassitea esalta la superiorità dell'autoctonia sulla provenienza straniera (fr. 360.7-13). Con un figlio straniero, l'interesse di Poseidone che veniva da fuori per spodestare Atena coincideva con quello di un mortale, anch'egli di provenienza allotria⁴⁷. Inoltre, con un attacco di un esercito tracio si poteva minimizzare l'evocazione di un conflitto all'interno dell'Attica, cioè nello stato degli Ateniesi⁴⁸.

La genealogia suggerita alla fine della tragedia (Eumolpo guerriero come antenato dell'Eumolpo istruito da Demetra) avrebbe recato il messaggio che la celebrazione dei misteri fu istituita dopo la vittoria di Eretteo e dopo l'epoca in cui Eleusi

però, l'avevano i Traci con Eumolpo") citazione di Ecateo (*FGrHist* 1 F 119), cioè testimonianza per l'invasione dell'Attica "da parte del tracio Eumolpo" (SONNINO 2010, 46) prima di Euripide. Ecateo, però, parla del Peloponneso (e non della Grecia, come fa Strabone: cfr. RADT 2007, 311). La formulazione "i Traci con Eumolpo" suggerisce una combinazione, proprio come la presenta Euripide (e, secondo me, il mito recente): i Traci con il loro comandante.

⁴⁴ Come hanno pensato diversi studiosi: cfr. MEYER 2017, 388 n. 3106 per un quadro bibliografico aggiornato; recentemente, cfr. BREMMER 2019, 68, 78-80 (invenzione di Euripide, invasione dal Nord, memoria dell'invasione dei Persiani). Vd. però già ERMATINGER 1897, 79-89, 105-6 e, più tardi, PARKER 1987, 203. Dopo le Guerre Persiane emerse infatti un nuovo mito di un'invasione dal Nord: l'amazzonomachia attica, cioè l'invasione delle amazzoni nell'Attica. E le Amazzoni potevano essere rappresentate in costume tracio, p. es. sullo scudo della Atena Parthenos (438 a.C.). Cfr. MEYER 2020, 33-41.

⁴⁵ Aristot. *Pol.* 3.1275b. WHITEHEAD 1977, 143-7; BAKEWELL 1997, 220-1; BLOK 2017, 116-22 (scettica). Per i meteci, vd. più recentemente KELLOGG 2021, 168-9.

⁴⁶ *Ath. Pol.* 26.3. BLOK 2017. Cfr. l'argomento di SONNINO 2010, 54-6 in relazione a Ione (e *supra*, n. 6).

⁴⁷ Un'associazione di Eumolpo (di cui nome significava "buona voce"; RICHARDSON 1974, 197) con la Tracia (nota per i suoi cantori da Omero, *Il* 2.599-600, in poi) sarebbe possibile anche prima che sia attestata, nella seconda metà del V secolo, l'accoglienza del tracio Orfeo a Eleusi (o la relazione di Eumolpo con Museo): vd. RICHARDSON 1974, 198; PARKER 1987, 203; SONNINO 2010, 67-8 (con fonti); SOURVINOU-INWOOD 2011, 112-3, 117-21; PRIMAVESI 2016, 110 (con riferimento a Strab. 10.3.17 p. 471); BREMMER 2019, 78-9.

⁴⁸ ERMATINGER 1897, 105-6; TREU 1971, 116-7, 128; CROPP 1995, 152-3; SONNINO 2010, 87-9 (che però lo vede come invenzione di Euripide); MEYER 2017, 378, 388, 394-5.

era indipendente. La pretesa di una lunga tradizione della dominazione di Atene su Eleusi sarebbe stata dunque già parte del mito recente dell'invasione.

Torniamo al sacrificio di una *parthenos*, motivo ricorrente nei miti e nelle tragedie⁴⁹.

Il monologo di Prassitea (fr. 360) non lascia dubbi sul fatto che la motivazione per la decisione della regina sia la salvezza della patria, e spiega espressamente che il sacrificio della figlia salverà i genitori e le sorelle. È una decisione non solo razionale, ma anche emozionale (la regina ama la patria più di ogni cosa, fr. 360a). La morte di tutte le figlie, dovuta a un giuramento di cui la madre non sapeva nulla, è una sorpresa dolorosa (fr. 370.36-44). Questa svolta, che porta dalla convinzione di aver preso una decisione ragionevole, responsabile e autonoma alla conoscenza di conseguenze inaspettate e insopportabili, mi sembra un elemento caratteristico della tragedia, un elemento che dimostra che i mortali, anche quando hanno le migliori intenzioni, non sono padroni del proprio destino e non possono dirigere e controllare le conseguenze delle proprie decisioni e azioni. L'approvazione del sacrificio di una figlia e il giuramento delle altre due ragazze, che scelgono di seguire la sorella nella morte, paiono pertanto motivi introdotti da Euripide, come già hanno sostenuto parecchi studiosi⁵⁰. Alcuni, però, ipotizzano che la figlia immolata fosse ingannata dai genitori (interpretazione giustamente contestata da Elly O'Connor-Visser e da Martin Cropp)⁵¹. Al contrario, è

⁴⁹ Per il legame fondamentale fra sacrificio e auto-sacrificio, vd. VERSNEL 1981, 135-85. Di solito si tratta *parthenoi* (vergini) che vengono sacrificate o che si sacrificano. La morte volontaria è caratteristica saliente di un'eroina: KEARNS 1989, 57, 61; LARSON 1995, 40-1; 101-9; KRON 1999, 78-83 (per l'importanza del sacrificio volontario); REDFIELD 2003, 92-8 («self-sacrifice is a higher form of marriage in that it is the woman's way of dying for her country», p. 95). Per esempi dalle tragedie di Euripide cfr. SCHMITT 1921; O'CONNOR-VISSER 1987; WILKINS 1990, 177-94; ROSELLI 2007, 81-169, spec. 110-1, 118-53 (con attenzione particolare a p. 81: «how gender can operate as a disguise for class»); SONNINO 2010, 120-4.

⁵⁰ ERMATINGER 1897, 88, 94-6, 101-2; CROPP 1995, 154-5; SONNINO 2010, 90-110 (sulle figlie), 98-100, 119-24, 134 (sull'invenzione di Euripide). Vd. MEYER 2017, 380-1 n. 3049 (bibliografia).

⁵¹ SCHMITT 1921, 64-9; KAMERBEEK 1970, 126; SONNINO 2010, 113-24 (che concede, però, che nelle altre tragedie di Euripide l'auto-sacrificio è sempre volontario). *Contra* O'CONNOR-VISSER 1987, 164-5; CROPP 1995, 150-1, 189 (con bibliografia); CROPP 2011.

Prassitea a essere ingannata (perché voleva dare una figlia e invece le perde tutte). Il motivo della madre risoluta e poi desolata è un'invenzione del poeta.

Il culto per le figlie morte denominate *Hyakinthides theai*⁵² e le istruzioni specifiche per i sacrifici devono riferirsi a un culto reale⁵³, sebbene non sia possibile verificare né i luoghi⁵⁴ né le circo-

⁵² Non avevano nomi individuali: VAN LOOY 1970, 121-2. La denominazione *Hyakinthides* è attestata anche da Frinico nel *Monotropos* (414 a.C.; *FGrHist* 325 F 4), Fanodemo nell'*Attide* (*FGrHist* 325 F 4), Dem. or. 60.27 e Diod. 17.15.2. Apollod. 3.15.8 dà nomi individuali alle (quattro) figlie dello spartano Giacinto, sacrificate dagli Ateniesi (dopo un oracolo) sulla tomba del ciclope Geraisto, quando Minosse li combatté e pregò Zeus di inviare loro la fame e la peste. Hygin. *Fab.* 238 dà esempi per il sacrificio delle proprie figlie ed elenca lo spartano Giacinto, che uccise *filiam ex responso pro Atheniensibus*, ed Eretteo, che uccise una figlia, con la conseguenza che le altre *se praecipitaverunt*. Ovviamente la notizia dipende da Euripide, ma la figlia sacrificata si chiama Chthonia. In Hygin. *Fab.* 46 Chthonia viene sacrificata a Poseidone, dopo la morte di Eumolpo: CROPP 1995, 150. Siccome Giacinto è un eroe spartano, mi domando se il nome delle *theai* non derivi dall'aggettivo *ύάκινθος* che descrive il colore del fiore e potrebbe riferirsi alla gioventù: cfr. TREU 1971, 122-3; KEARNS 1989, 23, 62; CALAME 2011, 9; BREMMER 2019, 75. Cfr. anche MIKALSON 1976, 143-53 (che riprende la teoria di M. Nilsson per cui Eretteo e Giacinto sarebbero esempi locali del "bambino divino" pre-greco che, con la sua nascita e la sua morte, dimostra il ciclo di crescita e decadenza della natura); KEARNS 1989, 59-63, 201-2; KRON 1999, 78-9; BREMMER 2019, 74-6.

⁵³ Questo culto è attestato da: 1) Un'iscrizione del 410-404 a.C., parte del calendario di sacrifici, con le *Hyakinthides* fra i destinatari: Agora I 7577 B, 16-17. Cfr. GAWLINSKI 2007, 37-9, 47-54; MEYER 2017, 383 n. 3073. 2) Philoch. *FGrHist* 328 F 12: alla menzione di *nephalia* per diversi destinatari di culto è aggiunto un commento di Filocoro, secondo cui anche le figlie di Eretteo avrebbero ricevuto *nephalia* e anche sacrifici per i quali si sarebbe bruciato del legno. Siccome questi sacrifici sono elencati in connessione ad altri riti indubbiamente reali (senza riferimento alle *Hyakinthides*), il commento di Filocoro costituisce un'evidenza per il culto delle figlie con sacrifici senza vino e sacrifici di animali (come previsti in Eur. fr. 370.77-86). 3) Dem. or. 60.27 dimostra che *Hyakinthides* era il nome noto per le figlie morte di Eretteo (questo passo ovviamente non dipende da Euripide perché l'autore dice che Eretteo immolò le sue figlie e così estinse la propria famiglia; nell'*Eretteo* invece uccide solo una figlia, e nello *Ione* sopravvive Creusa). 4) Diod. 17.15.2, secondo il quale Focione esortava gli Ateniesi a imitare le "korai di Leos e le *Hyakinthides*" e affrontare la morte per la patria: cfr. STEINBOCK 2011, 301-3. Le figlie di Leos si sacrificano volontariamente (Dem. or. 60.29), oppure – secondo la maggior parte delle fonti – vengono sacrificate dal padre (WYCHERLEY 1957, 108-13 nos. 317-38; KRON 1981, 195-8, KEARNS 1989, 59-63; KRON 1999, 79-81; MEYER 2017, 381). 5) Cic. *Nat. D.* 3.50: cfr. SONNINO 2010, 155, TEP 44d. 6) Photios s.v. *παρθένου* (*FGrHist* 325 F 4), con citazione di Fanodemo e Frinico (per il culto). Cfr. MEYER 2017, 135, 271, 380, 382, 390 n. 1035, 2171, 3041, 3067.

⁵⁴ Rimane aperta alla discussione la questione se uno *Υάκινθον* menzionato in IG II² 1035, 52 (tardo I sec. a.C.) sia lo *hieron* per le *Hyakinthides* (comunque, gli altri siti menzionati nelle righe 49-59 non si trovano sull'Acropoli). CULLEY 1977, 286, vuole lo-

stanze dei riti⁵⁵, e sebbene l'identificazione delle *Hyakinthides* con la costellazione delle Iadi paia dubbiosa (forse un'idea di Euripide?)⁵⁶. Il culto rimane indefinito⁵⁷, ma la sua esistenza favorisce

calizzare lo *Hyakinthion* sulla collina delle Ninfe perché, seguendo ERVIN 1959, 146-59, vede le *Hyakinthides* come ninfe (conclusione tratta da Apollod. 3.15.8, che connette le *Hyakinthides* con il ciclope Geraisto – ma dice espressamente che sono le figlie dello spartano Giacinto!). Cfr. WYCHERLEY 1978, 188. Le Γεραίσται Νύμφαι (IG II² 4547), però, sono divinità autonome, non corrispondenti alle *Hyakinthides*: KEARNS 1989, 62; PARKER 2005, 430-1; SCHMALZ 2007-2008, 42-4.

⁵⁵ Nello *Ione* 277-8 (cfr. *infra*), Euripide usa gli stessi vocaboli con i quali, nell'*Eretteo*, aveva descritto i riti del culto delle *parthenoi* (Θυσίαι annuali e σφαγαί prima la battaglia, fr. 370.77-9), riflettendo il loro ruolo come *theai* ed *eroine*: SOURVINOU-INWOOD 2011, 78-80 (per questo non mi pare plausibile il suggerimento di BREMMER 2019, 76 secondo cui il titolo *theai* per le *Hyakinthides* sarebbe un'innovazione di Euripide). Più tardi, Euripide menzionerà un prototipo per i cori e le danze di ragazze previsti per il culto delle *Hyakinthides* al fr. 370.77-80: nello *Ione* (492-502), le *Aglaurides* danzano sull'Acropoli davanti al tempio di Pallade. Sono le tre figlie di Cecrope e Aglauro (cfr. Eur. *Ion* 20-4, 267-73, 495), esempi della gioventù femminile (cfr. *infra*, con nn. 60-2): CALAME 2010, 62, 71.

⁵⁶ O'CONNOR-VISSER 1987, 166-7; PARKER 1987, 212 n. 66; CROPP 1995, 153, 194; KRON 1999, 79. *Contra* TREU 1971, 121, 127-8; SOURVINOU-INWOOD 2011, 124-34 dubita che lo scoliaste di Arato (*supra*, n. 27) abbia rinvenuto l'identificazione nell'*Eretteo* euripideo e ritiene "assurda" (129) l'idea che Zeus abbia comandato un *katasterismos* (fr. 370.97-100, 107) dopo le parole di Atena con le quali la dea aveva decretato il trasferimento delle anime delle ragazze nell'αἰθήρ (fr. 370.71-2). Scettico anche BREMMER 2019, 75-6 («connection with the Erechtheids / Hyacinthids ... is obscure»). Come hanno osservato COLLARD, CROPP 2008, 396 n. 14, CALAME 2011, 14, SOURVINOU-INWOOD 2011, 78-80, 108, 126-8 e BREMMER 2019, 74, le parole di Atena (fr. 370.63-72: la regina seppellirà le figlie nella terra, ma la dea porterà le loro anime nel cielo, εἰς δ' αἰθέρα) evocano l'iscrizione del monumento per i caduti a Potidea (IG I³ 1179, 6-7, 432 a.C.): αἰθέρ μεμ φσυχὰς ὑπεδέχσατο, σόμ[ατα δὲ χθόν] / τὸνδε. Suggestisco quindi che Euripide abbia trasferito questo onore (reso ai guerrieri morti) alle ragazze (uccise per la vittoria nella guerra). Per la relazione del dramma all'*epitaphios logos* del funerale di stato, vd. PARKER 1987, 201-2; SONNINO 2010, 38-42, 110-9; HANINK 2014, 33-9, 88; VOLONAKI 2017, 255-8, 261, 265. L'idea delle anime nel cielo potrebbe avere suggerito l'identificazione con la costellazione delle Iadi. Forse il culto delle *Hyakinthides* venne celebrato quando le Iadi erano visibili nel cielo notturno: BOUTSIKAS, HANNAH 2012, 233-45, tav. 1.

⁵⁷ SONNINO 2010, 90-100 (il quale non vede, però, che queste tre figlie erano una triade anonima, diversa dalle figlie di Eretteo con nomi individuali e miti distinti); BREMMER 2019, 74-5. Le ragazze probabilmente vennero denominate *Hyakinthides* già dall'inizio del loro culto (versione recente del mito dell'invasione: *infra*), perché questa denominazione non è attestata solo da Euripide (vd. n. 53). Non sono più dell'idea che il nome pre-greco *Hyakinthos* sia evidenza per una tradizione molto antica del culto (come avevo scritto in MEYER 2017, 382, seguendo KRON 1981, 196). Quando, nella versione recente del mito dell'invasione Aglauro suicida fu sostituita dalla triade uccisa dal padre, il culto della triade forse venne aggiunto a un culto esistente. Cfr. SOURVINOU-INWOOD 2011, 105-8.

fortemente la conclusione che la morte delle figlie fosse già un motivo del mito che forniva l'*aition* per la venerazione⁵⁸. Sarebbe stata una triade, come nella tragedia, un fenomeno ricorrente⁵⁹. Le ragazze che compongono tali triadi di norma sono anonime, ma talvolta ricevono nomi individuali nella tradizione tarda. Nel mito dell'invasione, prima del suo trattamento tragico, la morte delle tre ragazze doveva essere dovuta a un oracolo che richiedeva il sacrificio, e doveva essere il padre, il re, responsabile per il destino della patria e delle sue figlie, a eseguirlo⁶⁰. Questa conclusione è confermata dallo stesso Euripide. Nello *Ione*, composto circa un decennio dopo l'*Eretteo*, il protagonista domanda a Creusa (277): "È vero che tuo padre Eretteo sacrificò le tue sorelle?". E Creusa risponde (278): "Ebbe la forza di immolare le *parthenoi* come *sphagia* per il paese" (ἔτλη πρὸ γαίας σφάγια παρθένους κτανεῖν). Creusa aggiunge anche (280) di essere sopravvissuta perché era appena nata fra le braccia della madre. Un secolo più tardi, sentiamo dire anche nell'orazione funebre di Demostene (60.27) che Eretteo immolò le sue figlie per salvare il paese (χώρα)⁶¹.

Inoltre, ritengo che Euripide non solo adattò il mito recente ma si servì anche del mito originario dell'invasione. Per questo argomento devo introdurre Aglauro, una figura mitica che non appare nell'*Eretteo*. Ci sono note infatti tre figure mitiche chiamate Aglauro. La più conosciuta è la sorella di Pandroso ed Erse, e tutte e tre sono figlie dell'*Urkönig* Cecrope e di sua moglie (chia-

⁵⁸ La morte repentina e inaspettata di bambini richiedeva una "compensazione" a mezzo di un culto. Un esempio era il culto dei Corinti per i figli di Medea. KOWALZIG 2004, 51-2; SEAFORD 2009, 228-30.

⁵⁹ LARSON 1995, 109; MEYER 2017, 271, 379-84.

⁶⁰ SONNINO 2010, 96-8 richiama l'esempio delle Leocoridi e delle Orionidi.

⁶¹ Traduzione di Euripide di PELLEGRINO 2004 (modificata). Altre fonti per il sacrificio o citano l'*Eretteo* di Euripide (1) o ne dipendono, anche con modifiche (2), oppure ancora lodano le tre ragazze come se si fossero sacrificate volontariamente (3): 1) Lyc. 1.98-101 e Plut. *mor.* 301d (la figlia); Demarato, *FGrHist* 42 F 4 (la figlia maggiore, sacrificio a Persefone; O'CONNOR-VISSER 1987, 169). 2) Apollod. 3.15.4-5 (la figlia più giovane); Aristid. *or.* 13.118-119; *or.* 54.72 (la figlia); Liban. 14.1.12 (la figlia); Hygin. *Fab.* 46 e 238 (sacrificio di Chthonia, una di quattro sorelle); Anonym. *cat.* φιλαδέλφων (KANNICHT 2004, 393 VI c: le figlie Creusa e Chthonia non sopravvivono alla sorella Procri, uccisa dagli Ateniesi). 3) Demad. *fr.* 37 (ed. De Falco); Varr. *Ant. Rer. hum.* *fr.* 1; Cic. *Pro Sex.* 48; *De Fin.* 5.62; *Tusc.* 1.116; Serv. *Aen.* 1.744. Cfr. SONNINO 2010, 96-7, *TEP* 39, 43, 44a-c, 56.

mata anch'ella Aglauro)⁶². Tre ragazze con i nomi di Aglauro, Pandroso ed Erse⁶³ fanno parte del mito della nascita del figlio adottivo di Atena nell'epoca in cui il neonato porta il nome di Erittonio (nel V secolo)⁶⁴, sebbene il mito stesso sia molto più antico⁶⁵. La figura di Aglauro di cui parlerò qui è una figura di lunga tradizione, legata ad Atena e destinataria di un culto indipendente (e lo stesso vale per Pandroso)⁶⁶. Mentre Pandroso era responsabile della gioventù femminile⁶⁷, Aglauro era l'eroina protettrice degli efebi⁶⁸. È la prima divinità che invocavano nel

⁶² Cfr. Eur. *Ion* 20-4, 267-73, 495; Philoch. *FGrHist* 328 F 105 (figlie di Cecrope). KRON 1981, 283-98; KEARNS 1989, 24-7; MEYER 2017, 267, 272-88, 301, 317-8 con n. 2208-9 (fonti).

⁶³ La prima testimonianza per la combinazione di Aglauro e Pandroso in questa triade è un'anfora attica del ca. 480 a.C. (con i nomi scritti accanto alle figure), Monaco 2345; BAPD 206422; MEYER 2017, 266, 272, 279, 288, 389, fig. 323-6.

⁶⁴ La prima testimonianza per la combinazione di questa triade con Erittonio (e anche la prima testimonianza per il nome di "Erittonio") è la Coppa del Pittore di Codro (ca. 440 a.C.): Berlin F 2537; BAPD 217211. MEYER 2017, 274-5, figg. 364-5. La coppa mostra Atena che riceve il neonato da Gaia; le tre ragazze appaiono, con alcuni degli *Urkönige*, come testimoni (e figure del passato). Vasi con rappresentazioni delle ragazze che fuggono da serpenti che emergono dalla *kiste* di Erittonio si trovano già in precedenza (MEYER 2017, 274-9 fig. 327-8, 330-4, 338-45), a partire dal ca. 480 a.C., cioè dall'epoca in cui i nomi Aglauro, Pandroso ed Erse sono attestati come nomi della triade (*supra*, n. 63). La prima fonte letteraria per la combinazione di questa triade con Erittonio è Eur. *Ion* 20-4 (Aglauridi); 267-73 (Cecropidi); cfr. 1427-9 (serpenti di Erittonio).

⁶⁵ Il mito originario della nascita venne raccontato per Eretteo, con il coinvolgimento di una triade di ragazze che serviva come dimostrazione di educazione (queste, che erano state disobbedienti, furono punite dalla dea: MEYER 2017, 267-8, 271-9, 317-20) e fornì l'*aition* per il rito delle *arrephoria* (KRON 1981, 284, 294; PARKER 1987, 196; LARSON 1995, 39-40; KRON 1999, 81; REDFIELD 2003, 118-27; CALAME 2010, 61-6; BOUTSIKAS, HANNAH 2012, 233-45; MEYER 2017, 279-84, 319). Le ragazze erano anonime, come è comune per tali triadi, e ottennero nomi individuali solo nel V sec. (cfr. KEARNS 1999, 24-6; MEYER 2017, 317-21, 362), forse perché il loro comportamento diverso – una o due obbedienti, una o due disobbedienti – raccomandava una distinzione.

⁶⁶ Avevano santuari propri sull'Acropoli. KRON 1999, 81-2; SISSA, DETIENNE 1989, 245-8; SOURVINOU-INWOOD 2011, 26-36; MEYER 2017, 267-73, 278-9, 284-8, 317, 320-1. Il nome di Erse è una versione alternativa di "Pandroso" ("tutta rugiada") e fu (opportunitamente) inventato. CALAME 2010, 66-70; SOURVINOU-INWOOD 2011, 109. MEYER 2017, 278-9. Erse rimane una figura evasiva.

⁶⁷ SISSA, DETIENNE 1989, 247; CALAME 2010, 70-3; MEYER 2017, 267, 273-4, 288, 301-2, 317-21.

⁶⁸ Ambedue le forme del suo nome – Aglauro e Agraulos – si riferiscono alla fertilità ("acqua" o "agrario") e richiamano l'evocazione di prodotti agricoli nel giuramento degli efebi, vd. *infra*, n. 72 e MERKELBACH 1972, 279; SISSA, DETIENNE 1989, 245; CALAME 2010, 69; MEYER 2017, 268.

loro giuramento, prima di Ares, Atena Areia e Zeus⁶⁹. Il santuario di Aglauro venne identificato quaranta anni fa con la grande grotta alle pendici orientali dell'Acropoli⁷⁰.

Perché gli efebi invocano Aglauro, una figura femminile, insieme a divinità guerriere? La spiegazione si trova in uno scolio a Demostene che si riferisce a una tradizione orale: quando Eretteo combatteva per la difesa di Atene, l'oracolo di Apollo sentenziò che la città si sarebbe salvata se una persona si fosse sacrificata per la patria, e fu Aglauro che si lanciò dall'Acropoli. Dopo la fine della guerra gli Ateniesi le istituirono uno *hierón*, un santuario nel quale prestavano il loro giuramento gli efebi⁷¹. La versione dello scolio sembra affidabile⁷² perché offre una ragione plausibile all'affiliazione di Aglauro con gli efebi e perché connette il suo sacrificio con l'istituzione del santuario⁷³. Come personaggio incline a sacrificare la propria vita per la patria Aglauro è il mo-

⁶⁹ MERKELBACH 1972, 277-83; RHODES, OSBORNE 2003, 440-9 no. 88; MEYER 2017, 268-70; HENDERSON 2020, 144-50. L'iscrizione preservata è databile al IV sec. a.C., ma la tradizione del giuramento risale all'epoca arcaica, come ha dimostrato SIEWERT 1977, 102-11; cfr. SEG 46:143 (1996); SOURVINOU-INWOOD 2011, 28-9; STEINBOCK 2011, 294-7; KELLOGG 2013, 264-5. Siewert prudentemente distingue l'incarico tradizionale (la protezione dei confini) dall'istituzione dell'*ephebeia* creata ca. nel 336 a.C. (per cui vd. HENDERSON 2020, 36-55, 151-2). L'associazione di Aglauro con Ares richiama l'*aition* dell'istituzione dell'Areopago come tribunale con giurisdizione sui delitti di sangue (Ares uccise lo stupratore della figlia), altro argomento per una tradizione lunga di questo collegamento: KRON 1981, 284-5; MEYER 2017, 273.

⁷⁰ Hdt. 8.53.1. SAPORITI 2010, 158-9, figg. 79-80; MEYER 2017, 268, 271, 284-7, fig. 318.

⁷¹ Schol. Dem. 19.303: *FGrHist* 328 F 105. Cfr. CALAME 2010, 63-4; SONNINO 2010, 154, *TEP* 41a; MEYER 2017, 379, con n. 3036. Cfr. anche Dem. 19.303 sul giuramento degli efebi nel (santuario) di Aglauro.

⁷² È idea comune che si tratti di una versione tarda (IV sec. a.C.), un trasferimento dell'azione dalla Cecropide che si lanciò dall'Acropoli (nel mito della nascita di Eretteo/Erittonio, vd. *supra*, nn. 64-5) all'eroina degli efebi: PARKER 1987, 195-7; KEARNS 1989, 59, SHAPIRO 1995, 40-1. Non è plausibile, però, che una fanciulla sconsiderata e disobbediente (la Cecropide) sia stata impiegata come modello per una figura che, con il suo suicidio eroico, salvò la città e divenne l'eroina degli efebi (cfr. SHAPIRO 1995, 40-1; MEYER 2017, 271 n. 2173). L'evocazione di grano, avena, uva, ulivi e fichi da parte degli efebi (vd. n. 69) dimostra la tradizione antica del loro giuramento (vd. SIEWERT 1977, 104, 107-11), e il coinvolgimento di Aglauro richiede una spiegazione (un *aition*). Cfr. REDFIELD 2003, 94, 121, 126 («... the death of Aglauro ... is the self-sacrifice of first-fruits» p. 126).

⁷³ MERKELBACH 1972, 280-3; LARSON 1995, 40-1; STEINBOCK 2011, 302-3; MEYER 2017, 267, 270-3, 279. HENDERSON 2020, 147-8 (cfr. n. 69) concede che Aglauro sia stata un «role model» e che il suicidio abbia fornito l'*aition* per «the oath ceremony» (146). Cfr. l'argomento di STEINBOCK 2011, 279-317 sulla funzione di Codro per gli efebi.

dello perfetto per gli efebi. Il sacrificio altruista⁷⁴ di Aglauro è attestato solo dallo scolio, ma vorrei accennare al fatto che la morte di Aglauro era connessa con l'istituzione della festa delle *Plynteria*, una festa durante la quale il peplo di Atena veniva lavato. La festa fu creata quando le sacre vesti furono lavate per la prima volta dopo la morte di Aglauro, avvenuta l'anno precedente⁷⁵.

Una ragazza, un suicidio in nome della salvezza della patria: ritengo che Euripide abbia ripreso la figura di Aglauro, ma trasformato, per i motivi già detti, il suo suicidio altruista in un sacrificio altruista, il sacrificio di una madre che vuole salvare la patria e le altre due figlie.

Euripide riprese anche il motivo del suicidio fanciullesco e lo trasformò da un suicidio eroico (quello di Aglauro) in uno personale, anzi sentimentale: nella tragedia, le due figlie di Prassitea si suicidano perché vogliono rimanere in compagnia della loro sorella, appena morta.

È ovvio che questa invenzione del poeta non poteva ispirare l'invenzione della scena centrale del fregio del Partenone, scolpito circa venti anni prima: cade così l'interpretazione della Connelly (come hanno già visto numerosi altri studiosi)⁷⁶. Aggiungo che la lastra non mostra tre ragazze, ma due ragazze e un ragazzo⁷⁷. Come ci si sia mai potuti servire della tragedia di Euripide per interpretare il fregio resta un vero enigma.

Euripide derivò ancora un'altra caratteristica da Aglauro⁷⁸. Aglauro fu la prima sacerdotessa di Atena⁷⁹, e alla fine della trage-

⁷⁴ Derivo l'espressione da E. DURKHEIM (1897): cfr. REDFIELD 2003, 92.

⁷⁵ Phot. s.v. Καλλυντήρια καὶ Πλυντήρια; Anecd. Bekker 1.270. BOUTSIKAS, HANNAH 2012, 235-6; MEYER 2017, 268.

⁷⁶ E.g., SONNINO 2010, 99-100, 107; CROPP 2011; MEYER 2017, 231, 234-5, 239, 381.

⁷⁷ Il genere della figura è dibattuto, ma, a mio parere, il corpo semi-nudo non lascia dubbi: MEYER 2017, 234-5 (con discussione).

⁷⁸ Forse anche l'associazione delle figlie morte alle Iadi (*supra*, n. 56) ha una connessione con Aglauro: la costellazione delle Iadi era ben visibile quando venivano celebrati i *Plynteria*, la festa per Atena e Aglauro. BOUTSIKAS, HANNAH 2012, 237, tav. 1: MEYER 2017, 383.

⁷⁹ Philoch. *FGrHist* 328 F 106; Hesych. s.v. Aglauro; Phot. s.v. Καλλυντήρια καὶ Πλυντήρια. Ed era la prima che "ornava" gli dèi: Phot. s.v. Καλλυντήρια καὶ Πλυντήρια; Anecd. Bekker 1.270.1-3. MEYER 2017, 268.

dia di Euripide Atena fa di Prassitea la sua sacerdotessa (Prassitea è ovviamente un nome parlante: colei che pratica il culto della dea)⁸⁰.

In conclusione, si può dire che Euripide si sia servito delle due versioni del mito. Mantenne l'idea centrale del mito originario, ovvero quella per cui la salvezza della città era dovuta a una figura femminile: nel mito originario era il suicidio altruista di Aglauro, nella tragedia era la decisione della regina di sacrificare la propria figlia⁸¹. Mantenne anche l'idea centrale del mito recente, l'analogia fra il combattimento dei mortali e la contesa degli dèi (e l'attacco di Eumolpo motivato dall'intenzione di sostituire Atena con Poseidone).

Dalla versione recente del mito trasse il motivo delle tre figlie morte. Il suicidio di una *parthenos*, motivo del mito originario, venne ampliato alle due ragazze non immolate, con il motivo eroico trasformato in uno sentimentale. Una tradizione antica, la carica di sacerdotessa di Atena di cui Aglauro era prima titolare, fu presentata dal poeta come un'istituzione innovativa della dea, con Prassitea come prima sacerdotessa.

L'eroina Aglauro, l'unica protagonista femminile nel mito originario, dunque serviva come modello per Prassitea (come salvatrice della patria e come prima sacerdotessa) e al tempo stesso anche per le sorelle suicide.

Il mito recente dell'invasione aveva diminuito l'impatto femminile – sul livello umano – in favore di un'attenzione posta sui protagonisti maschi, i guerrieri Eretteo ed Eumolpo, che combatterono per gli interessi dei loro dèi tutelari, Atena e Poseidone. Euripide, mantenendo l'antagonismo sui due livelli, mette in rilievo le decisioni e le azioni di personaggi femminili, motivate da ragioni eroiche (come la decisione di Prassitea) o private (come la decisione delle sorelle)⁸². Questo cambio di prospettiva dimostra chiaramente che la guerra – ogni guerra – non è, come suggerisce il mito recente dell'invasione, solo una faccenda di guerrieri

⁸⁰ SISSA, DETIENNE 1989, 239; BREMMER 2019, 77.

⁸¹ Per la decisione di Prassitea, vd. CROPP 1995, 149.

⁸² Il ruolo protagonista di Prassitea è sottolineato, p. es., da VAN LOOY 1970, 121-2 e SISSA, DETIENNE 1989, 238-45. Per questo non sono d'accordo con chi (*supra*, n. 2) considera l'antagonismo di Poseidone e Atene il tema principale della tragedia.

– guerrieri che agiscono indipendentemente e che decidono sul destino delle donne – ma che la guerra – ogni guerra – coinvolge tutta la popolazione, e non solo nel ruolo di vittima, ma come parte in causa. La guerra richiede decisioni, azioni e sacrifici anche alle donne, anche alle ragazze⁸³.

Quando la tragedia fu messa in scena, negli anni della Pace di Nicia, dopo un decennio di guerra in cui gli Spartani avevano devastato parte dell’Attica, questa visione di una guerra totale che coinvolgeva anche le donne, anche le ragazze, deve aver fatto un’impressione assai forte perché toccava ciascuno e ciascuna. L’esperienza delle conseguenze della guerra era condivisa da tutte le famiglie, con casi di morte ugualmente dolorosi come la morte dei guerrieri e delle fanciulle nel dramma. *L’Eretteo* è spesso interpretato come una proclamazione di patriottismo assoluto (e non lo nego). Mi chiedo se non fosse, nonostante gli dèi e l’oracolo, anche un’opera filosofica sulla guerra.

MARION MEYER
Università di Vienna
marion.meyer@univie.ac.at

ENGLISH TITLE

Euripides and the Defence of Athens. Male War and Female Sacrifice

ABSTRACT

The defence of Athens by king Erechtheus against an invasion led by Eumolpus, son of Poseidon and commander of a Thracian army, was the theme of Euripides’ *Erechtheus*, staged around 420 BC and preserved only in fragments. In this paper, I suggest that there were two versions of the invasion myth, and that in *Erechtheus* Euripides made use of both. The poet retains the central idea of the original myth, namely that the city’s salvation was due to a female figure. In the myth it was the altruistic suicide of the *parthenos* Aglaurus, in the tragedy the decision of queen Praxithea to sacrifice her own daughter. From the more recent version of

⁸³ Cfr. SCHMITT 1921, 66-9; O’CONNOR-VISSER 1987, 171: «Despite the fact that the play is named after Erechtheus, the surviving fragments give the essential roles to women. ... women have the decisive part in the outcome of events».

the myth Euripides draws the combination of the conflict between mortals with one between gods (Poseidon challenges Athena as the patron goddess of the Athenians; Eumolpus' attack is motivated by his intention to replace Athena with Poseidon). From the recent version of the myth Euripides also takes the motif of the three dead daughters: the suicide of a *parthenos*, present in the original myth, is extended to the two girls not immolated by Praxithea, and Aglaurus' heroic motivation is transformed into a sentimental one (the two girls want to follow their dead sister). The heroine Aglaurus serves Euripides as a model for his Praxithea (as saviour of the homeland and as the first priestess, instituted by Athena herself) and for the suicidal sisters. Staged after the first decade of the Peloponnesian War, therefore, Euripides' *Erechtheus* thematises the fact that war – any war – involves everyone, even women, even girls.

KEYWORDS

Euripides – Erechtheus – Erichthonios – Praxithea – Eumolpos – Eleusis – Athena – Poseidon – Aglauros – Hyakinthides Theai – Ion – Creusa – Athens – Acropolis, Erechtheion – Attica – Eleusinian War – Thracians – Tragedy – Myth – Mysteries – Patriotism – Human Sacrifice – Suicide – Virgin Triad – Divine Deception

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUSTIN C., *De nouveaux fragments de l'Erechthée d'Euripide*, «Recherches de Papyrologie» 4, 1967, 11-67.
- AUSTIN C., *Nova Fragmenta Euripidea in Papyris Reperta*, Berlin 1968.
- BAKEWELL G.W., *Μετοικία in the Supplices of Aeschylus*, «ClAnt» 16, 1997, 209-28.
- BAPD = Beazley Archive Pottery Database <<http://www.beazley.ox.ac.uk>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- BLOK J., *Citizenship in Classical Athens*, Cambridge 2017.
- BOUSIKAS E., HANNAH R., *Aitia, Astronomy and the Timing of the Arrēphoria*, «BSA» 107, 2012, 233-45.
- BREMMER J.N. (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, London 1987.
- BREMMER J.N., *Dying for the Community: From Euripides' Erechtheus to the Gospel of John*, in DU TOIT, GERBER, ZIMMERMANN 2019, 66-85.
- BRINKMANN V. (ed.), *Athen. Triumph der Bilder*, Petersberg 2016.
- CALAME C., *Untimely Death for the Young Girl: Etiological Foundations and Initiation Practices in Classical Athens*, in DIJKSTRA, KROESEN, KUIPER 2010, 59-74.

- CALAME C., *Myth and Performance on the Athenian Stage: Praxithea, Erechtheus, their Daughters, and the Etiology of Autochthony*, «CPh» 106, 2011, 1-19.
- COLE S., *Annotated Innovation in Euripides' Ion*, «CQ» 58, 2008, 313-5.
- COLLARD C., CROPP M., *Erechtheus*, in *Euripides. Fragments*, vol. I, Cambridge (MA)-London 2008, 363-401.
- COLLARD C., CROPP M.J., LEE K.H. (edd.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster 1995.
- CONNELLY J.B., *Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze*, «AJA» 100, 1996, 53-80.
- CONNELLY J.B., *The Parthenon Enigma*, New York 2014.
- COUSLAND J.C.R., HUME J. (edd.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden 2009.
- CROPP M.J., *Erechtheus*, in COLLARD, CROPP, LEE 1995, 148-94.
- CROPP M., Recensione a SONNINO 2010, «BMCR» 2011.07.16.
- CULLEY G.R., *The Restoration of Sanctuaries in Attica II: The Structure of IG II² 1035 and the Topography of Salamis*, «Hesperia» 46, 1977, 282-98.
- DE CICCO P., *Rileggendo Eumolpo: un'autoctonia rivisitata*, «Emerita» 83.1, 2015, 1-22.
- DIJKSTRA J., KROESEN J., KUIPER Y. (edd.), *Myths, Martyrs, and Modernity: Studies in the History of Religions in Honour of Jan N. Bremmer*, Leiden 2010.
- DU TOIT D.S., GERBER CH., ZIMMERMANN CH. (edd.), *Sōtēria. Salvation in Early Christianity and Antiquity*, Leiden-Boston 2019.
- DURKHEIM E., *Le suicide. Étude de sociologie*, Paris 1897.
- ERMATINGER E., *Die attische Autochthonensage bis auf Euripides*, Berlin 1897.
- ERVIN M., *Geraistai Nymphai Genethliai and the Hill of the Nymphs*, «Platon» 11, 1959, 146-59.
- FLETCHER J., *Euripides and Religion*, in McCLURE 2017, 483-99.
- FOLEY H.P., *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton 1994.
- FOUNTOULAKIS A., MARKANTONATOS A., VASILAROS G. (edd.), *Theatre World. Critical Perspectives on Greek Tragedy and Comedy. Studies in Honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, Berlin 2017.
- GAWLINSKI L., *The Athenian Calendar of Sacrifices. A New Fragment from the Athenian Agora*, «Hesperia» 76, 2007, 37-55.

- GRECO E. (ed.), *Topografia di Atene*, vol. I.1, Atene-Paestum 2010.
- HÄGG R. (ed.), *Ancient Greek Hero Cult*, Stockholm 1999.
- HANINK J., *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge 2014.
- HANSON V.D., *Warfare and Agriculture in Classical Greece*, Berkeley 1998.
- HENDERSON TH.R., *The Springtime of the People. The Athenian Ephebeia and Citizen Training from Lykourgos to Augustus*, Leiden 2020.
- KAMERBEEK J.C., *Remarques sur les fragments de l'Erechthée d'Euripide*, «Mnemosyne» 23, 1970, 113-26.
- KANNICHT R. (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, voll. V.1-2, Göttingen 2004.
- KEARNS E., *The Heroes of Attica*, London 1989.
- KELLOGG D.L., *The Place of Publication of the Ephebic Oath and the "Oath of Plataiai"*, «Hesperia» 82, 2013, 263-76.
- KELLOGG D.L., *Population and Social Structure*, in NEILS, ROGERS 2021, 159-72.
- KOWALZIG B., *Changing Choral Worlds: Song-Dance and Society in Athens and Beyond*, in MURRAY, WILSON 2004, 39-65.
- KOLWALZIG B., *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford 2007.
- KRON U., *Aglauros, Herse, Pandrosos*, in LIMC, vol. I.1, Zürich-München 1981, 283-98.
- KRON U., *Chione I*, in LIMC, vol. III.1, Zürich-München 1986, 269-71.
- KRON U., *Patriotic Heroes*, in HÄGG 1999, 61-83.
- LACORE M., *Euripide et le culte de Poseidon-Erechthée*, «REA» 85, 1983, 215-34.
- LARSON J., *Greek Heroine Cults*, Madison 1995.
- LIPKA M., Recensione a SONNINO 2010, «JHS» 133, 2013, 171-2.
- LIPPOLIS E., *Mysteria. Archeologia e culto del santuario di Demetra a Eleusi*, Milano 2006.
- MCCLURE L.K. (ed.), *A Companion to Euripides*, Malden 2017.
- MERKELBACH R., *Aglauros*, «ZPE» 9, 1972, 277-83.
- MEYER M., *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Wien 2017.
- MEYER M., *To Cheat or Not To Cheat: Poseidon's Eris with Athena in the West Pediment of the Parthenon*, «electra» 4, 2018, 51-77, 175-177. <<https://pasithee.library.upatras.gr/electra/article/view/2932>> (ultimo accesso: ottobre 2023).

- MEYER M., *Open Questions: Old and New Discussions About Chronology and Dates*, in MEYER, ADORNATO 2020, 23-46.
- MEYER M., ADORNATO G. (edd.), *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two Crucial Generations*, Wien 2020.
- MIKALSON J.D., *Erechtheus and the Panathenaia*, «AJPh» 97, 1976, 41-153.
- MOST G.W. (ed.), *Hesiod. The Shield. Catalogue of Women. Other Fragments*, Cambridge (MA)-London 2018.
- MURRAY P., WILSON P. (edd.), *Music and the Muses*, Oxford 2004.
- NEILS J., ROGERS D.K. (edd.), *The Cambridge Companion to Ancient Athens*, Cambridge 2021.
- O'CONNOR-VISSER E.A.M.E., *Aspects of Human Sacrifice the Tragedies of Euripides*, Amsterdam 1987.
- PARKER R., *Myths of Early Athens*, in BREMMER 1987, 187-214.
- PELLEGRINO M. (ed.), *Euripide. Ione*, Bari 2004.
- POWELL A. (ed.), *Euripides, Women, and Sexuality*, London 1990.
- PRIMAVESI O., *König zwischen zwei Göttern: Die Erechtheus-Tragödie des Euripides*, in BRINKMANN 2016, 92-111.
- RADT S., *Strabons Geographika 6*, Göttingen 2007.
- RAPPOLD A., *Erechtheus*, OCD (2015). <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2480>> (ultimo accesso: ottobre 2023).
- REDFIELD J.M., *The Locrian Maidens. Love and Death in Greek Italy*, Princeton 2003.
- REEDER E.D. (ed.), *Pandora. Women in Classical Greece*, Baltimore 1995.
- RHODES P.J., OSBORNE R. (edd.), *Greek Historical Inscriptions 404-323 B.C.*, Oxford 2003.
- RICHARDSON N.J. (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- RÖNNBERG M., *Athen und Attika vom 11. bis zum frühen 6. Jh Chr.*, Rahden 2021.
- ROSELLI D.R., *Gender, Class and Ideology: The Social Function of Virgin Sacrifice in Euripides' Children of Herakles*, «CIAnt» 26, 2007, 81-169.
- RUDHARDT J., REVERDIN O. (edd.), *Le sacrifice dans l'antiquité*, «Entretiens sur l'Antiquité classique» 27, Genève 1981.
- SAPORITI M., *Il santuario di Aglauro*, in GRECO 2010, 158-9.
- SCHIPPORREIT S.TH., *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien*, «Byzas» 16, Istanbul 2013.

- SCHMALZ G.C.R., *Inscribing a Ritualized Past: The Attic Restoration Decree IG II² 1035 and Cultural Memory in Augustan Athens*, «Eulimene» 8-9, 2007-2008, 9-46.
- SCHMIDT-HOFNER S., *Das klassische Griechenland. Der Krieg und die Freiheit*, München 2016.
- SCHMITT J., *Freiwilliger Opfertod bei Euripides*, Gießen 1921.
- SEAFORD R., *Aitiologies of Cult in Euripides: A Response to Scott Scullion*, in COUSLAND, HUME 2009, 221-34.
- SHAPIRO H.A., *The Cult of Heroines*, in REEDER 1995, 39-48.
- SIEWERT P., *The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens*, «JHS» 97, 1977, 102-11.
- SISSA G., DETIENNE M., *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris 1989.
- SONNINO M., *Erechthei quae exstant*, Firenze 2010.
- SOURVINOU-INWOOD CH., *Athenian Myths and Festivals. Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia*, Oxford 2011.
- STEINBOCK B., *A Lesson in Patriotism: Lycurgus' Against Leocrates, the Ideology of the Ephebeia, and Athenian Social Memory*, «CIAnt» 30, 2011, 279-317.
- TREU M., *Der Euripideische Erechtheus als Zeugnis seiner Zeit*, «Chiron» 1, 1971, 116-31.
- VAN LOOY H., *L'Erechthée d'Euripide*, in *Hommages à Marie Delcourt*, Bruxelles 1970, 115-22.
- VERSNEL H.S., *Self-Sacrifice, Compensation and the Anonymous Gods*, in RUDHARDT, REVERDIN 1981, 135-85.
- VOLONAKI E., *Euripides' Erechtheus in Lykourgos' Against Leocrates*, in FOUNTOULAKIS, MARKANTONATOS, VASILAROS 2017, 251-68.
- WEIDAUER L., *Eumolpos und Athen. Eine ikonographische Studie*, «AA» 1985, 195-210.
- WHITEHEAD D., *The Ideology of the Athenian Metic*, Cambridge 1977.
- WILKINS J., *The State and the Individual: Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice*, in POWELL 1990, 177-94.
- WRIGHT M., *Myth*, in McCLURE 2017, 468-82.
- WYCHERLEY R.E., *Literary and Epigraphical Testimonia, The Athenian Agora*, vol. III, Princeton 1957.
- WYCHERLEY R.E., *The Stones of Athens*, Princeton 1978.

WILLIAM ALLAN

Belief, Action, and Suffering in Euripides' *Bacchae*

The study of Greek religion has in recent years seen the welcome return of belief as a fundamental category, and with it a questioning of the assumption that in Greek (and Roman) religion ritual always came first and belief second. Thus, just over twenty years ago, Simon Price, in a standard study of ancient Greek religion, could write «Practice not belief is the key, and to start from questions about faith or personal piety is to impose alien values on ancient Greece»¹. Since then, however, the scholarly consensus has been challenged, and there is now a renewed focus on the importance of religious belief². Ironically, the insistence on ritual and social practice that dominated study of Greek and Roman religion for most of the 20th century was in itself partly a reaction against earlier scholars' assumption of the primacy of beliefs over acts, as seen, for example, in the title of Wilamowitz's influential study, *Der Glaube der Hellenen* (1931). Having swung from belief to ritual and now back again to belief, one may hope that the scholarly pendulum won't swing back too far again in the future, and it shouldn't, if it's accepted that (as will be emphasized here) beliefs and acts are inseparable and equally important.

Though our focus here is on belief, ritual of course remains important, and many discussions of the *Bacchae* have illuminated the role played by Dionysiac rituals – and their perversion – in the play, especially in the so-called 'initiation' and sacrificial death of Pentheus, as when Pentheus' mother Agave, about to

¹ PRICE 1999, 3.

² PARKER 2011, 31-4; VERSNEL 2011, 539-59; KINDT 2012; HARRISON 2015a, 170-4; HARRISON 2015b, 21-8.

tear her son limb from limb, is compared to a priestess beginning a sacrificial rite:

πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου
καὶ προσπίτνει νιν.

SECOND MESSENGER His mother was the priestess and began the killing, hurling herself upon him. (*Bacch.* 1114-15, trans. D. Kovacs)

But for all the importance of ritual *per se*, religious acts also involve beliefs, and the renewed interest in belief helps us perceive its importance to the shaping and impact of the *Bacchae* too. Pentheus, after all, will not allow Dionysus' rites because – as we'll explore later – he does not believe in him as a god, yet the scholarly focus thus far has been on the consequences of Pentheus' resistance rather than on the importance of his lack of belief. However, the various ways in which the characters and the chorus express or deny their belief in Dionysus are central to the drama's development; and these differing approaches to belief, from pious faith through to intellectual rationalism or outright denial, are (I would argue) a reflection of the variety of levels of belief to be found in the ancient Greek world itself.

An unfortunate consequence of prioritizing ritual acts such as sacrifice over beliefs is that it risks reducing the relationship between god and worshipper to that of a contractual *do ut des* ("I give so that you may give"), as if all that mattered was mutual expectation of future gain. But the Greek gods were viewed not as merely impersonal potential benefactors, but as beings who cared for individual humans or entire communities (for example, the Athenians) and took a personal interest in their well-being. Greek religion was certainly grounded in public *polis* life and ceremony, but it was also experienced on a personal level, and each person will have experienced the gods differently depending on their character, situation, and needs. As Julia Kindt has said,

It is important that we do not postulate a simple binary division between *polis* and personal religion. The most fruitful questions

pertaining to ancient Greek personal religion promise to lie exactly in the realm where the structures of official Greek religion fade into those of personal religion and vice versa³.

This personal aspect is lost if we frame religion as a series of calculated ritual acts, and this is particularly true of Dionysus, given the intensity of the relationship he had with the humans who experienced him. As Eric Csapo has observed,

When ancients (and moderns) speak of Dionysus they use a different vocabulary from that applied to other gods. One does not 'know' Zeus and better not try to 'know' Athena. But Euripides presents a Dionysus who speaks ... of worshippers who "know him" [cf. *Bacch.* 859-61, 1345]. One does not speak of "the Hermetic" or "Artemisian experience", but Dionysus is spoken of as an experience as much as a god. The knowing and the experiencing are linked⁴.

And for all his (to us at least) bewildering diversity, Dionysus was experienced by his ancient worshippers as a particularly present and compelling deity. This closeness is repeatedly celebrated by the chorus of *Bacchae*, as when (for example) they describe the god leading his worshippers to the mountains in person:

αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει,
 Βρόμιος εὐτ' ἂν ἄγηι θιάσους
 εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει
 θηλυγενῆς ὄχλος
 ἀφ' ἰστών παρὰ κερκίδων τ'
 οἰστορηθεὶς Διονύσῳι.

CHORUS Forthwith the whole land shall dance, when Bromios leads the worshipful bands to the mountain, to the mountain, where there rests the throng of women, driven by Dionysus in madness from their looms and shuttles. (114-9)

³ KINDT 2015, 47.

⁴ CSAPO 2016, 150-1.

Or when the god himself is presented as participating in their rites:

ἡδὺς ἐν ὄρεσσιν ὅταν
 ἐκ θιάσων δρομαίων
 πέσῃ πεδόσε, νεβρίδος ἔχων
 ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων
 αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν,
 ἰέμενος εἰς ὄρεα Φρύγια, Λύδι,
 ὁ δ' ἔξαρχος Βρόμιος
 εὐοί.

CHORUS Welcome is the god when on the mountains he leaves the coursing covens and falls to the ground, his holy garment of fawn-skin about him, in pursuit of the shed blood of the slain goat, the glad meal of raw flesh, rushing to the mountains of Phrygia, of Lydia, and the leader is Bromios: *euhoi!* (135-41)

The diversity of Dionysus *qua* god is matched by the fluidity of religious belief itself, and the *Bacchae* reflects the nature of Greek religion as – in the words of Robert Parker – «a jostling mass of competing beliefs and values and interpretations and uncertainties (of which the images of the divine presented in tragedy are themselves a part)»⁵. Thus, Teiresias' arguments in favour of accepting the divinity of Dionysus make use of contemporary sophistic speculation:

οὗτος δ' ὁ δαίμων ὁ νέος, ὃν σὺ διαγελαῖς,
 οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὅσος
 καθ' Ἑλλάδ' ἔσται. δύο γάρ, ὦ νεανία,
 τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισι· Δημήτηρ θεά— 275
 Γῆ δ' ἔστιν, ὄνομα δ' ὀπότερον βούλημι κάλει·
 αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς·
 ὃς δ' ἦλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος
 βότρουος ὑγρὸν πᾶμ' ἤϊρε κασσηνέγκατο
 θνητοῖς, ...
 οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,
 ὥστε διὰ τοῦτον τὰ γάθ' ἀνθρώπους ἔχειν. 285

⁵ PARKER 1997, 148.

TEIRESIAS This new divinity you are laughing to scorn – I could not fully express how great he will be in Greece. Two things are chief among mortals, young man: the goddess Demeter – she is Earth but call her either name you like – nourishes mortals with dry food. But he who came next, the son of Semele, discovered as its counterpart the drink that flows from the grape cluster and introduced it to mortals ... Himself a god, he is poured out in libations to the gods, and so it is because of him that men win blessings from them. (272-85)

Teiresias' opening argument deploys two distinct ideas: the first, that Dionysus embodies the wet principle which balances Demeter's dry (275-9), draws on Presocratic theories in which the world was built from opposing elements; the second, that Demeter and Dionysus *are* corn and wine, not merely givers of them, echoes a contemporary theory of the sophist Prodicus which located the origins of religion in humans coming to see the essentials of life, and their discoverers, as divine:

Πρόδικος δὲ ὁ Κεῖος “ἥλιον,” φησί, “καὶ σελήνην καὶ ποταμοὺς καὶ κρήνας καὶ καθόλου πάντα τὰ ὠφελοῦντα τὸν βίον ἡμῶν οἱ παλαιοὶ θεοὺς ἐνόμισαν διὰ τὴν ἀπ’ αὐτῶν ὠφέλειαν, καθάπερ Αἰγύπτιοι τὸν Νεῖλον” καὶ διὰ τοῦτο τὸν μὲν ἄρτον Δήμητραν νομισθῆναι, τὸν δὲ οἶνον Διόνυσον, τὸ δὲ ὕδωρ Ποσειδῶνα, τὸ δὲ πῦρ Ἥφαιστον καὶ ἤδη τῶν εὐχρηστούντων ἕκαστον.

Prodicus of Ceos says, “The ancients considered that the sun, the moon, rivers, fountains, and in general everything that is helpful for our life were gods because of the help they provided, like the Egyptians regarding the Nile”, and [he says that] for this reason they considered that bread was Demeter, wine Dionysus, water Poseidon, fire Hephaestus, and in this way for each of the things that benefited them. (Sextus Empiricus, *Against the Natural Philosophers*, 9.18)

Prodicus adsumptos in deos loquitur, qui errando inventis novis frugibus utilitati hominum profuerunt.

Prodicus says that those men were received among the gods who contributed to human utility by means of new crops that they had discovered during their travels. (Min. Fel. *Oct.* 21.2)

But whereas Prodicus and other sophists used naturalizing accounts of the divine to question traditional religious belief, Teiresias uses the technique to justify the worship of Dionysus.

There is a lot of paradoxical humour here, as Teiresias the venerable prophet, a figure of traditional wisdom (and deployed as such in tragedy: Soph. *OT*, *Ant.*, Eur. *Phoen.*), not only knows the latest new-fangled ideas, but can take what is potentially atheistic (and certainly unconventional) reasoning and use it to justify religious worship. The paradoxical and parodic deployment of current sophistic thought continues in his use of etymology, language-play, and rationalizing myth-revision, as the potentially ludicrous story of Dionysus being sewn in Zeus' thigh is explained through the confusion of two similar-sounding words -μηρός, "thigh", and ὄμηρος, "hostage":

καὶ διαγελαῖς νιν ὡς ἐνεργράφη Διὸς
μηρῶι; διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε.
ἐπεὶ νιν ἤρπασ' ἐκ πυρὸς κεραυνίου
Ζεὺς, ἐς δ' Ὀλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν νέον,
Ἥρα νιν ἤθελ' ἐκβαλεῖν ἀπ' οὐρανοῦ, 290
Ζεὺς δ' ἀντεμηχανήσαθ' οἷα δὴ θεός·
ρήξας μέρος τι τοῦ χθόν' ἐγκυκλουμένου
αἰθέρος, ἔδωκε τόνδ' ὄμηρον, ἐκτιθεὶς
Διόνυσον Ἥρας νεικέων· χρόνωι δέ νιν
βροτοὶ ῥαφήναί φασιν ἐν μηρῶι Διός, 295
ὄνομα μεταστήσαντες, ὅτι θεᾶι θεὸς
Ἥραι ποθ' ὠμήρευσε, συνθέντες λόγον.

TEIRESIAS And do you ridicule him because he was sewn in the thigh of Zeus? I will show you that this story too makes sense. When Zeus had snatched him from the lightning-bolt's blaze and had brought him as a young babe to Olympus, Hera wanted to hurl him out of heaven. But Zeus, god that he is, made a scheme to answer Hera's: breaking off a part [μέρος] of the sky that surrounds the earth, he gave her this as a hostage [ὄμηρος] and thereby rescued Dionysus from Hera's contentiousness. As time passed, mortals said that he was sewn up into the thigh [μηρός] of Zeus, altering the word because they failed to understand that as god to goddess he had served as Hera's hostage. (286-97)

Here Teiresias seeks to rationalize the story of Dionysus' birth from Zeus' thigh (μηρός), which has just been celebrated by the chorus in their entry-song (88-104), but his own alternative version, involving a piece (μέρος) of sky given as a "hostage" (ὄμηρος) to Hera, is no less fantastic. The rationalistic interpretation of myth was a familiar technique (especially among historians), and it could easily be parodied, as it is here, as over-ingenuous sophistry. In Plato's *Phaedrus* Socrates pokes fun at "the experts" (οἱ σοφοί) who would rationalize the myth of Boreas and Oreithyia, and describes their technique as "bringing [such stories] into accord with likelihood" (προσβιβάζειν κατὰ τὸ εἰκός, *Phaedrus* 229E). Though less polemical, Euripides uses a similarly ironic humour to highlight the limits of rationalization and to satirize the emotionless, technical, and futile intellectualism of Teiresias' approach to the god.

The chorus' claim, in the song that immediately follows Teiresias' failed attempt to persuade Pentheus, that "cleverness is not wisdom" (τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία, 395) serves primarily to condemn Pentheus' arrogant certainty in his refusal to believe, but it also encourages the audience to wonder whether Teiresias' analytical response does the god justice; after all, as Dionysus shows more than any other deity, and especially in the *Bacchae*, there is more to life than the logical powers of the human mind, and religious experience is not purely rational. Teiresias speaks as a quasi-philosopher, who believes that god is something one can theorize about abstractly; but as Dionysiac worship shows, god is perceived with one's whole being, and much of the humour of the scene comes at the expense of his 'philosophical religion', which treats Dionysus as a god whose existence and powers are grasped in primarily intellectual terms⁶.

The importance of belief as well as practice is well illustrated by the fate of Cadmus. At the very start of the play Dionysus

⁶ In actual philosophical religion the role of reason and the mind is even more pronounced, as when, for example, the greatest god is a disembodied mind (Xenoph. 21 B23-6 DK = D16-19 LAKS-MOST) or is identified with the creator of a rationally ordered cosmos (Pl. *Tim.*).

praises him for setting up a shrine to his daughter Semele, Dionysus' mother:

αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε
τίθησι, θυγατρὸς σηκόν· ἀμπέλου δέ νιν
πέριξ ἐγὼ 'κάλυψα βοτρυνώδει χλόη.

DIONYSUS I praise Cadmus, who made this ground sacred and untrodden, a holy spot for his daughter. And I have covered it all around with the clustering growth of grapevines. (10-12)

And Cadmus is eager to honour Dionysus too – as he says to Teiresias,

ποιῖ δεῖ χορεύειν, ποιῖ καθιστάναι πόδα
καὶ κραῖτα σείσαι πολιόν; ἐξηγοῦ σύ μοι
γέρον γέροντι, Τειρεσία· σύ γὰρ σοφός.
ὡς οὐ κάμοιμ' ἂν οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν
θύρσωι κροτῶν γῆν· ἐπιλελήσμεθ' ἠδέως
γέροντες ὄντες.

CADMUS Where shall our dance steps take us, where shall we set our feet and shake our aged heads? You must give me guidance, Teiresias, greyhead to greyhead: you are wise. I will not grow weary day or night of beating the ground with my Bacchic wand. How delightful it is that we forget our age! (184-9)

And yet at the end of the play Dionysus as *deus ex machina* still punishes Cadmus with exile to a barbarian land and transformation into a snake:

δράκων γενήσῃ μεταβαλὼν, δάμαρ τε σὴ
ἐκθηριωθεῖς ὄφεος ἀλλάξει τύπον,
ἦν Ἄρεος ἔσχεσ Ἄρμονίαν θνητὸς γεγώς.

DIONYSUS You will change your form and become a snake, and your wife, Ares' daughter Harmonia, whom you married though a mere mortal, will also take on the form of a serpent. (1330-2)

The problem lies in Cadmus' attitude to Dionysus himself: he focuses on the fact that Dionysus is his grandson rather than that he is a god as a reason to exalt him:

δεῖ γὰρ νιν ὄντα παῖδα θυγατρὸς ἐξ ἐμῆς
 [Διόνυσον ὃς πέφηνεν ἀνθρώποις θεὸς]
 ὅσον καθ' ἡμᾶς δυνατὸν αὐξέσθαι μέγαν.

CADMUS He is the son of my daughter ... and as far as in us lies he must be magnified. (181-3)

And Cadmus is even prepared to tell a “useful lie” about the god if it brings honour to his family: as he says to Pentheus,

κεῖ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῆις,
 παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς
 ὡς ἔστι Σεμέλης, ἵνα δοκῆι θεὸν τεκεῖν
 ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῶι γένει προσῆι.

CADMUS Even if this god does not exist, as you maintain, you should say that he does and tell a wholesome lie: thus Semele will be thought to have given birth to a god and your whole family will win honour. (333-6)

Indeed, it is crucially only *after* the destruction of his family line that Cadmus, in the final scene, acknowledges the importance of the fact that Dionysus is a god at all. Moreover, Dionysus' insistence that Cadmus' (and his daughters') realization of his divinity came too late:

ὄψ' ἐμάθεθ' ἡμᾶς, ὅτε δ' ἐχρῆν οὐκ ἤιδετε.

DIONYSUS Late is your knowledge of me: you did not have it when you needed it. (1345)

and that

καὶ γὰρ πρὸς ὑμῶν θεὸς γεγῶς ὑβριζόμεν.

DIONYSUS I was treated with contempt though a god. (1347)

strongly suggests that Cadmus is being punished because of his lack of belief – in this way the play exposes the deficiencies of a faith that is based primarily on self-interest. Thus, although it is still often said in studies of Greek religion that acts count more

than beliefs, the fate of Cadmus shows otherwise, and mere practice without belief is not enough to save you from divine anger. As with Teiresias, there is a significant and critical contrast between Cadmus and the chorus, whose spontaneously professed belief highlights his selfishness and pragmatism.

The *Bacchae*, then, attests to the possibility of differing approaches to belief (rationalism, pragmatism, pious devotion), but is of course premised on the idea that there are limits to religious thinking beyond which it is dangerous to go. Although there was a general tolerance of unconventional religious views in fifth-century Athens – the agnosticism of Protagoras, for example, did not prevent him from enjoying an excellent reputation as a thinker and teacher throughout Greece (Pl. *Meno* 91D-E) – non-traditional views could arouse suspicion, especially among people (no doubt the majority) who were unfamiliar with the finer details of religious and cosmological speculation⁷. But it was one thing to suggest an account of natural phenomena without the gods, and quite another to reject belief in the gods themselves⁸. The risks involved in being labelled ἄθεος – that is, not acknowledging the gods of traditional religious worship – are well illustrated by the charges brought against Socrates:

Σωκράτη φησὶν ἀδικεῖν τοὺς τε νέους διαφθείροντα καὶ θεοὺς οὐκ ἢ πόλις νομίζει οὐ νομίζοντα, ἕτερα δὲ δαιμόνια καινά.

Socrates is guilty of corrupting the minds of the young, and of believing in deities of his own invention instead of the gods recognized by the state. (Pl. *Apol.* 24b, trans. H. Tredennick)

⁷ The Diopieithes' decree of the 430s, which allowed state prosecution of "those who do not believe in the gods or who teach about heavenly objects" (said to be aimed at Anaxagoras, a friend of Pericles, whom Diopieithes sought to discredit: Plut. *Pericles* 32.2), is probably a later fiction (DOVER 1988, 146-7), but its picture of popular unease with radical religious views is accurate. On the limits to free speech about the gods, see PARKER 2011, 36-9.

⁸ Nonetheless, Aristophanes' caricatures of natural philosophers in the *Clouds* (first staged in 423 BC) rested on, and reinforced, the popular misconception that intellectuals (including Socrates) did not believe in the traditional gods (they worship things like Clouds, Chaos, and Tongue, not Zeus: 365-7, 423-4), and Plato has Socrates complain that this misleading portrayal influenced popular opinion about him (*Apol.* 19C).

Though his prosecution was politically motivated, it is significant that his opponents added to the charge of corrupting the minds of the young that of not believing in the gods recognized by the state and introducing new gods of his own⁹.

Pentheus is, of course, ἄθεος only regarding Dionysus, but failure to honour a single deity is no less dangerous than atheism *tout court*. As Hippolytus' rejection of Aphrodite shows, all gods enjoy worship and resent neglect:

ἔνεστι γὰρ δὴ κὰν θεῶν γένει τόδε
τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο.

APHRODITE For in the gods as well one finds this trait: they enjoy receiving honour from mortals. (*Hipp.* 7-8)

Moreover, while Hippolytus shuns Aphrodite's domain and calls her "the worst of deities" (13), he does not deny her actual divinity or seek to wipe out her cult, as the θεομάχος or "god-fighter" Pentheus does. From Dionysus' perspective, then, Pentheus is anathema: he refuses to accept that there could be any benefits in worshipping him, casts his rites as positively harmful, and denies that Dionysus the god even exists. For according to Pentheus, who naturally follows the version of Semele's death propagated by his mother and aunts, the mortal child Dionysus was burnt up when Zeus' lightning struck Semele, because she had lied about her son's parentage (*Bacch.* 26-31). Because there is no god Dionysus, his rites are fake. This is an interesting point psychologically, because it means that from Pentheus' perspective, the bogus rites are founded on a family tragedy and deny the death of his mortal cousin, Dionysus, which further helps explain his extreme hostility to the new cult.

Not surprisingly, outright atheists in tragedy – for example, Euripides' Bellerophon, who asks,

⁹ Long before Plato, Xenophanes (c. 570-478 BC) had strongly objected to the notion that the gods are fundamentally like humans (21 B 10-16, 23-6 DK = D8-14, 16-19 LAKS-MOST; cf. ALLAN 2019, 193-4). But full-blown atheism was extremely rare in real life, even among philosophers (cf. WINIARCZYK 1984; VERSNEL 2011, 292).

φησὶν τις εἶναι δῆτ' ἐν οὐρανῷ θεούς;
οὐκ εἰσὶν, οὐκ εἴσ', εἴ τις ἀνθρώπων θέλει
μὴ τῷ παλαιῷ μῶρος ὧν χρῆσθαι λόγῳ.

BELLEROPHON Does anyone claim there are actually gods in heaven? There are not, there are not, if any mortal is willing not to believe the old story like a fool. (Eur. fr. 286.1-3)

– come to a sticky end. As always, genre is important here: tragedy is a genre of human mistakes and suffering, set in the time of divine and heroic myth, and inevitably shows people being punished if they deny the gods. Many modern critics have followed the ancient comic and biographical tradition in taking Euripides' 'atheistic' characters as a sign of his own rejection of traditional religion. But this takes the characters' words out of their dramatic context and misses an essential point: Euripides is not a philosopher trying to prove a particular religious system, but a playwright adapting contemporary (and at times radical) ideas for tragic ends, as when the θεομάχος Bellerophon is destroyed by Zeus, or Heracles (in his name play) defends a purer conception of divinity (free of lust, violence, and the urge to dominate: *Her.* 1340-6) that is contradicted by the context of the entire tragedy, where Hera has made him kill his wife and three sons in madness.

Returning to the *Bacchae*, Pentheus' objections to the cult include its novelty (216, 219, 467) and its foreign provenance (233-4, 453-4, 483). Pentheus perceives the god as "new" in wholly negative terms, scorning the divine *arriviste* as a charlatan, and he describes the god's representative as "a wizard, an enchanter":

λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος,
γόης ἐπωιδός Λυδίας ἀπὸ χθονός

PENTHEUS They say that a foreigner has arrived from Lydia, a wizard, an enchanter. (233-4)

Precisely this type of language (γόης ἐπωιδός) was used to criticize the practitioners of foreign cults in fifth-century Athens (e.g. Adonis, Bendis, Cotys, Cybele, Isodaites, Sabazius). So, al-

though contemporary Athenian anxieties about new cults and their ecstatic worship will have helped the audience understand Pentheus' resistance, their knowledge that these cults had been *successfully* integrated in Athens and that Dionysus himself was neither new nor foreign, but a long-established Greek god, marks Pentheus' hostility as both mistaken and futile.

Moreover, Pentheus views Bacchism, mistakenly, as inherently sexualized, and is both disgusted and fascinated by it. His primary and enduring belief about the new cult is that it both encourages, and acts as a cover for, female sexual immorality:

πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἰστάναι
 κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν
 πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,
 πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,
 τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου.

PENTHEUS They set up full wine bowls in the middle of their assemblies and sneak off, one here, one there, to tryst in private with men. The pretext for all this is that they are maenads performing their rites, but they hold Aphrodite in higher regard than the Bacchic god. (221-5)

Pentheus' anger and disgust at the thought of female lustfulness – fantasies of maenadic behaviour that are shown to be mistaken – are soon followed by a desire to spy on the Theban women:

Δι. ἄ·
 βούλημι σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;
 Πε. μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμόν.
 Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν;
 Πε. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἂν ἐξωινωμένας.

DIONYSUS Stop! Do you want to see them sitting together on the mountains?

PENTHEUS Yes indeed: I'd give much gold to do so.

DIONYSUS What? Have you conceived such a strong desire for this?

PENTHEUS It would, of course, distress me to see them drunk.
 (810-4)

Both his revulsion and his curiosity have been interpreted by some modern scholars (influenced by Freudian psychoanalysis) as a sign of repressed desire¹⁰. However, it is important to distinguish here between two separate ideas: Pentheus as a figure who is repressing his own sexual desires (for which there is no evidence in the text); and Pentheus as a voyeur (for which there is). As regards repression, seeing an act vividly before you, as Pentheus does with his imaginary Bacchic orgies, is not the same thing as wanting it to happen or to do it yourself – it is not, *pace* Freud, a wish – and Pentheus' sexual paranoia is better explained as part of his hypermasculine response to the threat of maenadic freedom and its disruption of gendered social order¹¹.

By contrast, Pentheus' prurient desire to spy on lewd (or so he imagines) maenadic revels is sexually voyeuristic, and such prurience follows on plausibly from his obsession with the women's sexual wrong-doing. Having been repeatedly censorious about women's lustfulness, he now wants to see the maenads drunk and out of control, and his hypocrisy is damning. To see such a sight would of course confirm his prejudices about the maenads, but his attempts to cover up his voyeuristic fascination mark it as shameful (compare line 814 above). In other words, Dionysus lures Pentheus to his death by exploiting his sexual fantasies, but he does not destroy him because he has repressed his sexual desires¹² – refusing to honour him as a god is more than enough cause.

¹⁰ WINNINGTON-INGRAM 1948 (e.g. 159 "the sexual impulse is repressed, and therefore the more dangerous, like a stream imperfectly damned") and especially DODDS 1960 (e.g. xiv, xlv, 114, 166, 172) emphasize the dangers of repressing desire, a perennially influential approach.

¹¹ Pentheus' fears build on the Greek audience's patriarchal stereotypes of women as prone to drunkenness and illicit sex (221-5), of maenads as dangerously erotic (402-16, 862-76, 1048-57), and of barbarians as effeminately sensual (235-6, 453-9), but he is shown to be wrong about the corrupting nature of the new cult. One might compare Jason in *Medea*, who abuses patriarchal and anti-barbarian rhetoric for his own ends (cf. 534-75 on Medea's alleged enjoyment of Greek justice and her typically female obsession with sex) and is punished accordingly.

¹² Unlike Hippolytus, Pentheus expresses no distaste for sex *per se*.

Of course, the chorus of Lydian Bacchants present their own distinct response to the divinity of Dionysus, and their zealous worship, while primarily opposed to Pentheus' contemptuous atheism, is also contrasted with Teiresias' rationalism and Cadmus' pragmatic self-interest; thus the audience are encouraged to compare competing approaches to the god and to ask which (if any) offers an adequate or appropriate response to his power. As enthusiastic worshippers, the chorus naturally come closest to capturing the joys of Dionysiac religion and its many benefits to mortals, but their bloodthirsty support for child-killing

καλὸς ἀγὼν ἐν αἵματι στάζουσιν
χέρα βαλεῖν τέκνου.

CHORUS A fine endeavour it is to drench one's hand in the blood of
a child! (1163-4)

and their pitiless response to Pentheus' gruesome death are also used to highlight the dangers of extreme devotion. Every tragic chorus possesses a particular character, and none presents an objective viewpoint, and this is especially true of the *Bacchae*, whose chorus is anything but impartial. Crucially, moreover, the audience's awareness of this bias informs their response to the action; after all, if they simply followed the chorus in thinking that Pentheus was a wicked man who deserved everything he got, the play would be little more than a dull morality tale.

In conclusion, non-observance of any god's cult – especially in tragedy, but also in everyday religion – was a risky way to act, and the *Bacchae* shows, perhaps more powerfully than any other surviving tragedy, that an essential part of that observance was belief, in all its varied forms.

WILLIAM ALLAN
Oxford University
william.allan@univ.ox.ac.uk

ENGLISH TITLE

Belief, Action, and Suffering in Euripides' *Bacchae*

ABSTRACT

This article takes as its starting point the fact that the study of Greek religion has in recent years seen the return of belief as a fundamental category, and with it a questioning of the assumption that in Greek (and Roman) religion ritual always came first and belief second. It examines the varied approaches to religious belief taken by the characters and chorus of Euripides' *Bacchae*, and seeks to show that beliefs and acts are inseparable and equally important in divine-human relations in ancient Greek culture.

KEYWORDS

Tragedy — Religion — Belief — Ritual — Dionysus

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLAN W., *Greek Elegy and Iambus: A Selection*, Cambridge 2019.
- CSAPO E., *The 'Theology' of the Dionysia and Old Comedy*, in EIDINOW, KINDT, OSBORNE 2016, 117-52.
- DODDS E.R. (ed.), *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960².
- DOVER K.J., *The Greeks and their Legacy: Collected Papers*, vol. II: *Prose Literature, History, Society, Transmission, Influence*, Oxford 1988.
- EIDINOW E., KINDT J. (edd.), *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, Oxford 2015.
- EIDINOW E., KINDT J., OSBORNE R. (edd.), *Theologies of Ancient Greek Religion*, Cambridge 2016.
- HARRISON T., *Review article: beyond the polis? New approaches to Greek religion*, «JHS» 135, 2015, 165-80. [a]
- HARRISON T., *Belief vs. practice*, in EIDINOW, KINDT 2015, 21-8. [b]
- KINDT J., *Rethinking Greek Religion*, Cambridge 2012.
- KINDT J., *Personal Religion: A Productive Category for the Study of Ancient Greek Religion?*, «JHS» 135, 2015, 35-50.
- PARKER R., *Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Theology*, in PELLING 1997, 143-60.
- PARKER R., *On Greek Religion*, Ithaca (NY) 2011.

PELLING C. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997.

PRICE S., *Religions of the Ancient Greeks*, Cambridge 1999.

VERSNEL H.S., *Coping with the Gods: Wayward Readings in Greek Theology*, Leiden 2011.

WINIARCZYK M., *Wer galt im Altertum als Atheist?*, «*Philologus*» 128, 1984, 157-83.

WINNINGTON-INGRAM R.P., *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge 1948.

FRANCESCO MOROSI

Una processione al contrario: sui finali delle *Rane* e delle *Eumenidi*

Dopo che Eschilo ha finalmente prevalso nell'agone oltretombale contro Euripide, Plutone, il dio dell'Aldilà, predispone, negli ultimi versi delle *Rane* di Aristofane, la πομπή che accompagnerà il poeta vincitore di nuovo ad Atene. Il dio istruisce il Coro di iniziati, che dovranno accompagnare Eschilo al suono dei suoi stessi canti (Aristoph. *Ran.* 1525-7). Gli iniziati accolgono l'invito e cantano così (*Ran.* 1528-33):

πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ
εἰς φάος ὄρνυμένων δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίας,
τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας.
πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ' ἂν οὕτως
ἀργαλέων τ' ἐν ὅπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

Divinità di sotterra, anzitutto concedete un buon viaggio al poeta che si avvia verso la luce; alla città ispirate pensieri buoni, che siano fonte di bene. Così infatti la smetteremo con grandi sofferenze e penosi scontri armati. Cleofonte continui pure a combattere, e con lui tutti quelli che vorranno – ma lo facciamo a casa loro¹.

Le *Rane* si concludono dunque con una esplicita *meta-performance*, ovvero con una *performance* musicale e poetica che è tematizzata in quanto tale, e descritta come l'esecuzione reverente della musica di un altro autore². Pertanto, come i commentatori non hanno mancato di notare, questi versi contengono alcuni elementi più o meno vistosamente eschilei: al v. 1528, nella richiesta di una εὐοδία i commentatori hanno riscontrato una

¹ Il testo di Aristofane è citato dall'edizione di WILSON 2007; le traduzioni sono mie.

² Sul concetto di *meta-performance* e sulla sua rilevanza nella commedia di Aristofane, cfr. GRILLI, MOROSI 2023, spec. 37-98.

reminiscenza del *Glauco Potnio* (Aesch. fr. 36.5-6 Radt εὐοδίαν μὲν . . . / πρῶτον ἀπὸ στόματιος χέομεν); nel v. 1530 si è trovata invece, sin da Blaydes³, un'eco del finale delle *Eumenidi* e dell'auspicio di Atena per la sua città (Aesch. *Eum.* 1012-3 εἴη δ' ἀγαθῶν / ἀγαθὴ διάνοια πολίταις)⁴; da ultimo, anche il ritmo dattilico del canto è una marca eschilea, come ha fatto ampiamente osservare Euripide qualche centinaia di versi prima nella commedia (*Ran.* 1264-95), e come si può osservare in almeno un esodo eschileo, quello delle *Eumenidi* appunto⁵.

La strategia poetica di Aristofane in questa pericope è esemplare del suo stile nell'uso della *meta-performance*: il passo non è una citazione diretta ed estesa di un unico testo, ma l'unione di elementi poetico-musicali per così dire più ampi (l'uso dei dattili) e di tessere lessicali riconducibili all'autore, o al genere, oggetto di *meta-performance*. Anche dove l'intento strettamente intertestuale si fa più esplicito, come nel caso di *Eum.* 1012-3, la citazione non è comunque precisa: ma riecheggia, in modo del tutto credibile, le scelte lessicali e l'organizzazione stilistica (il poliptoto nominale)⁶.

Il rinvio ai due versi delle *Eumenidi* è stato sufficiente a far concludere a Kenneth Dover che «Aristophanes had *Eumenides* in mind in composing this exodos»⁷. Trovo che l'intuizione dello studioso sia molto produttiva, e vorrei ampliarla, dimostrando che, pur in un contesto di più ampia imitazione eschilea, il rapporto con le *Eumenidi* è più significativo, da un punto di vista letterario, di una semplice eco performativa.

Intanto, si può osservare un altro elemento minuto di costruzione drammaturgica, che può essere a mio giudizio fatto rientrare nella *meta-performance* eschilea di questo finale comico.

³ BLAYDES 1889, *ad loc.* Cfr. anche e.g. VAN LEEUWEN 1896, *ad loc.*; STANFORD 1958, *ad loc.*; DEL CORNO 1985, *ad loc.*; DOVER 1993, *ad loc.*; SOMMERSTEIN 1996, *ad loc.*

⁴ Il testo e la traduzione delle *Eumenidi* sono citati dall'edizione di MOROSI, PADUANO 2024.

⁵ Cfr. e.g. il *conspectus metrorum* di WEST 1998², 504.

⁶ La ripetizione è un elemento saliente del dettato eschileo: cfr. SCHINKEL 1973, spec. 50-3 per l'uso del poliptoto.

⁷ DOVER 1993, *ad Ran.* 1528-33.

Entrambe le processioni si tengono, su indicazione dei due dèi, alla luce di fiaccole. Nelle *Rane*, l'istruzione viene da Plutone (*Ran.* 1524-6): φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ / λαμπάδας ἱεράς. Nelle *Eumenidi*, da Atena (*Eum.* 1021-5):

αἰῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων
πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους
ξὺν προσπόλοισιν αἴτε φρουροῦσιν βρέτας
τοῦμόν δικαίως.

Ringrazio per questi voti, e vi accompagnerò alla luce delle fiaccole nei luoghi sotterranei insieme alle ancelle che custodiscono il mio simulacro, secondo giustizia.

Nelle *Eumenidi*, la presenza di torce ha un valore simbolico, e teatrale, molto forte. Il dettato eschileo nell'intera trilogia aveva infatti insistito sull'*imagery* della luce, costruendo una potente opposizione con la tenebra⁸. Nell'*Agamennone*, la luce è segnale contrastato, annuncio di vittoria (la catena di fuochi che annunciano la presa di Troia) e al tempo stesso di sciagura (si pensi alla οὐρανομήκης / λαμπάς delle offerte sacrificali di Clitemestra, ad *Ag.* 92-3); nelle *Coefore*, il delitto sprofonda la casa degli Atridi in un'oscurità priva di sole (*Ch.* 51-2 ἀνήλιοι βροτοστυγεῖς / δνόφοι καλύπτουσι δόμους / δεσποτᾶν θανάτοισι), e la vendetta portata da Oreste è così presentata come una luce di speranza (*Ch.* 809-11 ... καὶ νιν ἐλευθερίας φῶς / λαμπρὸν ἰδεῖν φιλοῖς / ὄμμασιν <ἐκ> δνοφερῶς καλύπτρας). Ma l'impresa di Oreste è destinata a ripiombare nell'oscurità: il legame delle Erinni con la notte e il buio è ben noto e ampiamente sfruttato per tutta la durata del terzo dramma dell'*Oresteia*. Questo grandioso impianto metaforico viene avviato a soluzione nel finale delle *Eumenidi*, e la luce – che infine prevale sulla tenebra – si fa simbolo drammaturgico, cioè diventa visibile, proprio attraverso la comparsa in scena delle torce che accompagnano le σεμναὶ figlie della Notte⁹.

⁸ Cfr. p. es. PERADOTTO 1964, 388-93; LEBECK 1971, 131-3; GANTZ 1977, 38.

⁹ Cfr. anche SIDER 1978, 24-6.

Peraltro, benché le torce siano piuttosto comuni in diversi riti, la loro associazione con le Erinni sembra essenziale, e ne dà una prova proprio Aristofane: nel *Pluto* di qualche anno successivo alle *Rane*, Cremilo respinge l'identificazione di Povertà con un'Erinni proprio per la mancanza di una torcia (*Pl.* 425: ἀλλ' οὐκ ἔχει γὰρ δαΐδας)¹⁰. Dunque, se è vero che le torce sono un *prop* già in uso al Coro di iniziati nelle *Rane* (cfr. *Ran.* 313-5), il loro impiego nell'ultima scena della commedia, unito agli altri elementi di *meta-performance* di questa pericope, sembra un ulteriore rinvio al contesto performativo del finale delle *Eumenidi*, del quale la conclusione delle *Rane* ambisce a essere un *re-enactment*¹¹.

In effetti, fra le due scene sembra sussistere una più ampia somiglianza per così dire drammaturgica, ovvero di costruzione scenica e di funzione nell'economia complessiva dei rispettivi drammi. Come quello delle *Rane*, il finale delle *Eumenidi* rappresenta una processione sacra volta a insediare un personaggio in Atene: nel caso tragico si tratta di una vera e propria ἵδουσις delle Erinni nelle loro nuove sedi, in quello comico si tratta di un ritorno, non meno peculiare o solenne. In entrambi i testi, a predisporre la πομπή in tutti i suoi aspetti è una divinità autorevole e potente, che concede il suo assenso benigno e istruisce un gruppo di mortali, che sono chiamati a fare da scorta e che concluderanno il dramma con un canto.

La processione pone fine a una sezione del dramma molto conflittuale, e soprattutto segnala la raggiunta concordia – una concordia che ridonda sulla città e promette grandi vantaggi e benessere per i cittadini. Di questo nuovo benessere, le Erinni, opportunamente mutate in σεμναί e divenute benevole, sono le principali agenti: un compito cui è chiamato anche l'Eschilo delle *Rane*, al quale Plutone affida niente meno che il compito di sal-

¹⁰ Su questa base, CANTARELLA 1965 ipotizzava anzi che la comparsa in scena di Povertà dovesse ricordare appunto le Erinni eschilee, testimoniando così di *restagings* delle *Eumenidi* ravvicinati alla data di messa in scena del *Pluto*.

¹¹ Secondo una strategia che MASTROMARCO 2012 ha studiato a proposito della *Pace* e del *Bellerofonte* di Euripide, dove a riprese verbali si uniscono anche riprese musicali e sceniche.

vare la città (*Ran.* 1501); la σωτηρία è anche l'incarico che Atena, nelle *Eumenidi*, affiderà prima all'Areopago da lei stessa fondato (*Eum.* 701) e poi direttamente alle dee (*Eum.* 909), poco prima di avviare la processione.

Rispetto a quanto la critica è solita fare, merita anche di essere notato che i "buoni pensieri fonte di grandi beni" di *Ran.* 1530 (*reshaping* di *Eum.* 1012-3) sono nelle parole del Coro un dono non di Eschilo, ma dei δαίμονες οἱ κατὰ γαίης (*Ran.* 1529), di cui evidentemente le Erinni fanno parte: esse e i poteri ctonii affiorano dunque anche direttamente nella chiusa delle *Rane*, e con la medesima funzione che Eschilo assegna loro nella conclusione delle *Eumenidi*. Per di più, Aristofane suggerisce una effettiva sovrapposizione fra il ruolo di Eschilo e quello dei poteri ctonii: come ai δαίμονες di sotterra è richiesto di concedere ἀγαθὰς ἐπινοίας, così, pochi versi prima, Plutone invita Eschilo a salvare la città con i suoi "buoni consigli", γνώμαις ἀγαθαῖς (*Ran.* 1502).

Fra l'altro, in entrambi i casi la salvezza della città passa per una almeno parziale rinuncia alla guerra: le Erinni sono incaricate di tenere distante da Atene la στάσις, la guerra civile (*Eum.* 976-87), e nel finale delle *Rane* il ritorno di Eschilo è espressamente connesso all'interruzione dei conflitti militari in cui Atene era impegnata (*Ran.* 1531-2). Naturalmente, i contesti storici e ideologici sono qui significativamente diversi, ma colpisce che al centro del 'messaggio' di entrambi i testi stia un forte richiamo alla concordia cittadina: un tema su cui la seconda parte delle *Eumenidi* batte con grande vigore e su cui Aristofane incentra la gran parte della parabasi delle *Rane* – di quella concordia, nata dall'invito a "tornare a usare le persone utili" (*Ran.* 735: χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὐθις), proprio Eschilo sarà il garante nella conclusione della commedia.

Ugualmente interessante sembra il ruolo che nei due testi svolgono i due dèi che organizzano la processione. Nelle *Eumenidi*, Atena agisce a tutela della città della quale è patrona, e la sua azione di convincimento e di integrazione delle Erinni è fatta per il bene di Atene (*Eum.* 968-70):

τάδε τοι χώραι τήμῃι προφρόνως
 ἐπικρανομένων
 γάνυμαι.

Queste cose compiono benignamente per la mia terra: ne sono lieta.

Non sorprende che l'Attica sia definita da Atena "la mia terra", tanto più che nel corso della tragedia l'identificazione fra la dea e la πόλις è completa. Più sorprendente appare ritrovare un'espressione del tutto analoga nelle parole di Plutone, il signore dell'Ade (*Ran.* 1500-3):

ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χώρει,
 καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν
 γνώμαις ἀγαθαῖς, καὶ παιδεύσον
 τοὺς ἀνοήτους: πολλοὶ δ' εἰσίν.

Addio, Eschilo! Va' e salva la nostra città con i tuoi buoni consigli – ed educa gli sciocchi, ce ne sono parecchi!

Che Plutone sia ateniese è tutt'altro che ovvio; inoltre, la differenza locale fra Atene e l'Ade è chiara per tutta la durata della commedia, e lo è anche nel finale: poco oltre il passo citato, al v. 1508, Plutone stesso chiede a Eschilo, una volta tornato ad Atene, di comunicare ad alcuni contemporanei di affrettarsi a venire ὡς ἐμὲ δευρί, "qui da me" e cioè nell'Ade; dove sia localizzato l'Ade è ulteriormente chiarito subito dopo, al v. 1513 (κατὰ γῆς, "sotto terra"). L'espressione πόλιν τὴν ἡμετέραν è dunque perlomeno bizzarra, e come tale ha suscitato l'attenzione della critica¹²; come ho provato a dimostrare altrove, che Plutone parli di Atene come la 'sua' città è dovuto al fatto che nel corso della commedia l'Alidrà sia descritto consistentemente come un rispecchiamento dell'aldiquà, e in modo particolare di Atene¹³. L'interessamento di Plutone per la salvezza di Atene non è però meno significativo, e allinea sorprendentemente il re dei morti

¹² Già lo Scaligero, per esempio, proponeva di correggere in ὑμετέραν.

¹³ Morosi 2021, 326-7. Questo fa dell'Ade un cronotopo, una versione passata di Atene.

alla dea Atena nelle *Eumenidi*: entrambi istituiscono una πομπή per insediare (o re-insediare) un personaggio o un gruppo di personaggi che risulteranno vantaggiosi per Atene; ed entrambi gli dèi agiscono per sollecitudine nei confronti della πόλις, di cui si presentano espressamente come parte integrante.

Naturalmente, fra i due insediamenti c'è almeno una differenza fondamentale: di direzione. Come si è appena visto, il movimento di Eschilo procede da sotterra verso l'alto¹⁴; nelle *Eumenidi*, invece, l'insediamento delle Erinni le riporta da sopra la terra a sotto terra (*Eum.* 1006-9):

ἴτε καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν
κατὰ γῆς σύμεναι τὸ μὲν ἀτηρὸν
χώραι κατέχειν, τὸ δὲ κερδαλέον
πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκηι.

Andate, e scendete sotto terra con queste vittime sacre con il compito di trattenerne là ciò che è male per la nostra regione, e mandare il profitto per la vittoria della città¹⁵.

Il movimento delle due processioni, insomma, è inverso. Ciò si deve ovviamente alla opposta finalità dei due testi: mentre il finale delle *Eumenidi* inscena la riduzione della minaccia presentata dalle Erinni con il loro ritorno nella loro sede naturale, il finale delle *Rane* gestisce l'elemento ctonio all'inverso, mettendo in scena una vera risurrezione, e dunque una processione al contrario. In entrambi i casi, però, si tratta di un ritorno: le Erinni tornano ai propri recessi di sotterra, Eschilo torna al proprio posto nella città. Entrambi questi ritorni promettono poi di porre fine a una situazione di crisi e garantiscono il ritorno alla stabilità di Atene.

Questi elementi di somiglianza performativa, strutturale, drammaturgica e ideologica mi sembrano di grande momento per l'interpretazione della scena che conclude le *Rane* e della

¹⁴ Cfr. anche *Ran.* 1460 (εὕρισκε νῆ Δί', εἴπερ ἀναδύσει πάλιν), dove la risurrezione di Eschilo è descritta dal verbo ἀναδύω, 'risalire' (*LSJ*, s.v.).

¹⁵ Cfr. anche *Eum.* 1036-7: γὰς ὑπὸ κεύθεσιν ὠγυγίοισιν / [καὶ] τιμαῖς καὶ θυσίαις περιόσπετα τύχοιτε ("Negli antichi recessi della terra possiate avere grandi onori e sacrifici").

strategia poetica adottata da Aristofane. Nel punto in cui si celebra definitivamente il trionfo di Eschilo e del valore politico della sua opera, Aristofane organizza la scena così che sia un omaggio al grande tragediografo: attiva espressamente una *meta-performance* e risemantizza un modulo tipico della sua commedia – la processione conclusiva – perché riecheggi il finale di un testo molto noto di Eschilo. Quel testo è omaggiato da Aristofane non soltanto tramite alcune tessere stilistiche e musicali, né solo tramite delle tessere lessicali; il poeta comico invece riutilizza, in un contesto drammaturgico affine, l'intera struttura drammatica del finale delle *Eumenidi*, anche se ovviamente la rovescia in senso comico. Questo non è un puro esercizio di forma: l'eco dell'ultima scena dell'*Oresteia* è utile a integrare nella commedia anche l'ideologia della trilogia eschilea, e in particolare delle *Eumenidi* – una visione fondata sul vibrante invito alla concordia interna, la sola fonte possibile di benefici per la città. Nel momento in cui fa rivivere l'Eschilo personaggio, Aristofane fa rivivere anche l'Eschilo drammaturgo: lo include nella struttura tematica della commedia non solo a parole, ma anche attraverso la scena.

FRANCESCO MOROSI
 Università di Udine
 framorosi@gmail.com

ENGLISH TITLE

An Upside-down Procession: the Finale of *Frogs* and *Eumenides*

ABSTRACT

Building on an insight by Kenneth Dover, this paper proposes a comparative reading of the finale of Aeschylus' *Eumenides* and that of Aristophanes' *Frogs*: in both texts, a torch-lit procession accompanies a character (the *Semnai* in the tragedy, Aeschylus in the comedy) who must ensure the well-being of the city. In this performative, structural, dramaturgical and thematic similarity, we find Aristophanes' intention to revive not only Aeschylus as a character, but also Aeschylus as a playwright, espousing a qualifying point of his ideology, the call for the city harmony.

KEYWORDS

Aeschylus — Aristophanes — *Frogs* — *Eumenides* — Meta-performance

BIBLIOGRAFIA

- BLAYDES F.H.M. (ed.), *Aristophanis Ranae*, Halle 1889.
- CANTARELLA R., *Aristoph. «Plut.» 422-425 e le riprese eschilee*, «RAL» 20, 1965, 363-81.
- DEL CORNO D. (ed.), *Aristofane. Le rane*, Milano 1985.
- DOVER K.J. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- GANTZ T.N., *The Fires of the Oresteia*, «JHS» 97, 1977, 28-38.
- GRILLI A., MOROSI F., *Action, Song, and Poetry. Musical and Poetical Meta-performance in Aristophanes and Ben Jonson*, Pisa 2023.
- LEBECK A., *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge (MA) 1971.
- MASTROMARCO G., *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in MELERO, LABIANO, PELLEGRINO 2012, 93-118.
- MOROSI F., PADUANO G. (edd.), *Eschilo. Eumenidi*, Pisa 2024 (c.d.s.).
- MOROSI F., *Lo spazio della commedia. Identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Roma 2021.
- MELERO A., LABIANO M., PELLEGRINO M. (edd.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012.
- PERADOTTO J.J., *Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia*, «AJPh» 85, 1964, 378-93.
- SCHINKEL K., *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Stuttgart 1973.
- SIDER D., *Stagecraft in the Oresteia*, «AJPh» 99, 1978, 12-27.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Warminster 1996.
- STANFORD W.B. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Bristol 1958.
- VAN LEEUWEN J. (ed.), *Aristophanes. Ranae*, Leiden 1896.
- WEST M.L. (ed.), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart-Leipzig 1998² (1990).
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.

MAURIZIO MASSIMO BIANCO

“Tra moglie e marito”: la lunga eco del lamento di Sira (Plauto, *Merc.* 817 ss.)

1. Sulle donne plautine e sulla loro capacità di sapere mettere in campo un esercizio di potere nei confronti dell’universo maschile si è già scritto abbastanza. Il ‘trionfo dell’intelligenza femminile’, per dirla con una espressione di Gianna Petrone¹, appare centrale non tanto perché si struttura all’interno della finzione scenica ma soprattutto perché, al di là del gioco drammaturgico, mostra talora canali concreti di strategie di potere, soluzioni possibili e non solo nel mondo comico. Le donne plautine sono consapevoli dei loro diritti, dei loro difetti, delle loro prerogative economiche, dimostrando di sapere fare spesso un bilancio preciso tra rischi e benefici, sia quando si tratta di difendere i propri interessi sia quando si tratta di salvaguardare il perimetro familiare (che comprende i legami di parentela ma anche la *res*)².

È ancora nell’ambito di questo spaccato articolato che, quasi per un felice paradosso, il teatro plautino si compiace di ospitare numerosi passaggi di antifemminismo, molto spesso messo in bocca alle stesse *mulieres* comiche³: le donne plautine sono *ma-lae* – ma non si trascuri che *malus* nell’ordine comico è anche lo schiavo con i suoi piani vincenti⁴, laddove la *malitia* è una virtù dell’eroe e non tanto un difetto morale – e non nascondono, anzi

¹ Mi riferisco a PETRONE 2009, 203-18 e in particolare al capitolo “Ridere in silenzio. Tradizione misogina e trionfo dell’intelligenza femminile nella commedia plautina”.

² Cfr. CENERINI 2002, 38-40, ma utile nell’insieme REI 1998.

³ Ho agilmente accennato a questo motivo in BIANCO 2007, 85.

⁴ La *malitia*, esibita con particolare orgoglio dal poeta ingannatore, vede infatti, all’interno di una prospettiva morale comica, l’adesione dell’autore e il compiacimento dello spettatore. Lo ha ben chiarito PETRONE 1977 (ma sul punto vd. anche ANDERSON 1993, 88-106).

talora esibiscono quasi con orgoglio, la loro pessima condotta⁵. Se Curculio nella commedia a lui intitolata può dire con una battuta straordinaria che da un antico poeta tragico ha appreso che due donne sono peggio di una (*Antiquom poetam audiui scripsisse in tragoedia / mulieres duas peiores esse quam unam, Curc. 591-2*)⁶, nell'*Aulularia* (vv. 120-76) il discorso di Eunomia, peraltro in forza del rispetto della legge e delle convenzioni sociali che porta iscritto nel nome⁷, costituisce invece forse uno dei più feroci atti di accusa – e al contempo un implicito omaggio drammatico – verso le donne: una è peggio dell'altra (*Aul. 140*) – afferma Eunomia – e anche lei stessa non fa eccezione, dal momento che si meraviglia quando il fratello la definisce *optuma* e non esita a rigettare un simile complimento⁸.

Proprio partendo da una tale linea di antifemminismo proveremo con questo contributo a rileggere il *Mercator*, dove le donne occupano un ruolo di eccezione, benché la vicenda si snodi quasi interamente attorno a una contrapposizione maschile tra padre e figlio. Pasicompsa, Dorippa e Sira, oltre alla moglie (non presente ma sempre evocata) di Demifone, ricoprono ampie porzioni della commedia, sebbene di nessuna di esse si dia un ritratto ben definito. I discorsi e le parti di queste donne restano spesso sospesi o finiscono per non avere in ultima istanza un riflesso diretto sul finale: Pasicompsa, dopo essere comparsa in scena in un passaggio divertentissimo, sparisce dietro le quinte; Dorippa, che crede di essere stata tradita dal marito, si scontra con Lisimaco ma difatti subito dopo esce fuori dall'azione; Sira sembra concepita come semplice spalla di Dorippa.

⁵ In questa stessa prospettiva teatrale, del resto, si giudica anche la *probitas*, che non si struttura intorno a categorie morali ma viene ripensata all'interno delle coordinate comiche e dell'efficacia dell'azione: vd. LABATE 2012.

⁶ Una battuta analoga è in *Poen.* 225-6. Sul carattere parodico di questa sentenza, enfatizzato dalla sua collocazione all'inizio di un monologo cfr. FRAENKEL 1960, 158-9.

⁷ Cfr. SCHMIDT 1902, 189. Eunomia, agendo in sintonia con l'ideologia dominante, si pone, secondo una scelta pianificata, come personificazione dell'idea di *concordia*: ha ben esplorato questa linea di lettura CHRISTENSON 2014.

⁸ Un'ottima analisi di questa sezione dell'*Aulularia* è in RICOTTILLI 2000.

Pasicompsa, in una scena davvero esilarante con Lisimaco, a costui, che – dopo uno scambio di battute che avviano un dialogo anfibologico⁹ – le chiede se lei stia forse sostenendo che non esiste una *bona mulier*, replica piuttosto seccamente, dicendo che non ama ripetere l’ovvio, quello che tutti già sanno (vv. 512-3). La ragazza, perspicace e pronta a intercettare tutti i doppi sensi del dialogo, conferma lo stereotipo della donna da commedia, accreditandosi come una donna astuta e tenace: con sicurezza può affermare perfino che il suo amato “non è sposato e non lo sarà mai” (v. 539).

Ma il *Mercator*, a partire da questo punto, apre uno squarcio interessante sulle relazioni matrimoniali, riservando per così dire anche qualche deviazione rispetto ad alcuni *topoi*. In scena, dal v. 667, accompagnata dalla sua anziana serva Sira, entra Dorippa – moglie di Lisimaco (vicino e aiutante di Demifone) –, la quale ha deciso di tornare dalla campagna per tenere d’occhio il marito che fa di tutto per sfuggirle. La donna sospetta un tradimento e ne ha subito conferma – almeno in apparenza – quando viene interrotta bruscamente dalle urla dell’ancella, che, dopo essere entrata in casa e avere intravisto una fanciulla sconosciuta, esce disperata, sostenendo che indubbiamente si tratta dell’*amica* di Lisimaco. Il breve dialogo tra le due si chiude con un efficace paragone mitico: *i hac mecum, ut uideas semul / tuam Alcumenam paelicem, Iuno mea* (vv. 689-90)¹⁰.

Dorippa, caricata in qualche modo della veste di eroina epico-tragica, fa subito onore al suo nuovo *status* drammatico con una tirata ad arte (*Merc.* 700-4):

Miserior mulier me nec fiet nec fuit,
tali uiro quae nupserim. Heu miserae mihi!
Em quoi te et tua quae tu habeas commendes uiro,
em quoi decem talenta dotis detuli,
haec ut uiderem, ut ferrem has contumelias!

⁹ Sull’anfibologia un ottimo quadro generale è in PETRONE 1983, 88-91.

¹⁰ Il testo plautino, quando non diversamente segnalato, è quello stabilito da LINDSAY 1910².

Non c'è donna più disgraziata¹¹ di lei che ha affidato sé stessa e la sua dote a un uomo che le manca di rispetto e le infligge enormi tormenti. Questo lamento proietta sulla scena con piena immediatezza un immaginario più ampio che richiama certamente uno schema comico¹² ma che si presta, anche con una certa agilità, a una qualche transcodificazione di genere, perché contiguo ad alcuni moduli tragici della donna tradita. Il confronto tra moglie e marito all'interno del *Mercator* lascia irrisolto peraltro ogni problema riguardo alla presenza di Pasicompsa in casa: i due in un primo tempo si imbarcano in un discorso metaforico tra *rustici* e *urbani*, tra i costumi cittadini e quelli campagnoli¹³, e poi di fatti non aggiungono alcun tassello utile allo scioglimento dei nodi a causa delle reticenze di Lisimaco. L'intervento successivo del cuoco complica l'equivoco tra i due sposi¹⁴, dando a Dorippa la convinzione – errata – di essere stata tradita dal marito e spingendola a tirare in ballo l'aiuto del padre: uno sviluppo quasi inverosimile (se si considera che si tratta di un'*uxor* anziana, sposata ad un vecchio), che mantiene a tutti i costi un tipico tassello delle reazioni della moglie tradita. Come abbiamo già accennato, questa sezione drammatica non avrà ulteriori evoluzioni e Dorippa non rientrerà più in scena. Ma la questione aperta tra moglie e marito fornisce l'occasione per il successivo monologo di chiusura di Sira, che non ha lo scopo di suggerire un possibile sviluppo ma solo quello di prospettare una riflessione para-moraleggiante¹⁵ sulla condotta di una coppia di sposi.

Il passaggio, molto noto, è quello dei vv. 817-29:

¹¹ L'aggettivo *miser* si colloca all'interno della dimensione propria dell'innamorato e della sua infelicità: vd. NANNA 2006.

¹² Uno schema che si può riscontrare in *As.* 888-9, *Cas.* 248, *Men.* 560, 782-3 e *Ter. Phor.* 788-9 e 1013 (vd. DUNSCH 2001, 165).

¹³ Sul passo molto utile è l'interpretazione che ora ne fa PETRONE 2005. Quella tra *rustici* e *urbani* è, del resto, una polemica di lungo corso e che all'interno della palliata viene ripensata secondo molteplici prospettive: cfr. MONELLA 2005. Ne esploro ora alcune declinazioni all'interno degli *Adelphoe* terenziani in BIANCO 2023, xvii.

¹⁴ Così RAFFAELLI 2008, 72.

¹⁵ Lo spessore morale del *Mercator*, in continuità con la commedia di Filemone, è segnalato da ANDERSON 1993, 33.

Ecaster lege dura uiuont mulieres
 multoque iniquiore miserae quam uiri.
 Nam si uir scortum duxit clam uxorem suam,
 id si rescuiuit uxor, inpunest uiro;
 uxor uirum si clam domo egressa est foras,
 uiro fit caussa, exigitur matrumonio.
 Utinam lex esset eadem quae uxori est uiro;
 nam uxor contenta est quae bona est uno uiro:
 qui minu' uir una uxore contentus siet?
 Ecaster faxim, si itidem plectantur uiri,
 si quis clam uxorem duxerit scortum suam,
 ut illae exiguntur quae in se culpam commerent,
 plures uiri sint uidui quam nunc mulieres.

Il soliloquio di Sira rivela una generale patina romana¹⁶ e appare organizzato attorno a una contrapposizione radicale tra 'maschile' e 'femminile'¹⁷; questo discorso rappresenta – pur sempre all'interno della cornice comica¹⁸ – uno slogan femminista *ante litteram*, perché in esso si evidenzia l'ingiustizia di cui sono vittime le donne, costrette a sopportare i ripetuti tradimenti dei propri mariti senza 'diritto di replica'. La sperequazione tracciata dall'*anus* mostra, innanzitutto, i segni di una naturale cifra comica¹⁹: le recriminazioni sull'inferiorità delle mogli, infatti, non vanno direttamente a toccare le corde delicate dei diritti coniugali e non affrontano il nodo complicato del riscatto culturale della donna, quanto si propongono solamente di affermare una pari libertà sessuale ed un'eguale (e paradossale) possibilità di tradimento da parte dei due sessi.

¹⁶ Il carattere plautino di questo monologo (verosimilmente oggetto di un ampliamento rispetto all'originale filemoniano) è stato segnalato da più parti: fa ora il punto sulla questione STÜRNER 2011, 90-1.

¹⁷ Vd. DUNSCH 2001, 306.

¹⁸ Le parole di Sira, connotate da un'innegabile ironia, si presentano come un vero e proprio monologo di uscita e hanno anche lo scopo di consentire una migliore riorganizzazione della scena attraverso un rallentamento (cfr. MOORE 1998, 164-5).

¹⁹ Il dato comico naturalmente non oscura quello giuridico, dal momento che a Roma, verosimilmente già a partire dal periodo monarchico, solo le donne, che avevano il dovere di mantenere intatta la loro pudicizia, potevano essere punite con la morte laddove si fossero rese colpevoli di adulterio (un quadro di insieme in GIUNTI 1990).

2. D'altro canto, però, appare inequivocabile un'analogia di maniera con la grande *rhesis* della *Medea euripidea* (vv. 214-70)²⁰. Si coglie un certo parallelismo soprattutto con i vv. 230-46 della tragedia euripidea²¹:

Πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
 γυναικῆς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν·
 ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ
 πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος
 λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.
 Κἂν τῶδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν
 ἢ χρηστόν· οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγὰι
 γυναιξίν οὐδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.
 Ἐς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην
 δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,
 οἴω μάλιστα χρῆσεται ξυνευνέτη.
 Κἂν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ
 πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,
 ζηλωτὸς αἰών· εἰ δὲ μὴ, θανεῖν χρεών.
 Ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών,
 ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
 [ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἡλικά τραπεῖς]
 ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.

Nelle parole di *Medea* si rinviene alla base una opposizione 'maschile-femminile'²², la stessa che sovrintende al discorso di Sira. L'unicità insostituibile di Giasone nella battuta plautina si trasforma nell'insoddisfazione femminile verso una monogamia unilaterale. L'*anus* plautina, dal canto suo, si rivela consapevole strumento della lunga eco di *Medea*, attraverso una ridondan-

²⁰ Ma è stato anche sottolineato un parallelismo con Eur. *El.* 1035-40.

²¹ Ad una tale analogia si limitano ad accennare, peraltro, ENK 1932, II, 163, BERTINI 1970, 98, FARANDA 2000, 236. Di risonanze tragiche in questo monologo parla DUNSCH 2001, 310. Me ne occupo in BIANCO 2007, 136-42. Ancora a un richiamo alla *Medea* euripidea si coglie nei vv. 888-90 del *Miles gloriosus*, come è stato suggerito da PADUANO 2013, 475.

²² Non entriamo nel merito del testo euripideo, dove, tra l'altro, i versi in questione sono stati più volte oggetto della critica a motivo di certi dati anacronistici, come il riferimento alla dote della moglie che sostituisce gli attesi doni nuziali del marito. GRUBE 1973, 152 osserva, dal canto suo, come la descrizione di *Medea* «of the lot of women is a clear anachronism; she is thinking and speaking as a fifth-century woman might».

za declamatoria che si compiace di insistere in modo ‘litanico’ sulla distribuzione binaria dei contenuti: mentre in Euripide le categorie che fanno riferimento al genere sessuale sono chiamate in causa senza appesantire il testo, in Plauto, invece, i periodi di Sira sono intasati dalla continua ricorrenza dei sostantivi *uxor* e *uir*. Un gioco compiaciuto ed insistito, dunque, in grado di sortire un effetto immediato sul pubblico e capace di catalizzare l’attenzione, quasi in modo concitato e con toni pateticamente sostenuti, sui termini del confronto giocati all’interno del lamento della donna²³.

Non si può non osservare, d’altra parte, come il discorso di Sira, al di là di ogni possibile suggestione letteraria, abbia un incipit dal chiaro sapore romano, come suggerisce l’espressione *dura lex*, che sembra evocare, almeno suggestivamente, il noto brocardo (che poi, forse a partire da Ulpiano, si consacrerà nella massima *dura lex sed lex*, ben testimoniata nel *Digestum*)²⁴.

Nelle parole dell’*anus* spicca poi la clausola *exigitur matrimo- nio*, che indica l’atto di ripudio da parte del marito (cfr. anche v. 828), il quale poteva divorziare dalla moglie in caso di tradimento o di cattiva condotta da parte di quest’ultima. Sira non solo richiama la *lex*²⁵ ma sembra anche volere esplicitamente

²³ Che il femminismo della Medea euripidea non passasse inosservato nella tradizione drammatica è d’altronde confermato dallo stesso Ennio, nei cui frammenti della *Medea exul* sono facilmente riconoscibili alcuni passaggi che erano già nel testo greco (PAGE 1961⁷, 61 e 90, commentando il testo euripideo, si sofferma più volte sulla traduzione enniana, talora molto fedele all’espressione greca). All’eroina euripidea, che, dopo avere lamentato la triste condizione della donna, afferma con coraggio di volere imbracciare tre volte lo scudo piuttosto che partorire una sola volta (vv. 250-1) fa da cassa di risonanza una analoga *sententia* del dramma latino: *nam ter sub armis malim vitam cernere, / quam semel modo parere* (sc. 262-3 V.²). Segno evidente di come il *vertere* rimanesse fedele e non potesse rinunciare ad alcuni moduli di costruzione che erano già divenuti *topoi*. E un *topos*, come si sa, fa parte dei cosiddetti linguaggi intercambiabili, validi tanto per la produzione tragica quanto per quella comica (recupero il concetto di linguaggio intercambiabile da una bella riflessione di FLORES 1998, 186).

²⁴ In modo cursorio e senza puntali pretese, si veda a tal proposito anche un passo di Tibullo 1, 6, 69 dove le *durae leges* sono invocate ancora una volta all’interno di un discorso che marca la necessità della fedeltà del poeta a Delia.

²⁵ Un’interpretazione in senso strettamente giuridico di questo passaggio è in STÄRK 1989, 58.

fare il verso al lessico tecnico²⁶. È straordinario, del resto, come la riorganizzazione della società immaginata da Sira debba passare proprio attraverso il diritto, con un singolare 'riformismo comico', per così dire, che stupisce e risulta umoristicamente più efficace delle cariche rivoluzionarie da commedia. L'espressione *lege dura*, benché certamente si possa intendere soprattutto in senso generico, con riferimento alla condizione esistenziale (come alcuni commentatori hanno sottolineato forse con maggiore enfasi di quanto sarebbe stato utile), avvia però inevitabilmente anche una riflessione 'giuridica' sulle questioni matrimoniali e d'amore, anticipando ironicamente peraltro, nella stessa linea della lettura giuridica, la *lex* comica del finale²⁷, laddove nelle parole di Eutico si prova ancora una volta a normare alcune questioni amorose, proibendo ai vecchi di andare a donne ma soprattutto di ostacolare le passioni adolescenziali. Non si tratta di prospettare una rigorosa e dettagliata lettura del lamento di Sira in chiave giuridica ma di guadagnare le sue parole anche alla sfera del diritto, a cui peraltro *l'anus* strizza evidentemente l'occhio con la costruzione consequenziale di un meccanismo rigoroso di legge-infrazione-punizione, anche in forza naturalmente – questo sì – di quella permeabilità tra sfera esistenziale e sfera giuridica, che non è estranea a molte semplificazioni culturali.

Non si può peraltro non sottolineare quel *uiro fit causa* messo in bocca a Sira, che ha ancora una volta un forte carattere romano

²⁶ La continua allusione agli ambiti di legge costituisce una delle cifre della scrittura plautina. In un articolo denso di stimoli lo ha di recente ben sottolineato ROMANO 2012, 215: «Legato per sua stessa natura alle situazioni della realtà quotidiana, il teatro comico romano, più precisamente quello plautino (in Terenzio l'orizzonte del diritto rimane quello attico, mentre ciò che sopravvive della togata non ci offre nessun appiglio), contiene la più ricca raccolta di riferimenti e riecheggiamenti di leggi. Estendendo il metodo fraenkeliiano di ricerca dello strato di romanizzazione presente in Plauto, possiamo dire di trovarci di fronte ad un 'elemento plautino in Plauto', e che nella categoria del *Plautinisches*, inteso come scarto rispetto ai modelli greci della Commedia Nuova, rientrano i riferimenti a leggi comiziali, come del resto anche quelli alle Dodici Tavole». Ancora di qualche utilità il lavoro di COSTA 1968.

²⁷ Per lo spessore giuridico della *lex* di Eutico rinvio ancora a ROMANO 2012, 212.

e che sembra proprio rendere conto non di un automatismo nelle cause di divorzio²⁸ ma della necessità di trovare un giusto motivo, una giusta causa legale, per liberarsi della propria moglie²⁹.

Ed è proprio in questa cornice di recriminazione per sperequazioni esistenziali e giuridiche che Sira mette in campo una certa insofferenza verso la donna *uniuira*, chiudendo il suo discorso con uno stile tipico del latino giuridico³⁰, dove non manca peraltro la giustapposizione, evidente nei vv. 826-7, tra caso generale e caso specifico.

3. A un marito, a un *uir*, che gode di piena impunità, Sira contrappone dunque il rischio del ripudio da parte di una moglie. Peraltro la prospettiva della vecchia ancella nel corso del suo monologo sembra farsi più stringente, anche sul piano giuridico, nella prosecuzione del suo discorso, quando la vecchia, nei vv. 823-5, confonde i piani del discorso, scivolando dalla questione di un vecchio che va a donne alla questione, clamorosamente più scottante, della fedeltà matrimoniale e della monogamia. Si sa che a Roma, ma anche in Grecia, la fedeltà sessuale della donna era una faccenda tutt'altro che banale, dal momento che essa rappresentava un prerequisite fondamentale in funzione di una possibile *turbatio sanguinis* e di conseguenza della generazione di una prole legittima³¹. Meno problematica la relazione adulterina di un uomo con una prostituta, che non metteva a repentaglio la tenuta del sistema; l'adulterio di un marito a Roma è, per così dire, quasi del tutto ignorato, a meno che non sia consumato con donne sposate o *ingenuae et honestae*³².

²⁸ Gli aspetti giuridici del matrimonio e del ripudio a Roma sono ben indagati da GIUNTI 2004, che si sofferma in particolare sull'importanza della convivenza stabile nella struttura del matrimonio romano.

²⁹ Lo sottolinea DUNSCH 2001, 307-8.

³⁰ Vd. ancora DUNSCH 2001, 308.

³¹ FAYER 2005, 200 ss.

³² FAYER 2005, 190. In questo caso Plauto (*As.* 237) allude – ma il dato è da collocare nella dimensione comica – anche alla possibilità che la punizione possa essere la castrazione.

Il discorso di Sira sembra un controcanto perfetto di una testimonianza di Catone (riportata da Gellio 10, 23, 5) a proposito del *ius occidendi*:

In adulterio uxorem tuam siprehendisses, sine iudicio inpune necares; illa te, si adulterares sive tu adulterarere, digito non auderet contingere, neque ius est.

Inequivocabile l'allineamento tra i due testi, a partire dalla presenza di quell'avverbio *inpune*, che è il primo motivo di lamentela da parte dell'*anus* plautina: un marito rimane sempre impunito, sia quando tradisce sia quando punisce la moglie adultera.

Di questa prospettiva sbilanciata, molto benevola verso le cattive condotte dei mariti, la commedia plautina del resto fornisce ampia testimonianza, esibendo un catalogo ricco di mariti traditori. La sintesi più efficace è costituita dal finale dell'*Asinaria* (942-5)³³:

Hic senex si quid clam uxorem suo animo fecit uolup,
nec nouum nec mirum fecit nec secus quam alii solent;
nec quisquam est tam ingenio duro nec tam firmo pectore
quin ubi quicque occasionis sit sibi faciat bene.

La tolleranza verso le relazioni extramatrimoniali dei mariti è fortemente segnalata da questo passaggio, soprattutto perché è il *grex* a parlare, a conclusione della vicenda, rivolgendosi non più e non tanto ai personaggi dell'intreccio ma agli stessi spettatori; a loro, con una proiezione già nel mondo reale e fuori dalla scena, si chiede indulgenza per la condotta dei vecchi mariti, all'insegna quasi di una complicità collettiva. Per un marito traditore si può benissimo mostrare comprensione proprio in nome dell'*occasio*, della circostanza favorevole a cui neppure può opporsi un uomo dall'animo integerrimo.

³³ Il testo dell'*Asinaria* è quello di DANESE 2004.

4. E d'altra parte, però, tornando al *Mercator*, occorre pure evidenziare che le recriminazioni di Sira non hanno senso soltanto all'interno dell'universo comico ma si aprono, per così dire, già al mondo fuori dalla scena, dal momento che intercettano veramente, anche al di là o, meglio, soprattutto a dispetto delle intenzioni del commediografo, un nodo di riflessione concreto. Non mancano infatti, nel mondo antico e a Roma, le denunce verso l'iniquità della visione tradizionale, che si faranno sempre più insistenti: Seneca in *ep.* 94, 26, rilanciando l'attenzione verso questi 'sexual double standards', conferma che è disonesto quell'uomo che pretende dalla propria moglie la pudicizia, quando seduce quelle degli altri (un'idea in qualche modo riproposta sempre in *ep.* 95, 37³⁴ e chiaramente ribadita in *De ira* 2, 28, 7)³⁵.

Scis inprobum esse qui ab uxore pudicitiam exigit, ipse alienarum corruptor uxorum; scis ut illi nil cum adultero, sic tibi nil esse debere cum paelice, et non facis.

Che la questione non sia solo morale³⁶ ma investa o, meglio, finirà per investire, anche, per certi versi, il piano giuridico lo conferma peraltro un passaggio, molto controverso, di Ulpiano (*apud Dig.* 48, 5, 14, 5)³⁷:

Iudex adulterii ante oculos habere debet et inquirere, an maritus pudice vivens mulieri quoque bonos mores colendi auctor fuerit: periniquum enim videtur esse, ut pudicitiam vir ab uxore exigit, quam ipse non exhibeat: quae res potest et virum damnare, non rem ob compensationem mutui criminis inter utrosque communiticare.

³⁴ *Sciet in uxore gravissimum esse genus iniuriae paelicem, sed illum libido in contraria impinget.* Uno sguardo sinottico a queste due epistole senecane è operato da MARINO 2011, che evidenzia al loro interno una complessa distribuzione di competenze tra *decreta* e *praecepta* con l'intento di costruire un codice morale.

³⁵ *Sed ubi tam aequum iudicem invenies? Is qui nullius non uxorem concupiscit et satis iustas causas putat amandi quod aliena est, idem uxorem suam aspici non vult.*

³⁶ Infatti Seneca innanzitutto avanza un'esigenza etica, sottolineando non tanto la parità dei diritti quanto, come risposta a un malcostume diffuso, «un caso di inferiorità morale degli uomini» (BELLINCIONI 1979, 158).

³⁷ Vd. VENTURINI 2013, 357.

Ulpiano, a commento della *lex Iulia de adulteriis*, evidenzia come sia *periniquum* che un marito pretenda dalla moglie una *pudicitia* che lui stesso non ha. La *comparatio morum* tra marito e moglie dà al frammento ulpiano un contenuto moraleggiante³⁸ e, al di là di qualsiasi valutazione, propone la questione dei retti costumi di vita di un marito. I romanisti hanno ben mostrato peraltro come il testo ulpiano, per la costruzione della figura della compensazione di colpe, riporti testualmente un rescritto dell'imperatore Caracalla³⁹, il quale, in una causa di divorzio in cui si doveva individuare la *culpa* di una donna per sciogliere il matrimonio, aveva disposto che il giudice operasse proprio una *comparatio morum*⁴⁰ per verificare se il marito con la sua *pudicitia* fosse stato di esempio per la moglie; in caso contrario non si proponeva, come recita ancora Ulpiano, di procedere a una compensazione dei crimini ma alla condanna del solo marito.

Si avverte in qualche modo una certa virata giurisprudenziale che pare far trasparire anche sul piano del diritto vigente la faticosa ricezione di quelle regole di equivalenza delle condotte sessuali di marito e moglie, le stesse proposte con insistenza dal lamento di Sira. Il teatro – si sa – spesso, anche nelle pieghe delle storie più fantasiose, riesce, proprio in forza dei meccanismi comici e talvolta anche in virtù di una sana risata, a centrare i nodi problematici di alcune questioni culturali, le stesse che poi saranno riproposte in spazi di riflessione più ampi e con ben altre intenzioni.

Che la disparità dei sessi lamentata da Sira sia e sarà fortemente radicata nella cultura romana lo conferma ancora Lattanzio, che prova ad aggiustare i termini della questione rilanciando una distinzione tra diritto pubblico e legge divina (*inst.* 6, 23, 23):

[23] ut cum quis habeat uxorem, neque servam neque liberam habere insuper velit, sed matrimonio fidem servet. [24] Non enim, sicut iuris publici ratio est, sola mulier adultera est quae habet alium,

³⁸ Il contenuto moraleggiante di questo frammento è stato ribadito di recente da TERRENI 2018, 23-4.

³⁹ DE CHURRUCA 1995, 73-4 ha posto questo frammento in relazione anche con un passo di Agostino, *adult. coniug.*, 2, 8.

⁴⁰ A porre l'accento sulla *comparatio morum* è ancora RUSSO RUGGERI 2017, 150-1.

maritus autem, etiam si plures habeat, a crimine adulterii solutus est. [25] Sed divina lex ita duos in matrimonium, quid est in corpus unum, pari iure coniungit, ut adulter habeatur quisquis compagem corporis in diversa distraxerit.

Ma anche Lattanzio, poco più avanti, sembra recuperare la prospettiva di un *iudicium de moribus*, illustrando la questione in termini molto vicini alla considerazione di Seneca e al dettato ulpiano (6, 23, 29)⁴¹:

Servanda igitur fides ab utroque alteri est; immo exemplo continentiae docenda uxor, ut se caste gerat. Iniquum est enim, ut id exigas, quod praestare ipse non possis.

Sira in fondo era partita dal bisogno che marito e moglie potessero non ricevere trattamento differente davanti alla legge ma, come si può notare, la riflessione successiva troverà un argomento in più per le recriminazioni della vecchia ancella, rimarcando la necessità di una parità che non sia inquadrata semplicemente sulla questione dell’adulterio ma che punti i riflettori soprattutto sulla coltivazione di buoni costumi da parte di entrambi gli sposi.

Il discorso di Sira, a ben vedere, ha anche un parallelo plautino interessante perché esibisce molteplici analogie con alcune parole di Cleostrata nella *Casina*, laddove quest’ultima si lamenta della cattiva sorte delle donne malmaritate (*Cas.* 165-216). Cleostrata però parla in prima persona dei suoi ‘tristi casi’ e ha un controcanto⁴², che è Mirrina⁴³, la quale, controbattendo con stu-

⁴¹ Per un puntuale commento a questi passi di Lattanzio vd. FAYER 2005, 192.

⁴² Un buon commento a questa scena è ora in MONTANARI 2022, 147-8.

⁴³ Nel *Mercator* Sira invece parla per conto della sua padrona e non ha nessun controcanto, sebbene il suo discorso in ogni passaggio sembra proprio evocare una tradizione letteraria di lungo corso, una tradizione di recriminazioni, di denuncia di ingiustizie ma anche una tradizione in cui queste prese di posizioni hanno paradossalmente spesso come protagoniste delle donne forti, del tutto capaci in fin dei conti di farsi giustizia e, in alcuni casi, perfino di ottenere vendetta. Sira non parla di sé stessa e non viene mai interrotta dunque; ma *Janus* parla a un pubblico che conosce bene le donne da commedia e, più in generale, le donne da teatro, un pubblico, quindi, che non si lascia ingannare dal tono serio delle parole dell’anziana e che sa far reagire lo spettacolo con la propria enciclopedia teatrale. Uno strumento prezioso, questo, per guadagnare anche l’ironia di questo passaggio.

pore ogni affermazione dell'amica, fa notare che queste lamentele sono assurde, perché di solito sono le donne a fare valere il proprio *ius* (Cas. 191-2) e non il contrario⁴⁴. Nella *Casina* l'antifemminismo al femminile e la questione dei rapporti sbilanciati tra moglie e marito si saldano in una scena perfetta, con la quale si riscrive con spiccata ironia la sperequazione di genere: le lamentele di Cleostrata, per dirla con le parole dell'amica con le quali finirà per convenire la stessa matrona, sono ingiustificate, sono solo apparenti, perché una donna sa sempre ottenere giustizia e sa concretamente essere più forte del marito.

5. Mi accingo a chiudere, non senza prima però proporre un'incursione molto lontana da Plauto. Sira verosimilmente non ha convinto del tutto gli spettatori, che certamente avranno colto con maggiore evidenza gli effetti paradossali del suo discorso, ma le sue parole hanno forse avuto un'eco più lunga del previsto.

Nell'*Orlando furioso* nel corso del IV canto Rinaldo, spinto da una tempesta, viene portato in Scozia e finisce per trovarsi davanti a un'abbazia; qui apprende che Ginevra, figlia del re, è stata sorpresa in adulterio e condannata al rogo, così come prevede l'«aspra legge di Scozia» (ottava 59). Rinaldo appare subito colpito da questa vicenda e si ripromette di aiutare la donna, riflettendo sull'iniquità di una simile legge e di chi – il re –, pur potendo, non sta in alcun modo intervenendo per correggerla. Proponiamo qui di seguito le ottave 66 e 67 del canto IV⁴⁵:

66
 S'un medesimo ardor, s'un disir pare
 inchina e sforza l'uno e l'altro sesso
 a quel suave fin d'amor, che pare
 all'ignorante vulgo un grave eccesso;
 perché si de' punir donna o biasmare,

⁴⁴ Cas. 191-2: *mira sunt, vera si praedicas: nam viri / ius suum ad mulieres obtinere haud queunt*. Per il testo mi rifaccio a QUESTA 2001.

⁴⁵ Per l'*Orlando furioso* utilizzo l'edizione di TURCHI 1992.

che con uno o piú d'uno abbia commesso
 quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,
 e lodato ne va, non che impunito?

67

Son fatti in questa legge disuguale
 veramente alle donne espressi torti;
 e spero in Dio mostrar che gli è gran male
 che tanto lungamente si comporti. —
 Rinaldo ebbe il consenso universale,
 che fur gli antiqui ingiusti e mali accorti,
 che consentiro a così iniqua legge,
 e mal fa il re, che può, né la corregge.

Ariosto, come è noto, conosce molto bene l'opera plautina e, naturalmente, anche quella terenziana, come dimostrano le continue contaminazioni di moduli comici dei due commediografi latini nella *Cassaria* e nei *Suppositi*⁴⁶. Siamo peraltro in un momento di grande rilancio della commedia di Plauto, che ritorna prepotentemente sulle scene⁴⁷: a partire dal 1486 si apre una stagione intensa di volgarizzamenti delle commedie plautine, che almeno per un cinquantennio prevalgono sugli spettacoli con il testo originale. Proprio un volgarizzamento del *Mercator*, *Il Mercante*, viene messo in scena alla corte di Ercole I di Ferrara nel 1501, nello stesso anno in cui peraltro sono proposti anche i *Captivi*.

Non sarebbe dunque un azzardo riconoscere delle affinità tra il discorso di Sira e le posizioni 'progressiste' di Rinaldo⁴⁸: anzi, per certi versi, benché le coordinate generali dei due casi siano molto distanti, appare quasi difficile negare la contiguità tra le riflessioni di entrambi. Una ripresa straordinaria, soprattutto perché le parole della vecchia ancella sono messe in bocca a un

⁴⁶ La presenza di Plauto all'interno dell'officina letteraria di Ariosto è stata di recente al centro dell'attenzione di STACHOWICZ 2020 e GUASTELLA 2020. Ma vedi anche BOCCUTO 1989. Ariosto stesso, del resto, nel prologo dei *Suppositi* dichiara di «avere e Plauto e Terenzio seguitato» (vd. STEFANI 1997, 153).

⁴⁷ Lo ha bene messo in luce GUASTELLA 2007.

⁴⁸ In linea generale, d'altronde, Ariosto recupera molti aspetti teatrali all'interno dell'*Orlando furioso* (vd. MARANGONI 2002).

maschio, con un'efficacia rivoluzionaria ancora maggiore, perché la disparità viene riconosciuta da chi è in una posizione di privilegio. Ariosto, che pure ospita nel suo poema molti luoghi comuni della letteratura misogina, ci consegna indubbiamente – anche con i consueti tratti ironici – una pagina interessante, capace di suggerire una riflessione complicata che incrocia restrizioni morali e limiti giuridici. Ne viene fuori uno slogan femminista di grande effetto in difesa dell'autodeterminazione delle donne come soggetti di un desiderio che dovrebbe essere loro riconosciuto di diritto, proprio per stabilire una pari opportunità per i due sessi.

Siamo certamente sulla linea della *comparatio morum*, su cui si era mosso il discorso di Sira e su cui non mancano, come abbiamo visto, ulteriori riflessioni, anche di tipo giuridico, nel panorama latino. Anche il riferimento all'impunità dei mariti dell'ottava 66 («... quel che l'uom fa con quante n'ha appetito, / e lodato ne va, non che *impunito*?») appare perfettamente allineato all'avverbio *inpune* di Sira, che rappresenta un nodo cruciale del suo discorso femminista.

Non è un caso che ancora nel canto XXVIII del *Furioso*, in uno dei momenti più piccanti⁴⁹ e anche più noti di taglio misogino, troviamo una perfetta difesa delle donne, ancora una volta in bocca a un uomo, uno sconosciuto presente nell'osteria (XXVIII 81-2):

81

Quelle che i lor mariti hanno lasciati,
le più volte cagione avuta n'hanno.
Del suo di casa li veggon svogliati,
e che fuor, de'altrui bramosi, vanno.
Dovriano amar, volendo essere amati,
e tor con la misura ch'allor danno.
Io farei (se a me stesse il darla e torre)
tal legge, ch'uom non vi potrebbe opporre.

⁴⁹ Si sta raccontando la storia di Astolfo e Iocondo, che, traditi dalle loro mogli e convinti che la natura delle donne sia infedele, decidono in un primo momento di andare in giro per il mondo per provare l'infedeltà delle donne e poi di avere un'amante comune, Fiammetta, che, soddisfatta da due uomini, dovrebbe così essere fedele a entrambi ma che invece alla fine li tradirà.

82

Saria la legge, ch'ogni donna colta
 in adulterio, fosse messa a morte,
 se provar non potesse ch'una volta
 avesse adulterato il suo consorte:
 se provar lo potesse, andrebbe asciolta,
 né temeria il marito né la corte.
 [...]

L'uomo difende le donne e soprattutto sottolinea come proprio gli uomini, ai quali è concesso tradire le loro mogli, non accettano poi che le mogli a loro volta li tradiscano. Da qui la proposta di una legge che riequilibri il rapporto tra i due sessi. Mi pare innegabile che dietro questa insistenza sulla *comparatio morum* ci sia ancora la lezione di Sira ma mi pare evidente ancor più come in fin dei conti si stia recuperando in qualche modo, per quelle vie strane attraverso le quali si muovono le relazioni interdiscorsive tra i testi, anche la maniera di Medea, che per prima aveva portato l'attenzione sull'immaginario degli uomini stanchi di stare a casa e pronti a evadere per dare tregua alla noia.

Il discorso di Sira, dunque, ha fatto molta strada e, con quei felici paradossi tipici della commedia, è riuscito ad aprire uno squarcio di riflessione, per certi versi inedito, sui presupposti fallaci che portano a discriminare il desiderio femminile da quello maschile. L'adozione di questo doppio standard appare, in ultima istanza, del tutto ingiustificata, dal momento che le donne da commedia – per dirla con una battuta – potranno pure essere *malae* ma i maschi, come è di tutta evidenza, non danno certo spettacolo migliore.

MAURIZIO MASSIMO BIANCO
 Università di Palermo
 mauriziomassimo.bianco@unipa.it

ENGLISH TITLE

'Between Wife and Husband': the Long Echo of Sira's Lament (Plautus, *Merc.* 817 ff.)

ABSTRACT

Sira's monologue in *Merc.* 817 ff. is one of the most well-known scenes in the play: she offers a surprising – and at times paradoxical – meditation on the behaviour of a husband and wife. In the ironic 'feminism' of this *anus* one inevitably glimpses literary constructions and problematic knots, capable of reviving, albeit with a comic smile, a subject of great cultural and legal relevance.

KEYWORDS

Plautus – *Mercator* – Sira – Wife – Husband – *Lex*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON W.S., *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto 1993.
- BELLINCIONI M. (ed.), *Lettere a Lucilio, libro XV, lettere 94 e 95*, Brescia 1979.
- BERTINI F. (ed.), *Plauto. Mercator*, Milano 1970.
- BIANCO M.M., *Interdum vocem comoedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina*, Bologna 2007.
- BIANCO M.M. (ed.), *Terenzio. I fratelli*, Santarcangelo di Romagna 2023.
- BOCCUTO G., *Scene plautine e terenziane nei Suppositi di Ariosto*, «A&R» 34, 1989, 54-64.
- CENERINI F., *La donna romana*, Bologna 2002.
- CHIARINI G., FARANDA G. (edd.), *Plauto. Amphitruo e Mercator*, Milano 2000.
- CHRISTENSON D.M., *A Roman Treasure: Religion, Marriage, Metatheater, and Concord in Aulularia*, in PERYSINAKIS, KARAKASIS 2014, 13-42.
- COSTA E., *Il diritto privato romano nelle commedie di Plauto*, Roma 1968.
- DANESE R.M. (ed.), *Titus Maccius Plautus. Asinaria*, Sarsina-Urbino 2004.
- DE CHURRUCA J., *Un rescrit de Caracalla utilisé par Ulpien et interprété par Saint Augustin*, «Studi Ankum» 1, 1995, 71-9.
- DUNSCH B., *Plautus' Mercator. A Commentary*, diss. St. Andrews 2001.
- ENK P.J. (ed.), *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico*, Lugduni Batavorum 1932.

- FAYER C., *La familia romana: aspetti giuridici e antiquari*, vol. III: *Concubinato, divorzio, adulterio*, Roma 2005.
- FARANDA G., *Traduzione e note*, in CHIARINI, FARANDA 2000.
- FERRARY J.-L. (ed.), *Leges publicae: la legge nell'esperienza giuridica romana*, Pavia 2012.
- FLORES E., *La camena, l'epos e la storia. Studi sulla cultura latina arcaica*, Napoli 1998.
- FRAENKEL E., *Elementi plautini in Plauto*, tr. it. con addenda, Firenze 1960.
- FRANKO G.F., DUTSCH D. (edd.), *A Companion to Plautus*, Hoboken (NJ) 2020.
- GIUNTI P., *Adulterio e leggi regie: un reato fra storia e propaganda*, Milano 1990.
- GIUNTI P., *Consors vitae: matrimonio e ripudio in Roma antica*, Milano 2004.
- GRUBE G.M.A., *The Drama of Euripides*, London 1973.
- GUASTELLA G., *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in RAFFAELLI, TONTINI 2007, 69-150.
- GUASTELLA G., *From Ferrara to Venice: Plautus in Vernacular and Early Italian Comedy (1486-1530)*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 429-42.
- JOSHEL S.R., MURNAGHAN S. (edd.), *Women and Slaves in Greco-Roman Culture: Differential Equations*, London 1998.
- LABATE M., *Vicende della probitas: immaginario teatrale e valori etici*, in PETRONE, BIANCO 2012, 23-53.
- LANCIOTTI S. (ed.), *Titus Maccius Plautus. Curculio*, Sarsina-Urbino 2008.
- LINDSAY W.M. (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford 1910² (1904-1905).
- MARANGONI M., *In forma di teatro: elementi teatrali nell'Orlando Furioso*, Roma 2002.
- MARINO R. (ed.), *Seneca. Lettere a Lucilio*, Siena 2011.
- MONELLA P., *Valenze etiche dell'opposizione città-campagna tra commedia plautina ed elegia augustea*, «BStudLat» 35, 2, 2005, 440-54.
- MONTANARI L. (ed.), *Plauto. Casina*, Santarcangelo di Romagna 2022.
- MOORE T.J., *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*, Austin 1998.
- NANNA F., *La miseria amoris da Plauto a Catullo: nota lessicale a Catull. 51, 5, «Aufidus»* 20, 59-60, 2006, 103-39.
- PADUANO G., *L'intelligenza al femminile in Plauto*, «Maia» 65, 2013, 469-75.

- PAGE D.L. (ed.), *Euripides. Medea*, Oxford 1961⁷.
- PERYSINAKIS N., KARAKASIS E. (edd.), *Plautine Trends: Studies in Plautine Comedy and Its Reception*, Berlin-Boston 2014.
- PETRONE G., *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto*, Palermo 1977.
- PETRONE G., *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983.
- PETRONE G., *Quando la moglie è in compagnia* (Nota a Plauto Merc. 714 ss.), «Pan» 23, 2005, 99-105.
- PETRONE G., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009.
- PETRONE G., BIANCO M.M. (edd.), *Immaginari comici*, Palermo 2012.
- QUESTA C. (ed.), *Titus Maccius Plautus. Casina*, Sarsina-Urbino 2001.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, vol. III: *Aulularia*, Urbino 2000.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, vol. X: *Menaechmi*, Urbino 2007.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, vol. XI: *Mercator*, Urbino 2008.
- RAFFAELLI R., *Sogni letterari e sogni teatrali*, in RAFFAELLI, TONTINI 2008, 59-81.
- REI A., *Villains, Wives, and Slaves in the Comedies of Plautus*, in JOSHEL, MURNAGHAN 1998, 92-108.
- RICOTTILLI L., *Strategie relazionali e 'ridefinizione' di un progetto di matrimonio nell'Aulularia* (vv. 120-176), in RAFFAELLI, TONTINI 2000, 31-48.
- ROMANO E., *Echi e riuso della legge nella letteratura latina*, in FERRARY 2012, 177-217.
- RUSO RUGGERI C., *La rilevanza dell'anteacta vita nell'esperienza processuale romana*, «AUPA» 60, 2017, 117-62.
- SCHMIDT K., *Die griechischen Personennamen bei Plautus*, «Hermes» 37, 1902, 173-211; 353-90; 608-26.
- STACHOWICZ K., *Plautus and the Italian commedia erudita: Plautine Reminiscences in La Cassaria by Ludovico Ariosto*, «Graeco-Latina Brunensia» 25, 1, 2020, 199-210.
- STÄRK E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989.
- STEFANI L. (ed.), *Ludovico Ariosto. Comedie. La Cassaria, I Suppositi*, Milano 1997.

STÜRNER F., *Monologe bei Plautus: ein Beitrag zur Dramaturgie der hellenistisch-römischen Komödie*, Stuttgart 2011.

TERRENI C., *Le ragioni di una moglie tradita: note in margine a C.9.9.1.*, «Teoria e Storia del Diritto Privato» 11, 2018, 1-30.

TURCHI M. (ed.), *Ariosto. Orlando furioso*, Milano 1992.

VENTURINI C., *Studi di diritto delle persone e di vita sociale in Roma antica*, a c. di A. Palma, Napoli 2013.

CATERINA MORDEGLIA

Immagini di donna in Rosvita di Gandersheim e Terenzio

«Scrivere sulle donne o leggere le donne»? Così nel 1989 Ferruccio Bertini apriva il fortunato *reading Medioevo al femminile*¹, inaugurando nel panorama italiano una nuova impostazione critica negli studi di genere nella letteratura mediolatina².

Definita provocatoriamente da Gustavo Vinay «il primo poeta d'amore del Medioevo»³, Rosvita di Gandersheim con la sua opera ci consente di vedere la figura femminile attraverso l'occhio femminile. Un occhio privilegiato, per altro, rispetto a quello di una donna del suo tempo. La sua condizione di *ancilla Dei canonica* – ovvero di canonichessa – nel monastero di Gandersheim in Bassa Sassonia, pur nel rispetto del voto di castità e obbedienza, la esonerava infatti da quello di povertà, consentendole al contempo di uscire dal monastero e, soprattutto, di frequentare quella corte ottoniana che, nella seconda metà del X secolo, quando Rosvita vive, è centro di cultura oltre che di potere politico⁴.

¹ BERTINI 1989a, v.

² Che la strada tracciata dal volume concepito da Bertini sia stata e sia tuttora feconda lo dimostrano, a più di trent'anni di distanza, i recentissimi lavori di BARTOLI, MANZOLI, TONELLI 2023, sempre sulla letteratura medievale (dedicate specificatamente all'*Abraham* di Rosvita le pp. 205-13), e, per la letteratura italiana, SANGUINETI 2023², che propone un nuovo canone che ricollochi al loro posto le scrittrici femminili rimosse nel tempo da un universo critico quasi esclusivamente maschile.

³ VINAY 2003², 498.

⁴ Nonostante la ricchissima bibliografia pubblicata soprattutto negli ultimi decenni (sugli anni 1986-2005 cfr. BISANTI 2005), per una interpretazione complessiva di Rosvita e della sua opera in relazione al contesto storico-culturale in cui è calata, oltre a VINAY 2003² restano imprescindibili DRONKE 1984 e 1986, BERTINI 1989b e i più recenti LEONARDI 2002 e SANTI 2011. Una sintesi sulla fortuna di Rosvita con particolare riferimento ai suoi drammi, a partire dalla loro scoperta nel 1494 da parte di Konrad Celtis nel monastero di Sankt Emmeran a Regensburg, si legge in BERTINI 2000, XIV-XX.

Diversamente da quanto prescriveva il monachesimo alle sue consorelle a Gandersheim, Rosvita è pertanto profondamente immersa nella realtà storica del suo tempo. Il che delegittima senza appello l'etichetta di 'femminista *ante litteram*' cucitale addosso con incauta superficialità da certa critica, soprattutto tedesca e americana, o addirittura – pur nella totale assenza nelle sue opere di richiami all'omosessualità femminile – di paladina del lesbismo, come avviene nel romanzo *Rubyfruit jungle* pubblicato nel 1973 dall'allora leader riconosciuta del movimento americano degli omosessuali Rita Mae Brown⁵. Ma soprattutto questa condizione cala totalmente Rosvita nel clima di *renovatio studiorum* promosso a corte da personaggi come Brunone, arcivescovo di Colonia e fratello di Ottone I, Raterio di Verona, uno degli uomini più colti del suo tempo e profondo conoscitore dei classici, Edvige di Svevia, sorella della badessa di Gandersheim Gerberga, nonché assidua frequentatrice dell'abbazia di San Gallo.

Questi personaggi ben conoscevano Terenzio. Edvige addirittura, ormai vecchia, avrebbe avviato alla lettura delle sue commedie le giovani cugine Adelaide e Matilde, figlie di Ottone II. Lo dimostrerebbe la *subscriptio* sul f. 112v del così detto *codex Ebnerianus* di Terenzio (ms. Oxford, Bodleian Library, Auct. F. 6 27, sec. X^{ex.}-XI^{in.}), *Adelheit. Hedwich. Matthilt curiales adulescentule unum par sunt amicitie*, che lascerebbe presumere che il codice fosse proprio di proprietà del monastero di Gandersheim, dove le figlie di Ottone II furono educate. Ma che Terenzio fosse letto a corte lo dimostrano anche le numerose citazioni, tratte soprattutto dall'*Eunuchus*, presenti nelle opere storiche di Liutprando da Cremona, che operò alla corte di Sassonia per più di vent'anni tra il 955 e il 973⁶.

Non stupisce dunque che la giovane Rosvita, la cui personalità letteraria si presenta come risultato di «convergenze fortunate» tra «buone letture più un temperamento, più una notevole ambi-

⁵ BROWN 1973, che riporta un ampio riferimento al *Dulcitius*. Sull'associazione tra Rosvita e l'immagine della donna emancipata e femminista cfr. BODARWÉ 2013.

⁶ VILLA 2014.

zione»⁷ che la porterà, con ogni probabilità⁸, a progettare di raccogliere personalmente i suoi scritti – con intento non catechetico bensì poetico – in un solo manoscritto⁹ per autorappresentarsi attraverso la sua opera intellettuale, dopo gli otto poemetti agiografici (*Maria; Ascensio; Gongolphus; Pelagius; Theophilus; Basilius; Dionysius; Agnes*), versificazioni di agiografie in prosa in esametri leonini, tranne il *Gongulfus* in distici elegiaci¹⁰, si sia dedicata alla stesura di sei dialoghi drammatici (*Conversio Gallicani principis militiae = Gallicanus; Passio sanctarum Agapis, Chioniae et Hirenae = Dulcitus; Resuscitatio Drusianae et Calimachi = Calimachus; Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae heremicolae = Abraham; Conversio Taidis meretricis = Pafnutius; Passio sanctarum virginum Fidei, spei et Karitatis = Sapientia*), dichiaratamente ispirati alle sei commedie di Terenzio che la tradizione ci ha conservato.

Poco importa se questi drammi abbiano aperto la strada alle prime esperienze di teatro medievale profano¹¹ o se – più probabilmente – siano stati oggetto soltanto di letture dramatizzate al pari di altri testi tardoantichi e altomedievali¹². Il solo dramma

⁷ VINAY 2003², 434.

⁸ L'ipotesi è di Bernard Bischoff e viene accolta nell'edizione a oggi considerata canonica per l'opera rosvitiana curata da BERSCHIN 2001 (*Praefatio*, x). Sull'eccezionalità di tale autocoscienza autoriale per un'autrice donna vissuta nel X secolo, cfr. SANTI 2011, 178-81.

⁹ Si tratta del ms. München, BSB, *Clm* 14485 (*olim S. Emmerammi E CVIII*, sec. X^{ex}-XIⁱⁿ), che, tranne i *Primordia coenobii Gandeshemensis* (noti attraverso la prima edizione a stampa curata da Johann Georg Leuckfeld nel 1709 e oggi disponibili nella traduzione italiana di GIOVINI 2004) contiene tutte le opere di Rosvita suddivise in 3 libri, i primi due dei quali preceduti da una prefazione della stessa poetessa. Esso, da cui derivano i due apografi ms. Pommersfeld, Gräflich Schönbornsche *Bibliothek*, 2883 (a. 1494) e ms. München, BSB, *Clm* 2552 (sec. XII), è il più importante dei pochissimi che tramandano l'opera rosvitiana. I primi 4 dei dialoghi drammatici sono traditi anche dal ms. Köln, *Historische Archiv*, W 101 (sec. XII).

¹⁰ Si possono leggere oggi nella traduzione italiana a cura di ROBERTINI 2004.

¹¹ Testimonianza di una possibile rappresentazione scenica delle commedie di Terenzio con attori e gesti al tempo di Rosvita ci è fornita dal *Delusor*, una violenta *altercatio* tra Terenzio stesso e un giovane suo detrattore composta probabilmente nel IX secolo. Cfr. DRONKE 1986, XIX-XX e GIOVINI 2006 e 2007.

¹² Cfr. rispettivamente DRONKE 1986, XL-XLI e BERTINI 2000, XVII. Di movimentazioni sceniche di ascendenza terenziana ben lontane dai modelli agiografici e di un possibile ruolo – consapevole o no, non importa – di Rosvita quale spettatrice-regista dei protagonisti dei suoi drammi parla anche VINAY 2003², 476-8. La *querelle* sull'originaria destinazione scenica o meno dei drammi di Rosvita risale già alla metà degli anni '50

che fu forse composto per andare in scena, il *Gallicanus*, è un testo piuttosto ovvio e ci presenta una immagine banalizzante dei drammi, mentre gli altri sono troppo sottili per essere apprezzati in una riduzione scenica per un pubblico sempre più attratto dal truce e dal farsesco¹³. Così come poco importa che il senario giambico classico abbia ceduto il passo alla prosa rimata, in cui Rosvita si esprime con più scioltezza rispetto a quanto fa nella versificazione classica dei poemetti: secondo il grammatico Evanzio già nel IV secolo il verso di Terenzio veniva infatti percepito come prosa¹⁴, secondo un processo irreversibile che nel XIII secolo porterà Hugo di Trimberg nel suo *Registrum multorum auctorum* a mettere Terenzio sullo stesso piano di Cicerone e Sallustio¹⁵.

Come le altre opere rosvitiane, i drammi ebbero nel Medioevo ben poca fortuna, sostanzialmente perché, molto lontani dal dramma sacro medievale nato con finalità liturgica, non sono in grado di imporsi con una ‘struttura’ con cui il lettore medievale possa confrontarsi. Essi colpiscono però il lettore moderno non solo per il fatto stesso di essere stati scritti da una donna, per di più appartenente all’ambiente religioso-monastico, ma anche e soprattutto perché, con le caratterizzazioni dei personaggi tanto semplici da apparire caricaturali, la scabrosità delle situazioni – passioni omosessuali, scene di necrofilia, torture sadomasochistiche, tentativi di stupro, interni di bordello – che contrastano con gli strenui

del Novecento con la contrapposizione, rispettivamente, tra FRANCESCHINI 1976 e D’AMICO 1953, 222-30. Uno degli ultimi contributi in merito è quello di ZAMPELLI 2013. Sul teatro ‘di parola’ nel Medioevo cfr. PITTALUGA 2002.

¹³ VINAY 2003², 436.

¹⁴ EVANTH. *de com.* 3, 3: *Veteres et ipsi quoque in metris neglegentius egerunt, iambici uersus dumtaxat in secundo et quarto loco, tamen a Terentio uincuntur resolutione huius metri quantum potest comminuti ad imaginem prosae orationis* (“Benché anche gli stessi poeti comici antichi si siano comportati in campo metrico con una certa trascuratezza, almeno per quanto riguarda la seconda e la quarta sede del verso giambico tuttavia sono senz’altro battuti da Terenzio che ama al massimo le soluzioni, sì da rendere il verso, spezzettato com’è, molto simile a un passo in prosa”) (CUPAIUOLO 1979, 143, 152).

¹⁵ HUGO TRIMBERG. *reg. mult. auct.* 272-5: *Salustius et Tullius in usu modernorum | Non sunt et Therencius et plures antiquorum; | Qui quamvis docuerint instar ethicorum, | Non tamen in numero ponuntur metricorum* (“Sallustio e Tullio non sono utilizzati dai moderni e nemmeno Terenzio e molti degli autori antichi, i quali, benché forniscano un insegnamento morale, non sono da collocarsi nel novero dei poeti”) (LANGOSCH 1942, 171, la traduzione è mia).

dettami, imposti o autoimposti, della religiosità altomedievale, rispecchiano l'immagine stereotipata e diffusa in età moderna di un Medioevo che «piace soprattutto per ciò che non è stato»¹⁶.

Rosvita vuole riscrivere Terenzio per allontanare dai contenuti scabrosi delle sue commedie i contemporanei che lo leggono attratti dalla piacevolezza della sua lingua, forse proprio quei personaggi – Brunone, Raterio, Adelaide, Gerberga – con cui si intratteneva a corte¹⁷. È lei stessa a dircelo nella prefazione al II libro della sua opera, quello appunto che contiene i drammi¹⁸:

Plures inveniuntur catholici, | cuius nos penitus expurgare nequimus facti, | qui pro cultioris | facundia sermonis | gentilium vanitate librorum | utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. | Sunt etiam alii, sacris | inhaerentes paginis, | qui licet alia gentilium spernant, | Terentii tamen fingmenta frequentius lectitant | et, dum dulcedine sermonis delectantur, | nefandarum notitia rerum maculantur.

Vi sono molti cattolici (e di questo noi non possiamo assolutamente giustificargli) che per la raffinata eleganza della lingua antepongono la frivolezza dei libri pagani all'utilità delle Sacre Scritture. Ce ne sono altri, poi, che, pur attenendosi fedelmente alle pagine sacre e pur disprezzando altre opere di autori pagani, leggono e rileggono di frequente le creazioni pagane di Terenzio e, mentre si godono la dolcezza della sua lingua, sono contaminati dalle scelleratezze di cui vengono a conoscenza.

Già durante la stesura del *Gallicanus*, il primo dei drammi che rappresenta la 'nuova maniera' dopo i poemetti agiografici e quello più ricco di citazioni testuali terenziane, dall'*Andria* in particolare, Rosvita capisce però ben presto che di Terenzio può riprendere solo la forma scenica, resa attraverso il dialogo drammatico. E parte dunque ancora una volta, come già nella sua prima esperienza letteraria, da testi agiografici¹⁹, che 'drammatizza' volgendo lo

¹⁶ VINAY 2003², 435-6.

¹⁷ Sulla destinazione non esclusivamente claustrale dei drammi rosvitiani, cfr. BERTINI 1989b, 78.

¹⁸ Tutte le citazioni con traduzione del testo di Rosvita sono tratte da BERTINI 2000.

¹⁹ Sull'utilizzo delle fonti agiografiche da parte di Rosvita, cfr. in particolare SIMONETTI 1989 e ROBERTINI 1989.

sguardo a Terenzio, da cui riprende non tanto la lingua, quanto piuttosto la struttura delle scene, la tecnica del dialogo e degli 'a parte', e, soprattutto, la sensibilità nonché la delicatezza con cui tratteggia alcuni personaggi femminili²⁰. Sceglie storie di martiri (*Callimachus*, *Dulcitus*, *Sapientia*) e storie del primo grande monachesimo (*Gallicanus*, *Abraham*, *Pafnutius*), per rappresentare attraverso vicende umane esemplari il contrasto tra il mondo e Cristo e la risoluzione che di questo contrasto avviene attraverso la fede e l'amore divino, necessariamente lontano da quello umano e, pertanto, lontano dalla passione²¹. Nel *Dulcitus* la passione viene messa in ridicolo, e resta memorabile la scena in cui il protagonista, obnubilato dalla provvidenza divina, sfoga le proprie pulsioni sessuali in cucina con le pentole scambiate per le vergini di cui si era invaghito. Così come vengono ridicolizzati – coerentemente con lo spirito del genere comico di cui Rosvita è pienamente consapevole²² – nel *Callimachus* la tentazione carnale dell'omonimo protagonista che vuole sfogare la propria passione insoddisfatta sul cadavere dell'amata che non gli si era concessa e nell'*Abraham* il contesto – l'osteria che accoglie equivocamente Abramo – in cui si realizza la prostituzione della giovane Maria caduta nel peccato.

Per Rosvita la passione carnale è negazione del vero amore e nella sua opera l'amore uomo/donna non si esprime dunque se non attraverso tale negazione. Solo nell'*Abraham*, forse il più compiuto dei drammi rosvitiani, il vecchio monaco, che si finge un cliente del bordello dove la giovane nipote Maria è rinchiusa, e la stessa Maria sono legati dal dolore e da quella tenerezza che, lontano dalla dimensione fisica, nell'ottica di una poetessa cristiana solo può essere considerato vero amore, secondo un modello di sentimento 'familiare-spirituale' che si ritroverà ben testimoniato nei *Gesta Otonis imperatoris*, l'ultima opera di Rosvita, dove le inquietudini si risolvono nelle dinamiche degli affetti familiari. Modello ben diverso da quello presente nei drammi, dove prevale la

²⁰ DRONKE 1986, XIX. Sulla tecnica allusiva di Rosvita e in generale il suo debito difficilmente inquadrabile con esattezza nei confronti di Terenzio, cfr. GIOVINI 2003.

²¹ LEONARDI 2002, 165-7.

²² DRONKE 1986, XXIII.

tensione dialettica bene/male priva di sfumature. In bilico tra il rifiuto e l'attrazione inconscia della dimensione – esistenziale e letteraria – del mondo classico-pagano come tanti altri autori cristiani prima di lei, per poter esprimere, accanto ai toni netti dell'amorosità cristiana, i toni delicati dell'amorosità umana tra zio e nipote e della fragilità di donna di Maria, Rosvita deve necessariamente ricorrere al bagaglio della poesia classica, Virgilio in particolare, che riecheggia in trasparenza nel dialogo conclusivo ricco di *pathos* del secondo riconoscimento mattutino tra Maria e Abramo²³.

Questa premessa sull'esperienza poetica di Rosvita è necessaria per comprendere appieno come, nell'ottica – sempre al contempo esistenziale e letteraria – della canonicità sassone, la donna sia pertanto figura centrale, nonché la sola alleata di Dio per sconfiggere la passione e convertire l'uomo, e, come fa Dio, per generare umanità²⁴. In Rosvita i personaggi vincenti sono quelli femminili, mentre gli uomini – tolti i santi, ovviamente – sono perdenti. E, nonostante la schematicità della loro struttura, è proprio nei drammi più che nei poemetti agiografici che Rosvita mette a confronto il tema dell'amore umano con quello della perfezione in Cristo. Non è dunque un caso che i personaggi femminili nei drammi prevalgano numericamente su quelli maschili e che, soprattutto, siano tutti personaggi positivi. In tal senso i titoli delle edizioni moderne, che sintetizzano quelli originari più articolati nel solo nome del protagonista maschile (*Dulcitus*, *Calimachus*, *Abraham*, *Pafnutius*), solo in un caso quello femminile (*Sapientia*), tradiscono l'obiettivo di Rosvita di mettere in luce le vicissitudini subite dalle sue eroine²⁵.

²³ Si tratta in particolare delle 3 citazioni seguenti, per la cui sottile corrispondenza con il testo dell'*Abraham* si rimanda a VINAY 2003², 495-8: VERG. *Ecl.* 10, 49: *A, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!*, pronunciato da Gallo a Licoride, ~ *Sed ego pedibus incedam, te autem equo superponam, ne itineris asperitas secet teneras plantas*, pronunciato da Abramo a Maria; VERG. *Aen.* 1, 327: *O ... quam te memorem, virgo?*, pronunciato da Enea alla madre Venere, ~ *O, quem te memorem*, pronunciato da Maria ad Abramo; VERG. *Aen.* 3, 339: *Quid puer Ascanius? Superatne et vescitur aura?*, pronunciato da Andromaca a Enea, ~ *vitali aura vesceretur*, pronunciato da Abramo a Effrem riferendosi a Maria. Sul simbolismo che permea il dramma e, in particolare, il personaggio di Maria, cfr. DRONKE 1986, xxvi-xxxi.

²⁴ LEONARDI 2002, 166.

²⁵ DRONKE 1986, xx-xxi.

Nell'intera produzione di Rosvita c'è una sola figura femminile negativa e non si trova nei drammi. Si tratta della moglie del protagonista del terzo poemetto agiografico, il *Gongulfus*. Costei si rifiuta di credere ai miracoli che si manifestano presso la tomba del marito che ella stessa ha fatto assassinare dall'amante, sostenendo di essere in grado di realizzare anche lei tali prodigi col suo deretano. Detto fatto, ogni volta che apre bocca per parlare emette osceni e sgradevoli rumori²⁶!

Rosvita vuole dunque dimostrare che la donna, definita da Tertulliano, con chiara allusione sessuale, *diaboli ianua*²⁷, secondo una tradizione misogina cristiana che affonda le sue radici nella tradizione antica, ha la facoltà di diventare, se lo vuole, formidabile strumento della grazia divina attraverso il rifiuto della sua carnalità e la scelta della verginità, unico strumento di emancipazione e di riscatto della *feminea fragilitas* dinnanzi al *virilis robur* maschile (*praef. II l.*)²⁸:

... quanto blanditiae amentium | promptiores ad illiciendum, | tanto et superni adiutoris gloria sublimior et triumphantium victoria probatur gloriosior, | praesertim cum feminea fragilitas vinceret | et virilis robur confusionsi subiaceret.

... quanto più le lusinghe dei folli innamorati sono facili alla seduzione, tanto più alta risplende la gloria del soccorritore divino, soprattutto quando a vincere è la debolezza di una donna e a soccombere vergognosamente è il vigore di un uomo.

Non è difficile scorgere in questa esaltazione della verginità l'influenza su Rosvita di una tradizione cristiana che, già a partire dagli apocrifi paleocristiani per poi giungere ai testi dei Padri della Chiesa – uno su tutti la celebre lettera 22 di Gerolamo indi-

²⁶ BERTINI 2007, 503-10.

²⁷ TERT. *cult. fem.* 1, 1, 2: *Vivit sententia dei super sexum istum in hoc saeculo: vivat et reatus necesse est. Tu es diaboli ianua* ("In questo mondo è ancora operante la sentenza divina contro codesto tuo sesso: è necessario che duri anche la condizione di accusata. Sei tu la porta del diavolo") (ISETTA 1999, 64-7).

²⁸ Sui modelli femminili e le immagini della sessualità proposti da Rosvita per contrastare l'immagine della *feminea fragilitas*, cfr. WESTON 1998, CLASSEN 2011, 99-115, WESTON 2013. Sul contrasto uomo/donna in Rosvita cfr. NEWMANN 2013.

rizzata alla giovane Eustochio – indicava nel recupero dello stato virginale di Maria lo strumento di rivendicazione della donna rispetto al suo stato di subalternità all'uomo²⁹. E appare a questo punto altrettanto evidente come l'interpretazione della figura femminile costituisca per Rosvita il vero terreno di scontro con il modello terenziano, come lei stessa dichiara sempre nella prefazione al II libro che contiene i drammi:

Unde ego, Clamor Validus Gandeshemensis, non recusavi illum imitari dictando, | dum alii colunt legendo, | quo eodem dictationis genere, | quo turpia lascivarum | incesta feminarum | recitabantur, | laudabilis sacrarum | castimonia virginum | iuxta mei facultatem ingenio celebraretur. | Hoc tamen facit non raro verecundari gravique rubore perfundi, | quod huiusmodi specie dictationis cogente | detestabilem inlicitae amantium dementiam | et male dulcia colloquia eorum quae nec nostro auditui | permittuntur accommodari, dictando mente tractavi et stili officio designavi.

Perciò, mentre altri ne coltivano la lettura, io, la squillante voce di Gandersheim, non ho avuto scrupolo di imitarlo nelle mie composizioni, perché nello stesso genere di composizione in cui venivano rappresentate oscene sconcezze di donne senza pudore, venisse esaltata, in base alle modeste capacità del mio ingegno, l'encomiabile illibatezza di sante vergini cristiane.

Rosvita definisce espressamente le donne terenziane *lascivae feminae* che compiono *turpia incesta*. Ma siamo proprio sicuri che la figura femminile in Terenzio sia davvero lasciva e dedita a sconcezze? E, più sottilmente, che, nonostante la manifesta esaltazione di un modello femminile votato alla castità, e dunque opposto a quello della *palliata* e, in generale, a quello pagano, la nostra canonicità provi totale repulsione per la donna terenziana?

Il mondo femminile in Terenzio è in realtà molto variegato, troppo per poterlo costringere sotto un unico *cliché*. La galleria

²⁹ Un'efficace sintesi del pensiero misogino in Occidente nell'Antichità e della coesistenza presso la tradizione popolare, patristica e filosofica tra Tardo Antico e Medioevo delle due immagini della donna come *femina instrumentum diabli* e *mulier sancta ac venerabilis* si legge in BERTINI 1989a, VI-XVII. Sulla condizione della donna nell'Antichità greco-romana si veda anche CANTARELLA 2022¹².

delle donne terenziane è ricca e ben rappresentata, sia per tipologia sia per età, ma soprattutto per numero. Sulla base dell'elenco dei personaggi premessi alle singole commedie scopriamo infatti che in Terenzio, come in generale nella palliata, pur essendo ben rappresentata anche la figura della *matrona* – cioè la donna sposata di mezza età – prevale sulle altre la figura della donna giovane nella categoria della *virgo* – da intendersi ovviamente non in senso cristiano ma come giovane non ancora maritata – e, soprattutto della *meretrix*, che, sommate alle altre figure femminili di contorno quali *ancillae*, *nutrices et cetera*, costituiscono nel complesso quasi la metà dei personaggi maschili. Per la precisione si tratta di 23 personaggi femminili rispetto ai 53 maschili, un numero proporzionalmente ben superiore rispetto a Plauto, dove, pur nell'analogia dei tipi femminili, quelli maschili sono tre volte tanto, ovvero 151 rispetto a 45.

Già questa statistica sommaria basterebbe per confermare una maggiore sensibilità di Terenzio per l'universo femminile rispetto a Plauto³⁰, che nelle sue commedie esclude addirittura la presenza di donne sulla scena (*Captivi*), si limita a lasciarle mute (*Pseudolus*) o ne parodizza il ruolo, pure attivo nella progettazione della beffa, ribaltando le convenzioni sociali e giuridiche del tempo da lui stesso sposate in piena sintonia con il suo pubblico, che si divertiva nel vedere il mondo alla rovescia (*Miles gloriosus*)³¹. Ma è soprattutto nella definizione del carattere femminile che, com'è noto, Terenzio dimostra di sapere innovare il genere dal suo interno, collocando la donna sotto una luce più favorevole, sia nell'ambito della famiglia sia al di fuori di essa, e rivelando così un consapevole, ironico superamento della tradizione plautina³². Tanta è la simpatia rivelata da Terenzio nei confronti dei personaggi femminili, sempre difesi e celebrati indipendentemente dal loro ruolo e con una funzione ben diversa da quella attribuita loro dal

³⁰ Sui personaggi femminili nelle commedie di Plauto cfr. DELLA CORTE 1969.

³¹ MORDEGLIA 2023.

³² PADUANO 2005, 302, che evidenzia nell'*Hecyra* la demonizzazione della figura della *meretrix* 'rovina famiglie' come necessaria per poter garantire un amore felice alla giovane coppia.

mos maiorum della società romana arcaica³³, che – giocando con le molteplici etichette attribuite al teatro terenziano – Ferruccio Bertini propone anche quella di «teatro delle donne»³⁴.

Questo mutato atteggiamento nel trattamento dei personaggi femminili si riscontra in particolare in alcune commedie dove le figure femminili sono più rilevanti, per esempio *Andria*, *Eunuchus*, *Hecyra*, non a caso commedie che Rosvita mostra di conoscere e di emulare liberamente in chiave cristiana nei personaggi e nelle dinamiche strutturali, ed è particolarmente evidente per il tipo femminile della *meretrix*³⁵, pure ancora presente secoli dopo in Fedro come *cliché* comico³⁶.

Tale innovazione non era sfuggita ai commentatori tardoantichi. Elio Donato, in relazione al v. 198 dell'*Eunuchus*, parlando di Taide che teme di essere giudicata sulla base delle altre prostitute, introduce il concetto di *bona meretrix* terenziana contrapposto a quello tradizionale di *mala meretrix*³⁷:

Hic Terentius ostendit uirtutis suae hoc esse, ut peruulgatas personas noue inducat et tamen a consuetudine non recedat, ut puta meretricem bonam cum facit, capiat tamen et delectet animum spectatoris.

Qui Terenzio mostra la sua capacità di presentare in modo innovativo maschere note senza tuttavia allontanarsi dalla consuetudine; pensa a quando, per esempio, rende onesta la prostituta, pur catturando l'attenzione e dilettaando l'animo dello spettatore.

³³ Su Terenzio quale portavoce dei valori politici e sociali di una nuova classe dirigente romana aristocratica e filoellenica e sulle conflittualità legate a questo suo ruolo, cfr. MORDEGLIA 2002.

³⁴ BERTINI, FAGGI, REVERDITO 2008⁸, XIX. Sul mutato atteggiamento di Terenzio nei confronti della donna rispetto alla tradizione misogina romana, che traspare anche dall'uso dell'aggettivazione destinata ai personaggi femminili, cfr. pure DE OLIVEIRA 2004-2005 e 2006.

³⁵ Sul tipo femminile della *meretrix* nella *palliata* di Plauto e Terenzio cfr. DUTSCH 2019 (in particolare su Terenzio alle pp. 211-4) e FAYER 2013, 77-243 (in particolare su Terenzio alle pp. 197-243). Sul nuovo modello di *meretrix*, positivo e moralmente nobile, in Terenzio rispetto a quello della tradizione comica precedente, cfr. anche PEREIRA DO COUTO 2006.

³⁶ Cfr. per es. PHAEDR. *App.* 4 e *App.* 29 (= Zago 27).

³⁷ DON. *Ter. Eun.* 198 (WESSNER 1902). La traduzione, come quella dei passi donatiani seguenti, è mia. Sul contrasto tra *bona meretrix* e *mala meretrix* cfr. TOTOLA 2004a, TOTOLA 2004b e FAYER 2013, 90-1.

Il riferimento alle *bonae meretrices* compare anche nel commento all'*Hecyra*, nella *Praefatio*, accanto ad altre donne positive rispetto ai *cliché* comici tradizionali³⁸,

In tota comoedia hoc agitur, ut res nouae fiant nec tamen abhorreant a consuetudine: inducuntur enim beniuolae socrus, uerecunda nurus, lenissimus in uxorem maritus et item deditus matri suae, meretrix bona.

In tutta la commedia ci sono novità che non si distaccano tuttavia dalle convenzioni del genere: si introducono infatti suocere benevole, una nuora pudica, un marito dolcissimo con la moglie e ugualmente dedito a sua madre, una prostituta buona.

e nel commento al v. 774, dove Donato dice espressamente come

Multa Terentius feliciter ausus est arte fretus, nam et socrus bonas et meretrices honesti cupidus praeter quam perulgatum est facit³⁹.

Terenzio, confidando nella sua arte, osò molte novità con esito felice, cioè suocere buone e prostitute desiderose di fare il bene.

Evanzio esprime il medesimo concetto nel *De fabulis*, dove ancora si parla, per le novità introdotte da Terenzio nelle maschere della sua *palliata*, di *meretrices non malae*⁴⁰:

Tum personarum leges circa habitum, aetatem, officium, partes agendi nemo diligentius a Terentius custodiuit. Quin etiam solus ausus est, cum in fictis argumentis fidem ueritatis assequeretur, etiam contra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere, quibus tamen et causa cur bonae sint, et uoluptas per ipsum, non deficit.

Di poi c'è da osservare che Terenzio, quant'altri mai, ha scrupolosamente osservato le leggi della convenienza per quanto riguarda il comportamento, l'età, il comportamento e le parti che gli attori dovevano rappresentare; anzi fu il solo che osò, raggiungendo la credibilità nelle storie inventate, introdurre anche contro i precetti

³⁸ DON. *Ter. Hec. Praef.* 1, 9 (WESSNER 1905, 190).

³⁹ DON. *Ter. Hec.* 774, 3 (WESSNER 1905, 330).

⁴⁰ EVANTH. *de com.* 3, 4 (CUPAIUOLO 1979, 143-4, 152).

dell'ars comica, etere non cattive, alle quali non fa difetto né il motivo di essere buone né per questo l'essere gradite al pubblico.

Pur ricorrendo alla presenza anche di donne maritate, per altro sempre votate alla castità come la Drusiana del *Calimachus*, è con ogni probabilità alle *meretrices* che si riferisce Rosvita quando parla delle *lascivae feminae* terenziane. La poetessa sassone non poteva non conoscere la tradizione esegetica tardoantica, in particolare Donato, il cui commento nei manoscritti si accompagnava molto spesso al testo delle commedie. Ma, nella sua visione cristiana dell'esistenza, sul rinnovamento tipologico operato da Terenzio rispetto alla tradizione precedente prevale la condanna morale sul personaggio femminile per la stessa categorizzazione sociale che lo contraddistingue. La *bona meretrix* terenziana è per Rosvita comunque *lasciva* per il solo fatto di essere *meretrix*.

Paradossalmente, tale condanna apparirebbe netta e convincente se non si esprimesse con tanta assolutezza. La cultura clericale tra VII e X secolo fatica a esprimere in latino la situazione esistenziale dei singoli, soprattutto in relazione agli amori e ai miti che escono fuori dalle convenzioni imposte o autoimposte. Da qui nascono pertanto le coperture: amori travestiti da amicizia, il sesso osceno, che viene condannato ma al contempo goduto, le tensioni mistiche consolatorie. Non fa eccezione Rosvita: nella sua opera le situazioni limite, da lei descritte con «morboso candore»⁴¹, tradiscono una tensione amorosa che, quanto più le stesse situazioni sono ricche di emotività, tanto più lei tenta di dissimulare. Quanto più Rosvita prova attrazione per il maestro pagano e per i suoi intrecci erotici, tanto più strenuamente essa deve condannare la sua poetica e l'immoralità dei suoi personaggi, per mascherare la sua attrazione verso di essi e non incorrere nelle accuse dei suoi contemporanei⁴². In tal senso il rapporto di Rosvita con il modello emulativo terenziano rivela tutta la sua ambiguità – e al tempo stesso il suo superamento – soprattutto

⁴¹ Il felice ossimoro si deve a BERTINI 1989a, xxii.

⁴² Cfr. DRONKE 1986, xviii-xix e GIOVINI 2003, 52-4.

in quella che è la definizione del personaggio femminile, che, attraverso l'emancipazione dall'amore carnale e l'adesione a quello spirituale in Cristo, diversamente da quanto avviene in Terenzio trova il suo riscatto e la sua emancipazione dalla sottomissione maschile⁴³.

Già nel 1978 Gustavo Vinay evidenziava l'abbondanza di critica illustre su Rosvita e la sua opera e la difficoltà ad avviare una discussione dinnanzi a tutta la bibliografia di prim'ordine disponibile⁴⁴. Questa osservazione è a maggior ragione quanto mai attuale oggi, anche per quanto riguarda la figura femminile nei drammi rosvitiani in relazione al modello terenziano. Numerosi sono gli studi che hanno analizzato questo tema, sia in termini generali in prospettiva dell'antiflasticità di Rosvita nei riguardi di Terenzio, sia in forma più analitica esaminando i singoli drammi⁴⁵. Resta tuttavia ancora valido, e praticato in modo saltuario, il metodo suggerito come particolarmente proficuo sempre da Vinay: quello di confrontare i drammi con il loro vero modello, ovvero non il generico soggetto agiografico bensì la redazione testuale di esso che Rosvita pare aver seguito più da vicino per 'rimodernare' Terenzio⁴⁶. Da qui si può forse ripartire per definire in modo ulteriore e definitivo pure l'immagine della donna in Rosvita nel totale superamento dei suoi modelli, sia agiografici sia terenziani.

CATERINA MORDEGLIA
 Università di Trento
 caterina.mordeglia@unitn.it

ENGLISH TITLE

Images of Woman in Hrosvith of Gandersheim and Terence

⁴³ BERTINI 1989b, 87.

⁴⁴ VINAY 2003², 436.

⁴⁵ Accanto ai già citati BERTINI 1989b, 79-90, e GIOVINI 2003, 35-55, 79-185, si veda per esempio anche GALLI 2005.

⁴⁶ VINAY 2003², 437.

ABSTRACT

A heroine devoted to virginity and to the only real love possible in the Christian perspective, which is the spiritual love of reunion in Christ, the female character in the dramatic dialogues of Rosvita of Gandersheim is the element that perhaps more than others reveals the conflicting and ambiguous relationship – mediated through hagiographic sources – with Terence's model, between the declared rejection of the Latin poet's alleged *lascivae feminae* and the unconscious attraction to the pagan humanity of his *bonae meretrices*.

KEYWORDS

Hrosvith – Terence – Latin Comedy – Medieval Theatre – Woman – Virginity – *Meretrix*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTOLI E., MANZOLI D., TONELLI N., *Scrittrici del Medioevo. Un'antologia*, Roma 2023.
- BERSCHIN W., *Hrosvith Opera omnia*, Monachii et Lipsiae 2001.
- BERTINI F. (ed.), *Rosvita. Dialoghi drammatici*, Milano 1986.
- BERTINI F., *Introduzione*, in BERTINI F., CARDINI F., FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI MT., LEONARDI C. (edd.), *Medioevo al femminile*, Roma-Bari 1989 (2010⁵), v-xxvi. [a]
- BERTINI F., *Rosvita. La poetessa*, in BERTINI, CARDINI, FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, LEONARDI 1989, 63-95. [b]
- BERTINI F. (ed.), *Rosvita. Dialoghi drammatici. Con testo a fronte*, Milano 2000.
- BERTINI F., *Spunti di parodia e di comicità in Rosvita, nel Waltharius e nelle raccolte di exempla ad uso dei predicatori*, in MAZZUCCO 2007, 503-32.
- BERTINI F., FAGGI V., REVERDITO G. (edd.), *Terenzio. Le commedie*, Milano 2008⁸ (1989).
- BISANTI A., *Un ventennio di studi su Rosvita di Gandersheim*, Spoleto 2005.
- BODARWÉ K., *Hrosvit and Her Avatars*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 329-62.
- BROWN R.M., *Rubyfruit Jungle*, London 1973.
- CANTARELLA E., *L'ambiguo malanno*, Milano 2022¹² (2010).
- CLASSEN A., *Sex im Mittelalter. Die andere Seite einer idealisierten Vergangenheit. Literatur und Sexualität*, Badenweiler 2011.

- CUPAIUOLO G. (ed.), *Evanzio. De fabula*. Introduzione, testo critico, traduzione e note di commento a c. di G. C., Napoli 1979.
- D'AMICO S., *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Milano 1953.
- DELLA CORTE F., *Personaggi femminili in Plauto*, «Dioniso» 43, 1969, 485-97.
- DINTER M.T. (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge 2019.
- DE OLIVEIRA F., *La misogynie chez Térence*, «Studii Clasice» 40-41, 2004-2005, 57-71.
- DE OLIVEIRA F., *Amor em Terêncio*, in POCIÑA, RABAZA, DE FÁTIMA SILVA 2006, 333-55.
- DRONKE P., *Hrosvitha*, in ID., *Women Writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984, 55-83, 293-7.
- DRONKE P., *Introduzione*, in BERTINI 1986, xv-xli.
- DUTSCH D., *Mothers and Whores*, in DINTER 2019, 200-16.
- FAYER C., *Meretrix. La prostituzione femminile nell'antica Roma*, Roma 2013.
- FRANCESCHINI E., *Il teatro post-carolingio*, in ID., *Scritti di filologia latina medievale*, vol. II, Padova 1976, 788-801.
- GALLI Q., *L'immagine della donna nei Dialoghi drammatici di Rosvita*, «Misure critiche» 4, 2005, 5-32.
- GIOVINI M., *Rosvita e l'imitari dictando terenziano*, Genova 2003.
- GIOVINI M., *Poemetti storici*, in ROBERTINI, GIOVINI 2004, 253-359.
- GIOVINI M., *Elementi poetici e drammatici nel Delusor (X sec.)*, «Studi umanistici piceni» 26, 2006, 129-48.
- GIOVINI M., *Un conflictus terenziano del X secolo: il Delusor*, Milano 2007.
- HILL J., SWAN M. (edd.), *The Community, the Family and the Saint. Patterns of Power in Early Medieval Europe*, Selected Proceedings of the International Medieval Congress, University of Leeds, 4-7 July 1994, 10-13 July 1995, Thurnout 1998.
- ISETTA S. (ed.), *Tertulliano. L'eleganza delle donne*, Bologna 1999 (rist. 2010).
- KRETSCHMER M.T., *The Anti-Terentian Dramas of Hrotsvit of Gandersheim*, in DINTER 2009, 297-311.
- LANGOSCH E. (ed.), *Das Registrum multorum auctorum des Hugo von Trimberg. Untersuchungen und kommentierte Textausgabe von K. L.*, Berlin 1942 (rist. Nendeln-Liechtenstein 1969).

- LEONARDI C., *Il secolo X*, in LEONARDI C. et al. (edd.), *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV)*, Firenze 2002, 159-74.
- MAZZUCCO C. (ed.), *Riso e comicità nel Cristianesimo antico*, Atti del convegno di Torino, 14-16 febbraio 2005, Alessandria 2007.
- MORDEGLIA C., *Il teatro di 'propaganda' di Terenzio*, «Dioniso» n.s. 12, 2022, 159-70.
- MORDEGLIA C., *Il Miles gloriosus di Plauto. Diritto e società in Roma intorno al 200 a.C.*, «Maia» 75.1, 2023, 159-71.
- NEWMANN F., *Strong Voice(s) of Hrotsvit: Male-Female Dialogue*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 287-310.
- PADUANO G., *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari 2005.
- PEREIRA DO COUTO A., *As cortesãs em Terencio*, in POCIÑA, RABAZA, DE FÁTIMA SILVA 2006, 265-90.
- PITTALUGA S., *La scena interdotta. Teatro e letteratura tra Medioevo e Umanesimo*, Napoli 2002.
- POCIÑA A., RABAZA B., DE FÁTIMA SILVA M. (edd.), *Estudios sobre Terencio*, Granada 2006.
- ROBERTINI L., GIOVINI M. (edd.), *Rosvita di Gandersheim. Poemetti agiografici e storici*, Alessandria 2004.
- PRETAGOSTINI R., DETTORI E. (edd.), *La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica*, Atti del convegno COFIN 2001, Università di Roma "Tor Vergata", 22-24 settembre 2003, Roma 2004.
- ROBERTINI L., *Poemetti agiografici*, in ROBERTINI, GIOVINI 2004, 11-249.
- RUGG BROWN P., WAILES S.L. (edd.), *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim (fl. 960). Contextual and Interpretive Approaches*, Leiden-Boston (MA) 2013.
- SANGUINETI F., *Per una nuova storia letteraria*, Ancona 2023² (2022).
- SANTI F., *La poetica dello sguardo nel Sapientia di Rosvita di Gandersheim*, in ID., *Letà metaforica. Figure di Dio e letteratura latina medievale da Gregorio Magno a Dante*, Spoleto 2011, 177-97.
- TOTOLA G., *Elio Donato e il concetto di bona meretrix nelle commedie di Terenzio*, in PRETAGOSTINI, DETTORI 2004, 385-92. [a]
- TOTOLA G., *Elio Donato e le cortigiane di Terenzio*, «Atti dell'Accademia Roveretana Degli Agiati, Serie VIII. A, Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti» 4.1, 2004, 379-88. [b]
- VILLA C., *Circolazione e pubblico dei poeti pagani: Terenzio, il «Delusor», Rosvita*, «Filologia mediolatina» 21, 2014, 183-209.

- VINAY G., *Rosvita: una canonichessa ancora da scoprire*, in ID., *Alto Medioevo Latino. Conversazioni e no*, Napoli 2003² (1978), 435-98.
- WESSNER P. (ed.), *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*, recensuit P. W., vol. I, Stutgardiae 1902.
- WESSNER P. (ed.), *Aeli Donati Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*, recensuit P. W., vol. II, Stutgardiae 1905 (rist. an. 1963).
- WESTON L.M.C., *Gender Without Sexuality: Hrotsvitha's Imagining of a Chaste Female Community*, in HILL, SWAN 1998, 127-42.
- WESTON L.M.C., *Virginity and Other Sexualities*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 267-85.
- ZAMPELLI M.A., *The Necessity of Hrotsvit: Evangelizing Theatre*, in RUGG BROWN, WAILES 2013, 147-99.

ELENA FABBRO - GUIDO PADUANO

Sulla *Medea* di Pasolini. L'unità del cosmo e la diversità di Medea*

1. Sul processo di formazione della *Medea* di Pasolini possediamo informazioni vaste e approfondite¹; potremmo dire perfino sovrabbondanti, se è vero che dalla sceneggiatura intitolata *Visioni della Medea (trattamento)*² si è passati a una resa filmica contrassegnata da variazioni rilevanti, ma soprattutto da un disegno di compressione che è anche essenzializzazione e stringatezza.

Solo un aspetto di questa operazione è stato il ridimensionamento della relazione con la tragedia omonima di Euripide, che in *Visioni* occupa grandi spazi di ripresa anche letterale, poi aboliti o ridotti al minimo nella misura che si può constatare dai *Dialoghi definitivi di "Medea"*, che nell'edizione Siti-De Laude sono riportati di seguito alla sceneggiatura³: ogni battuta peraltro è rapportata con precisione a un numero di scena precedentemente indicato nelle *Visioni*, il che indica la sostanziale continuità dell'operazione, mentre allo stesso tempo la quantità e qualità

* Il presente lavoro prende abbrivio da un intervento di E. Fabbro tenuto presso il Polo museale «Sapienza» a Roma il 4 marzo 2022 nell'ambito dell'incontro di studi *Sul set di Medea*, su invito del compianto Marcello Barbanera a cui dedichiamo l'articolo. Se pure concepiti e discussi in modo unitario, i paragrafi 1 e 3 sono da attribuirsi a G. Paduano, e i paragrafi 2 e 4 a E. Fabbro.

¹ Fornite in vari interventi dall'autore stesso: vd. e.g. PASOLINI 1970b, 18-9, in DE GIUSTI 1979, 82: «Medea è la mescolanza un po' mostruosa di un racconto filosofico e di un intrigo d'amore, e nel tutto formato da questi due tipi di film si può cogliere, semplificando, una struttura astratta: tra un vecchio mondo religioso e un nuovo mondo laico si produce di necessità un urto drammatico. In seno a questo conflitto, chi appartiene al vecchio mondo soccombe in una catastrofe spirituale, ma la sua presenza contesta il mondo nuovo». Sulle cinque scritture, una delle quali è la trascrizione di una sceneggiatura orale, ovvero il dialogo fra Franco Rossellini, produttore del film e Pasolini, in gran parte inedito e ora pubblicato da CHIESI 2007, 17-35, vd. DE MARTINO 2008, 114-6.

² PASOLINI 1970a, 27-88; 1991, 479-540 [= PC, I, 2001, 1207-1272], da qui VM.

³ PASOLINI 1970a, 91-108; 1991, 543-560 [= PC, I, 2001, 1273-1288], da qui DD.

del rimaneggiamento è suggerita dalla nota finale, per cui «la numerazione non è successiva: infatti molte scene sono state anticipate e molte altre posposte rispetto all'ordine del trattamento»⁴.

Ma piuttosto che la parola di Euripide, diremmo che la parola in generale è stata sacrificata a evidente beneficio di altri fattori della specificità cinematografica, in cui Pasolini vedeva un superamento della convenzionalità verbale nella direzione della realtà (in un intervento del 1966, *Lingua scritta della realtà*, sottolineava come «la realtà non sia, infine, che il cinema in natura» rappresentante la prima forma di linguaggio umano)⁵.

Come già aveva fatto con *Edipo*, Pasolini transcodifica le strutture drammatiche dell'ipotesto in strutture narrative, mantenendo fermo il punto terminale (la catastrofe) e allargando la prospettiva nell'altra direzione, facendo cioè rappresentazione progressiva di ciò che era ricordo, scoperta o permanenza del passato: in *Medea* fino all'infanzia di Giasone. Da lì il racconto si dipana nel tempo lineare, salvo sdoppiarsi nell'ultima parte nei due sogni di Medea che assommano la funzione profetica (tradizionale nella cultura antica) a quella di scavo nel buio dell'interiorità.

La sceneggiatura comincia col descrivere una città in tumulto e un vecchio che porta in salvo un neonato: nella scena 4 (VM) al vecchio viene dato il nome di Esone, re di Iolco spodestato dal fratello Pelia e padre di Giasone, che viene da lui affidato al centauro Chirone perché lo educi. Il film lascia le prime quattro scene nell'antefatto: Chirone ne rende conto a Giasone che compie cinque anni, svelandogli gli eventi familiari che lo riguardano, ma solo in appendice al racconto di un legame antico della famiglia col vello d'oro, insegna greca del potere trasferita nella Colchide. Il nesso non viene esplicitato, il che rende questa, dice Chirone, «una storia complicata», ma complicata perché – uno squarcio fulminante chiude la sua battuta – «è fatta di cose e non di pensieri» (sc. 6 DD).

⁴ *Ibid.* 108 [= PC, I, 2001, 1288].

⁵ PASOLINI 1972, 210 [= SLA, I, 1999, 1505].

La transizione ai pensieri che marca la loro definitiva superiorità sulle cose (non soltanto dal punto di vista comunicativo) sopravviene rapida, scivolando su altri otto anni della vita di Giasone e irrompendo nel pensiero essenziale dell'esistenza umana, il rapporto col sacro, fatto eguale alla totalità organica e compatta del reale:

«tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tientelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare! Che bel cielo! Vicino, felice! Di', ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale? Non sia posseduto da un Dio?» (Sc. 7 *DD*).

Sono parole sempre di Chirone, della sua affabile didattica, che in base alla sceneggiatura avrebbe dovuto diffondersi sui miti primigeni e poi sulle nozioni «liturgiche» (sc. 7 *VM*) del pantheon greco: ma già dal primo incontro con Giasone il centauro era apparso «come visto dagli occhi lucenti e senza anima del neonato» (sc. 4 *VM*); la sc. 11 (*VM*) preciserà, con un termine tecnico del linguaggio cinematografico, che si tratta di una «soggettiva» di Giasone; la pedagogia non è altro che l'oggettivazione immaginaria dell'epifania del mondo all'individuo: «Che cosa vedi? È forse qualcosa di naturale? No, è un'apparizione» (sc. 7 *DD*).

E ancora:

«per l'uomo antico i miti ed i rituali sono esperienze concrete, che lo comprendono anche nel suo esistere corporale e quotidiano. Per lui la realtà è una unità talmente perfetta, che l'emozione che egli prova, mettiamo, di fronte al silenzio di un cielo d'estate, equivale in tutto alla più interiore esperienza personale di un uomo moderno» (sc. 11 *DD*).

L'uso dell'aggettivo «personale» in questa opposizione è particolarmente pregnante: suggerisce che l'«esistere corporale e quotidiano» è invece anche e soprattutto un fatto sociale, che si esplica in una specifica civiltà, quella agricola. Il culmine del suo valore euristico (con le parole di Pasolini, la «lezione definitiva»)

è nel nesso di morte e resurrezione, nei «semi che perdono la loro forma sottoterra per poi rinascere» (sc. 15a *DD*)⁶.

Neppure questo ciclo conferisce al reale un carattere idillico perché «la santità è insieme una maledizione» e «gli dei che amano – nel tempo stesso – odiano» (sc. 7 *DD*).

È un altro però il messaggio più inquietante che viene trasmesso da questo primo blocco di scene: è che con il crescere dell'età di Giasone – comunicato solo visivamente mentre il discorso del centauro resta uniforme e serrato – si compie il processo per cui il valore affermato con ogni solennità categorica («tutto è santo») passa quasi inavvertitamente ad essere pertinenza dell'uomo «antico» e precipita poi nella definizione di una civiltà sorpassata:

«ciò che intendi dal rinascere dai semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio» (sc. 15a *DD*)⁷.

L'esperienza umana, nell'ontogenesi come nella filogenesi, fa seguire all'immersione nel sacro un distanziamento dello stesso non meno radicale in direzione della «razionalità» e del «realismo»: razionalizzare e sconsecrare sono le forme di un'endiadi violenta, iconoclastica: «gli Dèi sono fole, i culti follie ecc. È solo la civiltà agricola che li ha inventati, ecc.» (sc. 15 *VM*).

Non c'è dubbio infatti che la concezione della totalità sia diametralmente opposta alla logica classica, che è fondata sulle parzialità e sulle distinzioni, e sia invece affine alle rappresentazioni dell'inconscio, del linguaggio emotivo, della poesia: è quest'ultima affinità che viene messa in luce, con funzione di litote quando il centauro confessa: «ti sarò sembrato anche troppo poetico» (sc. 11 *DD*).

⁶ La citazione è tratta direttamente dal capitolo nono, *L'agriculture et les cultes de la fertilité*, di M. ELIADE (1949, 285-314) indicato dal regista stesso come fonte primaria del film (PASOLINI (1969) 1979, 614 [= *SPS* 1999, 1203-4]; cfr. sc. 11 *VM*): «Ce qu'il a vu, lui, dans les céréales, ce qu'il a appris, lui, dans ce contact, ce qu'il a compris de l'exemple des semences qui perdent leur forme sous la terre, tout cela a constitué la leçon décisive» (vd. ELIADE 1954, 304; 1976, 376).

⁷ SYRIMIS (2022, 98-9) che richiama il *coup de théâtre* verbale di Giasone della *Medea* senecana ai vv. 1026-7 (su cui vd. anche ELIOT 1968, 21).

Ma essendo soggettiva di Giasone, il centauro stesso si modifica, e agli occhi del ragazzo ventenne (occhi che adesso sono «opachi e penetranti») è diventato «un uomo, un semplice uomo, che ha perso le sue forme favolose» (sc. 11 VM).

A un punto più avanzato dell'azione, quando la spedizione degli Argonauti è conclusa e Giasone abbandona Medea per sposare Glauce, la figlia del re di Corinto, viene introdotto un "nuovo centauro" così chiamato perché si ripresenterà a Giasone insieme al vecchio («metà uomo e metà cavallo», sc. 69 VM).

La duplicità consustanziale alla natura originaria del centauro non si estingue dunque, ma si rifrange al livello della separazione in due diverse persone, dandoci da riflettere sul senso della creatura mitologica, che si può subito escludere di poter ridurre a mera reminiscenza scolastica.

La presenza di una voce parlante è essenziale all'affermazione della totalità naturale (mitica, mistica, emozionale o altro), perché a stretto rigore, cioè *iuxta propria principia*, questa totalità è incomunicabile. Ogni possibile discorso infatti è organizzato dal regime della parzialità, non foss'altro che perché si iscrive nel tempo, dove prima e dopo non sono interscambiabili come il regime della totalità stessa richiederebbe. Per questo un geniale continuatore di Freud, Ignacio Matte Blanco, che ha esteso il regime dell'inconscio a una rivoluzionaria quantità di manifestazioni umane, ha definito la logica che lo governa anaclitica (dal greco κλίνω) perché allo scopo di diventare dicibile «si appoggia», non può non appoggiarsi, alle strutture della logica classica⁸. L'insistere sull'esistenza umana di una doppia logica dà luogo al concetto essenziale di bilogica. Questa sistemazione teorica, ignota a Pasolini, giacché i lavori di Matte Blanco uscirono dallo stretto specialismo prima del 1975, è raffigurata nel centauro in modo stupefacente, concreto e addirittura fisico: la natura, identificata con l'animalità, prende a prestito la voce dalla componente umana.

⁸ Vd. MATTE BLANCO 1975, 56, 314; Id. 1988, 65.

Il nuovo centauro si presenta a Giasone accanto al vecchio, ridotto a una presenza muta: la voce umana non si prende più il compito di affermare anche le istanze estranee alla razionalità, ha esautorato l'uomo «antico» (portatore di equilibri, o col lessico freudiano, di formazioni di compromesso), il quale non parla perché adesso sarebbe incomprendibile non solo l'ipotetico linguaggio della totalità, ma quello stesso della mediazione.

E tuttavia il nuovo non può non parlare anche per il vecchio, esprimere ciò che un tempo era valore e adesso è solo sentimento (l'amore e la compassione che Giasone sente per Medea sono assunti ad esempio): essi sono comunque «realtà» come testimonianza di un universo che non serve «a nulla» (sc. 69 VM).

La brutalità pragmatica di un simile approccio produce una consacrazione che al sacro (e alla «metafisica») non ha sostituito un valore rivale e omogeneo, ma semplicemente l'aspirazione al successo individuale, i cui strumenti sono «lo scetticismo e la tecnica» (sc. 15 VM), l'assenza di fede e la funzionalità immediata di gesti deprivati di ogni senso simbolico: tali sono la visita che su iniziativa del centauro Giasone fa allo zio per reclamare il potere e la stessa costruzione della nave Argo, necessaria alla conquista del vello d'oro, che Pelia pone come condizione: su questa fase il film sorvola, come pure sulla risata del centauro quando, «così tanto per scrupolo», Giasone gli chiede se sia il caso di compiere qualche rito propiziatorio del grande viaggio (sc. 31 VM).

2. La frase opera da transizione contrastiva verso la Colchide, che indirizza al conflitto tra i mondi dei protagonisti la dialettica degli opposti. Pasolini orienta e organizza la sua rappresentazione sull'alterità etnica⁹, a differenza di Euripide che la limitava

⁹ Nell'articolazione della arcaica ciclicità contadina di una Colchide selvaggia e a tratti lunare, più simbolica che realistica (GREENE 1990, 129), sottratta com'è alla contingenza dello spazio e del tempo in una contaminazione eclettica tesa a universalizzare il mito, sono destinate a incidere con forza, oltre ai dattiloscritti fornitigli da Angelo Brelich, le suggestioni del *Trattato di storia delle religioni* di ELIADE (vd. n. 6) e de *Il ramo d'oro* di FRAZER (1915³): «quanto alla *pièce* di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione. Curiosamente, quest'opera poggia su un fondamento

a un cenno della stessa Medea sull'esistenza di un pregiudizio diffuso («una moglie barbara non ti portava buona fama nella tua vecchiaia», vv. 591-2), e all'esplosione in Giasone di un etnocentrismo rabbioso e impotente dopo l'infanticidio (vv. 1339 ss.).

In un'intervista a Dufлот Pasolini enunciava una sorta di «propria poetica barbarica»¹⁰: «la parola barbarie – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più ... perché la barbarie è lo stato che precede la civiltà, la nostra civiltà, quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro»¹¹, e «barbarico» era l'epiteto utilizzato da Chirone alla sua prima apparizione (sc. 4 VM).

La Colchide «paese lontano al di là del mare» è anche «ben lontano dall'uso della nostra ragione» (sc. 15 DD); la distanza spaziale si sostituisce a quella temporale (il sacro precedendo la razionalizzazione) nel conferire un'impronta mitica: sulla base di essa Medea potrà senz'altro essere definita dal nuovo centauro una «donna antica» (sc. 69 VM)¹².

“teorico”, di storia delle religioni: M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e di antropologia moderne» (PASOLINI 1983, 103 [= SPS, 1999, 1504]; vd. anche FUSILLO 1996, 175-6; Id. 2011, 242-3; KVISTAD 2010, 227-9). Sull'influsso esercitato da Ernesto De Martino, soprattutto con *Morte e pianto rituale*, nella codificazione della sacralità e di quell'«utopia del sacro», di cui in quegli anni Pasolini denunciava dolorosamente lo smarrimento nella civiltà contemporanea, vd. SUBINI 2007, 20-32 e DE CILIA 2013, 224-5. Quanto all'antropologo LÉVY-BRUHL (1938), pur utilizzato come fonte di ispirazione per ricostruire i rituali arcaici, il regista non mancò di stigmatizzarne le sue teorie sulla mentalità primitiva e sul pensiero «prelogico», che presumevano dunque un primato del «logos» delle società evolute, nella poesia *Callas* composta proprio durante la lavorazione della *Medea*: «... I superamenti, le sintesi! sono illusioni, / dico io, da volgare europeo, ma non per cinismo – / e Lévy-Bruhl fondava il razionalismo delle società... / superiori (e lo faceva a ragione) su “tempo, spazio e sostanza”, / terna di cui mancano (e avevano dunque ragione... / le società inferiori) i due primi dati! La tesi / e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico / ma reale ... La storia non c'è, diciamo, c'è la sostanza: che è apparizione» (PASOLINI 1970a, 133-4 [= TP, II, 2009², 262-3], vd. TUCCINI 2011, 130-1).

¹⁰ FUSILLO 1996, 16.

¹¹ PASOLINI 1983, 87 [= SPS, 1999, 1485].

¹² Questo riassetto del cronotopo impronta notoriamente i *Persiani* di Eschilo, rappresentazione della storia contemporanea nella capitale nemica, e risulta esplicitamente codificato nel *Bajazet* di Racine che nel 1672 porta in scena un episodio della storia turca avvenuto nel serraglio del sultano Amurat del 1635. Nella seconda *Préface* (aggiunta nel 1676) il drammaturgo argomenta che la distanza spaziale (tra la Francia e Costantinopoli) contribuisse a creare quasi lo stesso straniamento della distanza temporale: «L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop proximité des temps».

La Colchide «serba intatta la sua fede totale nell'ontologia e nella sacralità di 'ciò che è': il mondo come ierofania, ecc.» (sc. 12 *VM*); è un mondo che viene indagato in lunghe scene di vita quotidiana, perfettamente rispondenti a un altro assunto del centauro, forse il più pasoliniano di tutti, secondo il quale «solo chi è mitico è realistico, e solo chi è realistico è mitico» (sc. 15 *DD*)¹³: un principio che vent'anni dopo costituirà l'ossatura di un altro grande film, *Dreams* di Kurosawa.

Queste scene, che raggiungono il loro vertice nel sacrificio rituale di un giovane, attraverso lo *sparagmos* (smembramento), hanno il fascino dell'ossessione, e forse anche talvolta qualche sospetto di calligrafismo¹⁴.

In piena coerenza con le premesse ideologiche che Pasolini stesso aveva enunciato, Medea è la *summa* della sua cultura e della sua gente, personalità indistinguibile dall'insieme e «culmine e coscienza di tali riti» (sc. 43 *VM*). Medea – ovvero lo sguardo silenzioso e profondo di Maria Callas – durante il rito sacrificale, narrato in un silenzio sacrale con il solo contrappunto di una musica barbarica, pronuncia una sola frase che ripete la mistica agricola di Chirone: «da' vita al seme e rinasci con il seme» (sc. 20 *DD*).

Nel canto di un coro femminile che attraversa numerose scene del film, riaffermando in questa forma l'identità fra sacerdotessa e popolo (sc. 16 *VM*), viene data voce diffusa, enigmatica e profetica (presentata in termini di crisi universale) alla tempesta

¹³ Per una semantica degli spazi che oppongono dialetticamente il mondo arcaico di Medea, descritto con immagini curvilinee circolari e con un movimento tremolante della macchina da presa, allo spazio rigidamente geometrico del *logos* e dell'ordine di una società mercantile in ascesa in cui si muove Giasone vd. LAGO 2020, 24-6, *passim* 187-238.

¹⁴ Come il regista stesso osserva in un'intervista sull'*Edipo re*, il suo «immergersi nel mito fino al collo» diventa occasione per sperimentare una grande libertà stilistica: «parlavo poco fa di distacco umoristico. Potrei pure parlare di un certo estetismo nell'immagine. È da questa apparente contraddizione che deriva, credo, la particolarità del film: un miscuglio inestricabile di abbandono totale alla forza del mito, e nello stesso tempo una grande resistenza contro di esso»: PASOLINI 1967 [= *PC*, II, 1999, 2925]. Coerente con gli stilemi del 'cinema di poesia', la composizione-montaggio del film «donne à voir une vision barbare du monde, la vision du monde d'une barbare»: CARASCO 1982, 71.

che sta per abbattersi su Medea come individuo, anzi, che fa di lei un individuo. La loro canzone, una vecchia melodia popolare che scandisce la pratica ordinaria del lavoro, a cui le ragazze «hanno adattato parole nuove», con la iterata caratterizzazione ossimorica in apparenza dissonante dalla lettera del testo – «tragiche e dolci parole» (sc. 32 *VM*), «motivo di morte e amore» (sc. 34 *VM*) –, si protende verso un sinistro futuro ad opera di un eroe favoloso, che ha i tratti di un Giasone feroce conquistatore coloniale: egli porterà la sua distruzione dal mare, elemento sconosciuto, sui familiari elementi del sole, della luna e del vento, cancellando per sempre il sentimento del sacro (sc. 32-34-36-40 *DD*):

(sottotitoli canto delle donne):

Il nostro Regno aveva per confine il cielo
 ma egli verrà e forerà il cielo
 e così il nostro Regno finirà. ...
 Egli porterà la fine del nostro Regno
 e il sangue sparso per causa sua
 cancellerà per sempre il sangue sacro a Dio. ...
 Cadremo come morti per terra
 e quando riapriremo gli occhi
 vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. ...
 Ma sarà bello e sicuro di sé
 e piacerà alle ragazze come un Dio.

L'ambiguo presagio dell'ultima strofe della melodia orienta nel plurale collettivo, più ancora che alla bellezza e seduttività di Giasone (sc. 40 *VM*), presumibilmente una delle sue «tecniche» in vista del successo mondano, all'amara dimensione politica delle vittime, «la solita canzone con cui un popolo destinato a essere sconfitto dichiara il suo amore al popolo conquistatore» (sc. 36 *VM*).

Ciò che per primo viene cancellato con l'aggressione dolorosa dell'amore in Medea è proprio il suo legame con la collettività.

Alla sua prima apparizione, Medea era stata definita «muta, intenta, rapita, sicura di sé e della sua religione» (sc. 12 *VM*), ma la sicurezza si fondava sull'indissolubilità dell'insieme che verrà

lacerato dall'oscura irruzione in lei dell'amore. La anticipa ancora un presagio, «un'ispirazione» (sc. 43 *VM*), che la fa alzare di scatto come dolcemente «invasata» e chiedere alle ancelle di vestirla col suo abito «ecclesiastico» per salire a pregare al «luogo sacro» (sc. 42 *VM*), alla sede dell'Albero a cui è appeso il vello d'oro, «il Centro, l'axis mundi, che ripete in piccolo, nella Colchide, l'archetipo iniziale della fondazione del Mondo» (sc. 16 *VM*). Le ragazze sono pronte a seguirla, ma Medea le respinge «imperiosa e quasi cattiva», un fatto che la sceneggiatura rimarca con la massima attenzione:

Non è mai successo, che Medea vada *sola* [corsivo dell'autore] al luogo sacro. La sacralità è un bene collettivo, comune: non un intimo segreto con se stessi... (sc. 43 *VM*).

La reazione della collettività negletta offre una prospettiva ironica: la gente pensa che «forse si tratta di una nuova forma di rito».

Da un'aura di ambiguità è avvolta la stessa Medea, soprattutto dopo essere arrivata a destinazione: la musica sacra che l'accompagna è da un lato «come affievolita o fatta sorda e remota», dall'altro «mai come in questo momento è così continua, ossessiva». Medea qui «si sente piena dello spirito della sua terra» e la singolarità del momento è ribadita negli stessi termini: «mai ha pregato con tanto fervore e quasi beatitudine» (sc. 43 *VM*)¹⁵. Tuttavia a questo culmine è pervenuta solo per precipitare da lì nell'abisso.

All'improvviso la musica che sempre l'accompagna tace e si produce un silenzio «profondo, *innaturale*» La parola è marcata

¹⁵ Le indicazioni musicali che affollano le sceneggiature pasoliniane, intessendo il paesaggio sonoro di un flusso diegetico continuo, qui segnalano «canti gregoriani o qualcosa di simile» (sc. 43 *VM*), mentre nel film Pasolini optò per brani di musica etnica tibetana che fin dall'inizio costituiscono il *Leitmotiv* di *Medea*; vd. CALABRETTO 2004, 147-8: «la natura astratta della musica e, in particolare, della musica etnica, dove l'asemanticità viene elevata alla massima potenza grazie alla sua distanza dalla grammatica normativa tipica del linguaggio occidentale, subentra allora alla dialettica, sempre limitata e povera nell'esprimere i sentimenti dei personaggi». Per l'universo sonoro molto variegato che punteggia le varie condizioni spirituali di Medea vd. anche CALABRETTO 2019, 31-2.

due volte con il corsivo, forse a evitare che sfugga la coincidenza con la lezione del centauro che equiparava «innaturale» a un segno del divino, per escludere dal concetto ogni idea di ordinarietà e *routine*: in questa occasione, è proprio il sacro a scadere a ordinarietà e *routine*, trascese ora dall'arrivo di Giasone: l'Albero sacro, tale perché concrezione simbolica di una visione sacra condivisa, si trasforma in «una delle tante forme indecifrabili che la circondano, in seguito alla folgorazione» (sc. 43 VM); in generale le cose intorno a lei finora così dense di un vitale e profondo significato «non rispondono al suo sguardo. Sono come riprecipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte». La presenza di questo innaturale ha ridotto l'ambiente a un «naturale vuoto della realtà, che sembra mostrare la sua vera, indecifrabile faccia...». Ma ora Medea, dopo aver subito l'impatto della passione nelle sue profonde conseguenze disforiche (il dolore e la delusione per la scomparsa seguita immediatamente all'epifania quasi onirica di Giasone e il suo conseguente svenimento nella resa filmica)¹⁶, scopre la fecondità del negativo: il «sorriso strano», che la illumina all'improvviso «come una piaga che le taglia a metà il volto», la conduce al difficile transito dall'alienazione dalla sua cultura a un'azione *contro* la sua cultura, al definitivo tradimento di essa: il furto del vello, sottratto peraltro a quello che è ormai «un vecchio e triste albero qualsiasi» (sc. 44 VM).

Ma Medea incontra l'impossibilità fisica di compierlo: la fase attiva dell'amore riceve una frustrazione simile alla fase contemplativa. Così nella notte va in cerca del fratello Apsirto, che l'aiuta, docile e obbediente, a strappare il vello dall'Albero (sc. 45-7 VM). Nella partecipazione attiva del fratello, decisiva per la conquista del vello, sta un nucleo dell'innovazione mitografica della

¹⁶ La visione erotica che la turba così profondamente è descritta da Pasolini «come una specie di conversione a ritroso» (PASOLINI 1983, 104 [= SPS, 1999, 1505]), uno sradicamento: «la sua desacralizzazione, l'ha subita nell'età adulta, in un colpo solo; lei cade come San Paolo e si solleva dopo aver perduto la fede» (PASOLINI 1970b, 19 [= CHIESI 2007, 62]); vd. anche la poesia *Endoxa* composta il 28 aprile 1969 durante la lavorazione del film, dove si riferisce a lei come a una «Saula credente che cade da cavallo e non crede più» (PASOLINI 1970a, 124 [= 2009² TP, II, 252]).

partitura filmica, che associa così Apsirto alla fuga e nella svolta narrativa lo consegna al suo destino¹⁷: sarà ucciso dalla sorella per ritardare e infine vanificare l'inseguimento guidato dal padre Eeta¹⁸. Un fratricidio brutalmente strumentale, speculare nelle sue modalità allo *sparagmos* propiziatorio per il raccolto¹⁹, a cui il prosiegua dell'azione non fa mai riferimento esplicito ma che trasforma in evento la più sinistra profezia della canzone: «il sangue sparso per causa sua / cancellerà per sempre il sangue sacro a Dio». Occasionale e reticente ne era stata la memoria in Euripide (*Med.* 166-7 ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὦν ἀπενάσθην / αἰσχροῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν), mentre la *Medea* di Seneca²⁰ gli assegna il ruolo di incubo ossessivo nella coscienza della protagonista, in *flash-back* allusivi (vv. 48, 125, 131-3 *nefandae virginis parvus comes / divisus ense, funus ingestum patri / sparsumque ponto corpus*, 278, 452-3, 473-4, 487, 488), che infine nella vertiginosa affermazione del proprio carattere metadrammatico acquistano i contorni di un gesto lucidamente rivendicato (vv. 911-2)²¹.

La realizzazione dell'obiettivo indicato da Pelia ha carattere anch'esso ambiguo: il successo, idolo del mondo «razionale e pragmatico», pertiene ora a Medea e le assicura l'ingresso nella comunità degli Argonauti, condizione per l'appagamento del desiderio amoroso; tuttavia al momento dell'imbarco per il ritorno «Medea è abbandonata sul suo carro. Solo all'ultimo momento Giasone l'afferra per un braccio» e con atteggiamento predatorio

¹⁷ Fin dalla scena del rituale agrario, la macchina da presa isola il suo volto «da cui traspare una malinconia silenziosa ed enigmatica» e indugia cursoriamente sui suoi sguardi di desiderio prima alla vittima del sacrificio e poi in tralice alla virilità di Giasone con una connotazione forse sessuale: vd. CHIESI 2008, 95-6.

¹⁸ Pasolini qui si conforma a Ov. *Trist.* 3.95-34 e *Her.* 6.129-30.

¹⁹ Di segno opposto, in quanto morte che non promuove vita ma che genera morte e distruzione, vd. CAIAZZA 1994, 156-9; FUSILLO 1995, 110-1.

²⁰ Per un'analisi delle affinità sintagmatiche e stilistiche, verbali o audiovisuali, tra partitura filmica e segmenti senecani, sulle orme delle osservazioni di GERVAIS (1973, 109), vd. ora SYRIMIS 2022: «in the violent clash between two mindsets that characterizes the myth – archaic/modern, religious/secular – Pasolini shares Seneca's emphasis on the archaic» (p. 88); *contra* FUSILLO 1996, 176 n. 107 e CATANIA 2000, 171.

²¹ Per la centralità del fratricidio nell'economia del dramma, in rapporto ai modelli vd. NEMETI 2003, 49-55.

«la trascina giù e la porta verso la nave» (sc. 53 *VM*)²². Successo e vello sono passati a lui dal momento in cui la sua perspicacia aveva colto all'arrivo di Medea nel loro accampamento l'opportunità offerta, fulmineamente convertendo l'ingenua curiosità di un compagno all'arrivo di Medea («c'è una pelle di capra, d'oro...») in mossa pragmatica: «non fare lo stupido... Andate a preparare i cavalli» (sc. 49 *DD*)²³.

Viene sottolineata così un'altra innovazione mitografica: la riuscita dell'impresa non richiede qui una partecipazione neanche minima e subalterna di Giasone, che nelle fonti mitografiche doveva aggiungere tori che spiravano fuoco, combattere giganti nati dal suolo, come nel mito di fondazione di Tebe a opera di Cadmo, e infine affrontare il drago custode del vello. Il ruolo eroico resta così confinato all'aura mitica della canzone popolare, e lo specifico della razionalità maschile finisce per identificarsi nella capacità di sfruttare l'impegno altrui. Tutto ciò che fa Giasone è accogliere la sconosciuta che gli porta la preda preziosa. Attribuendogli tuttavia un ruolo accessorio nell'impresa, Pasolini ha al contempo rimosso anche il suo contributo alla costruzione del rapporto amoroso.

Con l'espatrio si perfeziona in Medea quella che il nuovo centauro chiama «la sua catastrofe spirituale, il suo disorientamento

²² Come sottolinea McDONALD (1983, 9), lo sbarco nella Colchide di Giasone e dei compagni assume i contorni non già della realizzazione di un destino eroico in una innocente avventura di esplorazione ma di una sistematica e violenta azione di saccheggio e profanazione, come illustrato da ampie sequenze mute del film: cfr. sc. 35 *VM* «– sono appena sbarcati senza alcuna risorsa – in terra sconosciuta, straniera, dove si presentano per rubarvi ciò che vi è di più sacro...». Per un riesame della simbologia ideologica innescata dal violento imperialismo dell'impresa argonautica vd. NOWELL-SMITH 1977, 15-6, e ora KVISTAD 2007, 131-6; 2010, 225-9. Il rapporto teso e problematico del mondo occidentale con l'altrove percorre in quegli anni un abbozzo di sceneggiatura, *Il padre selvaggio*, in cui attraverso la giustapposizione di tre nuclei narrativi si descrive il processo di profondo spaesamento e 'desacralizzazione' del protagonista Davidson, un giovane studente africano, in seguito all'incontro con l'alterità occidentale postcoloniale. Per la sua vastità il progetto fu poi abbandonato e sostituito dapprima con gli *Appunti per un film sul Terzo mondo*, di cui girò solo un episodio, e infine con gli *Appunti per un'Orestiate africana* girati tra il 1968 e il 1969, in contemporanea alle riprese di *Medea*; vd. DITADI 2014.

²³ Secondo la nota definizione nell'intervista a Dufлот, «Giasone è l'eroe attuale (la *mens momentanea*) che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone ancora questioni del genere. È il "tecnico" abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo» (PASOLINI 1983, 103 [= *SPS*, 1999, 1504]).

di donna antica in un mondo che ignora ciò in cui lei ha sempre creduto» (sc. 69 *DD*). Ma prima ancora che quelle parole vengano pronunciate il disorientamento è stato rappresentato con tutta la forza della letteralizzazione, spesso il suggello delle grandi espressioni artistiche, nel disorientamento spaziale di Medea, quando, ritrovando tra frasi rotte «la sua violenza coercitiva e sacerdotale» (sc. 57 *VM*), rimprovera ai Greci sbarcati in patria presso Iolco di piantare le loro tende a caso, senza cercare un *centro* che offra quel «sostegno» senza il quale si sprofonda nel nulla. «Non ripetete il primo atto di Dio» (sc. 57 *DD*) è la sostanza teorica della sua argomentazione, che risulta lacerante per chi ricordi come questa «ripetizione» della creazione era stata usata per definire l'albero sacro da lei stessa poi dissacrato (sc. 16 *VM*). Se infatti Medea non riesce a far valere la sua autorità, non è soltanto perché pretenda di imporla a un mondo che le è del tutto estraneo (gli Argonauti infatti la ascoltano con «beffarda pazienza», sc. 57 *VM*), ma soprattutto perché lei stessa è diventata inadeguata a rappresentare il *suo* mondo.

È ancora appunto un «*albero sacro*», un nuovo centro intorno a cui rifondare il suo cosmo, il primo ormeggio che Medea cerca: «ce ne sono tanti, intorno, alberi: pioppi, sambuchi, cespugli di more, fichi: ma nessuno di essi è l'albero che essa cerca». Come quello spogliato del vello d'oro, «sono tutti poveri, comuni, umili alberi nella gloria dell'estate», e Medea è smarrita come «una bestia strappata al suo pascolo, che non si orizzonta più»²⁴.

Poi continua a cercare, ma ormai «disperatamente», di ristabilire il colloquio interrotto con la natura (sc. 57 *DD*):

Tu erba, parlami! Tu pietra, parlami! Dov'è il tuo senso, Terra?
Dove ti ritrovo? Dov'è il legame che ti legava al Sole?

²⁴ «La sacralità di un luogo è demandata alla sua ripetizione nel tempo: la mdp mostra Medea che corre all'interno di una inquadratura e la sua figura appare piccola e lontana, come se fosse inglobata dallo spazio, cercando quasi una ripetitività temporale nella ripetizione dei suoi gesti». Successivamente la sua figura è tagliata dalla telecamera con l'effetto di farla sprofondare verso il basso dell'inquadratura come a precipizio in un baratro: vd. LAGO 2020, 209.

Tocco la terra coi piedi e non la riconosco!
 Guardo il sole con gli occhi e non lo riconosco!

Dal fondo di questo abisso Medea risorge attraverso il primo incontro sessuale con Giasone. La scena non è dialogata ma minuziosamente descritta nelle *Visioni*. Una vertiginosa conflazione di opposti unisce nello sguardo di Medea «violenza e paura» (sc. 57 VM), in Giasone adolescenza e paternità protettiva. Ne risulta «un vero, completo, amore ecc.». Come in altre occasioni, l'abbreviazione segnala da parte di Pasolini un riconoscimento cursorio e un po' insofferente della verità del *topos* retorico, ma da ogni genericità si distacca con l'osservazione che Medea nell'amore trova (umanizzandosi) un sostituto della religiosità perduta, nell'esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà²⁵. Così il mondo, il futuro e il bene, il significato delle cose, sembrano ricostituirsi di colpo davanti a lei.

Dalla parte di Giasone, «leggero, straniato alle cose», il significato si dipana nelle parole del nuovo centauro che colloca l'amore di lui sotto il segno del vecchio centauro («nulla potrebbe impedire al vecchio Centauro di ispirare dei sentimenti e a me, nuovo Centauro, di esprimerli», sc. 69 DD). È una svolta essenziale ma consentanea all'assetto ideologico complessivo. L'amore può essere considerato infatti una variante miniaturizzata del sacro in quanto l'aspirazione all'unione di corpi e anime trascende separatezza e isolamento degli individui, ma soprattutto, in un universo inteso come binario, si colloca, come il sacro, in opposizione alla dimensione razionale.

²⁵ Nella resa filmica attraverso l'uso della tecnica «soggettiva libera indiretta», cui diede risalto il regista, teorizzandola come innovazione stilistica («l'autore ha bisogno di trarre il pretesto da quella che chiamo *soggettiva libera indiretta*, ossia egli fa dello stato d'animo e delle dominanti psicologiche del suo personaggio nel film il pretesto del suo punto di vista sul mondo» (PASOLINI 1965a [= PC, II, 1999, 2897]; cfr. Id. 1972, 185-90 [= SLA I, 1999, 1475-7]), la silente osservazione di Medea del corpo nudo di Giasone contribuisce a riflettere l'espressione della sua soggettività spirituale: «through this private ritual, she designates Jason's body as her new spiritual centre, and the emotion is so powerful that she rouses him from sleep to make love (i.e., make contact with the sacred) once more» (RYAN-SCHUTZ 2007, 70; vd. SVRIMIS 2012, 514; *contra* CHIESI 2008, 92 e 2013, 172-3, che interpreta l'abbandono amoroso come il suggello della sottomissione e della definitiva profanazione di Medea).

3. Ben presto il film approda verso la sezione che può chiamarsi euripidea: tra il ritorno a Iolco e il passaggio a Corinto, i *Dialoghi definitivi* prevedono soltanto il rifiuto di Pelia di tener fede alla parola data, comunicato come sprezzante e didattico segno del potere («penso che oggi dovrai fare un'esperienza inaspettata: comprendere che i re non sempre sono obbligati a mantenere le loro promesse», sc. 59 *DD*); Giasone gli risponde a tono, pragmaticamente togliendo ogni valore emblematico a quella che ormai è una «pelle di caprone, lontano dal suo paese, non ha alcun significato», in particolare non ha quello di «segno della perennità del potere e dell'ordine» (Giasone ripete beffardamente le parole dello zio) che ne faceva il massimo oggetto del desiderio nell'ottica del successo.

Nel film seguono, divergendo da *Visioni*, la scena in cui Medea viene spogliata di pesanti ornamenti barbarici e liturgici e una nuova affettuosa indagine sull'intimità della coppia.

Che Medea vendichi Giasone dei soprusi dello zio usurpatore e fedifrago facendolo uccidere dalle sue stesse figlie, cui dà l'illusione di poterlo ringiovanire, come dice il mito, è appena accennato e già in forma dubitativa («eventuale uccisione di Pelia», sc. 59 *VM*) nella sceneggiatura, la quale suggerisce piuttosto un'attenzione visiva sul gruppo agitato delle figlie, che aveva già adombrato il primo incontro tra zio e nipote.

La nuova crisi politica di Iolco è dunque presupposta ma trascurata dal film come lo era stata la prima, e ci troviamo davanti alla rocca di Corinto, imponente e più inquietante che rassicurante.

Qui il nuovo progetto matrimoniale di Giasone devasta l'equilibrio raggiunto da Medea: la sc. 68 di *Visioni* mette in esplicito parallelo la nuova perdita di «ogni possibile rapporto con la realtà» con ciò che le era accaduto nell'espatrio e a cui aveva posto riparo l'intervallo della felicità amorosa come sostituto della sacralità smarrita. Il culmine della resa visuale di quest'ultimo cambiamento si ha nello sguardo angosciato di Medea su Giasone che balla in strada con altri giovani la danza dell'addio al celibato (sc. 62 e 63 *VM*).

Quanto alle nuove individualità che entrano in gioco, il rapporto di Giasone con Glauce non presenta interesse per Pasolini più di quanto ne presentasse per Euripide, dove Giasone avanza la tesi che si tratti di una operazione socio-economica, non individuale ma familiare, pensata a futura protezione dei figli. L'esclusione del desiderio sessuale, da lui esplicitamente affermata (οὐχ ... / καινῆς δὲ νύμφης ἰμέρω πεπληγμένος, *Med.* 555-6), è rintuzzata con violenza da Medea che al contrario lo vede così urgente dall'impe-dirgli di trattenersi più a lungo a parlare con lei (πόθω γὰρ τῆς νεοδμήτου κόρης, v. 623): però Medea, alla domanda di Egeo se Giasone sia stato preso da un nuovo amore, risponde che è «innamorato della parentela con uomini potenti» (ἀνδρῶν τυράννων κῆδος ἠράσθη λαβεῖν, v. 700). L'ipotesto avalla dunque l'immagine del Giasone seguace, o meglio inventore, del nuovo centauro.

Una sensibile innovazione sul sistema relazionale si produce invece dall'interesse di Pasolini per il personaggio di Glauce. In Euripide la nuova sposa era mero oggetto di odio e di distruzione, vittima muta; nella *Medea* di Cherubini, opera cantata in modo memorabile dalla Callas, aveva acquistato rilievo come già in precedenti rifacimenti francesi (Corneille, Longepierre): la sua corda dominante era però la paura, delle reazioni della rivale e della volubilità di Giasone.

Qui invece è divorata dai sensi di colpa verso Medea: «sapendo il suo [«tuo» nelle parole di Creonte] dolore, prova un dolore che non le dà pace» (sc. 66 VM).

Da questo tema, la sceneggiatura aveva tratto il progetto di un toccante dittico scenico (62 e 63 VM) che rappresentava le due rivali in ambienti paralleli (la «piccola camera nuziale, stretta come una tomba» di Medea e la stanza di Glauce «piccola come una tomba»), Medea a «piangere disperatamente», Glauce con «gli occhi bagnati di lacrime», in una «dolorosa meditazione» che è «molto simile a una forma di catatonìa». Pasolini usa appena dopo un altro termine tecnico, quello di «nevrosi» quale sintomo di una crescita non riuscita: ma d'altro canto Medea appare in preda a un'inerzia rassegnata che sorprende la sua ancella in rapporto alla fama di formidabile maga.

Il concreto svolgimento del film ha sgretolato questa continuità, spostando l'intervento di Creonte su Medea che ne deriva, a tenera protezione della figlia, in una fase più avanzata dell'azione, quando esso diventa strumento della vendetta di Medea, nel frattempo perfettamente delineata e inoltre coinvolta nel complesso gioco onirico cui si è accennato prima. Ne viene comunque assai modificato il primo episodio della tragedia euripidea, che mantiene la concessione a Medea di un giorno di dilazione per l'esilio – il tempo dell'unità drammatica e il tempo della vendetta – ma approfondisce lo studio psicologico di Creonte. Euripide aveva aperto uno spiraglio nelle sue fragilità, facendogli esternare la consapevole mancanza di un'indole tirannica (ἤκιστα τοῦ μὸν λῆμ' (α) ... τυραννικόν, v. 348) e la paura o piuttosto la certezza di sbagliare (νῦν ὄρω μὲν ἐξαμαρτάνων, v. 350) acconsentendo alla richiesta di Medea. Pasolini mantiene questo punto, ma vi aggiunge una significativa oscillazione nelle motivazioni dell'esilio: dapprima aduce il timore della pericolosa barbarie di Medea («sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi», sc. 66 VM), ma, come osserva Pasolini in sceneggiatura, è all'opera il «suo timore di padre – che, per giustificarsi, si maschera addirittura di odio razzistico –». Subito dopo la verità prorompe irresistibile con la confessione che il suo intento è quello di proteggere Glauce da se stessa e dalle sue angosce, che la presenza di Medea rinfocolerebbe «senza colpa».

Per quanto intensa sia l'empatia con Creonte, non va dimenticato che il centro del film come della tragedia sta nell'evoluzione interiore di Medea sulla via che porta alla sua vendetta, la quale si estende dall'eliminazione fisica della rivale (e da quella preterintenzionale di Creonte) all'uccisione dei propri figli come mezzo per ottenere una sofferenza di Giasone superiore alla morte stessa, che la Medea di Euripide aveva in precedenza progettato (vv. 374-5). In Pasolini il progetto è uno e subito definitivo.

Proprio il tratto distintivo del Creonte di Pasolini, la *sincerità*, che riceve paradossale rilievo dal rappresentare la correzione di un precedente linguaggio politico-burocratico, costituisce una polarità significativa rispetto alla strategia della protagonista funzionale a raggiungere il suo obiettivo.

In Euripide l'inganno, la manipolazione intellettuale, è infatti lo strumento necessario e sufficiente perché Medea possa capovolgere una situazione disperata, di univoca e universale inferiorità, oltre che situazionale anche strutturale, cioè come donna e come straniera. Medea la nomina però solo per contestarne la definitività, e anzi per denunciarne l'apparenza: «tutto va male, per ogni verso. Chi può negarlo? Ma le cose non stanno così, non credetelo» (*Med.* 364-5).

Creonte, infatti, per «stupidità» (ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο, v. 371) è caduto nella trappola che pone le premesse della rovina sua e della figlia, anche se non persuaso fino in fondo («ma è impossibile vedere nel fondo di un'anima», sc. 66 VM – glossa Pasolini – corsivizzando la frase, dopo averla sviscerata in sceneggiatura come verità agghiacciante) dall'abilissimo espediente retorico con cui Medea in qualche modo si sdoppia, finge di distaccarsi dal coinvolgimento personale per esaminare la questione con presunta terzietà:

In che cosa mi hai fatto torto? (σὸν γὰρ τί μ' ἠδίκηκας;) Hai dato tua figlia a chi ti suggeriva il tuo cuore: è mio marito che odio. (*Med.* 309-11)

A questo punto Pasolini si tiene molto stretto:

d'altra parte... di quali tue offese dovrei dolermi? Non capisco... Ma solo lui è responsabile, lui, mio marito...

La deresponsabilizzazione, che non può mancare di far breccia sul narcisismo elementare dell'interlocutore, svela tutta la sua strumentalità quando viene estesa al soggetto qui indicato come l'unico responsabile, Giasone. In Euripide stavolta il distanziamento si spinge fino all'auto-aggressione:

Sono venuta a discorrere con me stessa e mi sono rimproverata: «sciagurata, perché mi comporto da pazza e mi oppongo a scelte ben fatte, dichiarandomi nemica ai sovrani di questa terra e al mio sposo, che fa quello che è più vantaggioso per noi, sposando una persona potente e generando dei fratelli ai miei figli?» (*Med.* 872-8)

In Pasolini il pentimento è più sobrio e contenuto («sono stata ingiusta e tu hai fatto bene a comportarti così», sc. 79 *DD*); viene altrettanto formalizzata la riconciliazione («abbiamo fatto la pace», sc. 87 *VM*, traduce abbreviandolo il v. 898), e viene conservata la feroce ironia che investe la «magnanima» concessione di Giasone: «è umano che tu fossi così adirata con me» (cfr. vv. 909-10).

Sia nell'ipotesto che nel film, il momento culminante della finzione è invaso dall'irresistibile autenticità del pianto di Medea, che investe la futura sorte dei bambini; e Pasolini ha anche conservato la giustificazione di Medea, che rovescia la realtà con un feroce *understatement*, il luogo comune derivato dalle teorie "scientifiche" sulla differenza di genere (per dire, Ippocrate e Aristotele): «Ah, non preoccuparti: la donna è una creatura debole, e facile alle lacrime».

Chi si professa «debole» (in realtà glossa della traduzione, che ha lo scopo di risolvere la tautologia di γυνή e θῆλυ, che è nel testo greco, v. 928), sta attuando in quello stesso momento la più totale sopraffazione.

Medea dunque, che nella Colchide dominava la scena col suo silenzio ieratico, segnale della perfetta armonia tra io e mondo, esprime la frattura con quest'altro mondo attraverso il controllo "euripideo" dello strumento verbale, nella sua complessità e ambiguità.

Un personaggio capace di elaborare uno scenario che pur essendo fittizio produce su interlocutori e vittime un pieno effetto di realtà, che per questa via determina le loro esistenze, trasformando in effettuale la padronanza semiotica, assume con ciò una funzione demiurgica che gli garantisce un livello estremo di protagonismo: si stacca dal piano che occupano gli altri partecipanti all'azione drammatica per avvicinarsi piuttosto a quello del creatore, lo si intenda in senso di autorialità metafisica o letteraria.

L'unico precedente citabile è la Clitemestra dell'*Agamennone* di Eschilo: la vicenda investe come la *Medea* una crisi coniugale, però curiosamente simmetrica in quanto alla sua origine sta la

ferita portata alla maternità della donna col sacrificio di Ifigenia, laddove in *Medea* è la donna stessa a infliggersela a valle della separazione fra i coniugi. Medea però suscita un'empatia di gran lunga maggiore: non essendovi dibattito etico sul suo delitto (è lei la prima a riconoscere che si tratta di ἔργον ἀνοσιώτατον, v. 796), il dramma si concentra sul paradosso emotivo per cui la vendetta, che le viene senz'altro riconosciuta come un diritto-dovere, sortisce un esito autolesivo: la nutrice, all'argomento per cui Giasone «sarà straziato» (sc. 72 VM) dalla morte dei figli, ribatte «ma tu non lo sarai di meno, povera donna disperata!» (sc. 72 DD, cfr. la battuta del coro a v. 818); Giasone stesso la interroga nel finale per lui incomprensibile: «ora, non soffri anche tu come me?» (sc. 97 DD, cfr. v. 1361).

Nella *Medea* di Euripide, la condizione autoreferenziale della protagonista si esprime *anche* attraverso la superiorità argomentativa che essa esprime anche nei dialoghi non ingannevoli (ad esempio nello smantellamento dell'impacciata giustificazione di Giasone, o anche nel lucido processo di convincimento attraverso il quale si procura la futura protezione di Egeo). In negativo possiamo dire che è lei stessa il solo soggetto col quale le sia possibile intrattenere un dialogo di pari dignità: e questo appunto si realizza in quattro grandi strutture monologiche che hanno sull'azione un'evidente funzione strutturante: la prima dedicata a un abbozzo di vendetta che, come sottolineato, comprende la morte di Giasone; la seconda con l'irruzione della scelta dell'infanticidio; la terza (di gran lunga il monologo più famoso del teatro antico) con lo scontro senza quartiere tra la passione vendicativa e l'amore materno; la quarta con il medesimo conflitto, portato all'estremo nell'immediata contiguità col delitto.

Questo poderoso edificio è stato quasi del tutto smantellato da Pasolini: il primo monologo è stato eliminato in quanto interlocutorio, il terzo e il quarto in conseguenza di una scelta che affida il conflitto fra amore materno e violenza non alla parola argomentativa ma all'insieme del comportamento personale, dove il ruolo prioritario spetta al gesto: da questo pun-

to di vista le repentine focalizzazioni sul coltello e sulla mano che si protende a prenderlo si integrano senza residui nella sconfinata tenerezza della scena del bagno e della successiva ninnananna.

Resta il secondo monologo (vv. 764-810), cui è concesso uno spazio memorabile a partire dall'apostrofe «Oh Dio, oh giustizia cara a Dio, o luce del sole» (*Med.* 764), che porta alla luce gli intenti di Medea, ma censurati da uno straordinario silenzio sull'infanticidio, che quindi risulta ineffabile: se ne farà menzione esplicita solo nel furente dialogo finale tra i coniugi (peraltro anch'esso piuttosto vicino a Euripide, vv. 1314 ss.).

Ne risulta un effetto più che mai straniante, perché la nutrice reagisce come se avesse sentito e inteso la parte censurata del discorso: rispetto alla sceneggiatura, dove era riportato l'intero monologo euripideo (sc. 72 *VM*), Pasolini si è limitato a sostituire la frase «ma chi ti darà il coraggio di uccidere le creature che sono nate dal tuo grembo?» (*Med.* 816) con un'altra reticenza quale «chi ti darà il coraggio di fare ciò che hai in mente?» (sc. 72 *DD*).

Resta forte il modello euripideo nel richiamo della nutrice a quello che era stato l'appello del coro alle «più sante leggi umane» (cfr. vv. 812-3), fino all'interruzione perentoria del dibattito: «queste sono chiacchiere inutili» (cfr. v. 819).

L'anomalia deve essere peraltro rapportata al fatto che la scena costituisce l'inizio di quel regime onirico cui prima si accennava: di là si dipanano i due successivi sogni di Medea, il primo dei quali (sc. 70-76 *VM*) contiene appunto il proposito della vendetta, il secondo (sc. 81-86 *VM*) il dialogo conciliante con Giasone e la consegna a Glauce dei doni che la uccidono: quest'ultima fase è ancora illustrata da una vastissima citazione euripidea (sc. 85 *VM*, cfr. *Med.* 1136-219).

Quando Medea si sveglia «su questa immagine atroce di Glauce divorata dal fuoco» (sc. 87 *VM*), i fatti sognati sono ripetuti, confermati, rispecchiati nell'adempimento fattuale. Pasolini sottolinea due volte la puntualità della corrispondenza, anche se due volte precisa, con una tautologia forse ironica, che la realtà

«accade in modo più realistico» (a dire il vero, il distinguo non è facilmente riscontrabile). Merita attenzione, tra gli altri elementi, che qui la scelta musicale recupera le musiche tibetane che hanno connotato il paesaggio sonoro della sezione colchica, mentre la sequenza 'realistica' della morte di Glauce è scandita da una musica iraniana²⁶.

Sembra opportuno rilevare che il regime onirico, soppiantando quello monologico, ne ha ereditato la precisa funzione, che è quella di fare del reale una funzione, quasi si direbbe un *by-product*, della volontà singola e dominante: quest'ultima, peraltro, viene potenziata dai due pilastri della psicanalisi freudiana: la definizione del sogno come *desiderio* privo di remore e l'ambivalenza segreta dell'inconscio.

Una sola piccola isola resta intatta tra il primo e il secondo sogno di Medea e rende altresì ragione della loro partizione. Effetto del primo sogno è infatti, da parte di Medea, la convocazione di Giasone, ma la presenza di Giasone non può ridursi alla strumentalizzazione cui pure viene chiamato e si presterà: la ragione ce l'aveva spiegata il nuovo centauro, affermando la verità irriducibile dei sentimenti, «anche se non accettata e repressa» (sc. 80 VM), che riporta in primo piano una relazione tra persone.

Si compie dunque un altro rapporto sessuale tra Medea e Giasone che, segnato dalla triste consapevolezza dell'ultima volta, divarica per sempre le loro strade, riconsegnando Medea al sogno di potenza e di vendetta, Giasone a «un cieco sono giovanile» (vale a dire alla passività oggettuale). Appena prima Medea pronuncia le uniche parole sincere che rivolga a Giasone prima del finale, residuo dell'aggressione euripidea (vv. 496-8):

Ah mia destra stretta, tante volte, dalle tue mani! Mie ginocchia abbracciate tante volte, tanto inutilmente da questo miserabile uomo, che deve tutto a me e su cui ho perso ogni speranza. (sc. 79 DD)

²⁶ MIMOSO-RUIZ 1981, 218-9, in part. n. 21.

4. Da quanto osservato finora, sembrerebbe che nella sua *Medea*, o almeno nella seconda parte, Pasolini si sia attenuto strettamente alla struttura dell'ipotesto euripideo²⁷, struttura comune a molte tragedie greche che investono l'affermazione di una personalità potente, definita cioè dalla sua radicale diversità nei confronti dell'uomo comune: in quanto tale, essa riduce a sua propria funzione ogni oggetto o persona che attraversi l'orizzonte tragico. Sono così organizzate ad esempio tutte le tragedie di Sofocle e, oltre a *Medea*, altre della prima produzione euripidea, tutte orientate da un saldo protagonismo femminile. In queste opere, secondo il noto aforisma di Eraclito (22 B 199DK), l'*ethos* forma il destino, con un nesso leggibile anche nell'altro senso per cui sono le scelte anomale a formare la persona; proprio a proposito di *Medea* Seneca dà di ciò una celebre formulazione epigrammatica (*Medea fiam*, v. 171).

Peculiare di *Medea* è che queste scelte sono orientate attraverso una componente per eccellenza laica, qual è la superiorità intellettuale, che Euripide non contrappone alla passione, dichiarando quest'ultima suo strumento (questo il senso del celebre v. 1079, θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων)²⁸, e di cui considera *Medea* l'icona rappresentativa nei vv. 292-305, un passo in cui la veemenza esistenziale si intreccia al rilievo culturale: il fatto che Pasolini abbia rinunciato a valorizzarli, accogliendone solo la cursoria *recusatio* finale (εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφὴ v. 305, restituito con «così povera è questa mia sapienza»,

²⁷ Per un esame delle sezioni che ripropongono in forma ridotta e variamente rimaneggiata snodi del testo euripideo vd. IERANÒ 2000, 183-5; la traduzione utilizzata da Pasolini notoriamente è quella curata da Domenico Ricci nel 1954 per la BUR (*Alceste Medea Ippolito Il ciclope*) su cui ha condotto una collazione sistematica con le *Visioni* DE MARTINO 2008, 127-47.

²⁸ Sul controverso passo, centrale per comprenderne l'etopea, alla lettura vulgata secondo cui la passione in *Medea* è più forte della razionalità (cfr. SNELL 1967, 53-5), si sono avvicendate, da varie prospezioni, tra le altre le esegesi di PADUANO (1968, 335-9), DI BENEDETTO (1971, 39-46), DIHLE (1977, 12-8), BURNETT (1973, 22; 1998, 279-83) – riassunte e discusse in MASTRONARDE (2002, 393-7) – ma tra tutte decisiva risulta quella di DILLER 1966 che intende il comparativo κρείσσω non come «più forte» (vd. MASTRONARDE 2002, 246-7, 344-5), ma come «padrona [scil. la passione] dei miei propositi», su cui da ultimo le considerazioni di PADUANO 2018, 431-4.

sc. 66 VM) si spiega, crediamo, con l'atteggiamento polemico verso la razionalità (identificata per lo più con l'affarismo mondano) che attraversa la sua opera e con risonanze più profonde *Medea*.

Sembrerebbe appunto una struttura tradizionale, ma questo sicuro scenario convive nel film con un percorso orientato in senso opposto, per cui è proprio la vendetta di Medea a ricondurla in qualche modo nella comunità originaria, riconfermando per questa via traversa la centralità tematica del sacro nella prospettiva globale.

È un'innovazione sorprendente, adombrata soltanto, nella vicenda millenaria di Medea, da Seneca che colloca, tra l'uccisione di un figlio e quella del successivo, questa fantasia di trionfo:

Iam iam recepi scepra germanum patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
rediere regna, rapta virginitas redit. (vv. 982-4)

Ma Pasolini ha lavorato anche qui con materiale euripideo, creando un personaggio da quella che nella tragedia era una mera funzione di aiutante: il carro mandato dal Sole, nonno di Medea, per sottrarla ai Corinzi (vv. 1321-2). Tale funzione risulta tra l'altro complementare a quella di Egeo, che ha offerto a Medea un riparo definitivo, ma senza volerle o poterle garantire appunto la difficile uscita da Corinto (vv. 725-8)²⁹ e non esente comunque da quel sospetto di artificialità semplicistica che hanno sempre gli interventi finali delle divinità sull'azione tragica.

In Pasolini la comparsa del Sole come antenato della protagonista implica un riassetto della sequenza scenica molto significativo, perché comporta un vero scompaginamento della sceneggiatura e si lega a uno dei momenti più tormentati di Medea, in cui un'ancella la esorta a non rassegnarsi e a mettere in atto le risorse e i poteri di cui la si dice dotata.

²⁹ Su cui vd. DI GIUSEPPE 2009.

Medea allora si schermisce: «No. Sono un'altra creatura ormai. Ho tutto dimenticato. Ciò che era realtà ora non lo è più» (sc. 62d *DD*), per poi subito dopo rettificare: «No... Forse hai ragione. Sono restata quello che ero. Un vaso pieno di sapere non mio»³⁰.

Le due enunciazioni, in apparenza contraddittorie, si collocano entrambe in quella che il nuovo centauro definiva la «crisi spirituale» di Medea, e se la menzione della «realtà» nella prima orienta in qualche modo alla terminologia tecnica della crisi, la seconda accoglie entro il riconoscimento dell'identità l'angosciosa alienazione del «sapere non mio» ed estende la negatività – questo è forse il punto più sorprendente – al passato che si presumeva felice: questo processo disforico segna il punto più basso della parabola di Medea, inversa rispetto a quella che al contrario immetterà nell'infelicità presente la carica vitale del passato, dando inizio al sogno di Medea³¹.

Nel film infatti, semplificando come d'uso la sequenza della sceneggiatura, quello che l'ancella aveva indicato in modo generico («se tu volessi, tu potresti ricordarti del tuo Dio», sc. 62d *DD*) prende istantaneamente la forma viva del Sole, uno sfavillio che abbaglia Medea, e una voce che chiede: «non mi riconosci?» (sc. 72 *DD*).

Nella prima parte del sogno regressivo che la vede scavare affannosamente il pavimento all'interno della sua casa di Corin-

³⁰ La metafora è ripresa probabilmente da un passo degli *Atti degli Apostoli* 1,15 dove Gesù, aparendo in sogno ad Anania, lo esorta così a mandare a cercare Saulo, così definendo il futuro san Paolo: *vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus*; cfr. anche Dante *If.* 2.28 «andovvi poi lo Vas d'elezione». L'ipotesi sembra avvalorata dal cursorio confronto che Pasolini stesso istituisce tra Medea e san Paolo nell'intervista a Dufлот (*Enigmi. Enigmi grandi... enigmi piccoli*) mentre stava lavorando a un abbozzo di sceneggiatura, *Appunti per un film su San Paolo*: «una specie di conversione a ritroso. Immagini che san Paolo fosse credente nel momento in cui precipitò da cavallo, e il trauma gli avesse fatto perdere la fede» (PASOLINI 1983, 104 [= *SPS*, 1999, 1505]). La sceneggiatura era ambientata in tempi moderni (1938-1944), ma il regista dichiarava: «mi manterrò estremamente fedele al testo di san Paolo e le parole che dirà saranno esattamente quelle che usa nelle sue lettere» (PASOLINI 2014², 197 [= PASOLINI, *SPS*, 1999, 1377]; cfr. *Id.* 1977, 5 [= PASOLINI, *PC*, II, 2001, 2023]).

³¹ Come anche per Rosaura in *Calderon* «la logica del sogno informa il desiderio del personaggio e lo colloca fuori dal tempo, in uno spazio assoluto, sciolto dai legami contestuali» (TUCCINI 2011, 133).

to, la domanda suonava invece «mi conosci?» (sc. 72 *VM*) ma la minima variante testuale è decisiva nello stabilire un vertiginoso cortocircuito con la scena dell'approdo a Iolco e del suo angoscioso tentativo di sacralizzare il gesto usuale di piantare le tende, che si chiudeva appunto con la constatazione «guardo il Sole con gli occhi, e non lo riconosco!» (sc. 57 *DD*).

Quando il riconoscimento è confermato da Medea («Sì, sei il padre del mio padre», sc. 72 *DD*), un richiamo consequenziale – oscuro e prescrittivo – sospinge al compimento di una vendetta che ne viene definita come certa e inarrestabile: «E allora, che cosa aspetti, coraggio». Medea ne trarrà sprone per liquidare come «chiacchiere del tutto inutili» (sc. 72 *VM*) gli scrupoli della nutrice.

Dall'investitura del Sole Medea esce «trasfigurata»:

diventa una figura regale.

I suoi gesti sono imperiosi, assoluti.

Dritta sul corpo, se alza un braccio e lo tende, potrebbe soggiogare un esercito. (sc. 72 *VM*)

La successione dei gesti illustra che è in gioco, più che la dignità della principessa, quella «violenza coercitiva e sacerdotale» che aveva fallito il compito di educare gli Argonauti alla visione religiosa del cosmo ma qui è matura e pronta al compito della distruzione.

Ma poiché la distruzione è anche autodistruzione, Pasolini non nasconde la presenza, accanto alla Medea assetata di vendetta (connotata da un attributo inquietante come «moderna»; eppure nella sc. 80 *VM* la sua regalità verrà definita «barbarica»), di «un'altra Medea, che osserva la scena: una Medea tremante, trepidante, tapina, mendica, che senza pudore di mostrare la sua ansia atroce e la sua insicurezza, guarda come vanno le cose» (sc. 72 *VM*).

Questa seconda Medea, affidata alla sequenza enigmatica degli sguardi e dei gesti, è la sola eredità dell'esplicito e conclamato conflitto interiore, anima della tragedia antica³².

³² Il silenzio prodigioso della Callas nel film si fa ontologico: «Médée s'est retirée du langage conceptuel, du discours politique ou plutôt, elle a décidé de ne jamais y entrer» (CARASCO 1982, 68). Quanto alla scelta nel ruolo di Medea in cui vedeva lo stes-

L'apostrofe «O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole!» (sc. 72 *DD*), enfatizzata nel film in una triplice ripetizione da parte dalle donne della casa come una litania in un rito corale, fatta rotolare su se stessa fino ad assumere dimensione collettiva e poi cosmica, gioca funzionalmente con il testo euripideo, in cui il Sole sembra invocato secondo il modulo cletico tradizionale come testimone universale dei fatti umani e quindi anche del misfatto subito da Medea, senza chiamare direttamente in causa il legame di parentela, che pure era ricordato già nel dialogo con Egeo, quando Medea gli chiede a garanzia del suo impegno di giurare sulla terra e sul Sole, «padre di mio padre» (vv. 746-7). In Pasolini invece la cristallizzazione dei valori familiari si fonde con quella coesione manifesta nelle forze della natura, la cui unità ingloba il corpo intermedio della comunità sociale.

In tal senso indirizza il dettaglio che nel film il contatto col Sole è limitato alla sensorialità visiva e uditiva, la luce e la voce, mentre nelle *Visioni* ne veniva tracciato un ritratto familiare dettagliato e affettuoso («bonario, arguto, da vecchio contadino col cervello fine», sc. 72); la depersonalizzazione suona quindi come conferma di una verità che di conferme non avrebbe bisogno: se la comparsa del Sole si colloca appunto in sogno, il Sole non è altro che una «soggettiva» di Medea, per usare il termine definitorio di Pasolini a proposito del centauro (anzi, dei centauri) come creazione di Giasone.

Ne consegue che in Medea convivono l'autonomia personale e l'appartenenza rituale, o forse ancor meglio che l'appartenenza è manifestazione o parte dell'autonomia.

Subito dopo il Sole con un'altra frase paradigmatica per la concentrazione del senso («nelle tue vecchie spoglie, Medea, nel-

so percorso di straniamento: «ho pensato subito a Medea sapendo che il personaggio sarebbe stato lei. ... Lei viene fuori da un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa» (PASOLINI 1970c [= NALDINI 2014, 409]). Per il contributo della Callas nella costruzione del personaggio, vd. BARBA 2005.

le tue vecchie spoglie», sc. 81 *DD*) suggerisce quel ritorno al passato che nel dialogo con l'ancella appariva così problematico³³.

Il processo di essenzializzazione prosegue e, se nel film non resta traccia del fatto che il Sole offra a Medea la sua propria materia all'uccisione di Glauce³⁴, porgendole in una sua apparizione nella stanza la veste letale (sc. 81 *VM*)³⁵, si decodifica un suo equivalente simbolico nella grande fiammata, carica di valore profetico, che occupa lo sguardo di Medea³⁶. Niente si è conservato neppure della sc. 76 *VM* in cui si prefigura in una sequenza ancora onirica la partenza da Corinto sul carro guidato dallo stesso Sole come momento surreale di letizia per i bambini «allegri» e per Medea, che «guarda incerta ma felice in alto».

³³ In fase di montaggio il regista aveva previsto sette cartelli che dovevano scandire – come nell'*Edipo Re* – alcuni passaggi elusivi. L'idea fu poi abbandonata ma in uno di questi si esplicitava un connotato essenziale della religiosità di Medea: «una visione profetica fa tornare Medea indietro nella sua terra, dove la vita è regolata dal tramontare e dal risorgere del Sole: il cui culto è il culto della resurrezione di morti» (CHIESI 2008, 93).

³⁴ La fine di Glauce, che nelle *Visioni* (sc. 85) riproduce fedelmente il racconto euripideo (vv. 1157-219), nel film viene ripetuta in due «varianti» concorrenti, stilisticamente aderenti allo stesso livello di realtà, anche se la ripetizione contrappone in una logica temporale la prima (che la vede, consunta dalle fiamme come il padre, gettarsi dalle mura della città finendo di bruciare davanti alla casa di Medea, sc. 86-7 *VM*) come fantasia onirica, frutto dell'angoscia di Medea e connotata attraverso alcuni effetti di sovrimpressioni, alla seconda, la versione reale, in cui Glauce presa da un oscuro sgomento fugge dal palazzo e si lascia cadere nel vuoto, seguita dal padre. In questa doppia articolazione si possono distinguere secondo il regista rispettivamente «un *rêve* de régression, sur un plan mythique» e «une réalité, sur un plan psychologique» (PASOLINI 1970b, 20 [= CHIESI 2007, 59]); vd. FUSILLO 1996, 139-56). La variante moderna e borghese della morte di Glauce è ispirata dal dramma *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro del 1949, rimesso in scena nella stagione 1966/67 del Teatro La Cometa di Roma e in stampa da Bompiani, in cui la figlia di Creonte non è vittima dei veleni di Medea ma muore in uno stato di totale passività cadendo da una torre quando vede la folla inferocita assaltare la casa della rivale («Ella coprendosi il viso col velo, precipitò cadendo e non fu più niente sulla terra» Il atto, scena XIII), colta da un abbandono delle forze vitali più profonde. Per una interpretazione di Glauce-Creusa e Medea in chiave psicanalitica come «deux figures d'un miroir» (vd. MIMOSO-RUIZ 1981, 217-32; 1992, 62).

³⁵ A proposito delle parti oniriche non realizzate nel film vd. FUSILLO 1996, 148 n. 50.

³⁶ Sulle due principali inquadrature della protagonista, modalità prospettiche che si alternano a focalizzare le dimensioni sacra e pubblica della protagonista, vd. TUCCINI 2011, 134. Il ritmo narrativo impresso da questi primi piani frontali o di profilo traduce in un processo violentemente espressivo lo stilema della «soggettiva libera indiretta», vd. CARASCO 1982, 65-6.

Del finale di Pasolini il Sole resta il protagonista, non nella prospettiva parentale e antropomorfa e neppure in quella cosmica ma attraverso l'immagine del fuoco che Medea appicca alla casa dopo l'infanticidio³⁷ che sembra risemantizzare un dettato della teologia del centauro: «la santità è insieme una maledizione. Gli dei che amano – al tempo stesso – anche odiano» (sc. 7 *DD*). Ma se tale suggestione percorre coerentemente sia la sceneggiatura che la realizzazione filmica, è difficile resistere alla tentazione di chiedersi se tra gli atti violenti di Medea, e in particolare il duplice infanticidio – in quanto avallati e partecipati dal dio – possa essere istituito un meccanico cortocircuito con i fenomeni rituali, omogenei nella fattispecie al sacrificio umano che occupa il posto centrale nella definizione etnologica della Colchide.

La risposta a nostro parere non può che risultare compromissoria: essi sono *anche, non solo*, trattati come fenomeni religiosi. Se infatti ci interrogassimo se l'ambivalenza in loro insita escluda l'angoscia e l'orrore della situazione attuale, fattori del tutto estranei al rito anche per la sua natura di evento ciclico, la risposta non potrebbe essere che negativa. Pasolini lo indica con chiarezza scegliendo nel film come epilogo non l'affettuosa riunione familiare sul carro del Sole che abbandona Corinto³⁸, ma lo scontro incandescente con Giasone desideroso di abbracciare e seppellire i bambini che si chiude con il rifiuto di ogni comunicazione³⁹: «No, non insistere, è inutile! Niente è più possibile, ormai» (sc. 97 *VM* e *DD*)⁴⁰.

Un riscontro ancora più evidente si annida nella parte più torbida ed enigmatica dei sogni di Medea che non è stata inclusa nel film (sc. 70-1 e 73-6 di *Visioni*). Nella prima di queste scene Medea è colta all'interno della sua stanza di Corinto nel gesto ostinato e

³⁷ Per l'accostamento di vivi e morti (anzi, vivi, morti e immortali) un richiamo è la festa del funerale nell'episodio finale, *Il villaggio dei mulini*, di *Dreams* di Kurosawa.

³⁸ Tuttavia alcune sequenze di pellicola, poi scartate nel montaggio definitivo, prevedevano come nella tragedia la fuga di Medea sul carro, vd. CHIESI 2007, 101.

³⁹ Su un'interpretazione del finale in termini di conflitto ideologico-culturale di impronta marxista, vd. CHRISTIE 2000, 153-5.

⁴⁰ Un'eco del v. 1404 di Euripide (οὐκ ἔστι μᾶτην ἔπος ἔρριπται). Il rogo finale del palazzo di Creonte è debitore al finale della tragedia di Seneca (vv. 885-90), ripreso anche nel libretto di François-Benoit Hoffmann, musicato da Cherubini nel 1797.

all'apparenza privo di senso di scavare con una vanga, medium espressivo di una transizione regressiva alla Colchide, dove con la stessa vanga Medea in una fretta disperata deve provvedere a seppellire la vittima di un sacrificio umano che si sta compiendo, mentre la terra stessa sembra ribellarsi alla sepoltura : «in quella maledetta terra non ci si riesce... la buca non accenna a apparire...» (sc. 71 VM).

Poi dopo la rivelazione di senso da parte dei due officianti che si cibano del cuore del sacrificato e ne bevono il sangue, d'improvviso con l'armonia di una musica «sacra, liturgica» si ristabilisce l'equilibrio e Medea riprende a scavare ora efficacemente «l'antica, la dolce, l'obbediente terra: e guarda il sole, la luna...». L'interramento delle membra della vittima sarà inteso come omologo al ciclo del seme, che «muore» in terra solo per rinascere in una «resurrezione dei corpi»:

un uomo getta un seme nella terra, e il seme dopo un po', comincia a rispuntare sotto forma di pianticina: mettiamo uno stelo tenero di grano. (sc. 73 VM)

Subito dopo il prodigio rassicurante è destinato a tramutarsi nel processo contrario (sc. 75 VM):

No, sotto terra, a trasformarsi, non era un seme: ecco infatti che nella terra affiorano delle membra umane sanguinanti.

Ma dallo scavo di giovani divinità che sembrano condurre nella direzione opposta i tentativi di Medea, quelle membra emergono dalla terra e riprendono vita, ricomponendosi in un corpo intero. Il ciclo della vita si ricostituisce suggellato da una processione con canti e simboli della fecondità terrestre, mentre a Oriente si vede sorgere il sole (sc. 75 VM).

Integrandosi nella fluidità di un ciclo naturale, la morte rituale nega quindi il tratto antropologico che la individua, la definitività⁴¹. La specifica ambivalenza del percorso onirico ci orienta,

⁴¹ Per MÉLAN 2012, 287 nel sogno si proietterebbe piuttosto «la speranza di Medea in una resurrezione dei bambini».

se non a risolvere, almeno a inquadrare con sufficiente chiarezza l'ambivalenza strutturale che vede in Medea un'icona comunitaria sacrale oltre che un personaggio solipsistico, una madre assassina e insieme una sacerdotessa.

Il sogno, che con la sua carica figurale uniforma a sé la realtà successiva, rappresenta il massimo punto di forza di Medea (come osservato sopra) ma rappresenta al contempo la sua massima debolezza; in quanto sogno contempla la realizzazione del desiderio di vendetta, ma sempre in quanto sogno anche la realizzazione del desiderio di innocenza inteso a esorcizzare la colpa dell'atto cui si accinge⁴². Un'istanza che la sospinge ineluttabilmente verso il rassicurante passato sociale e religioso⁴³.

È l'apparizione del Sole, più che mai «sogettiva» di Medea, a guidarla in questo cammino di riappropriazione delle proprie radici, a riannodare i fili con il suo universo arcaico.

Dopo la notte passata in preghiera nella casa silenziosa, «come d'improvviso risorge» luminoso il Sole, «scintilla in mezzo alla finestra, gettando nella stanza una luce lieta, carica dei germi della vita», e Medea contempla la fissità dei corpi dei figli alla sua

⁴² Nell'ultimo monologo di Medea ormai prossima all'infanticidio già Euripide aveva inserito un discusso meccanismo autoassolutorio: «ho deciso di andarmene al più presto dopo avere ucciso i miei figli, e di non lasciarli da uccidere a una mano più ostile. È assolutamente inevitabile che muoiano, e dal momento che lo è, li ucciderò, io che li ho generati» (vv. 1236-41); vd. DI BENEDETTO 1971, 46, e per gli aspetti generali del mito MASTRONARDE 2002, 49-53. Le difficoltà esegetiche sono amplificate dal fatto che i due ultimi versi ricorrono anche nel monologo precedente (vv. 1062-3) e li espunti da alcuni editori (e.g. MURRAY, MÉRIDIER e PAGE), mentre BATTEZZATO (1991, 435) sottolinea la loro rilevanza «per chiarificare la decisione di Medea e per collegare il giuramento alla descrizione delle circostanze esterne che spingono all'uccisione».

⁴³ E se l'atto in sé, metonimicamente sostituito da una doppia inquadratura sul coltello insanguinato, sembra il punto di approdo di una composta routine quotidiana compiuta in un totale straniamento ieratico (sulle suggestioni caravaggesche vd. MIMOSO-RUIZ 1996, 268), è difficile concordare con LAURIOLA (2015, 426, ma vd. anche MIMOSO-RUIZ 1982, 100-2 e FUSILLO 1996, 170) che l'infanticidio finale nel mondo desacralizzato di Corinto «becomes an empty repetition of a ritual devoid of its sacred value; it becomes something 'unnatural'», marcando così «the inevitable eradication of Medea from her sacred homeland»: a saldarlo in una dimensione unificante con il *diasparagmos* iniziale, iscrivendolo «intimamente nel sacro, né più né meno del sacrificio iniziale» (vd. SUBINI 2008, 95 con n. 255), si impone un sottofondo di musica tibetana che ne riprende il *Leitmotiv* sonoro iniziale elevandolo a dimensione simbolica connotativa.

luce radente, accende nell'altra stanza il focolare, ne «prende un ramo secco fiammeggiante, e comincia ad appiccare il fuoco intorno», risolutorio, definitivo (sc. 95 VM)⁴⁴.

ELENA FABBRO
Università di Udine
elena.fabbro@uniud.it

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

ENGLISH TITLE

On Pasolini's *Medea*. The Unity of the Cosmos and the Diversity of Medea

ABSTRACT

The paper analyzes Pier Paolo Pasolini's *Medea* (1969), starting from a comparison with Pasolini's different drafts and with Euripides' hypotext. The analysis highlights the fundamental opposition between two antithetical civilisations – one, from which Medea comes, archaic, 'barbaric', defined by sacredness and ritual; the other, to which Medea arrives, marked by rationality and the negation of the sacred. This duality deflagrates in Medea's dreams, Pasolini's true great innovation with respect to the monologues of Euripides' tragedy: Pasolini's Medea arrives at the project (which is also desire) of revenge through contact with the Sun, a figure to which Pasolini gives much more space as the fulcrum of the eternal circuit of death and rebirth, and who makes vengeance somewhat human, guiding Medea towards the re-appropriation of her own roots and of the archaic civilisation from which she had distanced herself.

KEYWORDS

Medea – Pasolini – Euripides – Seneca – Re-enactment of the Myth

⁴⁴ Nel film il sole scandisce anche una temporalità ciclica più vasta che collega in *Ringkomposition* la prima scena del film, immersa in una solarità che assorbe ogni altra forma al rogo finale, sua metonimia, che erompe dalla sua casa e sovrasta lo stesso volto di Medea, separando definitivamente il suo destino da quello di Giasone; vd. FUSILLO 1996, 172-3. Al sole, che nel sistema tematico pasoliniano rappresenta il cosmo «nella sua terribile neutralità», è dedicata una poesia (*Monologo sul sole*) composta nel 1962 a blocchi informi di prosa (un segnale di crisi nel percorso metrico pasoliniano), rimasta inedita e pubblicata da SITI 1998, ora in PASOLINI, *TP*, I, 2009², 1322-5.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUDANO S. (ed.), *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea*, Pisa 2008.
- BARBA V., *Callas, la Medea pasoliniana*, «Linguistica e Letteratura» 30, 2005, 193-9.
- BARTEL H., SIMON A. (edd.), *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London 2010.
- BATTEZZATO L., *Scena e testo in Euripide, Med. 1053-80*, «RFIC» 119, 1991, 420-36.
- BORIN F. (ed.), *La scrittura per il cinema. Atti dei convegni 2017 e 2018*, Trieste 2019.
- BRUNETTA G.P. (ed.), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011.
- BURNETT A.P., *Medea and the Tragedy of Revenge*, «CPh» 68, 1973, 1-24.
- BURNETT A.P., *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 1998.
- CAIAZZA A., *Medea: fortuna di un mito (quarta parte)*, «Dioniso» 64, 1994, 155-66.
- CALABRETTO R., «*Portate dal vento... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi*». *La musica nella 'trilogia classica' di Pier Paolo Pasolini*, in FABBRO 2004, 135-62.
- CALABRETTO R., *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in BORIN 2019, 15-37.
- CARASCO R., *Médée et la double vision*, «Revue d'Esthétique» n.s. 3, "Pasolini" 1982, 65-74.
- CASI S., FELICE A., GUCCINI G. (edd.), *Pasolini e il teatro*, Venezia 2012.
- CATANIA S., *Cinematizing the Euripidean and Sophoclean Spatial Dialectics. On the «Skene-Self» in Pasolini's Medea and Edipo Re*, «Literature/Film Quarterly» 28, 2000, 170-9.
- CHIESI R., *Pasolini, Callas e «Medea»*, Bologna 2007.
- CHIESI R., *Medea e il ritorno del Sole. Dalle pagine di "Visioni della Medea" al film*, «Studi Pasoliniani» 2, 2008, 87-101.
- CHIESI R., *Il sesso sacro. Dall'epifania di Teorema alla normalizzazione di Salò*, in FELICE, GRI 2013, 167-79.
- CHRISTIE I., *Between Magic and Realism: Medea on Film*, in HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000, 144-65.

- DE CILIA N., *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)*, in FELICE, GRI 2013, 221-36.
- DE GIUSTI L., *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, Pordenone 1979.
- DE MARTINO F., *Nostalgia di Medea: Pier Paolo Pasolini*, in AUDANO 2008, 109-53.
- DI BENEDETTO V., *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- DI GIUSEPPE L., *L'episodio di Egeo nella Medea e il pattern del "salvatore di passaggio" nelle tragedie di Euripide*, in DI MARCO, TAGLIAFERRO 2009, 91-117.
- DI MARCO M., TAGLIAFERRO E. (edd.), *Semeion Philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009.
- DIHLE A., *Euripides Medea*, «Sitzb. Heidelb. Akademie der Wiss. Phil.-Hist. Kl. Abh.» 5, Heidelberg 1977.
- DILLER H., *Θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*, «Hermes» 94, 1966, 267-75.
- DITADI F., *Ipotesi di riscritture pasoliniane da Il padre selvaggio a Medea*, in ORSITTO, WRIGHT 2014, 177-96.
- EL GHAOUI L. (ed.), *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens*, Université Stendhal, Grenoble 3, 23-24 aprile 2009, Pisa-Roma 2011.
- ELIADE M., *Traité d'histoire des religions, préf. de G. Dumézil*, Paris 1949 (tr. it. Torino 1976 [1954]).
- ELIOT T.S., *Seneca in Elizabethan Translation*, in *Elizabethan Dramatists, essays by T.S. E.*, London 1968.
- FABBRO E. (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine 2004.
- FELICE A., GRI G.P. (edd.), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venezia 2013.
- FRAZER J.G., *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 12 voll., VII-VIII: *Spirits of the Corn and of Wild*, London 1915³ (tr. it. Torino 1964).
- FUSILLO M., *'Niente è più possibile, ormai'. Medea secondo Pasolini*, in TODINI 1995, 95-114.
- FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996, Roma 2007².
- FUSILLO M., *Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo*, in BRUNETTA 2011, 235-48.
- GENTILI B., PERUSINO F. (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000.
- GERVAIS M., *Pier Paolo Pasolini*, Paris 1973.
- GREENE N., *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, Princeton 1990.

- HALL E., MACINTOSH F., TAPLIN O. (edd.), (edd.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000.
- HAMILTON C., KELLY M., MINOR E., NOONAN W. (edd.), *Politics Aesthetics of Refusal*, Newcastle 2007.
- IERANÒ G., *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in GENTILI, PERUSINO 2000, 177-97.
- KVISTAD I., *Spectres of Euripidean Refusal: Pier Paolo Pasolini's Medea*, in HAMILTON, KELLY, MINOR, NOONAN 2007, 130-45.
- KVISTAD I., *Cultural Imperialism and Infanticide in Pasolini's Medea*, in BARTEL, SIMON 2010, 224-37.
- LAGO P., *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*, Milano-Udine 2020.
- LAURIOLA R., *Medea*, in LAURIOLA, DEMETRIOU 2015, 377-442.
- LAURIOLA R., DEMETRIOU K.N. (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Leiden-Boston 2015.
- LÉVY-BRUHL L., *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Paris 1938.
- MANACORDA G. (ed.), *Poesia '97. Annuario*, Roma 1998.
- MASTRONARDE D.J. (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- MATTE BLANCO I., *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, London 1975 (tr. it. Torino 1981).
- MATTE BLANCO I., *Thinking, Feeling, and Being. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*, London-New York 1988 (tr. it. Torino 1995).
- MCDONALD M., *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia 1983.
- MÉLAN A., «Medea»: la sopravvivenza del mito e la scomparsa del sacro, in CASI, FELICE, GUCCINI 2012, 280-92.
- MIMOSO-RUIZ D., *Figures du miroir: confrontation da la Creusa de Corrado Alvaro (Lunga notte di Medea) et de Glauce dans Medea de Pier Paolo Pasolini*, «Revue des études italiennes» 27, 1981, 214-32.
- MIMOSO-RUIZ D., *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Préf. de G. Dumezil, Paris 1982.
- MIMOSO-RUIZ D., *La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini*, in *Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique: Actes du Colloque International de Toulouse - 17-19 Octobre 1991*, «Pallas» 38, 1992, 57-67.

- MIMOSO-RUIZ D., *Le mythe de Médée au cinéma: l'incandescence de la violence à l'image*, in *Médée et la violence. Colloque international organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 28, 29 et 30 mars 1996 à l'initiative du Centre de Recherches Appliquées au Théâtre Antique (CRATA) 1996*, «Pallas» 45, 1996, 251-68.
- NALDINI N., *Pasolini, una vita*, Verona 2014.
- NEMETI A. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Medea*, con un saggio di G. Paduano, Pisa 2003.
- NOWELL-SMITH G., *Pasolini's Originality*, in WILLEMEN 1977, 4-20.
- ORSITTO F., WRIGHT S. (edd.), *Contaminazioni culturali. Musica, teatro, cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Manziana 2014.
- PADUANO G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti - Medea*, Pisa 1968.
- PADUANO G., *Dal particolare filologico all'universale letterario*, «Maia» 70, 2018, 427-35.
- PASOLINI P.P., *Le cinéma de poésie*, «Cahiers du cinéma» 171, 1965, in Id. 1972, 175-96 [= PASOLINI, SLA, I, 1999, 1461-88].
- PASOLINI P.P., *Le cinéma selon Pasolini. Entretien de J.L. Comolli avec Bertolucci et Pasolini*, «Cahiers du cinéma» 169, août 1965 [= PASOLINI, PC, II, 1999, 2890-907].
- PASOLINI P.P., *La lingua scritta della realtà*, «Nuovi argomenti» 2, aprile-giugno 1966, in Id. 1972, 208-37 [= PASOLINI, SLA, I, 1999, 1503-40].
- PASOLINI P.P., *Pier Paolo Pasolini (Edipo re)*, intervista di J.A. Fieschi, «Cahiers du cinéma» 195, novembre 1967 [= PASOLINI, PC, II, 1999, 2918-30].
- PASOLINI P.P., *Ho sognato un verso*, «Tempo» n. 15, 12 aprile 1969, in FALASCHI G. (ed.), FERRETTI G.C. (pref.), *I dialoghi*, Roma 1979 (dialoghi apparsi sul settimanale *Tempo*, 6.8.1968-24.1.1970), 614-6 (rist. 1992) [= PASOLINI, SPS 1999, 1093-282, 1203-5].
- PASOLINI P.P., *Medea*, Milano 1970, 27-108 (= Id., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo, Medea*, intr. M. Morandini, Milano 1991, 475-605) [= PASOLINI, PC, I, 1999, 1207-88]. [a]
- PASOLINI P.P., *Entretien avec Pasolini*, intervista con A. Tournès, R. Rouquette, «Jeune Cinéma» 45, mars 1970, 16-21 [= CHIESI 2007 (tr. it.), 59-63]. [b]
- PASOLINI P.P., *Intervista con Pasolini*, a c. di V. PISANELLI STABILE, «La Rassegna» 1, gennaio 1970. [c]
- PASOLINI P.P., *Empirismo eretico*, Milano 1972, rist. con pref. di G. Fink, Milano 1991.

- PASOLINI P.P., *Progetto per un film su san Paolo* in ID., *San Paolo*, Torino 1977, 5-12 [= PASOLINI, PC, II, 2001, 2023-2030].
- PASOLINI P.P., *Il sogno del centauro*, Roma 1983 (tr. it. J. DUFLLOT, *Les dernières paroles d'un impie*, Paris 1981) [= PASOLINI, SPS, 1999, 1403-1550].
- PASOLINI P.P., *Il Vangelo secondo Matteo Edipo re Medea*, intr. di M. Morandini, Milano 1991.
- PASOLINI P.P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, 2 voll., Milano 1999. [SLA]
- PASOLINI P.P., *Saggi sulla politica e società*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, Milano 1999. [SPS]
- PASOLINI P.P., *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, a c. di W. SITI e S. DE LAUDE, 2 voll., Milano 2001. [PC]
- PASOLINI P.P., *Pier Paolo Pasolini. Tutte le poesie*, a c. di W. SITI, 2 voll., Milano 2009². [TP]
- PASOLINI P.P., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, con nuova intr. di J. H. (2013), Parma 2014² (1992), (London 1969) [= PASOLINI, SPS, 1999, 1285-1399].
- RYAN-SCHUTZ C., *Sex, the Self, and the Sacred, Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, Toronto 2007.
- SITI W., *Monologo sul sole. Un inedito di Pasolini*, in MANACORDA 1998, 89-97.
- SNELL B., *Das früheste Zeugnis über Sokrates*, «Philologus» 97, 1948, 125-34 (= ID., *Scenes of Greek Drama*, Berkeley 1964, 51-75).
- SUBINI T., *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma 2007.
- SYRIMIS M., *Pasolini's Erotic Gaze from Medea to Salò*, «Italica» 89, 2012, 510-31.
- SYRIMIS M., *The Presence of Seneca in Pasolini's Medea: «Infatti, non c'è nessun dio»*, «Studi pasoliniani» 16, 2022, 87-99.
- TODINI U. (ed.), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli 1995.
- TUCCINI G., *Maria Callas, regina non vista. Medea e le ombre delle cose future*, in EL GHAOU 2011, 129-45.
- WILLEMEN P. (ed.), *Pier Paolo Pasolini*, London 1977.

MASSIMO FUSILLO

Corpi, performance, vulnerabilità. Riscritture femministe e post-femministe della tragedia greca (Cixous, Tempest)

1. Il femminismo è stato ed è una rivoluzione politica, culturale, antropologica: forse l'unica rivoluzione che non ha miseramente fallito, come si usa dire, anche se è certo ben lontana da aver concluso il suo compito. Ha quindi cambiato radicalmente anche il nostro modo di leggere il mondo antico e la tragedia greca, dando vita a uno straordinario fiorire di studi. Qui vorremmo affrontare un altro aspetto: come il femminismo abbia inciso anche sulla ricezione creativa della tragedia greca. Per farlo sistematicamente, ci vorrebbero uno spazio molto maggiore, e una ricerca di svariati anni; ci è sembrato comunque interessante offrire qualche spunto di riflessione attraverso due figure che provengono da due ambiti e da due epoche molto diverse. Una scrittrice che è stata una figura chiave degli anni Settanta e del cosiddetto pensiero della differenza, troppo spesso facilmente etichettata come teorica della scrittura femminile; e una persona non binaria, che vuole essere appellata in termini neutri, e che è una delle voci più significative dello spettacolo e della musica contemporanea. Una filosofa che scrive in modo denso e talvolta oscuro, rarefatto e allusivo; una rapper che grida e canta il suo impegno politico, e la sua poesia tutta performativa. Dal femminismo radicale al post-femminismo queer cambiano tantissime cose, ma restano fermi alcuni nuclei ossessivi con cui si riscrive il teatro greco: il corpo, il flusso magmatico di suoni e immagini, e la valorizzazione di nuclei antieroci come la fragilità e la vulnerabilità.

2. Pubblicato nel 1970, quindi negli anni cruciali dei movimenti studenteschi e di liberazione gay e lesbica (la rivolta di Stonewall è del 1969), *Sexual Politics* di Kate Millet è una delle

opere più militanti del femminismo radicale. Nel libro Millet si dedica soprattutto ad analizzare e attaccare il sessismo di scrittori contemporanei famosi e osannati (Lawrence, Miller, Mailer), ma tratta anche il finale dell'*Oresteia*, con cui fa nascere simbolicamente il patriarcato. Dietro questa lettura c'è una lunga linea culturale che inizia con la celebre tesi di Johann Jakob Bachofen, che vedeva nell'*Oresteia* la lotta tra diritto matriarcale e diritto patriarcale, tesi che ha influenzato anche Freud e che fu tacciata di misticismo da Friedrich Engels; in realtà le Erinni non rappresentano esclusivamente il principio materno, ma difendono *tout court* la consanguineità (nella *Teogonia* di Esiodo l'Erinni è legata all'idea di vendetta del padre: v. 472), e la trilogia non racconta un passaggio fra diverse civiltà, ma una stratificazione conflittuale. Va anche ricordato che tutto il Novecento e la nostra epoca tendono a decostruire la progressione teleologica dell'*Oresteia*, che comunque contiene un buon margine di complessità e ambiguità; e lo fanno attraverso una temporalità che oggi si chiama queer: non lineare e non progressiva, che privilegia i «nicks of time» di cui parla Elisabeth Grosz, le fratture cariche di senso.

La lettura di Millet appare dunque oggi settaria e schematica: difetti comprensibili, perché frutto di una splendida stagione militante. Per trovare un approccio più sfumato, che diventa anche rilettura creativa, dobbiamo rivolgerci a una figura diversa: Hélène Cixous. Fondatrice nel 1974 del primo "Centre d'études féminines" in Europa, che diventerà poi "Centre d'études féminines et d'études de genre", collaboratrice della mitica rivista *Poétique* di Genette e Todorov durante la stagione semiologica e narratologica, amica e co-autrice di Derrida, Cixous ha sempre saputo far interagire scrittura creativa, pensiero femminista, e riflessione teorica sulle forme e sui linguaggi artistici, con una chiara attitudine alla sinergia intermediale. Richiamandosi al pensiero di Virginia Woolf, Cixous concepisce la scrittura femminile come un sapere androgino, che deve prendere le forme di un flusso tendenzialmente infinito che proviene dal corpo. Come sintetizza Paola Bono, la visione poetica e filosofica di Cixous mira a «un'economia pulsionale del dispendio che annulla la di-

stanza tra corpo e parola» (p. 7), valorizzando l'esperienza vocale e attoriale. Lo scritto teorico *Il riso della Medusa* propone una teoria che vuole andare oltre il due, oltre il gioco identità/differenza: si rifiuta di fissare maschile e femminile in una opposizione immutabile, ma li vuole invece «dinamizzati all'infinito da uno scambio incessante».

L'approccio creativo di Cixous alla tragedia greca assume forme diverse, con un taglio fortemente intermediale, e si confronta con i miti più pregnanti dell'immaginario antico, a partire da quello centrale per la psicanalisi e per tutta la cultura del Novecento. *Le nom d'Œdipe. Chant du corps interdit* è un'opera lirica, che va in scena nel 1978 al Festival di Avignone con la musica di André Boucourechliev: il libretto di Cixous è un flusso continuo, diviso fra solo due personaggi, Edipo e Giocasta, che decostruiscono sistematicamente nomi, ruoli, identità, fino a produrre un «delirio panico di unione con un essere infinito che non è più né uomo né donna» (PADUANO 1994, 239).

Nella prosa *Sorties* (1975), che mescola autobiografia, saggio e racconto, Cixous esplora il suo rapporto intenso con il mito greco, che l'ha aiutata a mettere a fuoco la propria bisessualità, e si sofferma a lungo sulla figura di Achille, e poi infine anche sull'*Oresteia*, che viene definita l'alba del fallocentrismo. Una definizione che va oltre quella tutta politica di Millet, incentrata sul dominio sessuale dei maschi, anche perché si basa su un'interpretazione dei personaggi come fasci di pulsioni contraddittorie, come dispositivi ambivalenti e androgini.

Come accade sempre nell'opera di Cixous, la scrittura sul mito si lega strettamente con le collaborazioni artistiche e con la performance di testi tragici. Il ripensamento del mito degli Atridi era iniziato infatti grazie all'incontro con Andrei Serban, regista di origini rumene, che si era segnalato in patria per una rielaborazione del *Giulio Cesare* di Shakespeare in chiave kabuki, era poi emigrato nel 1969 negli Stati Uniti, dove fu accolto da Ellen Stewart nel mitico Café La Mama di New York, ed aveva frequentato a Parigi i corsi di Peter Brook (diventerà in seguito una delle figure chiave del teatro americano, per poi tornare in

Romania nel 1991 a dirigere il teatro nazionale; oggi è ancora attivo anche nella regia lirica).

Al Café La Mama – un tempio della sperimentazione che ha ospitato anche *Tango glaciale*, primo successo internazionale di un Martone giovanissimo – la *Medea* di Serban (1971) ha una grandissima risonanza: gli spettatori vengono portati in un sotterraneo dove trovano la protagonista legata che lancia urla e lamenti: quello che in Euripide resta fuori scena, all'interno della casa, diventa un esercizio di respirazione da cui emerge lentamente la parola. Molto spazio ottengono il rito con cui Medea prepara la sua vendetta, gli oggetti simbolici, i movimenti del coro, e la musica che proviene da strumenti non tradizionali. Come succede spesso in quello che si chiamava allora teatro d'avanguardia, la parola non è usata nella sua funzione comunicativa, ma per il suo valore fonico e musicale, per la sua sensualità, per le sue connotazioni rituali ed ancestrali. A differenza del mitico spettacolo *Dionysus in 69* di Richard Schechner (New York 1968-9), la *Medea* di Serban non cerca nessuna attualizzazione politica: valorizza al contrario la distanza dal mito (come farà in Italia Ronconi nell'*Oresteia* del 1972 e in tutti i suoi lavori sul mito), e rifiuta ogni caratterizzazione psicologica, ogni introspezione soggettiva a favore di un'azione oggettiva e stilizzata, che culminava nel trionfo finale del delitto. Lo straniamento viene anche dall'uso di diverse lingue: Medea recita in greco antico, Giasone in latino. Nello stesso anno della *Medea* di Serban, il 1971, nello Iowa, e poi in Francia al Festival di Nancy, Robert Wilson allestisce *Deafman Gance*, sette ore di straordinario teatro onirico che entusiasmano Louis Aragon (in una Lettera aperta a Breton scrive che qualcuno ha finalmente realizzato l'utopia surrealista); anche qui uno spettacolo il cui centro propulsore è l'infanticidio di Medea, non rappresentato drammaturgicamente, ma visualizzato, ripetuto e variato all'infinito.

Tre anni dopo *Medea*, Serban mette in scena sempre al La Mama *Fragments of a Greek Trilogy (Medea, The Trojan Women, and Electra)*: quindi una struttura più ampia, una trilogia incentrata sul mondo femminile, di cui però, come è tipico della poetica postmoderna, non ci possono giungere che frammenti. Anche

qui, come per il capolavoro di Wilson, si crea una sinergia fra Stati Uniti e Francia: Serban suscita un forte interesse a Parigi, che si concretizza nella sua partecipazione al *Festival d'automne*, dove presenta *l'Elettra* di Sofocle in greco antico, in un'edizione che vede la messinscena di uno degli spettacoli più memorabili della storia del teatro, *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski. La prestigiosissima casa editrice Gallimard pubblica per l'occasione un piccolo volume intitolato *Le travail d'Andreï Serban* (1973). Inaugurato da uno scritto di Ionesco, che esalta il teatro di Serban come ricerca di archetipi e sacralizzazione della parola, il volumetto ospita estratti tradotti dal rumeno da un lungo saggio inedito della Dramaturg di Serban, Anna-Maria Norti, che contrappone fra l'altro Medea come figura della paura più atavica, a Elettra come figura dell'attesa e del miracolo.

Ed è per questo volumetto che Hélène Cixous scrive due testi, che contaminano la riflessione femminista sul mito con la sua libera riscrittura, in un impasto affascinante e innovativo. Il primo, intitolato *L'Électre et l'après Médée*, evoca la fase del dopo Medea (dopo le donne potentemente agenti), come una fase di transizione e di sospensione. Oreste è il personaggio cerniera, compie un gesto fondativo che non è né femminile né maschile, né attivo né passivo. Il mondo delle madri è notturno e ambiguo: non gli pertiene il delitto, ma la colpa; sotto lo scenario classico, fallo-gocentrico, dell'eliminazione del re antico, del tradimento della donna e del dovere della vendetta, emerge un'energia nascosta e potente. Il finale segna il trionfo del regno del fratello, di un uomo non minacciato dal desiderio:

Reconnu par la sœur, et donc sans la lutte à mort que la différence sexuelle risque toujours de déclencher, Oreste, ayant pris soins d'écarter les complications incestueuses qu'une Électre délirante aurait pu susciter, calmant, anesthésique, impose la loi.

L'altro testo, *Le Crépuscule des mères*, è invece puramente letterario: è un monologo di Elettra in cui si incrociano e si fondono vita e morte, tempo vissuto e tempo allucinatorio, in un accaval-larsi di emozioni, ricordi, sensazioni che rientrano in quella vi-

sione della scrittura femminile come flusso corporeo che Cixous teorizzerà in *Prénoms de personne*, ispirandosi a Joyce.

Circa vent'anni dopo, Cixous partecipa come traduttrice a una messinscena veramente epocale dell'*Oresteia: Les Atrides* di Ariane Mnouchkine, per cui tradurrà *Le Eumenidi*, la tragedia conclusiva più lontana dall'idea moderna di tragico, e la più problematica per le riscritture moderne, che tendono sempre a decostruire il finale teleologico della nascita della democrazia, per quanto già in Eschilo carico di ambiguità. La regia di Mnouchkine utilizza tecniche e stilemi di vari teatri orientali, e dà un rilievo particolare alle componenti rituali e sacrali, ai linguaggi del corpo, della danza e della musica, e alla gestualità, ispirandosi direttamente alle teorie di Artaud, come avviene per tutta la sperimentazione teatrale del Novecento. Come ha dimostrato Anton Bierl, questo non implica affatto una cancellazione dell'impatto politico del testo, che nel 1992, poco dopo la caduta del muro di Berlino, era particolarmente acuto. La traduzione in prosa poetica di Cixous, scorrevole e incisiva, contribuisce pienamente (come anche la sua consulenza) a un finale della trilogia pienamente problematico. Da un'esaltazione del progresso verso la democrazia, guidato da un'Athena impersonata significativamente dalla stessa attrice che impersonava anche Clitennestra, si passa a un quadro finale meno ottimistico e luminoso. Nell'ultima immagine la dea è infatti di spalle, mentre in scena latrano le Erinni in forma animalesca: quasi a visualizzare come la repressione e il superamento dell'Altro dionisiaco, dello strato più arcaico e violento, non possono essere un processo lineare e trionfale.

Nello stesso anno, il 1992, Cixous inizia a scrivere un dramma, *La Ville parjure, ou le reveil des Erinyes*, che andrà in scena alla Cartoucherie di Ariane Mnouchkine nel 1995: un dramma corale con vertiginosi incroci temporali, in cui appare Eschilo come guardiano del cimitero municipale, una Madre, la Notte, e svariati altri personaggi anche contemporanei, che ruotano tutti sui temi del sangue e della contaminazione. L'eco frammentaria dell'*Oresteia* non smette di risuonare in una scrittura volutamente fluida e magmatica.

3. Drammaturga, *rapper*, *performer*, Kate (poi Kae, per esprimere meglio il suo essere non binaria, soggetto plurale) *Tempest* è una delle voci più interessanti della scena britannica contemporanea, scena che si è misurata più volte con il mito (basta pensare al *Thyestes* e a *A Mouthful of Birds* di Caryl Churchill, o a *The Love of the Nightingale* di Timberlake Wertenbaker). Il suo rapporto con le letterature antiche emerge già nelle prime raccolte poetiche, in *Brand New Ancients* e poi nel poemetto, *Resta te stessa (Hold Your Own, 2014)*, in cui rielabora e rilegge il mito di Tiresia, ambientandolo ai giorni nostri e facendone il veicolo metaforico di fragilità, disagio, vulnerabilità, e di una sessualità fluida e cangiante. Interessante il rapporto intertestuale diretto con Ovidio: *Tempest* segue da vicino lo schema narrativo ovidiano, dilatandolo e riempiendolo con scavi psicologici di vario tipo, e soprattutto si misura direttamente con la descrizione della metamorfosi fisica e psichica, in un modo dettagliato piuttosto anomalo nel quadro contemporaneo di questo tema, dandoci così una versione in soggettiva della doppia metamorfosi transessuale di Tiresia che nemmeno lo stesso Ovidio ci aveva dato.

Su commissione del National Theatre di Londra, nel 2021 *Tempest* si misura con una tragedia relativamente meno battuta, ma segnata comunque da una ricezione molto interessante (studiata da Francesca Boero e Margherita Rubino), che ne ha valorizzato gli strati latenti: il *Filottete* di Sofocle. *Paradise. A new version of Sophocles' "Philoctetes"* è ambientato in un'isola di detenzione, un campo profughi pieno di rifiuti, e ha al suo centro un coro di donne emarginate che all'inizio non interagisce per nulla con l'azione dei tre eroi sofoclei, poi inizia lentamente a commentare e suggerire scelte e sviluppi, e infine si scontra apertamente con loro. Nella messinscena della prima assoluta un cast tutto femminile affrontava la performance di una mascolinità sempre dipinta come proterva ma fundamentalmente fragile, attraverso una drammaturgia secca e scabra, composta da battute brevi, martellanti e taglienti, alternate con squarci narrativi o lirici (soprattutto da parte del personaggio Aunty). È una versione fortemente antierica: lo stesso *Filottete*, che è sempre, anche

nella tradizione moderna, una figura nobile e dignitosa, diventa qui un personaggio negativo, anche se non mancano tratti di *pathos* e di empatia provenienti da Sofocle, spesso seguito in modo aderente, con solo alcune modernizzazioni; ma l'analessi con cui Odisseo ci racconta l'origine della sua ferita ci descrive una brava spavalda, che ha messo in pericolo la vita dei compagni, e che era dettata solo da «selfishness» (p. 107).

È una lettura apertamente politica, che guarda ai problemi contemporanei dell'immigrazione (le donne non possono lasciare l'isola perché non hanno i documenti), con vari eccessi didascalici che rendono il testo troppo esplicito e programmatico. Nel finale, Filottete arriva anche a denunciare come falso il suo statuto eroico, a rifiutare quindi in pieno il mito greco, per poi finire aggredito e colpito da Neottolemo, come avveniva anche nella riscrittura più acra e politica che abbia avuto questa tragedia: quella di Heiner Müller. Anche l'arco non avrà nessuna utilità per le donne che resteranno sole attorno al fuoco, a mangiare il loro riso e i loro pomodori di vari colori, e ad ascoltare il canto poetico e ritmato di Aunty, contente del loro sistema di vita. Tempest ha scelto una tragedia unicamente maschile, che esaltava la diversità di un eroe dalla tenacia granitica (un'esaltazione accentuata nella riscrittura metaletteraria di Gide, o nella messinscena tragica e solipsistica di Martone, in cui Neottolemo e Odisseo sono solo allucinazioni di un eroe vicino alla morte); e l'ha trasformata in una contrapposizione un po' manichea fra mondo maschile della guerra e mondo femminile della terra e dell'emarginazione. Molto più queer la riscrittura di Giorgina Pi nello spettacolo *Lemnos* (2020), in cui Filottete ed Eracle sono donne, e Neottolemo ed Odisseo uomini, mentre sullo sfondo risuona l'esperienza del confino durante la dittatura dei colonelli. Tempest ha lasciato comunque a Filottete una lunga battuta nichilista, che dipinge il mondo contemporaneo come vuoto, e pericolosamente incline verso il fascismo, di cui leggiamo l'inizio:

It's just emptiness! Emptiness at the expense of emptiness to increase emptiness for the pursuit of emptiness and you can see it in everyone's eyes. Our country is nothing more than a cradle for

tyranny. In her cities, the mean-spirited coward gains the world, and integrity is punished with despair. You want me to go and fight? Unholy, unhumble, unaware, unappreciative, unthankful, unkind, undone (p. 115).

Il finale con le donne serene sull'isola sembra concretizzare il lato "represso" del modello di Sofocle: un'autosufficienza dello spazio dell'isola, che può assumere tratti sorprendentemente utopici all'interno di un testo fondamentalmente distopico.

4. Figura chiave del pensiero della differenza, Cixous riscrive in chiave femminista il grande affresco dell'*Oresteia* intessendo riflessioni filosofiche, traduzioni, riscritture creative, alla ricerca di paradigmi storici e stratificazioni antropologiche. Nella nostra epoca post-femminista, *Tempest* contamina musicalità rap, umorismo, attualizzazioni, traduzioni dirette da Sofocle e denunce politiche, alla ricerca del tragico contemporaneo. In entrambi i casi la prospettiva femminile, femminista, queer o post-femminista dona una nuova vitalità alla tragedia greca, straniandola, rovesciandola, espandendola, rivivendola nel corpo, nel ritmo, nel pensiero e nel suono.

MASSIMO FUSILLO
Scuola Normale Superiore
massimo.fusillo@sns.it

ENGLISH TITLE

Bodies, Performance, Vulnerability. Feminist and Post-feminist Rewritings of Greek Tragedy (Cixous, *Tempest*)

ABSTRACT

Feminist culture has been intensively dealing with the semantic density and profound anthropological value of Greek tragedy, offering several critical interpretations and creative rewritings. This paper analyzes two writers that belong to different phases of feminist theory: Hélène Cixous, philosopher, writer and translator, represents the so-called

theory of sexual difference and dealt with Aeschylus' *Oresteia* from various perspectives, shared in Arienne Mnouchkine's revolutionary mise-en-scene. Kae Tempest stands for contemporary post-feminist queer thinking: the recent *Paradise* is an innovative re-interpretation of Sophocles' *Philoctetes*.

KEYWORDS

Tragedy — Rewriting — Performance — Feminism — Queer

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHOFEN J.J., *Das Mutterrecht* (1861), in *Gesammelte Werke*, vol. II.1, Basel 1948 (tr. it. *Il matriarcato*, Torino 1975).
- BIERL A., *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart 1996 (tr. it. *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni tecniche e realizzazioni sceniche*, Premessa di M. Fusillo, Postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana, Roma 2004).
- BOERO F., RUBINO M., *L'ultimo eroe. Filottete, straordinarie fortune di un arciere greco*, Roma 2017.
- BONO P. (ed.), *Scritture del corpo. Hélène Cixous variazioni su un tema*, Roma 2000.
- CIXOUS H., *Prénoms de personne*, Paris 1973.
- CIXOUS H., *L'Électre et l'après Médée. Le Crépuscule des mères*, in *Le Travail d'Andreï Serban*, Paris 1973.
- CIXOUS H., *Sorties*, in *La jeune née*, con C. CLÉMENT, Paris 1975.
- CIXOUS H., *Il riso della Medusa* (1975), tr. it. in R. BACCOLINI, M.G. FABI, V. FORTUNATI, R. MONTICELLI (edd.), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna 1997, 221-45.
- CIXOUS H., *La Ville parjure, ou le reveil des Erinyes* (1994), Paris 2010.
- ENGELS F., *Die Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluss an Lewis Morgans Forschungen* (1884), Stuttgart 1891 (tr. it. *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Milano 2015).
- FREUD S., *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen* (1934-38), in *Gesammelte Werke*, vol. XVI, Frankfurt am Main 1999; poi ed. J. ASSMAN, Stuttgart 2010 (tr. it. *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, in *Opere*, vol. XI, Milano 1979).

GROSZ E., *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*, Durham 2006.

MILLET K., *Sexual Politics*, Chicago 2000² (1970; tr. it. *La politica del sesso*, Milano 1970).

PADUANO G., *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994.

TEMPEST K., *Hold Your Own. Poems*, New York-London 2016 (tr. it. *Resta te stessa*, Roma 2017).

TEMPEST K., *Paradise. A new version of Sophocles' "Philoctetes"*, London 2021.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2024