



## UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

DOTTORATO IN FILOLOGIA E CULTURA GRECO – LATINA E STORIA DEL  
MEDITERRANEO ANTICO

DIPARTIMENTO CULTURA E SOCIETÀ

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE: L - FIL – LET / 02 LINGUA E LETTERATURA  
GRECA

### IL BESTIARIO DELLA VIOLENZA SULLA SCENA. LE METAFORE ANIMALI NEL TEATRO ATTICO TRAGICO E COMICO.

IL DOTTORE

**GABRIELE GIUFFRÈ**

IL COORDINATORE

**NICOLA CUSUMANO**

IL TUTOR

**VALERIA ANDÒ**

CO TUTOR

**VIOLAINE SEBILLOTTE CUCHET**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2016



## INTRODUZIONE

### UNO SGUARDO D'INSIEME

Affrontare lo studio delle immagini metaforiche del *corpus* tragico che associano simbolicamente l'universo femminile a quello animale significa in primo luogo accostarsi alla valutazione ideologica del "genere" femminile nel pensiero greco antico, colto nella sua definizione e realizzazione storica e culturale, nonché alle valenze simboliche che esso riveste.

Nota acutamente Sebillotte Cuchet che "le genre est défini comme l'ensemble des assignations socialement construites à partir de l'identité sexuelle. Parler de genre et non de sexe, c'est ainsi choisir de mettre l'accent sur l'aspect social, et nécessairement historique, de cette identité sexuée [...] le genre invite à s'intéresser autant aux hommes qu'aux femmes et, dans la mesure où les assignations de genre ne renvoient pas uniquement à des individus mais également à des représentations symboliques, à s'intéresser au fonctionnement des sociétés dans leur globalité"<sup>1</sup>. I contributi critici sulla figura femminile e sulla zoologia antica sono sterminati; eppure non è mai stato condotto uno studio analitico e completo sulla connessione simbolica tra mondo femminile ed universo animale. Se negli ultimi anni sono considerevolmente aumentati gli *animal studies* (a partire per esempio dai volumi di Cassin e Labarrière<sup>2</sup> e Dumont<sup>3</sup>) ed i *gender studies*, e lo studio di Saïd<sup>4</sup> ha focalizzato in termini generici l'attenzione sulle rappresentazioni animali nel *corpus* tragico, pur tuttavia non è mai stata riservata particolare attenzione al valore di tali metafore animali: l'enciclopedia bestiale antica offre infatti la possibilità di rappresentare peculiari tratti del genere femminile mediante le simbologie peculiari di specifiche tipologie animali. L'interferenza tra universo femminile e mondo bestiale si presenta al contempo come duplice operazione culturale, che definisce sistematicamente, all'interno e tramite metafore, una specifica "simbologia zoematica della donna"<sup>5</sup> ed impiega il femminile come "métaphore pour dénigrer, valoriser, ou évoquer des comportements"<sup>6</sup>.

A partire dall'*epos* omerico Clitemnestra risulta già metaforicamente accostata ad una cagna (la regina era infatti qualificata come κυνῶπις)<sup>7</sup> e risulta, in maniera quasi epigrammatica, assolutizzata la considerazione secondo la quale non poteva esistere nulla di più funesto e cagnesco di una donna (ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός)<sup>8</sup>. È proprio Agamennone a qualificare con tali tratti la moglie scellerata, nel

---

<sup>1</sup> Sebillotte Cuchet 1997, p. 11.

<sup>2</sup> Cassin-Labarrière 1997.

<sup>3</sup> Dumont 2001.

<sup>4</sup> Saïd 1992.

<sup>5</sup> Roscalla 1998, p. 25.

<sup>6</sup> Sebillotte Cuchet 2007, p. 25. Per un primo inquadramento teorico utile la lettura di Franco 2008 (a) e 2008 (b).

<sup>7</sup> Hom., *Od.* XI v. 424.

<sup>8</sup> Hom., *Od.* XI v. 427.

momento in cui narra ad Odisseo sceso agli inferi la sua uccisione ad opera della terribile Clitemnestra, che è “archetipo dell’infida natura femminile ed [...] emblematico esempio della cagneria delle donne”<sup>9</sup>.

La figura femminile risulta pertanto sovrapposta a quella animale per rappresentarne l’indole cattiva e le qualità infide. Le note misogine, che caratterizzano tale passo omerico, riaffiorano chiaramente nel dettato esiodeo e traspongono questi tratti bestiali alla prima donna, Pandora. Se infatti in *Op. et dies*, Hermes su ordine di Zeus dona alla donna una mente canina (κύνεόν...νόον) ed un’indole ingannatrice (ἐπίκλοπον ἦθος)<sup>10</sup>, indice – come nota West – della sua sfrontatezza (ἀναίδεια)<sup>11</sup>, ad assumere rilevanza appare la sequenza di *Theog.* vv. 581 – 584, che, di carattere quasi ecfrastrico, focalizza l’attenzione sulle raffigurazioni scolpite nel diadema offerto a Pandora da Atena:

τῆ δ’ ἐνὶ δαίδαλα πολλά τετεύχαστο, θαῦμα ἰδέσθαι,  
κνώδαλ’, ὅσ’ ἤπειρος πολλά τρέφει ἠδὲ θάλασσα,  
τῶν ὅ γε πόλλ’ ἐνέθηκε, χάρις δ’ ἀπελάμπετο πολλή,  
θαυμάσια, ζῴοισιν ἑοικότα φωνήεσσιν.

in esso (sc. diadema) aveva abilmente scolpito, meraviglia a vedersi  
molte belve terribili quante nutre il mare e la terra:  
e di queste ne aveva poste numerose, e su tutte grazia si diffondeva,  
meravigliose, simili ad animali parlanti<sup>12</sup>.

Le raffigurazioni dell’ornamento offerto alla donna consistono infatti in belve terribili (κνώδαλα), in tutto simili ad animali dotati di voce (ζῴοισιν ἑοικότα φωνήεσσιν). Tali figure animali risultano caratterizzate dalla grazia, quella stessa χάρις infida che connota Pandora e più in generale, per il pensiero greco, tutte le donne, razza distruttiva (τῆς γὰρ ὀλώλιόν ἐστι γένος καὶ φύλα γυναικῶν, v. 591<sup>13</sup>), δόλον αἰπύν ed ἀμήχανον (v. 589) per gli uomini.

Le prime testimonianze, tese a ravvisare un’associazione codificata ed esplicita tra donne ed animali, si registrano in un frammento di Focilide di Mileto<sup>14</sup> e nel celebre “*Giambo contro le donne*” di Semonide di Amorgo<sup>15</sup>: in esse si crea un’interferenza perfetta, osmotica, tra le qualità etico – caratteriali dell’animale assunto a referente dell’immagine metaforica e l’elemento femminile. Ai quattro tipi di animali presenti nel frammento del Milesio (cagna, ape, scrofa e cavalla), a cui vengono accostati altrettanti tipi di donna e quindi di tipologie caratteriali femminili, fa da *pendant* nell’Amorgino la giustapposizione speculare di otto animali (scrofa, volpe, cagna, asina, donnola, cavalla, scimmia ed ape) ad altrettante tipologie femminili. Da

<sup>9</sup> Franco 2003, p. 261. Si veda anche *ibid.* 2003, p. 262.

<sup>10</sup> Hes., *Op. et Dies* v. 67.

<sup>11</sup> West 1996<sup>2</sup>, p. 160 comm. *ad. ver.* Acute ed interessanti notazioni sul passo esiodeo in questione in Franco 2003, pp. 263-272, dove la studiosa conduce un’analisi attenta e perspicua del personaggio di Pandora, che insieme con Clitemnestra, si configura come archetipo dell’infida e subdola indole femminile.

<sup>12</sup> Hes., *Theog.* vv. 581-584. Per un commento al passo si veda West 1996<sup>2</sup>, pp. 328-329, *comm. ad loc.* Breve accenno al diadema di Pandora in Brown 1977, p. 29.

<sup>13</sup> Sul valore specifico di γένος e φύλα cfr. Loraux 1978 pp. 54 – 56 e Roscalla 1998.

<sup>14</sup> Phocyl., *fr.* 2 Diehl.

<sup>15</sup> Semon., *fr.* 7 West = *fr.* 7 Pellizer-Tedeschi.

una tale rappresentazione letteraria la donna è dipinta come un essere negativo e malvagio per natura, di cui viene tratteggiata, secondo le modalità e le finalità proprie dell'invettiva giambica, la serie di vizi propri dell'universo femminile: ridotto alla stregua della figura animale a cui viene giustapposto, il mondo femminile, pensato e predicato in termini animali, risulta declassato, vittima dell'universo maschile che vuole controllarne e limitarne la possibile portata sovversiva<sup>16</sup>.

L'immagine esiodea sembra trovare un punto di contatto con un particolare della celebre invettiva misogina che nell'omonimo dramma euripideo, Ippolito, sdegnato per l'amore incestuoso della matrigna Fedra, rivolge alle ancelle che dovrebbero accompagnare le donne, accostandole a bestie dal carattere mostruoso:

ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη  
θηρῶν, ἴν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα  
μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν

le ancelle, che abitano insieme con loro, dovrebbero essere mute,  
bestie mostruose, così da non avere la possibilità di proferire qualcosa  
né di recepire a loro volta da quelle una qualche voce<sup>17</sup>.

In termini di sinossi generale, il *corpus* tragico registra la presenza sistematica e costante di numerose sequenze metaforiche che giustappongono le grandi eroine femminili –Clitemnestra, Ecuba e Medea – a specifiche tipologie animali, mediante giochi di intertestualità letterarie ed ideologiche ed interferenze simboliche, che si configurano, esse stesse, come modalità peculiari di pensare il femminile.

L'obiettivo precipuo di tale indagine è quello di far luce ed esplicitare tali simbologie e le modalità rappresentative ad esse sottese, anche in virtù dei significati e dei valori nuovi e peculiari che la tragedia conferisce a tali immagini. Nei drammi classici la rappresentazione metaforica del femminile e del bestiale si pone come sistema simbolico teso a riflettere e problematizzare il tratto forse principale del femminile stesso, la maternità. Rispetto all'associazione donna – bestia nata in seno all'epica omerica, presente nel poema cosmogonico ed epico – didascalico esiodei, sviluppata entro le maglie dell'invettiva giambica nel dettato seimonideo quale rappresentazione paradigmatica volta unicamente, ma in termini generali, a caratterizzare negativamente la donna, all'interno del teatro tragico la metafora sembra specializzarsi ed

---

<sup>16</sup> Per un'analisi analitica del suddetto frammento seimonideo, che esula dallo studio qui condotto, si vedano il commento di Llyod-Jones 1975 e l'edizione commentata di Pellizer-Tedeschi 1990 (edizione del frammento alle pp. 18-29; traduzione alle pp. 96-101; commento puntuale alle pp. 119-155). Per un'analisi metrico - stilistica del frammento si veda Steinrück 1994. Diversi anche gli articoli specifici sul frammento seimonideo: a tal proposito si vedano gli interessantissimi contributi di Verdenius 1968, Loraux 1978, Bonnafé 1987 pp. 23 – 25, Roscalla 1988 e Roscalla 2003 (a). Cfr. inoltre Lauzi 1988, Trédé 1988, Tammara 1993 e Gargiulo 2005.

<sup>17</sup> Eur., *Ipp.* vv. 646-648. Per i versi in questione si veda Barrett 1964, p. 282, che in modo particolare sul lemma δάκη osserva che “δάκος is originally <bite> [...] then with θηρός etc... <bite of a beast> = <biting beast>”. Per l'accostamento delle donne al mondo bestiale cfr. anche Aristoph., *Lys.* v. 468, dove esse vengono definite belve (θηρία), e v. 476, in cui vengono qualificate invece esplicitamente come mostri (κνώδαλα). Cfr. altresì *Troad.* v. 671 θηριῶδες ἄφθογγον.

essere rivestita di una funzione nuova, tutta particolare, nella misura in cui si fa “dispositivo simbolico”<sup>18</sup> per rappresentare l’essenza stessa del femminile, il ruolo materno per l’appunto. Nel tessuto delle immagini poetiche in cui sono inseriti, ed in relazione ai personaggi a cui sono simbolicamente giustapposti, gli animali sono “buoni per pensare”<sup>19</sup> un femminile tutto particolare, che la poetica tragica costruisce e rappresenta, in e con sottese simbologie metaforiche, sulla scena.

Analogamente a quanto si registra nel *corpus* teatrale tragico, anche il teatro comico associa sistematicamente e simbolicamente all’universo maschile e femminile specifiche tipologie animali<sup>20</sup>. Lo studio di tale repertorio poetico costituisce l’oggetto del recentissimo volume monografico di Corbel Morana, edito nel 2012 e volto ad indagare le simbologie del “bestiario” presente nella commedia aristofanea<sup>21</sup>. Pur presentando una puntuale e sistematica rassegna di tutte le tipologie animali presenti nelle commedie aristofanee, il limite maggiore del volume consiste nel fatto che la disamina condotta si attesta spesso ad un livello puramente descrittivo delle immagini poetiche, non analizzate nel loro sviluppo diacronico in relazione ai modelli letterari o ad ipotesti, specialmente di matrice tragica, nonché allo sviluppo della simbologie delle stesse a partire dall’epica omerica.

È dato oramai acquisito dalla critica che la poetica comica tenda ad instaurare un dialogo costante con il repertorio poetico a lei antecedente e coevo. La costruzione delle immagini poetiche e letterarie comiche si sostanzia di un gioco di riprese, scomposizione, ricomposizione e ricontestualizzazione di modelli letterari ereditati dal repertorio poetico epico, giambico o tragico. Pur nella complessità del dibattito, numerosi studi – a partire dai fondamentali contributi di West<sup>22</sup>, Rosen<sup>23</sup>, Suárez de la Torre<sup>24</sup> e Degani<sup>25</sup> – hanno ormai chiarito i legami sussistenti tra giambografia e commedia, considerati quali *cognata genera*: essi risultano strettamente interrelati tra di loro per impalcatura ideologica e poetica<sup>26</sup>, e la commedia riceve e sviluppa sistematicamente specifiche metafore di natura giambica.

All’interno dell’officina letteraria comica, la memoria poetica gioca un ruolo essenziale: le risorse dell’allusione – sia essa dichiarata o celata – e dell’intertestualità definiscono l’arte comica nel suo continuo riuso del materiale poetico precedente. La polimorfia dell’intertestualità e le sue risorse specifiche creano una perfetta osmosi del materiale linguistico e poetico appartenente ai diversi generi letterari consentendo

---

<sup>18</sup> Romano 2003, p. 11 in Gasti - Romano 2003.

<sup>19</sup> Romano 2003, p. 11 in Gasti - Romano 2003.

<sup>20</sup> Rapidissima sintesi in Lilja 1979.

<sup>21</sup> Corbel Morana 2012.

<sup>22</sup> West 1974, pp. 33 – 37.

<sup>23</sup> Rosen 1983 e 2013.

<sup>24</sup> Suárez de la Torre 1987.

<sup>25</sup> Degani 1988 e 1993, pp. 21 – 34. Utili inoltre, per un inquadramento generale sulla poesia parodica, Degani 1982, pp. 5 – 33 e la vasta rubricazione bibliografica alle pp. 34 – 36.

<sup>26</sup> Cfr. altresì Henderson 1975, pp. 17 – 23 e Saetta Cottone 2003, pp. 143 – 151 (specificamente per una puntuale analisi sul dibattito critico e per la vasta bibliografia di riferimento p. 147 n. 75, p. 148 n. 76 e p. 149 n. 78)

al poeta una costante reinterpretazione di questo<sup>27</sup>. Teorizzati puntualmente da Sharrock<sup>28</sup>, tratti assiali dell'intertestualità risultano la *variatio* e la *metapoikilia*, in virtù dei quali il bagaglio poetico può essere ereditato in rapporto di emulazione o può essere totalmente stravolto, ricontestualizzato ed "interpretato" secondo le forme e le funzioni del genere letterario che lo impiega.

La metafora si struttura in prima istanza come uno dei dispositivi simbolici preferiti sia dalla poetica tragica sia dalla poetica comica: l'importanza cruciale da essa rivestita nella strutturazione delle immagini poetiche è stata indagata e chiarita ormai da numerosi studi, a partire dalle puntuali ricerche di Le Guern<sup>29</sup>, Henry<sup>30</sup> e Weinrich<sup>31</sup> che hanno analizzato le forme e le funzioni delle metafore nel campo della teoria della letteratura, e di Silk<sup>32</sup>, il cui focus è sul valore assunto dalla metafora nella poesia greca, soprattutto arcaica. La poetica comica si serve delle risorse dell'intertestualità e della metafora, con il programmatico intento di creare immagini sostanziate dal dialogo con diversi ipotesti di riferimento (epici e tragici in prima istanza), ma sottoponendoli al gioco della *variatio* formale, linguistica e contestuale. Tale elemento si ravvisa – come si cercherà di dimostrare nel corso di questo lavoro – nella costruzione delle immagini metaforiche che accostano universo umano al mondo bestiale: se in tragedia infatti specifiche metafore risultano sviluppate in relazione al femminile di cui costituiscono simbolo della maternità vissuta brutalmente, in commedia le medesime sequenze poetiche possono presentare una duplice sfera di applicazione, dal momento che risultano riferite all'universo femminile in chiave parodica o paratragica rispetto al modello di riferimento, ma anche al mondo maschile, in prima istanza al demagogo Cleone, così da assumere una contraddistinta valenza politica, all'interno di un preciso gioco di interferenze e trasposizioni di genere, in cui "maschile" e "femminile" osmoticamente si fondono e si confondono.

Nella precisa volontà di rimodellare e di reinterpretare il bagaglio poetico degli altri generi letterari, la commedia innesta sulla costruzione di numerose immagini metaforiche i polimorfici giochi della parodia, già qualificata nel classico studio del 1954 di Lelièvre essenzialmente come "a play upon an original brought about by verbal alteration, distortion, or change of context and implies a certain mastery both of the original and of the technique necessary for altering it: intrinsic probability might therefore suggest the professional rather than the amateur as originator of the form"<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> Fondamentali in tal senso gli studi di Genette 1982, Bonanno 1990, Hubbard 1991, D'Ippolito 1995, Hesk 2000 pp. 227 – 261, A. Sharrock – H. Morales 2000, Silk 2000 (c), Calame 2005, Conte – Barchiesi e da ultimo Ghislaine 2009 (in modo specifico si vedano le pp. 114 -116 per l'intertestualità e l'intratestualità quali cifre distintive del *corpus* aristofaneo).

<sup>28</sup> Sharrock 2000, p. 24.

<sup>29</sup> Le Guern 1972.

<sup>30</sup> Henry 1971.

<sup>31</sup> Weinrich 1983.

<sup>32</sup> Silk 1974.

<sup>33</sup> Lelièvre 1954, p. 79. In aggiunta al fondamentale studio di Lelièvre 1954 che analizza i cardini ideologici e strutturali della parodia nel mondo greco – romano (si vedano soprattutto le pp. 69 – 71 per la parodia aristofanea), si consultino almeno gli studi teorici sulle forme e le funzioni della parodia di Lehmann 1922, Householder 1944, Hutcheon 1985, Koller 1956, Rose 1993, Sangsue 1994 ed infine Ferreira 2000, specialmente pp. 179 – 184.

Ancora più specificamente la parodia aristofanea, nel continuo dialogo con la poetica tragica che ne costituisce il referente privilegiato<sup>34</sup>, si caratterizza per la sua multidimensionalità e la sua polifonia. Al contempo strutturata su più versanti, essa risulta supportata da diversi fattori di ordine letterario, poetico ed ideologico. Fin dai primi studi ottocenteschi sulle funzioni e le modalità “morfologiche” mediante cui si dispiega il gioco parodico nella commedia aristofanea<sup>35</sup>, fino a giungere ai più moderni contributi critici<sup>36</sup>, attenzione specifica è stata a buon diritto riservata alla polifonia come tratto distintivo della strategia parodica comica. Proprio in virtù di quella che è stata definita da Jacques la “flexibilité” della commedia<sup>37</sup>, la parodia, definita polisemicamente a più livelli, risulta in prima istanza un’operazione di chiara matrice estetico – letteraria: essa si struttura come lungo e complesso processo di rielaborazione formale ed ideologica di un determinato materiale poetico, sottoposto spesso ai procedimenti di “*detorsio*”<sup>38</sup> e “straniamento” rispetto alla situazione contestuale di base<sup>39</sup>. Pur tuttavia, la ricchezza dell’atto poetico comico consente che il modello parodiato, di cui è spesso palesemente riconoscibile l’identità letteraria di partenza, sia perfettamente integrato, proprio perché rifunzionalizzato, entro le maglie della poetica parodiante<sup>40</sup>.

All’interno di tale costruzione dialogica tra poetica comica e tragica, correggendo le teorie enucleate da Rau che trattava sostanzialmente come sinonimi i termini paratragedia e parodia<sup>41</sup>, Silk ha offerto il preciso discrimine sussistente tra essi, notando specificamente la differenza che intercorre tra le due “strategie” letterarie comiche di interpretare il materiale poetico tragico, osservando puntualmente che “*paratragedy* is the cover term for all of comedy’s intertextual dependence on tragedy, some of which is parodic, but some is not; and the *parody* is any kind of distorting representation of an original, which in the present context will be a tragic original. All Aristophanic parody of tragedy, then, is paratragic; but not all Aristophanic paratragedy is parodic”<sup>42</sup>: a differenza della paratragedia, che intrattiene un dialogo intertestuale costante, la parodia presenta invece una matrice essenzialmente negativa<sup>43</sup> rispetto al

---

<sup>34</sup> Su questo punto ottimo impianto teorico in Taplin 1983 e Ghiron – Bistagne 1973.

<sup>35</sup> Cfr. Tauber 1849, Ribbeck 1861 e 1863, Delepierre 1870, Van de Sande Bakhuyzen 1877, Murray 1891, Passow 1897, Hope 1906, Sehmann 1922, Guglielmino 1928, Schlesinger 1937, Kleinknecht 1937, Komornicka 1967, Rau 1967, Dover 1972, Pöhlmann 1972, Müller 1974 e 1977, Muecke 1977, Carrière 1979.

<sup>36</sup> Cfr. Hutcheon 1985, Bonanno 1987 (b), Franco 1988, Nesselrath 1993, Silk 1990 e 2000, Frenkel 2000, Mastromarco 2006, Lomiento 2007 (contributo splendido incentrato sulla polifonia della parodia aristofanea, considerata quale fenomeno letterario ed ideologico “pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco”; in modo particolare per i procedimenti di strutturazione della “stilistica della Commedia Antica” (p. 309), sia in relazione alla *lexis* aristofanea sia alle forme metrico – ritmiche da costui impiegati, di “ibridazione”, di “stilizzazione” e di “parodia” cfr. pp. 309 – 314), Milanezi 2007, Ghislaine 2009 e Corbel Morana 2012.

<sup>37</sup> Jacques 1989, p. 6.

<sup>38</sup> “*Detorsio in comicum*” è felice *iunctura* di Mastromarco 2006, p. 139.

<sup>39</sup> Buone considerazioni in Goldhill 1991, pp. 167 – 222.

<sup>40</sup> Su questo punto ottime considerazioni in Zeitlin 1996, pp. 377 – 398.

<sup>41</sup> Rau 1967, pp. 16 – 17.

<sup>42</sup> Silk 1990, p. 479.

<sup>43</sup> Silk 1990, p. 480.



modello letterario di riferimento, dal momento che ne scardina i presupposti, lo sovverte e talvolta lo ridicolizza<sup>44</sup>.

È la commedia a definire costantemente se stessa e la sua arte proprio mediante la costruzione di immagini metaforiche sottoposte spesso ai filtri della parodia e della paratragedia; e ancora più specificamente nel dialogo costante con la tragedia in relazione alle metafore animali oggetto del nostro studio, sia esso sapiente opera di ripresa all'interno di una *lignée* ideologica e letteraria consolidata e definita sia essa frutto di programmatica *variatio in imitando* e di riuso, la commedia struttura la sua specifica identità letteraria di genere letterario "polifonico".

Dato l'oggetto della seguente indagine, soltanto nella parte del lavoro riguardante il *corpus* tragico il *focus* è stato puntato principalmente sulle metafore che associano l'universo femminile e quello animale, tralasciando dunque la pur numerosa serie di immagini poetiche che ravvisano invece l'accostamento tra universo maschile e bestiale. In alcuni punti del lavoro si è dato particolare rilievo a problemi di ordine filologico, fondamentali per poter operare una corretta esegesi dei testi, che vengono segnalati graficamente in maniera differente rispetto al corpo del testo. Tutte le traduzioni dei testi in lingua greca sono mie.

---

<sup>44</sup> Ottimo impianto teorico su questo punto in Silk 1990, pp. 480 – 481.

## CAPITOLO 1

### IL BESTIARIO TRAGICO ED IL FEMMINILE

#### 1.1. Clitemnestra cagna e leonessa

καὶ δὴ κατ' ἴχνος ὡς σοφὴ κύων ἦει,  
πλέκουσα τέχνας καὶ πανουργίας πάσας  
(Val. Babr., *Myth. Aesop.* I, 95, 51)

ἢ δ' αὐθάδεια καὶ δυσκολία ψέγεται οὐχ ὅταν τὸ λεοντώδες τε  
καὶ ὀφεῶδες αὖξεται καὶ συντεινῆται ἀναρμόστως  
(Plat., *Resp.* IX, 590 a 10 – b 1)

Punto di partenza della nostra ricerca è l'analisi di uno dei personaggi più ambigui di tutto il teatro tragico: Clitemnestra. La sua storia di moglie e di madre oscilla tra l'amore forte verso la figlia Ifigenia e l'odio profondo, riverberato in un continuo ardore vendicativo, verso il marito Agamennone, che soggiacendo alle logiche utilitaristiche della guerra, di quella figlia l'ha brutalmente privata. Qualificata già da Pindaro come νηλής γυνά<sup>45</sup>, il teatro tragico tesse sulla regina di Argo una serie di sequenze metaforiche, che ne dipingono i tratti di perversa crudeltà e ne fanno la portatrice di una inusuale carica di violenza<sup>46</sup>.

La *lexis* poetica tragica costruisce sulla figura di Clitemnestra una serie di immagini letterarie che concorrono univocamente a rappresentarne l'indole crudele e feroce<sup>47</sup>. All'interno del tessuto drammatico dell'*Agamennone* di Eschilo, la regina di Argo, adultera e spietata assassina del marito<sup>48</sup>, viene accostata ad una cagna e ad una leonessa. Se infatti in *Ag.* v. 1229b costei viene qualificata da Cassandra, che profetizza

---

<sup>45</sup> Pind., *Pyth.* XI v. 22. Interessanti notazioni in Bernardini-Cingano-Gentili-Giannini 1995, p. 654 comm. *ad v.*, che acutamente notano come “νηλής: <duro, spietato>, che nell'epica è usato anche per oggetti (χαλκός, δεσμός), è riferito da Pindaro alla sfera umana (*Pyth.* I, 95; fr. 177e). In Esiodo, fr. 23a, 30 Merkelbach-West, è attribuito all'arma (νηλεί [χαλκῶι) con cui Oreste uccide la madre. Da rilevare il confronto con δύσθεος γυνά in Eschilo, *Choeph.* 46 e 525”. Per il passo cfr. anche Bruno 2007, p. 75. Su νηλής cfr. Pettit 1971.

<sup>46</sup> Poco più che un semplice elenco, senza alcuna esegesi, di immagini poetiche che associano l'universo umano al mondo animale nel *corpus* tragico risultano i contributi di Arnott 1959, Bernard 1986 e da ultima Saïd 1992. Per un'analisi assolutamente sommaria e descrittiva delle valenze degli animali nell'*Oresteia* eschilea cfr. Heath 2005, pp. 215 – 259 (già Heath 1999b). Il contributo di Sansone 1975, pur presentando spunti interessanti per la disamina delle immagini metaforiche eschilee (in modo specifico si vedano le pp. 40 – 53 per le immagini poetiche riguardanti profezie e premonizioni), non affronta l'analisi delle metafore oggetto del nostro studio, così come sommario e puramente descrittivo risulta il contributo di Lebeck 1983. In generale per un primo approccio sulla metaforica distintiva della *lexis* tragica eschilea sempre utile la consultazione di Fowler 1980.

<sup>47</sup> Per un primo approccio e bilancio sommario delle numerose metafore animali presenti nell'*Oresteia* cfr. Heath 1999b. Nello specifico per la perversione e la trasgressione femminile del ruolo sociale da parte di Clitemnestra cfr. Zeitlin 1996, pp. 357 – 365. Per la rappresentazione della donna nella tragedia greca utile punto di partenza è Shaw 1975; sempre utili punti di riferimento Foley 1981, Des Bouvrie 1990, Zeitlin 1996 e 2002.

<sup>48</sup> Per l'adulterio di Clitemnestra cfr. nello specifico i contributi di Betensky 1978 e Garson 1983 p. 35.

il truce assassinio di Agamennone, in prima luogo come cagna odiosa (μισητῆς κυνός), in seconda istanza (vv. 1258 – 1260a) essa è raffigurata specificamente nei termini seguenti:

αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμημένη  
λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία,  
κτενεῖ με τὴν τάλαιναν [...]<sup>49</sup>

questa leonessa a due zampe che giace insieme  
con il lupo, è assente infatti il nobile leone,  
ucciderà me sventurata [...]

La δίπους λέαινα è colta icasticamente nell'atto di giacere con un il lupo Egisto, designato già sarcasticamente dalla stessa profetessa troiana come un leone imbelles che si rotola nel letto, dimorando in casa (λέοντ' ἀνακτιν, ἐν λέχει στρωφώμενον / οἰκουρόν [...], Ag. vv. 1224 – 1225a)<sup>50</sup>.

Il qualificativo è ripreso sempre in senso ironico in relazione ad Egisto in Ag. vv. 1625 – 1626 da parte del coro che lo apostrofa come femmina che rimane in casa (γύναι...οἰκουρός), in cui il vocativo γύναι bisillabico *in incipit* di verso 1625 risulta essere assolutamente in parallelismo, antifrastico però, al dativo ἀνδρὶ bisillabico anch'esso e nella stessa metrica *in incipit* del v. 1627:

γύναι, σὺ τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης μένων  
οἰκουρός εὐνήν <τ'> ἀνδρὸς αἰσχύνουσ' ἄμα,  
ἀνδρὶ στρατηγῶ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον;

La battuta del Coro in dialogo con Egisto sembrerebbe essere riferita proprio a costui qualificato come donna che rimane a casa (γύναι... μένων οἰκουρός)<sup>51</sup>, in cui μένων è emendamento di Wieseler per

<sup>49</sup> Nella sezione in esame δίπους è correzione di Vettori della lezione δίπλους tradita dal *codex Laurentianus* 31.8 del XIV sec., e dal *codex Farnesianus* (ora *Neapolitanus II. F.* 31 di mano di Demetrio Triclinio) dell'inizio o della metà del XIV secolo. La correzione del Vettori è unanimamente accolta da Murray 1960, Mazon 1961 e West 1990. Fraenkel 1978 accoglie l'emendamento del Vettori (di cui dà contezza in *app. ad loc.*) e specificamente a p. 1258 comm. ad v. 581 prospetta forse un po' arbitrariamente ed in termini poco convincenti una dimensione oracolare sottesa al passo in questione, asserendo che che "the context of the word is here a γρῖφος and it was presumably used elsewhere in riddling and oracular language" e richiamando in sinossi il nesso δίπους ὄφις di Aesch. *Suppl.* v. 895. Va comunque ricordata altresì la proposta esegetica avanzata da Judet de La Combe 2001, p. 541 comm. ad v. 1258 secondo cui la lezione tradita δίπλους potrebbe essere mantenuta, intendendo però il qualificativo come διπλοῦς: la regina di Argo sarebbe pertanto <une lionne double qui n'est pas franche>, e quindi l'aggettivo ne segnalerebbe ancora una volta l'ipocrita ambiguità, in netta opposizione alla nobiltà del nobile leone Agamennone.

<sup>50</sup> Cfr. già Knox 1952, p. 20 "Aegisthus the lion is of course a sarcasm. He is no true lion". La sezione costituisce l'ipotesi di riferimento concettuale di Eur. *Hec.* v. 1278, in cui Polimestore profetizza ad Ecuba la morte di Cassandra ad Argo per mano della sposa di Agamennone (κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος), Clitemnestra qualificata, in analogia al personaggio di Egisto nell'*Agamennone* eschileo, come οἰκουρός πικρά (amara custode della casa). Cfr. per esempio l'impiego di οἰκουρός in Eur. *HF* vv. 44 – 45 in relazione ad Anfitrione che alleva e custodisce la prole di Eracle sceso nell'Ade ([...] λείπει γάρ με τοῖσδ' ἐν δώμασιν / τροφὸν τέκνων οἰκουρόν [...]). Un'interessante notazione di Mich. Apost. *Coll. Paroem. Cent.* 11, 24, 1 e segg. ricorda nello specifico che οἰκουροί è detto dei cani posti a guardia dei beni (ἐπὶ φυλακῇ τῶν κτημάτων). Ancora più specificamente il *Lex. Suid.* O 80, 1 glossa l'aggettivo οἰκουρός con οἰκονομικός ed οἰκοφύλαξ. Da ricordare che in Ag. v. 1671 Egisto verrà associato sarcasticamente ad un gallo, sulla cui simbologia negativa si rimanda a Borthwick 1976, p. 199. Per altre sezioni che focalizzano l'attenzione sulla "femminizzazione" di Egisto cfr. Ag. vv. 1633 – 1635, 1643 – 1646a e *Choeph.* v. 305. Assolutamente descrittivo, senza spessore esegetico e notevoli lacune bibliografiche, il contributo di West 2003.

l'unanime lezione tradita dai codici (*Florentinus Laurentianus* XXXI, 8 probabilmente del XIV sec., *Neapolitanus* II F 31 ms. di Triclinio probabilmente del XIV sec., *Venetus Marcianus* 663 probabilmente del XV sec.) νέον (accolto da Mazon 1961, Page 1972, Fraenkel 1978<sup>52</sup>, Denniston Page 1979, Judet de La Combe<sup>53</sup>, ma non da Murray 1955 e West 1990 che non accenna neppure in apparato alla correzione di Wieseler). La scelta testuale operata da Murray 1955 è determinata dal fatto che secondo l'editore la battuta del coro non costituirebbe un' *adlocutio* del coro ad Egisto, bensì a Clitemnestra presente in silenzio sulla scena, al punto che Murray 1955 *in app.* ad v. 1625 nota che “γύναι] *Clytemnestram adloquitur, illa silet*” ed accoglie la lezione dei codici αἰσχύνουσ'(α) intendendo la forma verbale come participio femminile riferito alla γυνή Clitemnestra. Di contro Page 1972, Fraenkel 1978, Denniston Page 1979 e West 1990 accolgono l'emendamento di Keck che corregge il tradito αἰσχύνουσ'(α) in αἰσχύνων e riferiscono quindi il participio maschile ad Egisto “femminilizzato” (cfr. West 1990 *in app.* ad v. 1626 “αἰσχύνουσ' corr. Keck<sup>2</sup> (sc. in αἰσχύνων); *Aegisthum compellari viderat* Butler”)<sup>54</sup>. Da segnalare infine la scelta di Murray 1955 che riferendo il participio ad Egisto accoglie però l'emendamento αἰσχύνας di Butler e Wieseler per il tradito αἰσχύνουσ'(α). Pur concordando nell'accogliere l'emendamento μένων di Wieseler, sarei propenso però a mantenere la lezione tradita αἰσχύνουσ'(α), riferendo grammaticalmente il participio al vocativo γύναι e concettualmente ad Egisto, il cui segmento tragico concorre ulteriormente alla rappresentazione della sua femminilizzazione<sup>55</sup>.

Le immagini animali che risultano riferite a Clitemnestra si snodano su un doppio asse poetico, all'interno del quale la donna è raffigurata come κύων e λέαινα<sup>56</sup>. Sulla scorta di tali presupposti letterari, è necessario

<sup>51</sup> È dato acquisito che i versi in questione risultano riferiti ad Egisto (rappresentando ancora una volta come femminilizzato) e non a Clitemnestra: per la questione, oramai definitivamente risolta, si veda la ricca nota di commento di Fraenkel 1978, pp. 768 – 769 comm. ad v. 1625.

<sup>52</sup> Su νέον Fraenkel 1978, pp. 771 – 772 comm. ad v. 1625 osserva che “is excellent and full of significance” sottolineandone l'impiego avverbiale e rigettando quindi l'emendamento μένων di Wieseler, pur non dando alcuna contezza del problema in apparato.

<sup>53</sup> Judet de La Combe 2001, p. 750 comm. ad v. 1625 con ampia discussione sul problema ed interpretazione del sintagma τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης νέον quale anacoluto. Per l'accusativo τοὺς ἤκοντας cfr. altresì Fraenkel 1978, p. 771 comm. ad v. 1625 che lo ritiene un *pluralis pro singulari* riferito ad Agamennone e rifiuta quindi l'emendamento di Casaubon τοῦδ' ἤκοντος; in termini più generici Denniston-Page 1979, p. 218 comm. ad vv. 1625 – 1627 ne notano la problematicità sintattica ed esegetica ricordando per l'appunto l'emendamento di Casaubon <τοῦδ' ἤκοντος> e ritenendolo probabilmente dipendente dal participio μένων.

<sup>54</sup> Su αἰσχύνων Fraenkel 1978, p. 769 comm. ad v. 1626 secondo cui il tradito αἰσχύνουσ'(α) è corrotto da un punto di vista grammaticale a causa della presenza del vocativo γύναι, che comunque considera genuino e ben traduce – secondo un motivo ricorrente nell'*Agamennone* – la femminilizzazione di Egisto (cfr. pp. 769 – 770). Su tale linea interpretativa cfr. altresì Denniston – Page 1979, p. 218 comm. ad vv. 1625 – 1627, al cui dire “γύναι is addressed in contempt to Aegisthus; because this was not understood, αἰσχύνων was changed to the fem. participle in the mss.”: pur tuttavia esso non sembra costituire un errore grammaticale compiuto dai copisti, quanto piuttosto una voluta operazione lessicale volta a “femminilizzare”, in prima istanza proprio linguisticamente, Egisto.

<sup>55</sup> Su tale scia interpretativa s'inserisce Judet de La Combe 2001, pp. 748 – 750 comm. ad v. 1625 – 1626 secondo cui “le féminin (sc. αἰσχύνουσ'(α)”, lungi dall'essere un errore di natura grammaticale, quanto piuttosto conseguenza di un'errata interpretazione moderna, “cependant convient: il renforce l'injure, et permet de mieux comprendre la forme de l'apostrophe γύναι”(p. 749).

<sup>56</sup> Cfr. Roux 1970, p. 20 il quale ribadisce che la visione profetica di Cassandra disveli “un monstrueux tableau rempli de bêtes de l'apocalypse”, specificando ulteriormente che “la phrase nominale détache nettement cette apparition démoniaque”. Per un'analisi sommaria sullo statuto simbolico del cane in Grecia antica in relazione alle testimonianze archeologiche cfr. da ultimo Luce 2008. Classici studi sulla complessa simbologie veicolata dal cane nel mondo greco sono a tutt'oggi i contributi di Mainoldi 1984 e Franco 2003. La monografia di Mainoldi 1984 risulta anticipata da un interessante contributo del 1984, in cui la studiosa analizza in maniera specifica alle pp. 8 – 28 la valenza culturale del cane legata al mondo degli Inferi; si consultino altresì le pp. 36 – 41 per una sintesi riassuntiva in relazione alla polisemia che la figura del cane e le sue valenze culturali veicolano. Per la specifica interconnessione del cane, del serpente e delle valenze simboliche da essi veicolati con il mondo degli Inferi primo inquadramento critico in Mainoldi 1981, pp. 13 – 15.

chiarire perché Eschilo abbia impiegato proprio le immagini dei suddetti animali per descrivere Clitemnestra e metaforizzarne l'indole.

La regina rivela un carattere fiero e combattivo; è donna virile che detiene il κράτος dell'*oikos* durante l'assenza del marito, come conferma l'epiteto ἀνδρόβουλος qualificativo del suo κέαρ ([...] ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναϊκὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ, Ag. vv. 11 – 12)<sup>57</sup>, ed in virtù della sua identificazione con la leonessa finisce per assumerne i tratti caratteristici, ossia forza ed aggressività. A suffragare l'idea del coraggio e dell'invincibilità della λέαινα concorrono, dislocate invariabilmente nell'arco della greicità, una numerosa serie di testimonianze: a titolo esemplificativo si ricorderà l'asserzione erodotea di *Hist.* III, 108 al cui dire la λέαινα è un animale ἰσχυρότατον καὶ θρασύτατον, così come a distanza di tempo la medesima notazione risulta gemellata da Eliano che afferma che “οὐ μόνον παρὰ τοῖς Ἕλλησιν ἀλκιμώτατόν τε καὶ δυσμαχώτατον εἶναι θηρίον ἢ λέαινα, ἀλλὰ καὶ παρὰ τοῖς βαρβάροις”<sup>58</sup>. Una definizione, questa, emblematica delle doti eccezionali di coraggio e forza impareggiabile dell'animale suddetto. In aggiunta a tali affermazioni, risulta interessante annoverare una sentenza menandrea, che ravvisa un tratto affine tra

---

<sup>57</sup> Aesch., *Ag.* v. 11. A partire dalla tradizione scoliastica il qualificativo ἀνδρόβουλος risulta di complessa esegesi. Glossato da *LSJ*<sup>10</sup> s.v. come “man minded”, considerato semanticamente sinonimo di ἀνδρόφρων e contrario di γυναικόβουλος e di γυναικόφρων, esso risulta interpretato secondo una triplice esegesi dalla tradizione scoliastica. Se infatti secondo gli *Sch. Rec. Dem. Tricl. in Aesch. Choeph. ad v. 11b* l'aggettivo significa univocamente “pensare come un uomo, avere maschi pensieri” (ἀνδρόβουλον] τὸ κατ' ἄνδρα βουλευόμενον), per gli *Sch. Vet. in Aesch. Choeph. ad v. 11* il lemma aggettivale, riferito al κέαρ di Clitemnestra, potrebbe indicare o che esso, pur “virile” pensi come donna (κατὰ γυναῖκα βουλευόμενον), o che qualifichi propriamente i piani infidi e vendicativi della regina di Argo contro il marito (κατὰ ἀνδρὸς βουλευομένης, *Sch. Vet. cod. M*); o ancora che il κέαρ femminile pensi da uomo (κατὰ ἄνδρα βουλευόμενον, in perfetta analogia alla notazione esegetica degli *Sch. Rec.*). Cfr. altresì la ripresa in *variatio* aggettivale *harpax* del nesso ἀνδρόφρων γυνή di Soph. fr. 943 Radt, v. 1. Per l'ambiguità semantica insita nell'aggettivo ἀνδρόβουλος si vedano nello specifico Anderson 1929 pp. 139 – 150, Stanford 1937, Katz 1994 p. 89, Moreau 1994 – 1995, pp. 159 – 160, McClure 1999 p. 73 (“on a linguistic level, Aeschylus marks Clytemnestra's gender ambiguity with several oxymoronic juxtapositions of male and female terms”) e p. 73 n. 9. Per la “mascolinità” di Clitemnestra si consultino almeno Podlecki 1983 pp. 65-66, dove lo studioso sottolinea la “féminité ambiguë” della regina di Argo, Furiani 1990 p. 19, McClure 1997 pp. 117-121 e 1999, p. 73. Per la carica sovversiva di Clitemnestra si vedano anche Walcot 1987 pp. 18 – 20, Furiani 1990 p. 17 e Moreau 1990. Cfr. inoltre McClure 1997, pp. 113, 115, 116 n. 10, nella quale è presente una rassegna di tutte le espressioni maschili impiegate da Clitemnestra, 117, 119 e 124, dove è acutamente notato come nell'*Agamennone* le categorie della parola sono sovvertite, ed è Clitemnestra donna ad avere il κράτος del λόγος, nonché la ripresa sistematicamente approfondita di tale disamina in McClure 1999, pp. 70 – 110 (in modo specifico pp. 73 – 92 e 97 - 100). Interessanti notazioni già in Winnington – Ingram 1948 pp. 131 – 132 e 135 – 136 e 138 e Winnington – Ingram 1983 pp. 102 – 103, 111 e 114, Sevieri 2004 p. 187 che in relazione alla regina di Argo parla nello specifico di un “processo di demonizzazione della sua figura”, e ultimamente Bruno 2007 pp. 75-77. Per la natura mascolina della regina di Argo si vedano Soph., *El.* vv. 351, 397, 401, 605 e segg., 621, 983, 997 e 1019-1020; Eur., *El.* v. 982 ed *Or.* v. 1204. Cfr. altresì l'accezione del qualificativo θηλύφρων impiegato in Aristoph. *Ecc.* v. 110, sulla cui valenza semantica si rimanda a Rothwell pp. 81 – 90. In generale sulla misoginia nell'*Oresteia*, seppur con molti limiti e fraintendimenti, cfr. Zeitlin 1996, pp. 87 – 119. Per il potenziale sovversivo insito nel femminile ed in modo specifico nelle donne protagoniste dei drammi eschilei, e per l'opposizione tra i sessi nel mondo ideologico eschileo utile come punto d'avvio Furiani 1990. In generale per l'opposizione tra universo maschile ed universo femminile nell'universo tragico utile punto d'avvio con ampia bibliografia citata la sintesi di Serghidou 1991. Ottima sintesi sulla rappresentazione eschilea del personaggio di Clitemnestra in Anderson 1932.

<sup>58</sup> Ael., *VH XII*, 39.

donna e leonessa per ciò che concerne la loro *ώμότης*, che risulta per l'appunto ἴση (ἴση λεαίνης καὶ γυναικὸς *ώμότης*)<sup>59</sup>.

Nell'architettura ideologica eschilea, in un sistema dialettico, ma dicotomico, tra maschile e femminile, la mascolinizzazione di Clitemnestra si struttura parallelamente, ma *e contrario*, rispetto alla femminilizzazione di Egisto e traduce la rappresentazione del sovvertimento dei valori dell'*oikos*<sup>60</sup>. L'inversione dei ruoli, maschili e femminili<sup>61</sup>, sovverte e destruttura dalle fondamenta il κόσμος della casa di Agamennone; in modo distintivo la femminilizzazione del personaggio di Egisto passa in prima istanza dalla sua precipua designazione come ἄναλκις, ripresa alla lettera nelle parole di Elettra in Soph. *El.* v. 301: se Eschilo eredita probabilmente la precisa designazione dell'amante di Clitemnestra da Hom. *Od.* III v. 310b (ἀνάλκιδος Αἰγίσθιοι), già in *Il.* V v. 331 è specificamente Afrodite ad essere definita ἄναλκις, come in *Il.* V. v. 349 ἀνάλκιδες risultano le donne imbelli sedotte dalla dea dell'amore<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Men., *Sent. e papyr.* 2. Cfr. altresì per la sentenza *Sent. e papyr.* 10, *Sent. Mon.* I 267 ed infine *Sent. e cod. Byz.* 374. Per la connessione tra donna e leonessa cfr. il nesso γυνή λέαινα di Soph. *Inach. P. Oxy.* 2369, fr. I, coll. II v. 14 = fr. 269a, v. 42 Radt.

<sup>60</sup> Cfr. già le notazioni di Foley 1981, pp. 135, 151 – 152 (“Clytemnestra’s rebellion masculinizes her and turns her against her own children; she is repeatedly described in the language of the play as playing a male to Aegisthus’female [...] this masculinization of the female, and her rebellious rejection of the interests of the *oikos* is not uncommon in those women who intrude into public life in Greek drama [...] like many other female characters she possesses rhetorical powers and a forceful intelligence feared by the men around her, and admired by the chorus of women, who lament the historical lack of a poetic voice of women”) e 157 (“the state of inversion produced is well characterized in the *Agamemnon*, where the masculinized Clytemnestra subverts all her functions in the household and <sacrifices> her husband and perverts prayer to destroy him, while Cassandra, who rejected Apollo, cannot use her prophetic powers to communicate the truth”), e Zeitlin 1990 pp. 66 – 70 e pp. 77 – 85 per la transgressione operata da Clitemnestra ed il sovvertimento dei ruoli sociali. I tratti maschili di Clitemnestra sono studiati da Hopmann 2012, p. 115, ove però non risulta registrata la completa bibliografia critica di riferimento sulla questione: se è condivisibile l’affermazione di Hopmann 2012, p. 115 secondo cui “in her husband’s absence, Clytemnestra has assumed the attributes normally associated with masculinity”, pur tuttavia troppo forte e poco condivisibile appare l’ipotesi per cui “Clytemnestra is presented as a woman who appropriates masculine attributes and powers, ranging from the political to the sexual. Cfr. altresì Anderson 1932 pp. 310 – 313, Winnington – Ingram 1948 pp. 130 – 132 e 146 (“Clytemnestra [...] is an abnormal woman, in that she has the mental characteristics of a man”), Goheen 1955, Devereux 1976 pp. 194 – 195, Betensky 1978, Foley 1981, pp. 131 – 146, Winnington – Ingram 1983 pp. 101 – 131 (si vedano in modo specifico per la mascolinizzazione e la mascolinità di Clitemnestra pp. 101 – 105 dove è ribadita con forza l’“anomalous personality” della regina di Argo, p. 105), Goldhill 1984, Nancy 1984 pp. 112 – 113 (che focalizza l’attenzione sul fatto che la regina di Argo abbia usurpato potere e prerogative prettamente maschili), Furiani 1990 p. 17 (“Clitemnestra è [...] una cosciente violatrice del codice sessuale e comunitario della Grecità”), Moreau 1992 pp. 167 – 168 (benchè poco condivisibile appare la linea interpretativa secondo cui Clitemnestra rifiuta volontariamente di essere donna ed abbandona volontariamente le prerogative femminili), Ghiron-Bistagne 1994 – 1995 che, pur attestandosi sempre come studio generalissimo, tratteggia la figura di Clitemnestra come sposa infedele e madre demoniaca, Lanza 1995 pp. 37 – 38, McClure 1999, Medda 2004, pp. 79 – 80. Nello specifico per il disordine dell'*oikos* di Agamennone cfr. Mattioli 1983 pp. 87 e segg. che focalizza l’attenzione sulla forte e fiera opposizione di Clitemnestra all’universo maschile ed Hame 2004.

<sup>61</sup> Cfr. altresì Foley 1981, p. 153.

<sup>62</sup> L’attributo ἄναλκις può indicare comunque anche in Omero la semplice mancanza di forza, come si evince per esempio a titolo esemplificativo da *Il.* XV v. 326 in cui sono gli Achei che fuggono spaventati dai Troiani ad essere qualificati come ἀνάλκιδες. Per Egisto femminilizzato cfr. altresì Aesch. *Choeph.* vv. 304 dove Egisto e Clitemnestra sono qualificati come δυοῖν γυναικοῖν e 305 dove Oreste qualifica la φρήν dell’amante della madre come θήλεια. In generale per i rapporti intertestuali, specificamente linguistici, sussistenti tra l’*epos* omerico e la *lexis* tragica eschilea utile punto d’avvio risulta Zimmermann 2004. Sulla valenza negativa semantica veicolata da ἄναλκις nell’*epos* omerico cfr. Risch 1974, § 83. Diversamente dalla proposta esegetica da me avanzata secondo cui il qualificativo ἄναλκις tende

Una scorsa puntuale alle altre tragedie eschilee potrà, forse, rivelarsi utile alla comprensione delle forme letterarie e della funzioni simboliche in base alle quali risultano forgiate le sequenze metaforiche che sovrappongono alla regina di Argo al contempo sia la cagna sia la leonessa. La similitudine tra eroi e leoni (e quindi l'associazione simbolica tra il leone e l'universo maschile) costituisce poeticamente un chiaro retaggio omerico. Essa è impiegata all'interno della *lexis* epica come simbolo della forza (anche violenta) e del vigore degli eroi in battaglia<sup>63</sup>, e risulta più volte attestata, sempre in relazione al maschile, anche all'interno dello stesso *corpus* tragico eschileo, quale dispositivo simbolico metaforizzante la furia rabbiosa manifestata in guerra<sup>64</sup>: nei *Sette contro Tebe*<sup>65</sup> il tragediografo paragona l'impeto bellicoso di Eteocle e Polinice all'ardimento dei leoni (σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρείᾳ φλέγων / ἔπνει, λεόντων ὡς Ἄρη

---

precipuamente alla rappresentazione di un Egisto imbello e femminile, Battistella 2005 p. 181 (ma cfr. altresì p. 181 n. 12 con bibliografia di riferimento su ἀνάλκις, nonostante risultino taciuti alcuni contributi fondamentali sulla semantica del qualificativo), sulla scia di quanto già notato da Heath 1999 p. 25 n. 9, e non occupandosi precipuamente della rappresentazione femminile dell'amante di Clitemnestra, ricorda che ἀνάλκιδες sono altresì i pretendenti che attendono al potere di Odisseo e ne minacciano l'*oikos* in *Od.* IV v. 334 e XVII v. 125: secondo la studiosa – ma era orientamento critico sviluppato già da Denniston – Page 1979 p. 181 *comm. ad v.* 1224 e Garner 1990 pp. 36 – 37 – la concordanza lessicale tra l'ipotesto omerico e la sequenza eschilea troverebbe la sua spiegazione precisa nel fatto che Egisto vuole possedere la donna altrui, proprio come i pretendenti di Penelope. L'ἀνάλκεια dei Proci si opporrebbe quindi alla numerosa serie di immagini che fanno di Odisseo un leone, così come parallelamente l'ἀνάλκεια di Egisto si contrapporrebbe alla nobiltà del leone Agamennone, e quindi le sequenze omeriche che qualificano i Proci come ἀνάλκιδες costituirebbero l'ipotesto principale di riferimento dell'immagine poetica eschilea. Da ricordare altresì la designazione sofoclea, strettamente interrelata a quella eschilea, di Egisto quale νυμφίος e πάντ' ἀνάλκις di *El.* vv. 300 – 301.

<sup>63</sup> Cfr. *Il.* III vv. 21 – 26 (Menelao), V vv. 136 – 143 e 161 – 164 (Diomede), V vv. 297 – 302b (Enea), V vv. 548 – 560 (Cretone ed Orsilo), VII v. 256 (Ettore ed Aiace), X vv. 177 (Diomede) – 297 (Ulisse e Diomede) – 485 (Diomede), XI vv. 113 – 119, 129, 172 – 178 e 239 (Agamennone), XI v. 383 (Diomede), XI vv. 480 (Odisseo), 548 – 557a (Aiace), XIII vv. 42 (Ettore), 290 – 308 (Sarpedone), XIII v. 198 (Aiace), XIV v. 275 (Ettore), XV vv. 275 (Ettore), 592 (Troiani), 630 (Ettore), XVI vv. 486 e 752 (Patroclo), 756 (Ettore e Patroclo), 823 e 826 (Ettore), XVII vv. 109 (Menelao), 542 (Automedonte), 657 (Menelao), XVIII v. 161 (Ettore), XX v. 164 – 175 (Achille), XXIV vv. 41 e 572 (Achille). Cfr. altresì *Il.* XVIII vv. 579 – 586, in cui – all'interno della descrizione dello scudo di Achille – vengono menzionati dei leoni terribili che catturano un toro. Cfr. anche l'impiego dell'aggettivo θυμολέων in *Il.* V vv. 638 – 639 (Eracle), VII v. 228 (Achille), *Od.* XI v. 627 (Eracle); in *Od.* IV vv. 724 e 814 (in questi termini Penelope qualifica Odisseo) XI v. 267 (Eracle). Esso è ripreso in riferimento ad Achille in Hes. *Theog.* v. 1007. L'aggettivo epico e di stampo solenne viene attestato in età classica soltanto in Aristoph. *Ran.* v. 1041: ed è proprio Eschilo, non certamente in maniera casuale, a qualificare in una battuta rivolta ad Euripide con θυμολέων i Teucri. Per le similitudini animali in Omero si consultino almeno i classici studi di Fränkel 1921, Delebecque 1951, Duchemin 1960a pp. 387 – 411, Ogilvy 1972, Schnapp – Gourbeillon 1981, Bonnafé 1984, Bonnafé 1987, Lonsdale 1990, Said 1992 e da ultimo Mauduit 2006 pp. 131 – 136. Sempre utile come primo inquadramento sulla simbologia rivestita dagli animali nell'antichità greco – romana Dierauer 1977. Per un'analisi generale sulle similitudini riguardanti il leone in Omero, dietro cui si cela l'ideale eroico del guerriero, si vedano almeno Scott 1974 pp. 58 – 62 e 83 (contributo comunque assolutamente sommario e descrittivo dell'omerico *Vergleichungspunkt* sulle similitudini eroe – leone, Friedrich 1981, Schnapp-Gourbeillon 1981 pp. 38-63 benchè a tratti estremamente descrittivo, Bonnafé 1984 pp. 47 – 59, Schilardi 1986, Lonsdale 1990, Said 1992 pp. 214 – 224 in cui si sottolinea come “les comparaisons avec les animaux permettent de mettre en évidence chez un héros une qualité qu'un animal présente de manière permanente à un degré exceptionnel” e 233 e Mauduit 2006 pp. 69 – 77, 93 – 94 e 133. Cfr. altresì la brevissima sintesi relativamente all'*Iliade* di Alden 2005, in modo specifico pp. 335 – 336 n. 8. Per un'analisi specifica delle similitudini con il leone nell'*Odissea* si rimanda a Magrath 1982. Per un breve *excursus* sul leone nel mondo antico si vedano Maspero 1997 pp. 184-199 e Dumont 2001 pp. 60 – 69. In generale per il leone epico quale emblema della forza, della violenza, del valore e della gloria cfr. l'ottimo contributo di Adrados 1964, pp. 2 – 3.

<sup>64</sup> Per un'analisi, seppur sommaria del leone maschio in Eschilo, si veda Bernard 1986, p. 242.

<sup>65</sup> Aesch., *Sept.* vv. 52-53: “σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρείᾳ φλέγων / ἔπνει, λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων”. Ampia disamina sul qualificativo σιδηρόφρων in Citti 1988, pp. 56 e 97.

δεδορκότων)<sup>66</sup>; Agamennone, distruttore e predatore di Troia, viene qualificato come ὠμηστής λέων<sup>67</sup>; nelle *Eumenidi*, invece, Apollo afferma che le Erinni dovrebbero abitare l'antra di un leone che beve sangue (λέοντος αίματορρόφου)<sup>68</sup>. Tuttavia, soltanto Clitemnestra, già qualificata con l'epiteto di cagna<sup>69</sup>, appare nelle vesti di leonessa opposta alla nobiltà di stirpe ed alla regalità del leone Agamennone (λέοντος εὐγενοῦς)<sup>70</sup>. E del resto l'immagine del leone non rimane un caso isolato nel *corpus* eschileo. Infatti anche nelle *Coefore*, il coro ricorre all'icona di una coppia di leoni giunti alla dimora di Agamennone “ἔμολε δ' ἐς

<sup>66</sup>Per la dimensione dell'animalizzazione e della bestialità che coinvolge i protagonisti dei *Sette contro Tebe*, si veda Civiletti 2010 (a).

<sup>67</sup>Aesch., *Ag.* vv. 827-828: “ὑπερθορῶν δὲ πύργον ὠμηστής λέων / ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ”. Per un'analisi del passo in questione si veda Dumortier 1975, p. 81. Il nesso eschileo ὠμηστής λέων risulta probabile eco di Hom. *Il.* V, v. 782 nel cui segmento epico i guerri argivi sono qualificati come leoni crudivori (λείουσι ἐοικότες ὠμοφάγοισι). Da rilevare comunque che nella *lexis* epica omerica il qualificativo ὠμηστής è impiegato altresì in riferimento al cane, come testimonia il nesso di *Il.* XXII, vv. 66 – 67 ὠμησταί...κύνες, e la sua puntuale ripresa in Opp. *Cyn.* I, vv. 118 e 430 – 431. Sul nesso eschileo ὠμηστής λέων è forse ravvisabile anche un'eco delle parole rivolte a Priamo da Ecuba, che in *Il.* XXIV, v. 207 qualifica Achille per l'appunto come ὠμηστής; probabile anche l'allusione al segmento epico di Hom. *Od.* XXII, vv. 400 – 406 dove Odisseo a seguito della strage dei Proci è accostato ad un leone imbrattato di sangue e lordura (βῆ δ' ἴμεν· αὐτὰρ Τηλέμαχος πρόσθ' ἠγεμόνευεν. / εὔρεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα μετὰ κταμένοισι νέκυσσι / αἵματι καὶ λύθρῳ πεπαλαγμένον ὥς τε λέοντα, / ὅς ῥά τε βεβρωκῶς βοὸς ἔρχεται ἀγραύλοιο· / πᾶν δ' ἄρα οἱ στῆθός τε παρήϊά τ' ἀμφοτέρωθεν / αίματόεντα πέλει, δεινός δ' εἰς ὧπα ιδέσθαι· / ὥς Ὀδυσσεὺς πεπάλακτο πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεῖν). In variatio rispetto alla sequenza eschilea in Soph. *Ant.* v. 697 ὠμηστής è qualificativo dei cani che dilanano i cadaveri dei morti.

<sup>68</sup>Aesch., *Eum.* v. 193.

<sup>69</sup> Per la rappresentazione della cagna nel mondo greco e la simbologia metaforica che essa riveste si veda la monografia, a tratti però non condivisibile, di Franco 2003, anticipata dagli specifici contributi sulla cagna femmina di Lamberterie 1994 e di Graver 1995.

<sup>70</sup> Fraenkel 1962, p. 581 commento *ad loc.* Per la regalità del leone Agamennone si consulti altresì Dumortier 1975, p. 91. L'immagine poetica eschilea che associa Clitemnestra ad una leonessa costituirà il probabile ipotesto di Eur. *El.* v. 1163, nel cui segmento tragico la regina è qualificata dal coro come leonessa montana (ὄρεία...ὡς λέαινα), simbolo di crudeltà e di violenza, proprio come nel medesimo dramma ai vv. 472 – 473 era stata qualificata come leonessa spirante fuoco (πύρπινοος...λέαινα) il mostro Chimera. A giocare un ruolo forse preponderante sull'immagine poetica euripidea concorre forse però la similitudine omerica che accostava eroi o personaggi forti e violenti ad un leone montano: per esempio in *Il.* XII v. 299 è Sarpedone ad essere paragonato ad un leone montano (λέων ὄρεσίτροφος), come in parallelo Menelao in *Il.* XVII v. 61. O ancora in *Od.* VI v. 130 Odisseo è designato come leone montano che fida nella propria forza (λέων ὄρεσίτροφος, ἀλκί πεποιθώς), ed in *Od.* IX v. 292 il ciclope Polifemo che divora i compagni di Odisseo è qualificato come λέων ὄρεσίτροφος. L'operazione euripidea si esplica quindi nel rimodulare il modello epico di riferimento che riferiva tale immagine all'universo maschile, trasferendola sul femminile e facendo di Clitemnestra per l'appunto una donna leonessa. Euripide, come Eschilo, ricorre comunque spesso all'immagine del leone in relazione all'universo maschile: Polinice viene paragonato ad un leone (*Suppl.* v. 140 e *Phoen.* vv. 411 e 1573), così come Eteocle (*Phoen.* v. 1573), Eracle (*Eur., Herc.* v. 1211: “σκέθε λέοντος ἀγρίου θυμόν” esclama Anfitrione al figlio Eracle in preda alla follia) ed Oreste (*Eur., Or.* v. 1401 a). Certamente nelle *Baccanti* si esplica la più complessa rappresentazione del mondo animale da parte di Euripide, come si evince da Thumiger 2006 (si vedano in particolar modo le pp. 196-197 per il lessico impiegato per descrivere la ferinità, pp. 203-204 per la manifestazione in forma animale di Dioniso e per la concezione del leone maschio in Eschilo ed Euripide). E sempre nelle *Baccanti* (vv. 988-991) è presente il riferimento ad una leonessa dietro cui si cela la figura di Agave. Il coro, in preda alla follia, alla vista di Penteo, si domanda: “τίς ἄρα νιν ἔτεκεν; / οὐ γὰρ ἐξ αίματος / γυναικῶν ἔφυ, λεαίνας δὲ τινος / ὅδ' ἦ Γοργόνων Λιβυσοῦν γένος”: non sembra comunque che in questo caso l'immagine della leonessa assuma la valenza anti-materna che rivestirà invece nella *Medea*, in quanto il riferimento ad Agave come leonessa, dipende dal fatto che Penteo viene considerato dalle *Baccanti* alla stregua di una preda animale. Più che un'immagine metaforica, è un'immagine reale nella misura in cui Penteo appare alle Menadi invase in forma leonina. Cfr. altresì Thumiger 2006, pp. 203 – 205 per una mera elencazione dei passi tragici in cui compaiono immagini metaforiche inerenti alla “lion imagery” (p. 203), di cui la studiosa asserisce l'importanza e la frequenza dei meccanismi poetici, letterari ed ideologici nel *corpus* tragico a p. 204.



δόμον τὸν Ἀγαμέμνωνος / διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης<sup>71</sup>. Nello specifico, risulta problematica l'identificazione del διπλοῦς λέων: secondo lo scoliaste infatti il suddetto cenno sarebbe relativo all'arrivo di Oreste e Pilade, vendicatori di Agamennone<sup>72</sup>; tuttavia esso potrebbe alludere non meno a Clitemnestra ed Oreste, entrambi vendicatori, l'una della figlia, l'altro dell'omicidio paterno; o alla duplice uccisione di Clitemnestra ed Egisto sulla scia interpretativa proposta da Weil, Blass e Sier; o ancora ad una possibile referenza al duplice assassinio di Agamennone e di Clitemnestra/Egisto. Esiste tuttavia un'ulteriore possibilità esegetica, in base alla quale dietro il doppio leone si celerebbe Oreste, in quanto omicida della madre e di Egisto<sup>73</sup>.

Sulla scorta di tali presupposti, è necessario chiarire le motivazioni di ordine ideologico in base alle quali Eschilo abbia impiegato proprio l'immagine metaforica della λέαινα in relazione a Clitemnestra<sup>74</sup>. Tornando al passo dell'*Agamennone* da cui abbiamo preso le mosse, andrà osservato come un ulteriore tratto distintivo della leonessa si ricavi dall'epiteto δίπους, a lei apposto proprio nel primo dei due trimetri giambici sopra riportati<sup>75</sup>. In merito, si potrà osservare che l'unica altra occorrenza dell'aggettivo δίπους nel *corpus* tragico eschileo si segnala in un passo delle *Supplici*, concordato però ad un altro animale, il serpente, e riferito all'araldo degli Egizi “μαῖμᾶ πέλας δίπους ὄφις”<sup>76</sup>. Dalle sequenze appare chiaro come sia per la leonessa sia per il serpente s'innesci secondo una modalità audace un meccanismo di identificazione completa con l'essere umano<sup>77</sup>: meccanismo, questo, che, squarciando la naturale μορφή di questi animali, la loro configurazione anatomica distintiva, fa di un quadrupede un bipede, così come di un rettile ἄπους dall'andatura curva e strisciante un δίπους in posizione eretta<sup>78</sup>. Benché, come si evince

---

<sup>71</sup> Aesch., *Coeph.* vv. 937-938.

<sup>72</sup> *Sch. Vet. in Aesch. Coeph. ad v. 938*: “διπλοῦς λέων, οἱ περὶ Ὀρέστην καὶ Πυλάδην”. Cfr. a tal proposito Moreau 1985 p. 77, Coppola 1997 p. 231 che osserva il fatto che il leone riferito ad Agamennone o al figlio Oreste sia simbolo di nobiltà, e Maspero 1997 p. 193.

<sup>73</sup> Ottimo inquadramento sul dibattito critico in Pattoni 2006, p. 159. La studiosa comunque, citando in sinossi alle pp. 160 – 161 i paralleli letterari di Eur. *Or.* vv. 1400 – 1402 e 1555 dove ad essere i due leoni sono Pilade ed Oreste e gli ipotesti omerici in cui la coppia di eroi è formata da due leoni quali Hom. *Il.* X v. 297 in riferimento ad Odisseo e Diomede o *Il.* XIII v. 198 con la referenza ai due Aiaci, ripreso poi da Soph. *Phil.* vv. 1436 – 1437 in cui i due leoni compagni sono Filottete e Neottolemo, ritiene più plausibile che il nesso si riferisca specificamente ai due amici Oreste e Pilade, asserendo però che “agisca [...] nella scelta di duplicare la figura del ‘giustiziere’ il parallelismo a distanza con l'incipit della parodo dell'*Agamennone* [sc. nello specifico *Ag.* vv. 42 - 49]: alla coppia Agamennone – Menelao corrisponde la coppia Oreste – Pilade” (p. 161).

<sup>74</sup> Giustamente Bernand 1986, p. 249 sottolinea come il bestiario eschileo “évoquant des animaux pour leur valeur mythique et symbolique, dans la perspective tragique exclusivement”.

<sup>75</sup> Forse un po' troppo banalizzante la spiegazione di Fraenkel, che sostiene che al passo sia sottintesa una dimensione oracolare, volutamente ambigua. Cfr. Fraenkel 1962, p. 581 commento *ad loc.* Specificamente Higgins 1978, p. 30 ritiene che il qualificativo δίπους costituisca semantema per alludere all'ambigua duplicità della regina di Argo.

<sup>76</sup> Aesch., *Suppl.* v. 893.

<sup>77</sup> Ottimo quanto osservano a tal proposito Denniston – Page 1979, p. 185 *comm. ad vv.* 1258 – 1261 al cui dire “image and reality are sometimes rather confused than blent in Aeschylean metaphors”.

<sup>78</sup> Della precipua caratteristica del rettile di essere ἄπους ne fornisce chiara testimonianza Aristotele in vari passi delle sue opere biologiche, come per esempio HA 490b 5 e 509b 5, ed in PA 690b 14. Che la posizione eretta sia caratteristica precipua dell'uomo è argomentazione aristotelica, come si evince chiaramente da Arist., PA 656a 1-13, 662b 18-22 e 686a 17 – 687b 10.

chiaramente da una serie di passi aristotelici, l'essere δίπρους sia caratteristica precipua dell'ἄνθρωπος<sup>79</sup>, il nostro tragediografo non impiega mai l'aggettivo in riferimento all'uomo. La costruzione di questa immagine poetica forte, volutamente arditata, si salda specificamente alle modalità eschilee di costruzione dei personaggi umani, o meglio alle modalità di de-costruzione dell'identità umana, che viene resa, metaforicamente, essa stessa bestiale.

Il tragediografo compie un'operazione ideologica importante: nel momento in cui le caratteristiche anatomiche proprie della specie umana vengono trasferite a quella animale, realizzando una precisa "transference of human attributes to animals"<sup>80</sup>, si crea un'osmosi tra le due, con un annullamento dei confini tra ciò che è umano e ciò che è bestiale, e prende corpo la conseguente degradazione alla condizione di bestialità del genere umano. Se in Omero si realizzava sempre mediante l'impiego dell'avverbio modale ὡς una similitudine tra animale ed uomo<sup>81</sup> (nella misura in cui un eroe era pensato in termini animali), in Eschilo si realizza, tramite la metafora, e quindi tramite la voluta soppressione (linguistica, ma anche concettuale) dell'avverbio, un duplice processo: una piena bestializzazione dell'essere umano e contemporaneamente un'umanizzazione dell'essere bestiale. Se la similitudine omerica puntava il *focus* sull'uomo, l'immagine eschilea, resa metafora, ha come finalità precipua quella di poter pensare gli animali, nella fattispecie la leonessa ed il serpente, con categorie umane. Tutto ciò si esplicita e si realizza nel fatto che le bestie, annullati i connotati fisici ad essi connaturati (la postura nel caso della leonessa e l'andatura nel caso del rettile), assumono i tratti umani.

La forza di tali metafore si dispiega nella continua osmosi tra umano e bestiale: i confini tra i due mondi risultano annullati, al punto che l'umano varca i limiti del non – umano, del bestiale, del mostruoso così come in maniera parallela il bestiale valica i confini dell'umano, irrompe in esso e si confonde con esso<sup>82</sup>. Simultaneamente ciò che è umano si trasforma in bestia, e ciò che è bestiale entra prepotentemente di diritto nella sfera dell'umanità. Osserva a tal proposito Moreau<sup>83</sup> che "Eschyle n'est pas un philosophe mais un poète visionnaire: les métaphores ne sont pas l'illustration de sa pensée, mais sa pensée elle-même [...] L'imagerie animale est la figuration concrète, visible, sensible, de la transformation de l'être humain, ravalé au niveau de la bête, soit par la violence extérieure qui l'écrase, soit par l'explosion intérieure de ses passions. L'homme plein de démesure descend dans l'ordre des êtres. Ayant perdu le frein de la raison, livré à ses instincts, il laisse sa violence se déchaîner. Et sa bestialité l'amène à traiter les autres comme des

---

<sup>79</sup> Cfr. Arist., HA 498 a 29, PA 693 a 25 – 693 b 5, IA 704 a 16, IA 706 b 10, IA 710 b 25, IA 711 b 7.

<sup>80</sup> Heath 1999a, p. 407. Che il trasferimento e l'applicazione di attributi umani al mondo animale costituiscano cardini della poetica eschilea e della sua concezione ideologica è adesso teorizzazione precipua e puntuale, sulla scia degli studi di Dumortier 1975 e di Moreau 1985, di Heath 1999a.

<sup>81</sup> Cfr. Snell 1963, pp. 214-257. Per le modalità di strutturazione della similitudine in Omero e per le sue funzioni si veda anche Schnapp-Gourbeillon 1981, pp. 15-27.

<sup>82</sup> Cfr. altresì Heath 1999a, p. 407 "humans are bestial and beasts human".

<sup>83</sup> Moreau 1985, p. 62.

bêtes: mieux qu'une démonstration, de fulgurantes métaphores imposent le tableau tragique d'une régression générale de l'humanité à l'ordre animal"<sup>84</sup>.

Clitemnestra, soppiantando la virilità dell'imbelle Egisto e rendendosi mascolina, si fa portavoce di ambivalenza, di confusione, assumendo ruoli che di norma pertengono al mondo maschile. Proprio per la sua ferocia e per la sua "bestialità", la regina, superando i limiti umani, apre una voragine infernale di caos, che potrà essere eliminata solo con l'azione di Oreste, restauratore dell'ordine compromesso. Il caos prende forma e si materializza nel processo di animalizzazione che coinvolge la donna<sup>85</sup>, al punto che la metafora animale traduce in modo pregnante, quasi visibile, la bestialità umana. Osserva sempre Moreau: "la métaphore nous introduit dans le monde chaotique de la violence. Elle symbolise la régression au stade de l'animalité d'une humanité aux prises avec une violence qu'elle impose ou subit [...] Une osmose se fait entre le monde des hommes et celui des bêtes. Tout est mêlé, confondu, bouleversé [...] Le chaos des images symbolise le bouleversement général que provoque la violence"<sup>86</sup>, sottolineando ulteriormente che "enfin, au désordre introduit par la régression de l'être humain à l'état de bête et par le mélange entre le réel et l'imaginaire s'ajoutent d'autres facteurs de confusion: le renversement continu des images, chaque personnage pouvant être tour à tour l'homme ou la bête [...] dans le réseau des métaphores animales [...] on ne découvre que les manifestations du désordre et de la violence"<sup>87</sup>.

Secondo una consuetudine ben attestata nella poetica tragica eschilea, la similitudine omerica del leone e le valenze simboliche da essa veicolata risultano impiegate, filtrate e riscritte dal tragediografo mediante le risorse dell'intertestualità in maniera "critica". Il μένος del leone/eroe omerico emblema di forza e coraggio in battaglia, applicato unicamente in relazione al maschile nell'*epos*, transita ed è trasposto sull'universo femminile nel mondo poetico eschileo: da implacabile strumento di morte in duello si traduce in furia distruttiva della donna-leonessa contro il marito, contro i figli, contro l'*oikos*<sup>88</sup>. Clitemnestra, divenuta λέαινα, assume l'ἀλκή dell'eroe omerico λέων, che, totalmente sovvertita perché divenuta "prerogativa" femminile, si indirizza verso la distruzione del nucleo familiare. La forza dell'immagine poetica che fa di Clitemnestra una λέαινα è tanto più pregnante nella misura in cui essa è antifrasticamente giustapposta alla designazione di Egisto come λέοντ' ἄνακτιν. La sequenza poetica che rende Egisto un leone imbecille – contrapposto quindi alla nobiltà regale di ascendenza omerica del leone Agamennone (λέοντος εὐγενοῦς) – si configura in prima istanza come un ossimoro linguistico – poetico e concettuale voluto e sapiente,

---

<sup>84</sup> Del resto come afferma Moreau 1985, p. 62, l'immaginario eschileo offre "le spectacle d'une violence universelle". Cfr. altresì Bouffartigue 2003, p. 134 "projection du monde humain, le bestiaire d'Eschyle renvoie aux hommes une image terrible de leur condition".

<sup>85</sup> Per la rappresentazione del caos nella tragedia eschilea cfr. Moreau 1985, p. 78 e p. 99.

<sup>86</sup> Moreau 1985, p. 71.

<sup>87</sup> Moreau 1985, p. 99. Cfr. altresì Moreau 1985, p. 80 e pp. 98 – 99: "l'imagerie animale nous apporte-t-elle la révélation d'un monde inversé, où l'homme est ravalé au rang de l'animal [...] les images font prendre conscience de cette régression générale de l'humanité sous l'effet de la violence, de ce retour à l'indifférencié où se confondent ordre humain et ordre animal".

<sup>88</sup> Cfr. nel solco di tale linea interpretativa Catenacci 1996, p. 215 "in una totale inversione di ruoli, la leonessa ha preso il posto del maschio".

formato da due elementi antitetivamente giustapposti: in relazione al vile e femminilizzato personaggio di Egisto il λέων epico risulta depauperato della sua ἀλκή, che in relazione al “femminilizzato” amante di Clitemnestra si tramuta in indolente e molle ἀνάλκεια femminile<sup>89</sup>.

La dicotomia leone maschio vs. leonessa femmina, che si configura nell’impalcatura ideologica dell’*Oresteia* come categoria capovolta (alla leonessa Clitemnestra che assume l’ἀλκή maschile dell’eroe omerico si contrappone il leone Egisto femminilizzato), traduce a livello poetico il più generale contrasto maschio vs. femmina, che riveste un ruolo assiale nelle coordinate ideologiche generali della trilogia; ed ancora più specificamente il contrasto, irrisolto nel personaggio di Clitemnestra, tra prerogative maschili vs. prerogative femminili<sup>90</sup>.

Proprio come l’accostamento dell’umano al leone risulta già di ascendenza omerica, è altresì elemento noto che l’associazione simbolica dell’universo umano al cane costituisca cifra distintiva del bagaglio poetico epico, all’interno del quale il ο la κύων sono rivestiti di una peculiare e complessa simbologia.

È dato acquisito dalla critica il fatto che proprio a partire dall’*Iliade* κυνώπης ο κυνώπις (o espressioni simili quali κύνεος o ancora il sintagma κυνὸς ὄμματα ἔχων) si configurino come epiteti ingiuriosi, volti a

---

<sup>89</sup> In linea diversa alla proposta esegetica avanzata in questa sede secondo cui il nesso λέοντ’ ἀναλκιν traduca un chiaro e voluto ossimoro concettuale tipico della *lexis* poetica eschilea, secondo Denniston – Page 1979, p. 181 *comm. ad v. 1224* l’immagine del leone applicata ad Egisto risulta “most unexpected” in virtù del fatto che la medesima immagine metaforica è applicata ad Agamennone. Gli studiosi avanzano cautamente l’ipotesi che in questo punto il testo possa essere corrotto (ma non ne viene data contezza in apparato) e ricordano la congettura del Maas λύκον, λέοντος per il tradito λέοντ’ ἀναλκιν. Secondo i commentatori, che accolgono comunque la lezione tradita, il leone riferito ad Egisto si configura come simbolo emblematico di “savagery”, e non di “courage” come nel caso di Agamennone. Fraenkel 1978, p. 164 *app. ad v. 1224* sul nesso λέοντ’ ἀναλκιν nota specificamente che “*quid sibi velit, nescio*”, ricordando che il verso fosse espunto da Wilamowitz ed asserendo a p. 561 *comm. ad v. 1224* la problematicità del testo: secondo lo studioso infatti il nesso in questione “is hard to swallow” e pertanto, sulla scia degli intendimenti di Wecklein e di Hartung, il leone dovrebbe essere inteso nel passo eschileo non quale simbolo di “courage”, ma di “ferocity and destructiveness”. Rende contezza del problematico spessore esegetico del verso, ma senza fornirne esegesi persuasiva Judet de la Combe 2001, pp. 523 – 524 *comm. ad v. 1224*. In generale per la ripresa ed il riuso del materiale epico, specificamente omerico, presente nell’*Oresteia* e per la complessità della tecnica allusiva tramite cui il suddetto repertorio poetico risulta inserito nelle maglie poetiche specificamente di *Agamennone* e *Coefore* cfr. Garner 1990, pp. 46 – 48 che teorizza la fondamentale nozione di “formal complexity of allusion” (p. 47).

<sup>90</sup> La questione dell’immagine leonina associata ad Egisto ed in modo particolare l’ossimoro λέοντ’ ἀναλκιν di *Ag. v. 1224* risultano affrontati nello studio, a mio avviso assai poco condivisibile, di Battistella 2005: in relazione alla poetica ed all’ideologia dell’*Oresteia* a p. 179 la studiosa osserva, in termini arbitrari che “il leone [...] si fa portatore di una propria identità specifica, finalizzata ad esprimere l’atto della vendetta connesso alla catena di delitti di sangue che ha infestato la casa degli Atridi”, precisando ulteriormente a p. 183 che “nell’*Oresteia* [...] l’immagine leonina [...] si fa strumento di vendetta e distruzione rivolto contro la casa stessa, diventa cioè *perversed* proprio in relazione al tema della famiglia”. Tali asserzioni non sembrano valere per l’intera *imagery* leonina presente nella trilogia: se esse presentano una certa validità solo in relazione al personaggio di Oreste quale tratteggiato in *Choeph.* vv. 937 – 938 “ἔμολε δ’ ἐς δόμον τὸν Ἀγαμέμνωνος / διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἀρης” (non esaminato comunque sistematicamente dalla studiosa), pur tuttavia non mi pare possano essere applicate al personaggio di Agamennone. Il limite maggiore del contributo appare comunque la mancata distinzione, all’interno della disamina dell’*imagery* leonina dell’*Oresteia*, tra la simbologia veicolata dal leone maschio e dalla leonessa femmina rispetto all’*epos* omerico, ed ancora il sovvertimento delle categorie riguardanti l’ἀλκή eroica del leone maschio, nonché la loro sfera di applicazione poetica ed ideologica in relazione al personaggio mascolinizzato di Clitemnestra e femminilizzato di Egisto.

designare e denigrare chi si è macchiato di spudoratezza<sup>91</sup>. È infatti Achille a qualificare Agamennone, colpevole di avergli sottratto il suo bottino di guerra, più volte come “faccia di cane”<sup>92</sup>. “Faccia di cane” per eccellenza all’interno dell’*epos* è Elena, sposa e donna infida, cagna schifosa ed infedele (κυνὸς κακομηχάνου ὀκρουέσσης, *Il.* VI v. 344)<sup>93</sup>, emblema assoluto di spudorata ed incontinente lussuria<sup>94</sup>, di “sexual depravity”<sup>95</sup>, di αἰδώς negletto e rifiutato. Nel caso della consorte di Menelao la spudoratezza femminile, metaforizzata dall’ἀναίδεια canina<sup>96</sup>, si sviluppa su un versante prettamente erotico, in relazione all’incontinente lascivia delle donne. Tale peculiare elemento ideologico è ampiamente attestato nell’*Odissea*, come dimostra la sezione di *Od.* VIII v. 319 in cui Efesto apostrofa Afrodite come faccia di cagna (κυνώπιδος) a causa del tradimento con Ares, specificando come costei sia incontinente (οὐκ ἐχέθυμος, v. 320).

La rappresentazione della cagna femmina quale simbolo di “lordura” morale e di tradimento verso gli ospiti ritorna negli insulti ingiuriosi che Menelao rivolge ai Troiani, uomini tracotanti (ἄνδρεςσι...ὕβριστι, *Il.* XIII

<sup>91</sup> Sull’apostrofe di cane come insulto in Omero si consultino almeno Faust 1970 e Graver 1995. Per la simbolgia del cane nell’*Odissea* si vedano nello specifico Beck 1991 e Scodel 2005. Per la numerosa serie di immagini animali, in modo specifico leone, aquila e cane costruite sul personaggio di Odisseo si consulti Curti 2003.

<sup>92</sup> *Hom. Il.* I vv. 159 e 225 e IX vv. 372 – 373.

<sup>93</sup> Cfr. altresì *Hom. Il.* III v. 180, VI v. 356 ed *Od.* IV v. 145: si tratta di un’immagine poetica produttiva nell’arco dell’intera *gecità*, come si evince dalla presenza del nesso, di stampo quasi connotativo, Ἑλένης...κυνώπιδος di Quint. *Posthom.* VI. v. 24. Per la rappresentazione letteraria ed ideologica di Elena nell’*epos* omerico utili punti d’avvio Ryan 1965 e Groten 1968. Si ricorderà delle sezioni omeriche che accostano Elena ad una cagna e ne fanno emblema di un eros spudorato e sfacciato lo stesso Euripide in *Andr.* vv. 629 – 631 in cui Peleo accusa Menelao di aver desistito dall’intento di uccidere la moglie fedifraga dopo aver visto il suo seno gettando la spada (ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος, v. 629), accogliendone i baci (φίλημ’ ἐδέξω, v. 630) e scodinzolando e lusigando la cagna traditrice (προδότιν αἰκάλλων κύνα, v. 630), una volta sottomesso a Cipride (ἦσσαν πεφυκῶς Κύπριδος, v. 631). La sezione euripidea è a sua volta riecheggiata in Aristoph. *Lys.* v. 155, come ha ben dimostrato Colantonio 2007.

<sup>94</sup> Cfr. inoltre *Hom. Il.* VIII vv. 423 – 424 in cui Iris definisce Atena cattica cagna sfacciata (αἰνοτάτη, κύον ἀδεές) perché disattende agli ordini del padre Zeus che non vuole si porti aiuto agli Argivi; XVIII v. 396 dove Era è definita faccia di cagna da Efesto (κυνώπιδος) o ancora XXI v. 481 nella cui sezione è Era a qualificare Artemide che a lei si oppone come cagna sfacciata (κύον ἀδεές). Interessante rilevare che l’associazione, o meglio la sovrapposizione, tra mondo canino e tracotante spudoratezza, è confermata ancora una volta dal valore simbolico rivestito dal particolare animale detto mosca canina (κυνάμυια) e menzionato proprio da Omero: per esempio in *Il.* XXI vv. 394 – 395 Ares apostrofa Atena come mosca canina (κυνάμυια, v. 394) per il suo ardire smodato (θάρσος ἄητον, v. 395); o ancora sempre in *Il.* XXI v. 421 Era ingiuria Atena definendola per l’appunto κυνάμυια. Apollonio in *Lex. Hom.* 105, 12 afferma che la κυνάμυια sia al contempo ἀναιδής e θρασεία, proprio come il cane (κύων ἀναιδής); e lo stesso Eustazio in *Comm. ad Hom. Il.* IV, 526, 19 asserisce che il cane e la mosca sono entrambi animali spudorati (ἀναιδῆ ζῶα καὶ ἄμφω). Per tale valutazione ideologica cfr. altresì Hesych. *Lex.* K 4560, 2 – 3; K 4561, 1; M 1812, 1. Del resto già lo stesso Eliano in *NA*, VII, 19, 27 ravvisava nel cane e nella mosca il tratto affine dell’ἀναίδεια. Il *Lex. Suid.* K 2693, 2 scindeva invece i due tratti di spudoratezza (l’essere ἀναιδής) e di tracotanza (l’essere θρασύς), qualificando il primo come elemento distintivo del cane, il secondo come elemento precipuo della mosca. Interessante rilevare che in *Eust. Comm. ad Hom. Od.* II, 148, 13 sia il cane sia la mosca sono simbolicamente accostati alla donna per il loro essere spudorati. Per il simbolismo negativo presente nell’*epos* omerico proprio della mosca ottimo il contributo di Maiullari 2003, e nello specifico le pp. 47 – 50 per la κυνάμυια.

<sup>95</sup> Hopmann 2012, p. 131.

<sup>96</sup> Sull’ἀναίδεια canina cfr. già Mainoldi 1981, pp. 39 – 40, prima della monografia di Franco 2003. Tale simbologia distintiva della figura del cane risulta comunque dato enucleato e messo in luce dalla tradizione lessicografica ed esegetica tarda: si vedano a tal proposito, unicamente a titolo esemplificativo, *Etym. Gud.* K, 354, 44 (κυνῶπα, ἀναίσχυντον, ἀναιδῆ πρόσωπον ἔχων ὡς κυνός), *Etym. Magn.* 545, 53 (κυνῶπα: Ὡ ἀναιδέστατε, ἀναιδῆς πρόσωπον ἔχων καὶ κυνός), *Epim. Hom.* 159, b, 2 (κυνῶπα: ἀναιδῆς πρόσωπον ἔχων καὶ κυνός) ed *Orac. Sibyl.* 2, 345 (κυνῶπιν, ἀναιδέα).

v. 633) colpevoli di aver tradito i sacri vincoli dell'ospitalità e di aver sottratto Elena al legittimo sposo, in *Il. XIII vv. 621 – 627*:

Τρῶες ὑπερφίαλοι δεινῆς ἀκόρητοι ἀυτῆς,  
ἄλλης μὲν λώβης τε καὶ αἴσχεος οὐκ ἐπιδευεῖς  
ἦν ἐμὲ λωβήσασθε κακαὶ κύνες, οὐδέ τι θυμῶ  
Ζηνὸς ἐριβρεμέτεω χαλεπὴν ἐδείσατε μῆνιν  
Ξεινίου, ὅς τέ ποτ' ὕμμι διαφθέρσει πόλιν αἰπήν·  
οἷ μιν κουριδίην ἄλοχον καὶ κτήματα πολλὰ  
μὰ ψ οἴχεσθ' ἀνάγοντες, ἐπεὶ φιλέεσθε παρ' αὐτῆ·

Troiani arroganti, insaziabile di guerra tremenda,  
non certo inferiori per altra offesa e vergogna  
con cui voi, cagne tremende, mi avete oltraggiato, né in cuor vostro  
avete temuto la collera terribile di Zeus tonante  
protettore degli ospiti, che un giorno distruggerà la vostra rocca scoscesa  
voi che, ben accolti da lei, partendo  
avete sottratto senza ritegno  
la mia sposa legittima e le mie ricchezze.

Ai fini del nostro discorso – e strettamente interrelato con l'ideologia eschilea dispiegata nell'*Agamennone* – risulta interessante menzionare la sezione di *Od. XI vv. 424 – 427*, in cui Agamennone, ricordando ad Odisseo sceso nell'Ade il suo empio omicidio ad opera della crudele ed infida moglie Clitemnestra, la definisce in prima istanza κυνῶπις (v. 424) ed asserisce subito dopo, con un'epigrammatica sentenza e dilatando semanticamente e concettualmente quanto già affermato, che “ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός” (v. 427). La generale affermazione di Agamennone rivolta contro l'universo femminile si salda, ampliandola, all'analogia notazione di *Il. VIII v. 483b*, in cui Zeus, rivolto alla sua consorte, attestava che non sussistesse nulla di più canino e spudorato della moglie Era (οὐ σέο κύντερον ἄλλο)<sup>97</sup>. Che la cagna si configuri pertanto come specifico emblema dell'incontinenza sessuale è confermato ancora una volta dall'epiteto ingiurioso di κύων che Odisseo in *Od. XVIII v. 358* rivolge all'ancella Melantò, colpevole di essersi unita sessualmente con Eurimaco. In maniera parallela è la stessa Penelope in *Od. XIX v. 91* a qualificare la stessa Melantò come sfacciata, impudente cagna (θαρσαλέη, κύων ἀδέες) e a designare in *Od. XIX v. 154* le ancelle traditrici come cagne infigarde (κύννας οὐκ ἀλεγούσας)<sup>98</sup>. Dall'*epos* omerico, tale valenza contraddistintiva dell'associazione simbolica donna – cagna transita direttamente all'interno delle maglie letterarie ed ideologiche dell'opera esiodea. In *Op. et Dies v. 67*, Esiodo ricorda infatti che Ermes

<sup>97</sup> Cfr. anche Hom. *Il. VIII v. 483* in cui ad Era è riferito da Zeus il verbo σκίζομαι. Chantraine 1953, pp. 252 – 262, all'interno della puntuale disamina sulla complessità del sistema riguardante la genesi e l'impiego del suffisso -τερος e -τατος per la formazione dei comparativi e dei superlativi, nota specificamente a p. 259 che κύντερον e κύντατον costituiscano formazioni recenti (“formations nouvelles” e “développements récents”), costruite a partire da temi di sostantivi, da cui si sono sviluppati morfologicamente come comparativi e superlativi, ma come “dérivés expressifs” che non costituiscono certamente arcaismi, in analogia a ὀρέστερος, βασιλεύτερος e βασιλεύτατος. Per κύντερος e κύντατος come comparativi e superlativi espressivi, neoformazioni cfr. altresì De Martino 1986, p. 139.

<sup>98</sup> Cfr. altresì *Od. XIX v. 372* (in cui Euriclea definisce le ancelle che hanno tradito Penelope come cagne, κύνες) ed *Od. XXII v. 35* (in cui è Odisseo in persona a qualificare come κύνες i Proci).

infonde a Pandora, qualificata come μέγα πῆμα al v. 56 e come πῆμα al v. 82 in analogia alla precisa designazione di Elena quale πῆμα di Hom. *Il.* III v. 160<sup>99</sup>, un'anima di cagna ed un'indole ingannatrice (κύνεόν τε νόον καὶ ἐπικλοπον ἦθος); ed in aggiunta all'ἐπικλοπον ἦθος menzogne e falsi discorsi (ψεύδεά θ' αἰμυλίου τε λόγους καὶ ἐπικλοπον ἦθος, v. 78): la cagna, già simbolo di spudorata tracotanza nell'*epos* omerico, si struttura all'interno del dettato esiodeo come simbolo di inganno e di infida astuzia.

Che la simbologia veicolata dal cane o dalla cagna sia in prima istanza assolutamente negativa appare dato evidente dai passi appena menzionati. L'orizzonte ideologico greco, pur tuttavia, non fa del cane soltanto un emblema di ἀναίδεια o di astuzia fraudolenta<sup>100</sup>. All'interno di una trama di simbologie polisemiche e polivalenti, il cane infatti è in prima istanza l'animale domestico per eccellenza, custode (φύλαξ) della casa, dell'*oikos* e del gregge. Partiamo proprio da una notazione poetica offerta da Eschilo nella tragedia oggetto della nostra disamina. Abbiamo rilevato che in *Ag.* v. 1229 Clitemnestra è definita esplicitamente cagna odiosa: pur tuttavia in *Ag.* vv. 606 – 610 è la regina di Argo a definirsi sposa fedele (γυναῖκα πιστήν)<sup>101</sup> e valente cagna da guardia della casa, di cui si è occupata durante l'assenza del marito:

γυναῖκα πιστήν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν  
οἶανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κύνα,  
ἐσθλὴν ἐκείνω, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,  
καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον  
οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου.

una volta tornato possa trovare nel palazzo una moglie fedele,  
quale ha lasciato, cane da guardia delle dimore,  
leale al marito, ostile ai nemici,  
e simile in tutto, una moglie che non ha falsificato  
nel frattempo nessun sigillo.

<sup>99</sup> Già in *Theog.* v. 592 Esiodo aveva definito la donna come πῆμα. Per la Pandora esiodea sempre utile la consultazione di Adams 1932, Olstein 1980, Marquardt 1982 pp. 285 – 289, Lombardi 1994 (ed in modo specifico p. 23 n. 4, p. 24 n. 6 e p. 25 nn. 8 – 10 – 11 – 12 per la vastissima bibliografia critica di riferimento), Zeitlin 1995 e 1996.

<sup>100</sup> In generale per il cane e la simbologia da esso rivestita nel panorama ideologico greco utili punti d'avvio sono Faust 1970, Lilja 1976 e Rose 1979. Breve sintesi sulle simbologie del cane e del leone specificamente nell'*Oresteia* in Saayman 1993: in modo particolare a p. 11 è notata la simbologia ambigua ed oscillante veicolata dal cane in riferimento al rapporto tra Agamennone e Clitemnestra. L'ἀναίδεια del cane costituisce una costante nella rappresentazione poetica e nella valutazione ideologica del κύων, ed è comunque già messa in evidenza sia dalla tradizione scoliastica (come si evince a titolo esemplificativo da *Sch. Vet. In Hom. Il.* I ad v. 225, III v. 180, XXVI v. 394, *Sch. Rec. Theod. Mel. e cod. Gen. gr.* 44 in *Il.* XXI ad v. 394, *Sch. Vet. in Od.* VII ad v. 216) sia dall'antica critica omerica, come appare da Arist. *De sign. Il.* XXI v. 394 ed *Epim. Hom. in Il.* I ad v. 159, b 2 (κυνῶπα: ἀναιδὲς πρόσωπον ἔχων καὶ κυνός).

<sup>101</sup> Il nesso allude probabilmente antifrasticamente all'omerico οὐκέτι πιστὰ γυναῖξιν di *Od.* XI, v. 456b. Per la rappresentazione di Clitemnestra come anti – Penelope cfr. Moreau 1992, p. 165. Per il valore predicativo del qualificativo πιστήν si vedano Fraenkel 1978, p. 301 *comm. ad v.* 606, Denniston – Page 1979, p. 126 *comm. ad v.* 606, Judet de La Cmbre 2001, p. 235 *comm. ad v.* 606.

L'immagine del cane come fedele custode della casa risulta già in parte sviluppata nell'*Agamennone*: nel prologo della tragedia infatti è la sentinella a ricordare la sua azione di guardia (φρουρᾶς, v. 2)<sup>102</sup> compiuta a vantaggio della casa degli Atridi alla stregua di un cane (κυνὸς δίκην, v. 3). Se in *Ag.* v. 896 Clitemnestra designa il coniuge appena tornato come il cane (da guardia) della sua dimora (ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα)<sup>103</sup>, subito dopo rivolgendosi alla moglie, è Agamennone a qualificare Clitemnestra come colei che ha custodito la casa (Λήδας γένεθλον, δωμάτων ἐμῶν φύλαξ, v. 914) durante la sua prolungata assenza a Troia<sup>104</sup>. In un sistema di alternanze poetiche, in riferimento alla sentinella o ad Agamennone o a Clitemnestra stessa, nel dettato viene ribadita comunque l'azione di guardia verso la casa compiuta dal cane<sup>105</sup>. L'equivalenza tra κύων e φύλαξ risulta un'associazione costante nell'ideologia greca. E se tale elemento risulta messo in luce dalla tradizione scolastica sul passo in questione<sup>106</sup>, già Ecateo fr. 25 Jacoby, affermava che l'abilità del cane è rivolta nello specifico alla caccia ed alla guardia (τὸν δὲ κύνα πρὸς τε τὰς θήρας εἶναι χρήσιμον καὶ πρὸς τὴν φυλακὴν). A distanza di secoli, lo stesso Alcifrone in *Ep.* II, 15, 1, 5 ricorda – ancora più specificamente – che la cagna sia una valente guardiana del gregge (τὴν κύνα, ἀγαθὴν οὕσαν φύλακα) in grado di spaventare con la potente forza ed intensità dei suoi latrati (τῷ βάρει τῆς ὑλακῆ ἀποσοβοῦσαν) coloro che tramano di attaccare il gregge (τοὺς ἐπιβουλεύοντας τοῖς ποιμνίοις).

Nella celebre sezione di *Resp.* II, 375d 10 e segg., Platone nel delineare i tratti precisi e distintivi del difensore – guardiano fornisce preziose testimonianze su determinati atteggiamenti canini: in prima istanza il filosofo ricorda infatti che i cani di razza manifestano un atteggiamento mite verso i familiari, di contro un atteggiamento ostile verso gli sconosciuti (οἷσθα γὰρ που τῶν γενναίων κυνῶν, ὅτι τοῦτο φύσει αὐτῶν τὸ ἦθος, πρὸς μὲν τοὺς συνήεις τε καὶ γνωρίμους ὡς οἷόν τε πραοτάτους εἶναι, πρὸς δὲ τοὺς ἀγνώτας τούναντίον, 375d 10 – e 4), al punto – seguita Platone nella sua argomentazione – da manifestare un atteggiamento di astio nei riguardi dello sconosciuto, pur non avendo subito da lui alcun torto, e mostrando di contro contentezza nei riguardo del familiare, pur non avendo mai ricevuto alcun bene (ὅτι ὄν μὲν ἂν ἴδη ἀγνώτα, χαλεπαίνει, οὐδὲ ἔν κακὸν προπεπονθώς· ὄν δ' ἂν γνώριμον, ἀσπάζεται, κἂν μηδὲν πώποτε ὑπ' αὐτοῦ ἀγαθὸν πεπόνθη, 376a, 5 – 8). Ne consegue che in base a tali comportamenti il suo carattere risulta prettamente filosofico (ἀληθῶς φιλόσοφον, 376b, 1), dal momento che una delle sue virtù distintive risulta essere il *δια-κριτικόν*: il cane è infatti in grado di *dis-cernere* la presenza amica da quella nemica, per il fatto di aver imparato a riconoscere la prima ed ignorare la seconda (ὄψιν οὐδενὶ ἄλλω φίλην καὶ ἐχθρὰν διακρίνει ἢ τῷ τὴν μὲν καταμαθεῖν, τὴν δὲ ἀγνωῆσαι, 376b 4 – 5)<sup>107</sup>. Se quindi una delle virtù principali della

<sup>102</sup> Cfr. anche *Ag.* v. 8 (φυλάσσω).

<sup>103</sup> Eco simile in Aesch. *Eum.* v. 740b in cui Atena qualifica lo sposo ucciso da Clitemnestra come δωμάτων ἐπίσκοπον.

<sup>104</sup> Che i segmenti tragici di *Ag.* vv. 606 – 610, 896 e 914 risultano gli ipotesti su cui si innesta un'operazione parodica da parte di Aristofane in *Nub.* vv. 1161 – 1162 è ipotesi abbastanza plausibile di Couch 1933.

<sup>105</sup> Cfr. a tal proposito *Lex. Suid.* M 519, 1 che ricorda come i cani domestici stiano a guardia e sorvegliano i beni della casa stessa (οἱ δὲ ἐπὶ φυλακῆ τῶν κτημάτων οἰκουροί) e Athen. *Deipn.* (*ep.*) II, 2, 122, 24 (ζῶον [...] φυλακτικόν).

<sup>106</sup> Cfr. *Sch. Rec. Dem. Tricl. in Aesch. Ag. ad v.* 607.

<sup>107</sup> Su Plat. *Resp.* II, 376a cfr. altresì Procl. *In Plat. rem publ. comm.* I, 240, 17 e segg. che nota il fatto che l'associazione tra cani ed uomini guardiani (φύλαξιν ἀνθρώποις) sussiste in virtù della affinità naturale (διὰ τὴν κατὰ φύσιν [...])



razza canina risulta l'essere φυλακτικόν – della casa, dei beni o del gregge –, ad essa si aggiunge la capacità di discernere e di riconoscere in modo specifico gli uomini familiari o amici rispetto agli estranei. La formulazione quasi epigrammatica e sintetica di quanto argomentato viene probabilmente fornita da Ps. Nonn. in *Sch. Myth. Or.* IV, 25, 2, al cui dire i cani posseggono per l'appunto la capacità di sorvegliare e di discernere (οἱ κύνες [...] ἔχουσί τι καὶ φυλακτικὸν καὶ διακριτικόν); e nello specifico di riconoscere i familiari rispetto agli estranei (διακρίνουσι γὰρ τοὺς οἰκείους τῶν ξένων) e di far loro la guardia (φυλάττουσι τοὺς οἰκείους).

Le precipue attività del φυλάττειν e del θηρεύειν si configurano come le mansioni specifiche e distintive del cane: così, ancora una volta, nel V libro della *Repubblica* Platone affrontando il problema della comunanza delle donne con gli uomini (τὴν τῶν γυναικῶν κοινωνίαν τοῖς ἀνδράσι, 466c 5) pone il quesito se esse, proprio come le femmine dei cani da guardia debbano collaborare con i maschi nella guardia dei greggi e nella caccia (τὰς θηλείας τῶν φυλάκων κυνῶν πότερα συμφυλάττειν οἰόμεθα δεῖν ἄπερ ἂν οἱ ἄρρενες φυλάττωσι καὶ συνθηρεύειν καὶ ἄλλα κοινῇ πράττειν, 451d 4 – 7), debbano o meno partecipare alla difesa ed alla caccia proprio come le cagne femmine (συμφυλάττειν [...] καὶ συνθηρεύειν ὥσπερ κύνας, , 466c 8 – 9)<sup>108</sup>.

All'attività distintiva del cane da identificare con la guardia o con la caccia, si connette strettamente l'amore nutrito da parte dell'animale nei riguardi del proprio padrone. A cogliere l'interconnessione tra i due elementi concorre in primo luogo lo *Sch. Vet. in Aesch. Ag. ad v.* 3 secondo cui la sentinella (φύλαξ) è simile ad un cane in guardia notturna (κύων ἐν φυλακῇι νυκτερινῇι), proprio come il nesso κυνὸς δίκην si riferisce specificamente all'essere φυλακτικόν e φιλοδέσποτον del κύων stesso<sup>109</sup>. A tal riguardo, risulta interessante menzionare che un'esegesi paretimologica documentata tanto da Ps. Zon. *Lex.* K 1265, 7 quanto da *Et. Magn.* 549, 35 facesse discendere il nome κύων dal verbo κύνω, derivante a sua volta da κύω (interpretato dalle suddette fonti come sinonimo di φιλέω): il sostantivo κύων si giustificerebbe pertanto

---

συγγένειαν) tra i due, dal momento che entrambi sono una razza straordinaria adatta alla custodia ed all'attenta sorveglianza (πρὸς τὸ φυλακικὸν δαιμόνιον γένος). Sull'immagine del cane guardiano in Platone primo orientamento esegetico in Sinclair 1948, seguito da Lonsdale 1979, pp. 149 – 150. Utile punto d'avvio per l'*animal imagery* presente nella *Respublica* platonica è a tutt'oggi Tarrant 1946; si consulti da ultimo Vegetti 2009.

<sup>108</sup> Per l'attività di caccia e di guardia dei cani cfr. inoltre a titolo esemplificativo sempre nel *corpus platonicum* ancora *Resp.* II, 375 a 2 e segg., nel cui passo, dopo aver istituito un confronto per ciò che concerne l'azione di difesa tra un cucciolo di nobile razza e giovane nobile (οἶει οὖν τι, ἦν δ' ἐγώ, διαφέρειν φύσιν γενναίου σκύλακος εἰς φυλακὴν νεανίσκου εὐγενοῦς; 375a, 2 – 3), viene asserito come entrambi debbano essere acuti nel percepire la preda (οἷον ὄξυν τέ που δεῖ αὐτοῖν ἐκάτερον εἶναι πρὸς αἴσθησιν, 375a, 5), veloci nell'inseguire ciò che si percepisce (ἐλαφρὸν πρὸς τὸ αἰσθανόμενον διωκάθειν, 375a, 6) ed infine forti nel combattere se necessario dopo aver catturato la preda (ἰσχυρὸν αὖ, ἐὰν δέη ἐλόντα διαμάχεσθαι, 375a, 7); e *Leg.* II, 654e 3 e segg. (con impiego metaforico del campo semantico afferente alla caccia ed alle tracce che fiuta il cane nel seguire la preda) e X, 906b, 5 e segg. (τῶν φυλάκων [...] κυνῶν).

<sup>109</sup> Cfr. anche Arist. *HA* 488b, 22 secondo cui i cani sono animali φιλητικὰ καὶ θωπευτικά e Plut. *De fraterno amore* 491c, 5 (κύων φιλοδέσποτον).

in virtù del fatto che il cane sia lo ζῶον φιλοδέσποτον per eccellenza<sup>110</sup>. In relazione all'affetto mostrato dal cane verso il padrone, è notazione convalidata da moltissime fonti che il κύων scodinzoli (σαίνειν) o faccia festa (αικάλλειν) alla vista di costui o di conoscenti, viceversa emetta latrati (ύλακτεῖν) in presenza di sconosciuti: lo dimostra in tale sede – a titolo esemplificativo – la notazione di *Lex. Suid.* Π 653, 37, al cui dire il cane, ogniqualvolta percepisca la presenza di un estraneo, abbaia (ὁ κύων, ὀπηνίκα φαντασίαν ἔχει τοῦ ἄλλοτρίου, ύλακτεῖ); scodinzola festante alla presenza di una persona conosciuta (ὅταν δὲ τοῦ οἰκείου, σαίνει)<sup>111</sup>.

Il simbolismo veicolato dall'immagine del cane oscilla al contempo tra un polo positivo ed un polo negativo: se il κύων costituisce emblema di tracotanza e spudoratezza, pur tuttavia risulta altrettanto evidente come esso sia l'animale domestico, simbolo di fedeltà assoluta verso il padrone e guardiano dell'*oikos* per eccellenza. Tale oscillazione tra valenze positive e negative, che fa del cane un animale "très polymorphe"<sup>112</sup> e polisemico, risulta ampiamente registrata nella trama poetica dell'*Agamennone* eschileo. A tal proposito Tosi<sup>113</sup> ha definitivamente chiarito come la polisemia costituisca uno degli assi portanti della parola e delle immagini poetiche eschilee, osservando che "in Eschilo le parole sono spesso investite di più significati e presentano quindi una straordinaria densità semantica [...] tale polisemia può rientrare, o comunque essere collegata al concetto di "ambiguità" poetica: non si ha una sola denotazione, ma

---

<sup>110</sup> Ps. Zon. *Lex.* Κ 1265, 7 "παρὰ τὸ κύω, ὃ σημαίνει τὸ φιλῶ· κύων καὶ ἐξ αὐτοῦ κύων· τὸ γὰρ ζῶον φιλοδέσποτον" e *Et. Magn.* 549, 35 "παρὰ τὸ κύω, τὸ φιλῶ, κυνῶ· ἐξ αὐτοῦ κύων· φιλοδέσποτον γὰρ τὸ ζῶον, καὶ φιλοτιμεῖται πρὸς τοὺς ἑαυτοῦ δεσπότης".

<sup>111</sup> Cfr. per l'azione canina del σαίνειν alla vista di familiari altresì Olymp. *Prol.* 3, 22 – 25 (κύνες ύλακτοῦσιν μὲν πρὸς τοὺς ξένους σαίνουσι δὲ πρὸς τοὺς οἰκείους); per l'azione dell' αικάλλειν si vedano a titolo esemplificativo Ps. Zon. *Lex.* Α, 102, 12 (κύων, παρὰ τὸ αικάλλειν ἴσως τοὺς γνωρίμους, ύλακτεῖν δὲ τοὺς ξένους), *Et. Sym.* I, 198, 21 (ἡ κύων· παρὰ τὸ αικάλλειν τοὺς ἰδίους δεσπότης), *Lex. Suid.* Α 785, 1 (ὁ κύων, παρὰ τὸ αικάλλειν ἴσως τοὺς γνωρίμους, ύλακτεῖν δὲ τοὺς ξένους), *Sch. Vet. et Rec. Tzetz. in Aristoph. Av. ad vv.* 872 – 873 (ἡ κύων, παρὰ τὸ αικάλλειν ἴσως τοὺς γνωρίμους, ύλακτεῖν δὲ τοὺς ξένους), *Et. Magn.* 45, 1 (ἡ κύων· παρὰ τὸ αικάλλειν τοὺς ἰδίους δεσπότης). Ammonio *In Arist. librum de interpr. Comm.* 30, 23 rileva che l'ululato del cane segnala nello specifico la presenza di un estraneo (ξένου γὰρ τινος ἐπιστάντος ὁ κύων ύλακτήσας ἐσήμανε τὴν τοῦ ξένου παρουσίαν); ancora più specificamente Sesto Empirico in *Pyrrh. Hypot.* I, 67, 2 specifica come il cane scodinzoli alla presenza di familiari e di coloro che hanno fatto bene (ὁ κύων τοὺς μὲν οἰκείους γε καὶ εὖ ποιοῦντας σαίνων), di contro, quasi in atteggiamento di sospetto mantenendosi in guardia, tiene sotto controllo gli estranei e coloro che commettono una qualche offesa (φρουρῶν τοὺς δὲ ἀνοικείους καὶ ἀδικοῦντας). Eliano in *NA VIII*, 2 ricorda che il cane durante la caccia, dopo aver fiutato le tracce di una possibile preda, manifesta gioia per l'azione compiuta (περιχαρής) e fa festa al proprio padrone (αικάλλει τὸν δεσπότην), baciandogli i piedi (φιλεῖ τῷ πόδε); lo stesso sofista in *NA XI*, 5, 2 ricorda altresì che presso il tempio di Atena nella terra dei Daunii i cani allevati in quel luogo scodinzolano all'arrivo dei Greci, abbaiano invece quando arrivano stranieri non greci (τῶν μὲν Ἑλλήνων τοὺς ἀφικνουμένους σαίνειν, ύλακτεῖν δὲ τοὺς βαρβάρους). Cfr. infine *Sch. Vet. in Aristoph. Av. ad vv.* 872 (λέγεται δὲ καὶ ἡ κύων, παρὰ τὸ αικάλλειν ἴσως τοὺς γνωρίμους, ύλακτεῖν δὲ τοὺς ξένους) e 873 (ἡ κύων, παρὰ τὸ αικάλλειν ἴσως τοὺς γνωρίμους, ύλακτεῖν δὲ τοὺς ξένους). Cursorio accenno a tale caratteristica del cane in Mainoldi 1984, p. 132.

<sup>112</sup> Dumont 2001, p. 110. Per tale oscillazione veicolata dalla polisemia stessa della simbologia dell'animale cfr. altresì Harriott 1982, pp. 16 – 17, secondo cui il cane rappresenta in prima istanza la dicotomia ambigua tra natura e cultura, nello specifico tra animali addomesticati e selvaggi: "the dog stands between nature and culture, an ambiguous position. The fawning dog is an ambiguous creature who may be loyal or a cunning rogue", p. 17).

<sup>113</sup> Tosi 1989.

l'intrecciarsi di una pluralità di connotazioni"<sup>114</sup>. Spesso la lingua eschilea, proprio come le immagini poetiche che essa costruisce, è portatrice di una diffrazione semantica insita in una medesima associazione simbolica (quale risulta quella tra la donna e la cagna), e come nota correttamente Higgins "language in Aeschylus is prismatic, any word being capable of refracting many shades of meaning which are not necessarily limited to the immediate context or to the comprehension of the character speaking"<sup>115</sup>.

Clitemnestra/κύων è certamente il simbolo di una donna infida e perversa, subdola ed ingannatrice; ma è al contempo φύλαξ, proprio come un cane da guardia, dell'*oikos* stesso durante l'assenza di Agamennone. La duplice ed antinomica valenza metaforica assunta dal cane, soprattutto se posto in relazione all'universo femminile, sembra tradurre a livello letterario ed ideologico l'ambigua indole della donna, al contempo – proprio come un cane – guardiana della casa durante l'assenza di Agamennone e spudorata omicida dello stesso. Più che interpretare in termini ironici la sequenza di *Ag.* vv. 606 – 610, risulta forse più opportuno rilevare che Eschilo giochi proprio sul duplice significato del simbolismo del cane, e traduca nella trama compositiva della tragedia l'oscillazione tra il polo positivo costituito dalle virtù del φυλακτικόν e del διακριτικόν, ed il polo negativo rappresentato dalla spudoratezza distintiva dell'animale fin dall'*epos* omerico.

A riprova del tratto positivo appena ricordato potrebbe forse concorrere la designazione con cui il coro qualifica Cassandra in *Ag.* v. 1093 – 1094a, accostata ad un cane dal buon olfatto, nel momento in cui costei allude per la prima volta alla crudele uccisione dei figli di Tieste da parte di Atreo, e fiuta quindi metaforicamente il sangue della casa degli Atridi (vv. 1089 – 1092 e successivamente vv. 1095 – 1097)<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Tosi 1989, p. 22. Per la valenza della polisemia nella *lexis* poetica eschilea si veda comunque alcune notazioni già anticipate in Earp 1948, pp. 173 – 175, puntualmente rubricato da Tosi 1989, p. 23. A tal proposito deve forse essere rettificata leggermente l'affermazione di Garvie 1986, p. 156 secondo cui l'immagine del cane strutturata in relazione al personaggio di Clitemnestra è unicamente e specificamente emblema di "shamelessness and treachery".

<sup>115</sup> Higgins 1978, p. 26. Cfr. inoltre Harriott 1982, p. 15 che parla giustamente della "dog's metaphoric flexibility" impiegata nel corso dell'*Oresteia*.

<sup>116</sup> Secondo la speculazione antica, scientifica e non, vari erano i tratti distintivi dei cani. Se per esempio Platone in *Euthyph.* 13a, 12 afferma che la θεραπεία dei cani sia costituita dalla κυνηγετική, Galeno in *De temperam.* I, 647, 4 Kühn, asserisce che, come la δύναμις propria dell'uomo è quella di essere λογικός, quella dell'ὄρνις di essere πτηνός, quella dell'ἵππος di essere ταχύς, in parallelo il cane si caratterizza per il suo essere θηρατικός. Da notare che proprio i lemmi θηρευτής, θηρατικός e θηρευτικός risultano impiegati assai spesso in senso denotativo proprio in relazione al cane: cfr. Hom. *Il.* XI v. 325 (κυσὶ θηρευτῆσι, dove nello specifico sono le cagne ad essere definite cacciatrici); Theogn. *El.* II v. 1254 (θηρευταὶ τε κύνες, sempre con il riferimento alle cagne femmine), Aristoph. *Plut.* v. 157 (dove l'aggettivo θηρευτικός è riferito alle cagne femmine), Aes. *Fab.* 135, 1, 1 / 135, 2, 1 / 139, 1,1, Plato *Resp.* 459a, 2, Dion. Hal. *Antiquit. Rom.* XVI, 2, 4, 2, Strab. *Geogr.* XI, 4, 5, 15, Gal. *Adh. ad art. add.* 6, 6, *De tot. morb. temp.* 89, 14, Ael. *NA* VI, 59, 6 e VIII, 1, 2 e 2, 11, Polyæn. *Strat.* IV, 2, 16, 4, Onas. *Strat.* 34, 5, 5, Timoth. *Excerpt. ex libris de animalibus (e cod. Paris. gr. 2422)* V, 24, Ps. Nonn. *Sch. Myth.* Or. IV, 74, 4, Proclus *In Plat. Alc.* I, 97, 19, Anon. *Lond.* 330, 30. Per la strettissima associazione tra cane e caccia cfr. altresì per esempio *Il.* VIII vv. 337 – 341 in cui Ettore insegue gli Achei come un cane la preda. Per le azioni canine durante la caccia cfr. per esempio Ael. *NA* VIII, 2 in cui il sofista sottolinea il fatto che il cane da caccia (κύων ἀγρευτικός) fiuti e cerchi le tracce della sua preda finché non si sia imbattuto in essa (ῥινηλατεῖ; εἰ δὲ ἰχνεύσειε καὶ ὁσμῇ τινα προσπέσοι θηρίου), rilevando che, una volta catturata la preda, il cane emette con il suo latrato una sorta di epinicio per l'impresa di caccia appena compiuta (ἀλόντος δὲ τοῦ θηρός, ὃ δὲ ἐπινικίον τινα οἰονεῖ παιᾶνα ἐκβοᾷ), ne gioisce e salta (καὶ γέγηθε καὶ σκιρτᾷ), come opliti che hanno conseguito una vittoria sui nemici (ὥσπερ οὔν ἐχθροὺς ὀπλῖται νενικηκότες). Come il possedere buon fiuto (εὐρίς) costituisce uno dei tratti fondamentali del cane da caccia, così il seguire con il fiuto le tracce della preda (ῥινηλατέω) ne costituisce una

“ἔοικεν εὐρίς ἢ ξένη κυνὸς δίκην / εἶναι [...]”. La suddetta immagine risulta dilatata “semanticamente” proprio da parte della profetessa troiana, che in *Ag.* vv. 1184 – 1185 ricorda al coro – seppur in assenza di un esplicito riferimento poetico in termini di similitudine o analogia con una κύων – di aver fiutato ancora una volta le tracce dei mali accaduti in passato nella casa degli Atridi “[...] ἴχνος κακῶν / ῥινηλατοῦση τῶν πάλαι πεπραγμένων”. La ricerca delle tracce (ἰχνεύειν) si configura come un’azione peculiare del cane, come conferma a titolo esemplificativo la similitudine omerica di *Il.* XXII vv. 188 – 193, in cui Achille insegue Ettore proprio come un cane che cerca di stanare un cerbiatto seguendone le tracce:

Ἔκτορα δ’ ἀσπερχές κλονέων ἔφεπ’ ὠκύς Ἀχιλλεύς.  
 ὡς δ’ ὅτε νεβρὸν ὄρεσφι κύων ἐλάφοιο δίηται  
 ὄρσας ἐξ εὐνῆς διὰ τ’ ἄγκεα καὶ διὰ βήσσας:  
 τὸν δ’ εἴ πέρ τε λάθησι καταπτήξας ὑπὸ θάμνῳ,  
 ἀλλὰ τ’ ἀνιχνεύων θέει ἔμπεδον ὄφρ’ ἀ κεν εὖρη:  
 ὡς Ἔκτωρ οὐ λῆθε ποδώκεα Πηλεΐωνα.

Achille veloce inseguiva Ettore incalzandolo senza tregua.  
 Come quando un cane sui monti caccia un cerbiatto,  
 dopo averlo stanato dal suo rifugio per gole e per valli:  
 e se per caso si nasconde sotto un cespuglio,  
 senza sosta prosegue nella corsa cercandone le tracce,  
 così Ettore non sfuggì al Pelide veloce.

All’ἀνιχνεύειν risulta interconnesso l’ottimo fiuto dell’animale, in modo specifico di pertinenza esclusiva e distintiva delle cagne durante le azioni di caccia. Se la prima attestazione del qualificativo εὐρίς in riferimento alla κύων è rinvenibile proprio in *Aesch. Ag.* v. 1093, esso compare in stretta consonanza concettuale con le sezioni eschilee sopra analizzate nel prologo dell’*Aiace* sofocleo (vv. 1 – 8), in cui – nelle parole di Atena – esso risulta attribuito all’azione indagatoria di Odisseo, volto a seguire ed esaminare le

---

delle azioni precipue (cfr. a tal proposito *Poll. Onom.* II, 74, 4 secondo cui ῥινηλατεῖν si identifica con τὸ τὰς ὀσμάς ἔλκειν): lo asseriscono *Ael. NA* XVI, 24, 12 (αἱ ῥινηλατοῦσαι κύνες ἐκ τῶν ἰχνῶν συνιᾶσι τὰ θηρία) e *Clem. Alex. Paedag.* II, 8, 69, 5, 2 (οἱ κύνες ῥινηλατοῦντες ἐκ τῆς ὁδοῦ ἀνιχνεύουσι τὰ θηρία).. Cfr. inoltre *Apoll. Rh. Arg.* II, v. 125 (εὐρρίνων τε κυνῶν), *Chrysippus Fragmenta logica et physica* 988, 26 (τοῖς ἰχνευταῖς κυσίν), *Longus Daphnis et Chloe* I, 21, 2, 1 in cui viene ribadito come la περιεργία dei cani risieda ἐν ῥινηλασίαις e II, 13, 3, 4 (τοὺς κύνας [...] ῥινηλατεῖν), *Ael. NA* II, 15, 11 (εὐρίνου κυνός), VI, 59, 19 (ἰχνευτική γὰρ καὶ εὐρίνος ἐκείνη γε ἢ κύων ἦν) ed *Ep.* 12, 6 (εὐρίνοι [...] κύνες), *Scholia vetera in Apollonii Rhodii Argonautica* 134, 17 (κυρίως διὰ τὸ ταῖς ῥίσιν ἰχνεύειν τὰ θηρία), *Oppianus Cynegetica* I, vv. 459 – 460a (καὶ πᾶσαν στιβέεσσι ἐϋρρίνοισι κύνεσσι / ὀσμὴν [...]), II v. 456 (εὐρίνοιο κυνός) e IV v. 357 (ἐϋρίνεσσι κύνεσσι), *Oppianus Halieutica* IV, v. 275 (εὐρίνοιο κυνός), *Eutecnius Paraphrasis in Oppiani cynegetica* 16, 25 secondo cui un cane θηρατικός è necessariamente un valente seguio cercatore di tracce mediante il fiuto (ἰχνευτής [...] ῥινηλάτης ἀγαθός), *Scholia vetera in Hom. Il.* ad I, v. 50b (οἱ δὲ κύνες [...] ὄξυτέρᾳ τῇ ὀσφρήσει χρώμενοι) e 50c (οἱ κύνες τὴν αἴσθησιν τῆς ὀσφρήσεως ἐνεργεστέραν ἔχουσιν· οἱ [...] γὰρ κύνες ἀπὸ τῆς ὀσφρήσεως τῶν ἰχνῶν ἐν αἰσθήσει τῶν θηρίων γίνονται), *Eustathius Commentarii ad Homeri Odysseam* II, 149, 5. Da ricordare altresì le preziose testimonianze di *Etymologicum Magnum* p. 395, 38 al cui dire le cagne ed i cani posseggono <τὴν ὀσφρησιν...ὄξυτάτην> nel seguire le tracce delle fiere (ταῖς ῥίσιν ἰχνοποιεῖν τὰ θηρία), di *Sch. Vet. in Hom. Il.* I ad v. 50 (οἱ δὲ κύνες [...] ὄξυτέρᾳ τῇ ὀσφρήσει χρώμενοι) e di *Joannes Philoponus De opificio mundi* 259, 8 in cui l’ὀσφρησις dei cani è qualificata come <ἀκριβεστάτη>. Per i cani che cercano le tracce della preda cfr. inoltre *Od.* XIX v. 436 (ἴχνι’ ἐρευνῶντες κύνες ἦσαν).

tracce di Aiace, metaforicamente guidato dal suo fiuto, eccellente proprio come quello di una cagna lacena<sup>117</sup>:

ἀεὶ μὲν, ὧ παῖ Λαρτίου, δέδορκα σε  
πεῖράν τιν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι θηρώμενον·  
καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὄρῳ  
Αἴαντος, ἔνθα τάξιν ἐσχάτην ἔχει,  
πάλαι κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον  
ἵχνη τὰ κείνου νεοχάραχθ', ὅπως ἴδης  
εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον. εὖ δέ σ' ἐκφέρει  
κυνὸς Λακαίνης ὡς τις εὐρινος βάσις.

figlio di Laerte, ti ho sempre visto mentre dai la caccia,  
intento a cogliere una qualche opportunità contro i nemici,  
ed anche adesso presso la tenda di Aiace sul mare ,  
qui dove occupa l'estrema posizione, ti vedo  
già da tempo a seguire le tracce e misurare  
le sue orme da poco impresse, per capire  
se sia o no nella tenda. Ben ti guida  
il passo come quello di una cagna lacena dal fiuto sottile.

Ora, se risulta dato incontrovertibile il carattere fiero e combattivo della λέαινα, a cui è associata simbolicamente la moglie di Agamennone, non si configura come ipotesi peregrina la possibilità di “leggere” la sovrapposizione poetica Clitemnestra/λέαινα in stretta relazione all’associazione con la cagna, menzionando in prima battuta la forza crudele e quasi tracotante (si ricorderà il θρασύτατον erodoteo) dell’indole leonina. Partiamo da un interessante dato linguistico concernente la semantica del verbo σαίνω. Che il lemma in questione indichi propriamente l’atto dell’agitare la coda in maniera festante da parte del cane è dato facilmente constatabile da tutte le attestazioni della forma verbale, il cui specifico valore semantico si mantiene inalterato per tutto l’intero arco della grecità<sup>118</sup>. A corroborare la validità di tale

<sup>117</sup> La similitudine prosegue al v. 20 in cui Odisseo afferma di seguire le tracce (ἵχνεύω) di Aiace da tempo; al v. 31 in cui lo stesso asserisce di lanciarsi sulle sue tracce (κατ' ἵχνος ἄσσω), ed infine al v. 37 in cui Atena definisce la sua azione di guida nei confronti della caccia (κυναγία) compiuta da Odisseo. Essa ritorna al v. 998 nelle parole di Teucro che afferma di aver seguito e cercato le orme di Aiace (διώκων κάξινοσκοπούμενος). Per la metafora della caccia nell’*Aiace* sofocleo si rimanda nello specifico a Caramico 2009 (b). Per l’uso traslato del verbo ἵχνεύω cfr. altresì Soph. *OT* v. 476. Specificamente per la presenza dell’immagine caccia in senso metaforico, in modo specifico in relazione alla caccia che deve compiere Neottolemo per stanare la “preda” Filottete esemplata proprio sul modello del prologo dell’*Aiace* cfr. Soph. *Phil.* vv. 116 e 1003 – 1007. In modo specifico per l’eccellente fiuto delle cagne lacene cfr. per esempio Plat. *Parm.* 128c, 1; Arist. *HA* 608a, 27 (αἱ Λάκαιναι κύνες αἱ θήλειαι εὐφυέστεραι τῶν ἀρρένων εἰσίν); Flav. Arr. *Cyneg.* III, 6, 5.

Si vedano altresì *Gloss. et Sch. Vet. et Rec. in Soph. Aj. ad v. 7* e *Sch. Rec. in Soph. OT ad v. 109*. Per l’eccellente fiuto delle cagne che seguono le tracce cfr. Xenoph. *Cyneg.* IV, 6, 2 – 4, V, 2, 4 e V, 5, 6 ed Ael. *NA* IV, 40, 3 e VI, 59, 19.

<sup>118</sup> Si vedano ad esempio *Ep. Adesp. fr. 2* vv. 37 – 38 in riferimento al cane (κύν <ες δέ μιν ἀμφαγάπαζεν> / οὐρῆσιν σαίνοντες), Soph. *fr.* 762 v. 2 (σαίνοντες οὐραίοισι) Radt, 884 vv. 1 – 2 Radt, 885 v. 1 Radt; Apoll. *Rhod. Arg.* III v. 884; *Arg. Orph.* v. 985; Cfr. Ael. *NA* XI, 3 (in nesso con il verbo αἰκάλλω) – 5 – 20 (in nesso con il verbo αἰκάλλω) e XIII, 42; Val. *Babr. Myth. Aes.* I, 74; Them. *Περὶ φιλίας* Harduin 273 b 5; Sext. *Emp. Pyrrh. Hypot.* I, 67 e 75; Hesych. *Lex.* K 4513, 2. Cfr. altresì inoltre Eust. *Comm. ad Hom. Od.* vol. II p. 111, 26 e 28 e p. 147, 26 – 29 e 31; Hesych. *Lex.* Π 1847, 1; *Etym. Magn.* 549, 30 e *Sch. Vet. et Rec. in Opp. Hal.* I, 36, 6. Lo stesso lemma verbale αἰκάλλω è spesso inteso come forma sinonimica affine a σαίνω: cfr. a titolo esemplificativo Phot. *Lex.* A 583 (αἰκάλλειν· ἀντὶ τοῦ σαίνειν, ὅπερ οἱ

assunto concorre già, con il valore di testo di riferimento, la scena di apertura del XVI libro dell'*Odissea*: mentre Odisseo ed Eumeo si trovano all'interno della capanna intenti a preparare il pasto, all'arrivo di Telemaco, i cani latranti agitano festanti la coda senza però abbaiare (Τηλέμαχον δὲ περισσαινὸν κύνας ὑλακόμωροι / οὐδ' ὕλαον προσιόντα [...], vv. 4 – 5a); di tale fatto si accorge chiaramente Odisseo ([...] νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς / σαίνοντάς τε κύνας [...] vv. 5b – 6a): l'eroe rivolgendosi ad Eumeo afferma chiaramente come l'agitarsi della coda dei cani segnali nello specifico l'avvicinarsi di un compagno o di un conoscente, dal momento che essi non abbaiano (Εὐμαί', ἧ μάλα τίς τοι ἐλεύσεται ἐνθάδ' ἐταῖρος / ἦ καὶ γνῶριμος ἄλλος, ἐπεὶ κύνες οὐχ ὑλάουσιν / ἀλλὰ περισσάινουσι· ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπον ἀκούω vv. 9 – 11). L'azione del σαίνειν – o del περισσάινειν della sequenza omerica, registrato in poliptoto tra il v. 4 ed il v. 11 – segnala quindi la gioia provata dal cane alla vista di un uomo conosciuto, verso il quale l'animale non abbaia. Ad ampliare la valenza assunta dal verbo non si può prescindere dal fare riferimento al comportamento del cane Argo, che in *Od.* XVII vv. 301 – 302 alla vista (e quindi al riconoscimento) di Odisseo scodinzola e piega in maniera mansueta entrambe le orecchie ([...] ὡς ἐνόησεν Ὀδυσσεά ἐγγύς ἐόντα, / οὐρῆ μὲν ῥ' ὄ γ' ἔσηνε καὶ οὐατα κάββαλεν ἄμφω): ancora una volta l'atto (festante) del σαίνειν è nello specifico subordinato al riconoscimento da parte del cane del padrone o di un conoscente.

Eppure, già all'interno dello stesso *corpus* omerico l'azione del σαίνειν non risulta di pertinenza esclusiva del mondo canino: in *Od.* X in riferimento ai lupi montani ed ai leoni posti intorno alle dimore di Circe e da essa stregati con filtri magici (ἀμφὶ δέ μιν λύκοι ἦσαν ὀρέστεροι ἢ δὲ λέοντες, / τοὺς αὐτὴ κατέθελεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν, vv. 212 – 213), si sottolinea come questi, alla vista di Odisseo e dei suoi compagni, non compiono alcun tipo di assalto feroce, ma si alzano agitando le lunghe code (οὐδ' οἷ γ' ὠρμήθησαν ἐπ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ἄρα τοί γε / οὐρῆσιν μακρῆσι περισσάινοντες ἀνέστην, vv. 214 – 215). Proprio come fanno i cani intorno al padrone di ritorno da un banchetto, a cui scondizolano festanti (ὡς δ' ὅτ' ἂν ἀμφὶ ἄνακτα κύνες δαίτηθεν ἰόντα / σαίνωσ'· αἰεὶ γάρ τε φέρει μελίγματα θυμοῦ, vv. 216 – 217), così analogamente i lupi ed i leoni scondizolano alla vista di Odisseo e dei suoi compagni (ὡς τοὺς ἀμφὶ λύκοι κρατερώνυχες ἢ δὲ λέοντες / σαῖνον, vv. 218 – 219 a, con evidente ripresa in poliptoto del lemma σαίνωσι del v. 217)<sup>119</sup>. Ai fini delle considerazioni fin qui svolte sembra plausibile affermare che l'interesse di *Od.* X vv. 212 – 217 sia costituito specificamente dalla dilatazione semantica propria del verbo σαίνω riferito anche a lupi e leoni, le

---

κύνες ποιούσιν) e 707 (<+ἀκάλλειν+> [il tradito ἀκάλλειν è da correggere in αἰκάλλειν]: ἰδίως τὸ τῆ οὐρᾶ σαίνειν) ed ancora Hesychius Lexicon Π 1847, 1 (παρὰ τὸ σαίνειν, ὡς τῶν κυνῶν τὴν οὐρὰν κινούντων).

<sup>119</sup> Della sezione omerica si ricorderà probabilmente l'autore di *Hym. Hom. in Ven.* v. 70., in cui il verbo σαίνω è riferito tanto ai lupi quanto ai leoni (σαίνοντες πολλοὶ τε λύκοι χαροποὶ τε λέοντες). Proprio in vista delle considerazioni qui svolte, dovrebbe forse essere corretta, o almeno sfumata, la perentoria asserzione di Franco 2003, p. 72, al cui dire “nell'enciclopedia culturale della Grecia antica, tra le nozioni che comparivano alla voce *kyōn*, [...] *il sainein* [...] era un atteggiamento che non veniva ascritto a nessun altro animale e meno che mai alle bestie selvatiche [...] il fare le feste (sc. del cane) è una manifestazione di remissiva docilità, una protesta di sottomessa affidabilità che nessun animale tra i “dentiaguzzi”, oltre al cane, è disposto a concedere all'uomo”.

cui azioni diventano, in un certo senso, sovrapponibili a quelle dei κύνες<sup>120</sup>. Le polivalenti metafore che rendono Clitemnestra al contempo leonessa e cagna potrebbero quindi saldarsi tra di loro in relazione alla sovrapposizione speculare sussistente nell'orizzonte culturale greco tra κύων e λέων/λέαινα, che proprio la complessa semantica del verbo σαίνω conferma.

Anche in relazione a tale preciso elemento semasiologico, l'immagine poetica di Clitemnestra-cagna, guardiana dell'*oikos* durante la prolungata assenza di Agamennone, potrebbe poeticamente alludere, e quindi essere su di essa esemplata, alla celebre descrizione esiodea del cane infernale Cerbero. L'unità letteraria di Hes. *Theog.* vv. 769b – 773 è incentrata sulla descrizione della crudele bestia, posta a guardia della dimora di Ade e Persefone. Si tratta di un cane terribile che custodisce le porte della casa (δεινὸς δὲ κύων προπάροιθε φυλάσσει, v. 769b), spietato (νηλειῆς, v. 770a), contrassegnato da un'astuzia crudele (τέχνην δὲ κακὴν ἔχει, v. 770b) manifestata nel comportamento ambiguo: l'animale scodizola e fa festa contemporaneamente con la coda e le orecchie a coloro che entrano nella casa di Ade ([...] ἔς μὲν ἰόντας / σαίνει ὁμῶς οὐρῆ τε καὶ οὐασιν ἀμφοτέροισιν, vv. 770b – 771), ma in seguito non permette a nessuno di uscire più fuori (ἐξελεῖν δ' οὐκ αὖτις ἔῃ πάλιν, v. 772a); spia e divora chiunque sorprenda a scappare ([...] ἀλλὰ δοκεύων / ἐσθίει, ὃν κε λάβησι πυλέων ἔκτοσθεν ἰόντα, vv. 772b – 773). Alla precisa consonanza linguistica tra la designazione esiodea di Cerbero come νηλειῆς al v. 770 e quella pindarica di Clitemnestra quale νηλῆς γυνὰ di Pind. *Pyth.* XI v. 22, si salda la convergenza ideologica della duplice valenza simbolica del κύων rintracciabile tanto nell'*epos* esiodeo quanto nella poetica eschilea, al contempo fedele guardiano ed animale subdolo, infido e traditore. L'oscillazione non dicotomica nella simbologia del cane metaforizza pertanto la stessa indole ambigua della regina di Argo, oscillante tra il suo ruolo di moglie φύλαξ fedele della casa e traditrice, nonché feroce assassina, del marito.

Ad offrire precisa contezza del carattere sconcertante e mostruoso della donna, concorrono le parole di Cassandra che in *Ag.* vv. 1232 – 1236a, all'interno di una sezione catalogica di esseri mostruosi e feroci – δάκος, ἀμφίσβαινα e Σκύλλα – di chiara matrice esiodea, definisce nei termini seguenti Clitemnestra:

[...] τί νιν καλοῦσα δυσφιλῆς δάκος  
τύχοιμ' ἄν; ἀμφίσβαιναν, ἧ Σκύλλαν τινὰ  
οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην,  
θύουσαν Ἄιδου μητέρ' ἄσπονδόν τ' Ἄρη  
φίλοις πνέουσας; [...]

[...] e come dovrò nominare questa bestia odiosa?  
Un'anfisbena o una Scilla  
che dimora tra le rocce, rovina per i naviganti,  
una madre dell'Ade che sacrifica e che spira Ares implacabile  
contro i familiari? [...]

---

<sup>120</sup> Elemento, questo, costante nell'arco dell'intera grecità, come appare a titolo esemplificativo da Ael. *NA VII*, 48 in cui il verbo σαίνω è riferito all'azione del leone.

La menzione esplicita del mostro omerico dai tratti canini Scilla, che vive nelle rocce (οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι v. 1234), accostato metaforicamente al personaggio di Clitemnestra, risulta probabilmente anticipata dalla designazione specifica della regina di Argo come cagna odiosa (μισητῆς κυνός) al v. 1228<sup>121</sup>, e risulta ad essa strettamente saldata.

---

<sup>121</sup> A partire dal fatto che la cagna nell'universo ideologico greco si configura metaforicamente come emblem di spudoratezza femminile ed incontinenza sessuale, Hopmann 2012, p. 128 asserisce, in termini forse un po' arbitrari, che essa in qualità di "sexual predator [...] possesses a wide semantic range that spans the domains of voracity and sexuality". Hopmann ritiene infatti che Scilla, predatrice che cattura e divora i naviganti, proprio per il suo essere "doggishness" sia allegoria di "voracity" e di "anxieties" sessuale (p. 128). La voracità fisica di Scilla, quale descritta nell'*epos* omerico, assurgerebbe quindi a simbolo della sua "sexual significance" (p. 115), ed il mostro stesso si configurerebbe come "femme fatale" (p. 125), al punto tale che "Odyssean allusions are reworked to emphasize their sexual relevance [...] the passage [...] puns on Scylla's voracity in the *Odyssey* while activating its potential sexual significance" (p. 126; ma cfr. altresì le medesime considerazioni alle pp. 127 – 128 "the sexual significance metaphorically attached to hunting in Greek culture thus provides a seamless transition between rapacity and sexual aggressiveness"). In analogia a tale esegesi, la studiosa ritiene che la modalità profonda che sostiene la sovrapposizione tra il mostro omerico e la Clitemnestra eschilea debba essere ravvisata sul versante sessuale, nella misura in cui la spudorata ed incontinente cagna Clitemnestra, sarebbe anche Scilla in prima istanza in quanto adultera, traditrice del marito ed amante di Egisto. Afferma la studiosa "the comparison of Clytemnestra to a hateful bitch thus casts her as a shameless, lustful woman [...] the sexual overtones associated with Scylla in the *Agamemnon* mirror the semantic range attached to male and especially female dogs in classical Greece [...] Scylla's feminization and sexualization [...] reflect the metaphorical range of the concepts of dog and fishing / hunting with which the symbol had been associated since Homer" (pp. 130 – 131). Per corroborare tale esegesi, la studiosa fa riferimento al celebre fr. 22 K. – A., vv. 15 – 16 di Anassila, in cui Scilla appare in una lista di mostri femminili impiegati come termini di paragone in relazione ad cortigiane ed eterree (τίς γάρ ἢ δράκαιν' ἄμικτος ἢ Χίμαιρα πυρπνός / ἢ Χάρυβδις ἢ τρίκρανος Σκύλλα, ποντία κύων, / Σφίγξ, ὕδρα, λέαιν', ἔχιδνα, πτηνά θ' Ἀρπυιῶν γένη), in modo precipuo all'etera Nannione (ἢ δὲ Νάννιον τί νυνὶ διαφέρειν Σκύλλης δοκεῖ; v. 26), secondo un modulo troverà una sua netta e puntuale ripresa in Alciph. I, 6, 2 e III, 33. Il frammento di Anassila si rivela pertanto interessante nella misura in cui traspone metaforicamente la voracità della Scilla omerica sul piano della metafora erotica, ed in modo precipuo della voracità sessuale dell'etera/Scilla Nannio. Il rapporto di intertestualità con il modello omerico risulterebbe convalidato dal fatto che il sostantivo ἑταῖροι, impiegato nell'*epos* per qualificare i compagni di Odisseo proprio nell'episodio di Scilla in *Od.* XII vv. 110, 231 e 241, nel frammento anassileo connota con evidente e comica trasposizione semantica gli amanti della prostituta (οὐ δὴ ἀποπνίξασ' ἑταίρους τὸν τρίτον θηρεύεται / ἔτι λαβεῖν; [...], vv. 28 – 29a). Se in relazione al passo comico appena esaminato risulta condivisibile l'ipotesi di Hopmann per cui "explicitly articulated different meanings attached to Scylla – the voracity inherited from the *Odyssey* and the sexual meaning that is the immediate referent" (p. 131) al punto che "metaphorical deployment is correlated with intertextuality" (p. 131) all'interno di un consapevole e specifico processo parodico rispetto all'ipotesto epico di riferimento abilmente tessuto dal commediografo e in un'ottica di trasposizione semantica, pur tuttavia non mi pare che tale esegesi possa applicarsi all'immagine poetica eschilea che rende Clitemnestra una nuova Scilla, in virtù del fatto che a sostanziare la forza della metafora eschilea concorre a mio avviso, proprio in relazione alla polisemia veicolata da Scilla, la mostruosità caratterizzante il πέλωρ omerico e la regina di Argo. In virtù di tale elemento, non mi pare siano in nessun modo accettabili le considerazioni ulteriori che la studiosa conduce alle pp. 131 – 141, il cui fulcro è costituito ancora una volta dall'erotizzazione della voracità del mostro omerico. Avviando l'analisi dalla strettissima interrelazione tra bocca e genitali femminili nel pensiero greco, Hopmann applica la categoria di "vagina dentata" anche al personaggio di Scilla che viene interpretata a conclusione della monografia in termini sintetici come allegoria di voracità sessuale, in deroga pertanto alla stessa "polisemy" rivestita dal mostro omerico che la stessa studiosa teorizzava a p. 125 ed afferma che "more generally, lexical, poetic, and iconographical evidence suggests that the ideas of mouth, female vagina, and straits could be metaphorically related in classical imagination. Classical sources that depict Scylla as an aggressive creature thus embody a triple metaphor of the voracious mouth, threatening genitals, and engulfing straits. Such versions connect the three components of the symbol – sea, female, and dog – through the shared motif of engulfment what is striking in terms of Scylla's classical deployment, however, is that these sexually aggressive versions coexist with parthenic representations of the monster" (pp. 140 – 141). La serie di animali ed esseri mostruosi a cui è associata Clitemnestra nella trama poetica dell'*Agamemnone* e delle *Coefore* è unicamente elencata, ma non sottoposta ad esegesi letteraria, poetica ed ideologica o analisi intertestuale, in Campbell 1935.



Il poeta dunque costruisce una serie di immagini ardite e audaci che rappresentano la regina come mostro, rendendola al contempo δάκος e Σκύλλα. Sostanziata da una costruzione assai raffinata della *lexis* tragica, il qualificativo composto *δυσφιλές* del nesso *δυσφιλές δάκος* del v. 1232 risulta scisso nella sua struttura morfologica nella ripresa dell'aggettivo base φίλος nel sintagma φίλοις πνέουσιν del v. 1236: la mostruosità connaturata all'indole della regina è indice dello svuotamento di significato dell'essere madre, dell'amore verso i figli e verso i parenti, amore che a tale ruolo dovrebbe essere connaturato. Se i referenti dell'aggettivo φίλοις sono tanto Agamennone quanto Oreste, ecco allora che le azioni di Clitemnestra si configurano come mostruose, nel momento in cui, obliterato sia l'affetto materno sia quello coniugale, l'agire della regina di Argo è trasposto sul piano dell'orrore e della brutalità omicida<sup>122</sup>. I lemmi verbali θύουσιν e πνέουσιν, completamento semantico l'uno dell'altro e posti sapientemente a cornice della sequenza rappresentata dai vv. 1235 – 1236a, traducono quasi materialmente la collera furiosa ed il soffio distruttivo che Clitemnestra spira contro i familiari<sup>123</sup>. Emblema della perversione del ruolo materno e di una maternità infernale e snaturata, Clitemnestra si tramuta antifrasticamente in madre di morte per il marito ed i figli, in belva che distrugge il γένος.

Se l'identità femminile si struttura principalmente come maternità, il totale annullamento del ruolo materno ne rappresenta l'annientamento e si dispiega su un duplice versante. Il primo è quello della bestializzazione della donna nel momento in cui Clitemnestra diventa leonessa; il secondo è ancora più forte e violentemente connotato: travalicando l'immagine della leonessa, è superato il confine stesso dell'animalità e prende forma il mostruoso, il δάκος. La perdita totale dei tratti e dell'identità umani è sostanziata quindi da un duplice passaggio: dall'umanità femminile la donna viene trasposta sul piano dell'animalità, e da questa su quello della mostruosità. Comincia ad essere annullata la figura materna quando questa diviene da donna bestia; si raggiunge l'acme della metamorfosi metaforica quando costei diviene da bestia mostro. La disumanizzazione, pur cominciando ad esplicarsi nell'animalizzazione, raggiunge la sua completa realizzazione nel mostruoso. L'identità umana non è annullata nella sovrapposizione metaforica di un personaggio ad un animale, ma nel momento specifico in cui l'umano si muta in mostro<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> All'interno di una riflessione generale sulla valenza simbolica del bestiario eschileo nota bene Dumont 2001, p. 145 che ribadisce la valenza simbolica ed i significati morali sussunti dagli animali eschilei nella loro associazione poetica con l'universo umano, ed in modo specifico sottolinea che le bestie selvagge ed animali quali il leone, il lupo, il serpente, il ragno ed il cane "signifient l'impulsion malfaisante, la ferocité".

<sup>123</sup> In modo precipuo tale impiego del verbo θύω risulta di retaggio epico (nella forma θυίω) come appare a titolo esemplificativo da Hom. *Il.* XI v. 180, Hes. *Theog.* vv. 109 ed 874, e su cui si veda Judet de La Combe 2001, pp. 531 – 533 *comm. ad v.* 1235 e p. 531 n. 237.

<sup>124</sup> L'analisi delle metafore animali costruite in relazione al personaggio di Clitemnestra sono trattate cursoriamente in Moreau 1994 – 1995, pp. 155 – 156. In modo specifico a p. 155 l'autore del contributo che il "domaine animal" poetico costruito sul personaggio di Clitemnestra sia dispositivo metaforico atto a rappresentare l'"impulsivité et la malfaisance" della donna: Clitemnestra sovverte l'ordine naturale al punto che la donna "animalisée représente une force dangereuse au service du chaos. Chez elle les pulsions commandant à la raison et la violence n'est pas réfrénée" (p. 155). L'esegesi dello studioso si pone quindi sulla scia dello studio seppur sommario e descrittivo di Bernard 1986,

In uno studio condotto sul personaggio di Clitemnestra, Moreau<sup>125</sup>, analizzando seppur cursoriamente la serie di immagini animali e mostruose costruite in relazione alla moglie di Agamennone, scinde in due momenti poetici ed ideologici le suddette sequenze poetiche, ritenendo che le une siano di pertinenza esclusiva del “*domaine animal*”<sup>126</sup>, le altre concorrano invece a delineare “l’*imaginaire de la monstruosité*”<sup>127</sup>; lo studioso interpreta quindi il mostruoso come un momento “altro” rispetto alla bestializzazione della donna. Dal dettato eschileo sembra invece che proprio lo stesso mostruoso si strutturi come proseguimento e completamento poetico ed ideologico delle metafore che rendono Clitemnestra mostro: animalità e mostruosità risultano elementi strettamente interrelati al punto tale che il secondo si configura come *climax* del primo, naturale sbocco in cui si riverberano la violenza e la crudeltà della donna infida. In relazione a Clitemnestra, in cui tutto è disordine, transgressione di norme, sovvertimento dell’ordine naturale<sup>128</sup>, animalità e mostruosità non sono due momenti scissi nella de-costruzione dell’identità umana, ma complementari l’uno rispetto altro: la donna annulla i suoi tratti umani in primo luogo nell’acquisizione dei tratti animali; in seconda istanza nel ritorno al mondo primigenio di caos e disordine che i mostri, di cui costituiscono un chiaro retaggio, ontologicamente e culturalmente rappresentano.

Nella sezione poetica presa in esame un ulteriore animale risulta associato simbolicamente alla regina di Argo, designata come ἀμφίσβαινα al v. 1233. Il tratto anatomico distintivo dell’ἀμφίσβαινα è costituito dal possedere due teste: qualificata per l’appunto come ἀμφικάρηνος da Nicand. *Ther.* v. 372 e come ζῶον ἀμφικέφαλον da Galeno in *De Ther. ad Pis.* XIV, 243, 9 Kühn, è Eliano in *NA IX*, 23 a descrivere le caratteristiche precipue del rettile:

ἡ δὲ ἀμφίσβαινα ὄφιν δικέφαλός ἐστι, καὶ τὰ ἄνω καὶ ὄσα ἐς τὸ οὐραῖον προιοῦσα δέ, ὅπως ἂν ἐς τὴν ὀρμὴν ἐπαγάγη τῆς προόδου ἢ χρεια αὐτήν, τὴν μὲν ἀπέλιπεν οὐρὰν εἶναι, τὴν δὲ ἀπέφηνε κεφαλὴν. καὶ μέντοι καὶ πάλιν εἰ δεηθεῖ τὴν ὀπίσω ἰέναι, κέχρηται ταῖς κεφαλαῖς ἐς τὸ ἐναντίον ἢ τὸ πρόσθεν ἐχρήσατο<sup>129</sup>.

---

p. 253 secondo cui il bestiario eschileo incarna e metaforizza le forze oscure della natura umana. Se l’ipotesi di Moreau è condivisibile, pur tuttavia non mi pare si possa parlare di un annullamento delle facoltà razionali di Clitemnestra, dal momento che in taluni punti del dramma la violenza della donna è frutto proprio di una *métis*, di un’intelligenza pratica e di una razionalità subdola ed astuta.

<sup>125</sup> Moreau 1994 – 1995.

<sup>126</sup> Moreau 1994 – 1995, p. 155

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Notati comunque, seppur in termini sommari, da Moreau 1994 – 1995, pp. 155 – 158.

<sup>129</sup> Per le due teste dell’animale cfr. anche Ael. Dion. *Ἀπτικά ὀνόματα* A 109, 1 (ἀμφίσβαινα ὄφιν ὁ καὶ ἐπὶ τῆς οὐρᾶς κεφαλὴν ἔχων); Eriphanus *Adv. Haer.* II, 44, 6 (ἀμφίσβαινης τῆς δικεφάλου ἐχίδνης); Nonn. *Dionys.* V vv. 145 – 146 nella cui sezione in riferimento ad un serpente che si avvolge (ὡς ὄφιν ἦν ἐλικῶδες ἔχων δέμας, v. 145) si connette direttamente l’ἀμφίσβαινα qualificata come δίστομος (v. 146), a due bocche in quanto possiede due teste; Phot. *Lex.* A 1364, 1 (ἀμφίσβαινα ὄφιν ὁ καὶ ἐπὶ τῆς οὐρᾶς κεφαλὴν ἔχων) ed infine Sch. *Vet. et rec. et gloss. in Nic. Ther.* 372a, 1 (ἡ ἀμφίσβαινα [...] ἐξ ἐκατέρου μέρους ἔχουσα κεφαλὰς). Per il movimento della stessa che si muove in entrambe le direzioni si leggano altresì Eust. *Comm. ad Hom. Od.* I, 97, 44 (ἀμφίσβαινα ὄφιν ἐκατέρωθεν βαίνων), *Et. Magn.* 91, 9 che in riferimento all’anfisbena riporta sia il dato inerente alla duplice testa sia quello riguardante la duplice direzione di movimento (ἀμφίσβαινα ἔστι δὲ εἶδος ὄφεως, ἔχοντος ἐξ ἐκατέρου κεφαλὰς καὶ ἀναβαίνοντος).

l'amfisbena è un serpente bicefalo, con le teste alle due estremità: infatti quando avanza, a secondo della necessità che la spinga in questa o in quella direzione, l'una funge da coda, l'altra da testa. Se ha necessità di retrocedere nuovamente, si serve delle due teste in modo contrario a come aveva fatto precedentemente.

Dalle notazioni elianee emerge con chiarezza che il rettile presenti due teste (δικέφαλος) in ciascuna delle estremità del suo corpo (καὶ τὰ ἄνω καὶ ὄσα ἐς τὸ οὐραῖον), al punto tale che – in base alla necessità contingente – essa può spingersi in una delle due direzioni possibili, adoperando una delle estremità, in cui è posta una delle due teste, come coda, l'altra come testa (προιοῦσα δέ, ὅπως ἂν ἐς τὴν ὀρμὴν ἐπαγάγη τῆς προόδου ἢ χρεῖα αὐτήν, τὴν μὲν ἀπέλιπεν οὐρὰν εἶναι, τὴν δὲ ἀπέφηνε κεφαλὴν)<sup>130</sup>. La duplicità del serpente, sottolineata già semanticamente dalla pregnanza del prefisso di senso dispregiativo ἀμφί- indicante ambiguità, si sviluppa su un duplice versante, tanto in riferimento alla doppia testa che presenta quanto in riferimento alla possibilità di muoversi in due direzioni opposte<sup>131</sup>, come potrebbero segnalare i costituenti ἀμφίς e βαίνω dello stesso nome del rettile<sup>132</sup>.

La doppiezza fisica insita nel rettile può ben rappresentare allora simbolicamente la “deviousness and duplicity”<sup>133</sup> che Clitemnestra manifesta sulla scena tragica: e proprio in virtù di tale duplice simbologia, l'ἀμφίσβαινα si salda strettamente, confermandola e dilatandola, all'immagine poetica che associa Clitemnestra ad una cagna che opera – proprio come l'amfisbena – su un duplice versante: ora fedele custode della casa<sup>134</sup>, ora animale ipocrita e subdolo che blandisce e tradisce. L'ἀμφίσβαινα, rettile a due teste, ne riproduce proprio a partire dalla sua andatura duplice la confusione di fondo, che alterna simulazione e dissimulazione in ogni situazione, dall'atteggiamento ironicamente festante all'arrivo di

---

<sup>130</sup> Che ἀμφίσβαινα sia da connettere probabilmente con il verbo ἀμφισβητέω è ora proposta etimologica e semantica di Hopmann 2012, p. 117 n. 6.

<sup>131</sup> Secondo Judet de La Combe 2001, pp. 530 – 531 *comm. ad v. 1233*, che rende il sostantivo ἀμφίσβαινα come “serpent bi – reptile”, si tratta di un mostro leggendario, la cui forte simbologia è trattata metaforicamente in relazione al personaggio di Clitemnestra, e nello specifico, emblema assoluto di ambiguità “l'amphisbène donne une image de l'indistinction [...] indique une négation plus radicale encore de toute forme” (p. 531).

<sup>132</sup> Cfr. Sancassano 1996, p. 55 secondo cui il nome ἀμφίσβαινα è “denominazione trasparente di quel rettile che [...] si muove contemporaneamente in due direzioni opposte e ha una testa a ciascuna estremità”, senza però alcun riferimento ai testi scientifici riportati in questa sede, e con la referenza però al segmento tragico eschileo qui esaminato. Cfr. inoltre Chantraine 1933, p. 108, secondo cui il nome ἀμφίσβαινα è costruito direttamente sulla radice di βαίνω, e nello specifico della forma di aoristo ἔβην.

<sup>133</sup> Zeitlin 1996 (b), p. 97. Sulla tale linea interpretativa secondo cui l'andatura doppia ed ambivalente dall'amfisbena traduce metaforicamente l'ipocrita oscillazione dell'indole e del comportamento della regina di Argo cfr. altresì Hopmann 2012, p. 117 che si riferisce alla “physical ambiguity” dell'anfisbena stessa, emblema di “treachery and adultery”. Poco convincente di contro l'ipotesi di Hopmann 2012, che ravvisa un punto di contatto tra Scilla e l'ἀμφίσβαινα nella misura in cui tali immagini poetiche, anticipando e preparando la scena dell'omicidio di Agamennone, rivelerebbero “the sexual relevance of the murder” (p. 117) e presenterebbero “sexualized connotations”. La valutazione secondo cui le immagini poetiche (anche animali) costituiscono all'interno della trama dell'*Oresteia* una prefigurazione o una prolessi di fatti che avverranno risulta teorizzata da Lebeck 1971, p. 1 e ripresa ultimamente da Hopmann 2012, p. 117 n. 9, che parla per l'appunto di una “proleptic instance” di tali immagini letterarie e asserisce nello specifico che “in Cassandra's speech, the Scylla comparison applies to Clytemnestra as she prepares to kill Agamemnon in a perverted form of intercourse” (p. 117).

<sup>134</sup> Per l'immagine del cane come custode cfr. a titolo esemplificativo Hom. *Il. X v. 183* (nel cui segmento i cani sono colti nell'atto di guardia incessante al bestiame) e *XII v. 303* (dove nello specifico il cane è custode del gregge).

Agamennone, alla crudele volontà di vendicare la figlia trucidata come vittima sacrificale in Aulide, all'uso distorto e subdolamente perfido del λόγος, al punto che come osserva Zeitlin "Clytemnestra in Aeschylus' *Agamemnon* is the most powerful paradigm of the woman who plots, who through the riddling doubleness of the language to which she resorts builds the play to its climax in the murder of her husband within the house where she entangles him in the nets of the robe, and only Cassandra, another woman of second sight, perceives but cannot convey what lies behind the guileful persuasion"<sup>135</sup>.

Nel caos e disordine che alberga nell'universo eschileo e si nutre spesso di brutale violenza, l'animalità, non essendo sufficiente a rappresentarne confini e connotati, necessita di un ulteriore sbocco metaforico: soltanto nel mostruoso Clitemnestra realizza il suo essere anti-donna ed anti-madre. Se la madre è simbolo di vita per eccellenza, qui Clitemnestra, con fortissimo scarto ironico ed antifrastico, viene definita sì madre, ma una madre di morte (Ἄιδου μητέρα)<sup>136</sup>, una perversa "mère en furie"<sup>137</sup> che apporta distruzione e morte ai componenti del nucleo familiare.

Tanto crudele quanto disumana, la sua ferocia si manifesta, in maniera quasi visibile, nell'immagine sanguinaria di Ares che spira violenza sui familiari (ἄσπονδόν τ' Ἄρη, v. 1235b)<sup>138</sup>. La donna è ridotta alla

---

<sup>135</sup> Zeitlin 1996 (b), p. 97; cfr. altresì p. 122 "woman speaks on the tragic stage, transgressing the social rules if she speaks on her own behalf. In this role, her speech and action involve her in the ensemble of tragic experience and thereby earn her the right to tragic suffering. But the virtue of the conflicts generated by her social position and ambiguously defined between inside and outside, interior self and exterior identity, the woman is already more of a <character> than the man, who is far more limited as an actor to his public social and political roles".

<sup>136</sup> Non mi pare condivisibile l'ipotesi esegetica di Campbell 1935, p. 33 che sul nesso Ἄιδου μητέρα di *Ag.* v. 1235 asserisce che "Clytemnestra is not lethal as mother but as wife". Di contro la qualifica eschilea sembra presentare una doppia referenza, nella misura in cui rileva e rafforza al contempo lo *status* di anti – madre ed anti – moglie della regina di Argo, veicolando l'odio che la stessa riverbera tanto sulla prole quanto sul coniuge. L'interpretazione del nesso Ἄιδου μητέρα risulta altresì problematica di Denniston – Page 1979, pp. 182 – 183 *comm. ad v. 1235*: secondo gli studiosi il nesso sarebbe opportunamente da intendere come "mother of death", cioè "*necis auctor*" nella misura in cui l'assassina Clitemnestra sarebbe rappresentata come colei che "gives birth to death" e di conseguenza il nesso si configurerebbe come "a bold imaginative name"; i commentatori riferiscono inoltre l'ipotesi, forse un po' arbitraria, di Mazon al cui dire Clitemnestra sarebbe qui specificamente qualificata come "madre" in virtù del fatto che costei uccide Agamennone per vendicare la morte della figlia Ifigenia: Eschilo insisterebbe quindi nella sezione in esame sui rapporti parentali, in virtù dei quali la regina di Argo compie la sua vendetta. La complessità del nesso è studiata sistematicamente nella lunga nota di commento di Fraenkel 1978, pp. 569 – 572 *comm. ad v. 1235*, secondo cui la problematicità dello stesso non è costituita dalla menzione di Ade, quanto dalla precipua di referenza del sostantivo μήτηρ. Proprio per la complessità esegetica il v. 1235 è stato ritenuto a lungo corrotto, a partire da Wilamowitz; secondo Fraenkel esso deve però essere mantenuto ed in modo specifico il φίλιος del v. 1236 dovrebbe essere riferito sia ad Agamennone sia ai figli, e specificamente ad Oreste: Clitemnestra sarebbe madre di morte verso i figli perché soprattutto ne uccide il padre (si veda nello specifico p. 572). Secondo Judet de La Combe 2001, p. 532 *comm. ad v. 1235* il nesso Ἄιδου μητέρα, in parallelo ad *Ag.* v. 1115, è funzionale alla rappresentazione di Clitemnestra come madre di morte verso il marito ed i figli, come "être infernal" in preda alla collera furiosa e simile ad un'Erinni. Il nesso è probabilmente riecheggiato con *variatio* poetica in Eur. *IT* v. 287 in cui Oreste designa la madre come Ἄιδου δράκαινα.

<sup>137</sup> Judet de La Combe 2001, p. 532 *comm. ad v. 1235*.

<sup>138</sup> Sulla scia delle scelte testuali operate da Murray 1960, Mazon 1961 e Page 1972 al v. 1235b accolgo l'emendamento Ἄρη proposto da Franz rispetto alla lezione tradita ἄρᾶν dal *codex Florentinus vel Laurentianus* 31.8 del XIV sec., dal *Venetus Graecus inter Marcianos* 663 del XV sec. e dal *codex Neapolitanus* II F 31 o *Farnesianus* I E 5 dell'inizio del XIV sec. di mano di Demetrio Triclinio, dell'inizio del XIV sec. per Mazon 1961, dell'inizio o metà del XIV sec. per Murray 1960. West 1990, pur ricordando la lezione ἄρᾶν tradita dal *Neapolitanus* II F 31 (considerato del 1325 ca.), dal *Marcianus Graecus* 616 (663) (considerato del 1321 ca.), dal *Laurentianus* 31.8 (considerato del 1335 –

stregua di un mostro spietato, primitivo; ed in tutta la sua sanguinaria ferocia<sup>139</sup> si tramuta in un essere infernale che scompagina l'ordine normativo dei rapporti familiari<sup>140</sup>. Nel momento stesso in cui alla regina, non più madre, si sovrappone l'immagine della morte, risultano complete la sua totale disumanizzazione e la definitiva perdita dell'identità materna, tanto che "Clytemnestre, en mere pervertie, apportera la ruine à sa famille, et donc à ses enfants [...] pour qui elle ne sera même plus une mère [...] sa maternité a été vouée à la mort qu'elle peut être infernale"<sup>141</sup>. Se la sua maternità viene trasposta sul piano del bestiale e del mostruoso, in quanto motivo di rovina e di distruzione per la famiglia, allora questa deve necessariamente mutarsi nel suo contrario, cioè l'*anti-maternità*, capace solo di generare essere orribili simili a lei, figli dai tratti bestiali. Tanto Oreste quanto Elettra, proprio per la loro discendenza da "un'anti-madre", non potranno non recare in sé un tale bagaglio di perversione e crudeltà.

## 1.2. Clitemnestra è Scilla: isotopie poetiche, letterarie ed ideologiche

Nel primo stasimo delle *Coefore*, il coro intonando la sua melodia ricorda, secondo moduli propri e caratteristici della lirica corale, tre episodi mitici che intrattengono una fitta relazione con la storia di Clitemnestra nel corso dell'*Oresteia*<sup>142</sup>. Dopo il riferimento alle terribili belve nutrite dalla terra ed il

---

1348 ca.) ed infine dal *Salmanticus Bibl. Univ.* 223 del 1450 – 1470 ca. e l'emendamento ἄρη proposto da Franz, preferisce stampare ἄρη. L'emendamento ἄρη proposto da Franz è altresì accolto, ma senza alcuna discussione critica sul problema, da Higgins 1978, p. 27, contrariamente a Zeitlin 1966, p. 647 che accoglie la lezione della tradizione manoscritta Ἀράν.

<sup>139</sup> Cfr. a tal proposito Judet de La Combe 2001, p. 531.

<sup>140</sup> Per una sovrapposizione ideologica e letteraria tra Clitemnestra e la figura di Demetra, in preda all'ira ed al dolore per la perdita della figlia, si veda Judet de La Combe 2001, p. 532. Cfr. quanto osserva Fraenkel 1978, p. 572 *comm. ad v.* 1235 secondo cui "the powers of destructions" fanno di Clitemnestra un τέρας, e quanto asserisce – all'interno però di una disamina generale sul personaggio di Clitemnestra – Lanza 1995, p. 37 al cui dire la regina di Argo è un "essere mostruoso, madre che non è madre [...] femmina che non è femmina".

<sup>141</sup> Judet de La Combe 2001, p. 532.

<sup>142</sup> Un'analisi dettagliata e puntuale del canto in questione è costituita dai bei contributi di Stinton 1979 (che a p. 254 rivela la perfetta centralità della sezione corale nell'architettura complessiva dell'*Oresteia*) e Sevieri 2004, oramai punto di partenza imprescindibile per la disamina della sezione corale. Cfr. a tal proposito Sevieri 2004, pp. 160 – 161 e 175, la quale ricorda come l'asse poetico e retorico portante della prima sezione corale delle *Coefore* sia costituito dall'impiego della struttura della *Priamel*, nonché dalla presenza di elementi di fortissima analogia con i modelli della lirica corale rispetto ai canti corali tragici. La studiosa nota infatti che tali tratti "sembrano avvicinarlo (*sc.* lo stasimo) più al modello della lirica corale che a quello delle odi tragiche. L'utilizzo stesso di esempi mitologici in funzione illustrativa appare singolare nel panorama del teatro eschileo superstiti; altrettanto caratteristica del codice espressivo della lirica corale è la particolare tecnica narrativa <di scorcio> che si limita ad alludere ai tratti fondamentali dei miti prescelti per l'esemplificazione, più che esporli diffusamente, nonché il tono spiccatamente auto – riflessivo del canto, con il coro impegnato a sottolineare i momenti salienti della progressione retorica dell'ode, portandoli all'attenzione dell'uditorio mediante tipiche formule di conclusione e di transizione" (p. 161). Per il procedimento retorico della *Priamel* si veda il classico studio di Race 1982 e Bundy 1962 per l'impiego specifico di tale espediente nella lirica pindarica. Una prima sintesi sulla struttura e sull'articolazione tematica del primo stasimo delle *Coefore* in relazione all'omicidio perpetrato da Clitemnestra in Winnington – Ingram 1948, pp. 138 – 139, ripresa seppur cursoriamente in Winnington – Ingram 1983, pp. 115 – 116 e soprattutto p. 115 n. 69. In generale sulle *Coefore* sempre utile la consultazione di Citti 2006.

riferimento ai mostri che albergano gli abissi marini (vv. 585 – 586)<sup>143</sup> con chiara allusione alla sezione catalogica di mostri associati metaforicamente a Clitemnestra di *Ag.* vv. 1231 e segg., si asserisce l’incapacità della sola forza della parola di descrivere la sfrontata audacia dell’uomo (ὑπέρτολμον ἀνδρὸς vv. 594 – 595) e gli amori oltraggiosi ed illeciti (παντόλμους ἔρωτας v. 597 – definiti mediante l’impiego di un lemma aggettivale che riprende semanticamente con *variatio* del prefisso l’aggettivo ὑπέρτολμον del v. 594) di donne sfrenate (γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων v. 596): la donna è un essere irrazionale, capace di essere rapito dalla più illecita perversione, è una belva mostruosa in grado di ordire e mettere in atto i più atroci delitti; pronta a macchiare il giogo nuziale e, preda di un’insana follia d’amore, a dimenticare il suo ruolo di madre, di figlia e di moglie (vv. 600 – 601): “θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωσ παρανικᾶ / κνωδάλων τε καὶ βροτῶν”<sup>144</sup>.

L’asserzione gnomica concorre a focalizzare l’attenzione sulla perversione sovversiva insita nell’indole femminile, sul potere spregiudicato e sfrontato delle donne in preda alla brama di passione, ed infine sulla

<sup>143</sup> Movenza poetica ripresa direttamente da Hymn. Hom. Aphr. v. 5 e riecheggiata a sua volta in Soph. Ant. v. 332. In generale la prima sezione corale delle Coefore risulta ripresa nel celebre III stasimo, l’inno ad Eros, di Soph. Ant. vv. 781 – 801.

<sup>144</sup> Al v. 600, contrariamente alla scelta operata da West 1990 che accoglie la lezione tradita ἀπέρωτος di Σ (*scholium vetus*) e del ms. M (= *Laurentianus* 32.9 del X sec.), tendo sulla scia di Anderson 1932, p. 308 e Garvie 1986, p. 27 (che però non segnala in apparato il problema testuale, ma ne discute in una ricca nota nel commento, cfr. Garvie 1986, p. 208 comm. *ad* v. 600) e di Sevieri 2004, pp. 171 – 172 ad emendare la suddetta lezione tradita in ἀπέρωτος (rispetto alla correzione apportata in M di ἀπέρωπος in ἀπέρωτος) *hapax*, attestato comunque dalla tradizione scolastica come ben si legge in *Sch. vet. in Aesch. Choeph. ad* v. 600 “ἀπέρωτος ἀντὶ στυγνὸς καὶ ὑπερήφανος”. La necessità dell’emendamento mi pare confermata da diversi elementi: in prima istanza l’attestazione di esso da parte della tradizione scolastica (non di Σ, *Sch. Vet.* al ms. M – come abbiamo già notato –); in secondo luogo l’impiego di *hapax* si inserisce perfettamente nel dettato eschileo di tale sezione corale in cui si registrano ben quattro *hapax* aggettivali in aggiunta al nostro lemma: θηλυκρατῆς v. 600, παιδολυμάς v. 605, πυρδαῆς v. 606, ed infine κυνόφρων v. 621. Il lemma aggettivale ἀπέρωτος forma peraltro figura etimologica in sequenza ossimorica con il sostantivo ἔρωσ (“a characteristic tragic oxymoron”, Garvie 1986, p. 208 comm. *ad* v. 600), “in cui il prefisso assume valore peggiorativo” (Sevieri 2004, p. 172) secondo un tratto distintivo della lingua eschilea, all’interno della quale l’ossimoro linguistico costituisce quasi un “*Leitmotiv* dell’*Oresteia*” (Sevieri 2004, p. 172 n. 37), come ben si evince da *Ag.* v. 1142 νόμον ἄνομον e v. 1545 ἄχαριν χάριν; *Choeph.* v. 42 χάριν ἀχάριτον e v. 954 ἀδόλως δόλια; *Eum.* v. 1034 παῖδες ἄπαιδες (puntuale registrazione di tali *loci* in Sevieri 2004, p. 172 n. 37) e *PV* v. 904 ἀπόλεμος [...] πόλεμος. In aggiunta si deve rilevare che il termine ἀπέρωπος, lezione tradita, conta unicamente due attestazioni nelle testimonianze lessicografiche sempre nella forma ossitona ἀπερωπός (cfr. *Et. Magn.* 120, 41 e *Et. Sym.* 1, 100, 11), e che risulta semanticamente molto meno efficace in relazione al contesto di riferimento. Lo nota acutamente Sevieri 2004, p. 172 al cui dire “mentre ἀπέρωπος dovrebbe semplicemente significare <crudel>, <duro>, <spietato> (poco più che un epiteto esornativo in questo contesto), ἀπέρωτος sottolinea che si tratta di un amore <mostruoso>, <sbagliato>, un amore che nega se stesso perché incapace di sottostare alle norme che dovrebbero regolare il comportamento degli uomini e, soprattutto, delle donne, un amore appunto che rende la donna più forte dell’uomo, dandole un κράτος che non dovrebbe avere, e che risulta in una vittoria perversa (παρανικᾶ)”. Per la scelta alquanto arbitraria di ἀπέρωπος, senza alcuna discussione testuale, cfr. altresì C. Nancy 1983, p. 77, che asserisce “le *thèlukratès apèrôpos érôs* des *Choéphores*, le désir femelle effréné, qui le refoule doublement: d’une part en connotant péjorativement le nom d’Eros, d’autre part en l’attribuant exclusivement à la femme” e Visa 1994, p. 389 che accoglie la lezione tradita ἀπέρωπος. Non si occupa del problema testuale Winnington – Ingram 1948, p. 138. Richiama la sezione corale eschilea Euripide in *Hipp.* vv. 545 – 554 e fr. 781 Kannicht vv. 18 – 21, come ben dimostrato da Visa 1994, pp. 388 – 389. L’emendamento ἀπέρωτος ἔρωσ è altresì accolto da Neitzel 1976 p. 57 e Stinton 1979, p. 258 che però non affronta specificamente il problema testuale.

mostruosa ambiguità di questo potere<sup>145</sup>. Ne è spia lessicale il qualificativo *θηλυκρατής*, *hapax* semanticamente assai complesso ed ambiguo, in connessione con il nesso ossimorico *ἀπέρωτος ἔρωσ*, rivolto a connotare o l'amore "which conquers women"<sup>146</sup>, o il "female love which conquers (marriages or men)"<sup>147</sup>, o quello "that gives women power"<sup>148</sup>, o ancora in ultima istanza quello "which lets the women conquer"<sup>149</sup>; ed in relazione peraltro con il lemma verbale, ancora una volta *hapax*, *παραινικᾶ*<sup>150</sup>. La gamma di orrore indicibile, che supera ogni possibile aspettativa, era già indicata dall'*hapax* *ὑπέρτολμος* al v. 594, dal nesso *γυναικῶν...τλημόνων* e dal qualificativo *πάντολμος* al v. 597, "marche connotative"<sup>151</sup> che traducono, tramite una diade aggettivale semanticamente marcata dal valore dei prefissoidi *ὑπέρ-* e *πάν-*, l'eccessiva (*ὑπέρτολμος*) e totale (*πάντολμος*) sfrontata trasgressione femminile: essa si riconnette all'audacia (*τόλμα*) di Clitemnestra ricordata in *Ag.* v. 1231<sup>152</sup>; alla designazione della donna scellerata come

<sup>145</sup> Cfr. Anderson 1932, pp. 307 – 308: "the first *stasimon* has for theme the domestic horrors wrought by eroticism in women".

<sup>146</sup> Garvie 1986, p. 208 *comm. ad v.* 600.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.* Si veda altresì Sevieri 2004, p. 171 che, non citando però nello specifico il commento di Garvie, reputa che il qualificativo *θηλυκρατής* possa essere inteso nel senso che "domina la femmina", o "(amore) femminile che domina (sull'uomo o sul matrimonio)", o ancora "che dà potere alla femmina, che rende la femmina dominante". Acutamente la studiosa nota che in realtà tutti i tre significati ben si inseriscono all'interno del segmento tragico preso in esame e ipotizza che la forza semantica del qualificativo sia costituita dalla simultanea presenza delle tre possibili accezioni, e dalla conseguente triplice interpretazione dello stesso.

<sup>150</sup> Cfr. a tal proposito Hopmann 2012, p. 118 che intende il nesso *θηλυκρατής ἀπέρωτος ἔρωσ* di *Choeph.* v. 600 con "power of female *eros*", registrandone comunque l'ambiguità e asserendo che si tratti di "an ambiguous phrase that refers to women as both agents and victims of love". Sul carattere ambiguo cfr. altresì Winnington – Ingram 1948 p. 138 n. 76, Buxton 1982 pp. 36 e segg., Garvie 1986 *comm. ad loc.* e Zeitlin 1996 p. 96 n. 20. Nella trattazione di Hopmann mancano tuttavia il riferimento al fondamentale studio di Sevieri 2004 sul primo stasimo delle *Coefore* e la discussione critica del problema testuale riguardante *ἀπέρωτος*, fondamentale per comprendere il senso del passo. È suggestiva ipotesi di Winnington – Ingram 1948, p. 138 n. 76 che il lemma verbale *παραινικᾶ* possa alludere al contrasto tra Agamennone e Clitemnestra sviluppato nella prima tragedia della trilogia, ed al contempo anticipare e veicolare semanticamente lo scontro tra Clitemnestra ed il figlio Oreste quale articolato nella trama delle *Coefore*. Interpreta il qualificativo *θηλυκρατής* in senso attivo, citando in sinossi il *θηλυκτόνος* di *PV* v. 860 Stinton 1979, p. 252 n. 3 e p. 258. Nello specifico in *PV* vv. 860b – 863 risulta impiegato il nesso *θηλυκτόνω*... "Ἄρει nel momento in cui Prometeo predice la storia delle cinquanta figlie di Danao che uccideranno i loro cugini: *l'hapax* *θηλυκτόνος* risulta analogo per oscillazione e complessa e polivalente valenza semantica all'*hapax* *θηλυκρατής* registrato nella sezione corale presa in esame in questa sede ([...] *θηλυκτόνω* / "Ἄρει δαμέντων νυκτιφρουρήτω θράσει / γυνή γὰρ ἄνδρ' ἔκαστον αἰῶνος στερεῖ, / δίθηκτον ἐν σφαγαῖσι βάψασα ξίφος). Correttamente Stinton 1979, p. 258 pone una contiguità tra i due qualificativi, asserendo in modo specifico che se *θηλυκρατής* potrebbe veicolare "a wicked female passion whereby wedded union is worsted" o "a wicked passion whereby wedded union is worsted by women", specularmente *θηλυκτόνος* potrebbe indicare "a war of women that kills" o "a war where women kill". Il nesso *θηλυκρατής*...*ἔρωσ* potrebbe rientrare nel novero delle coppie linguistiche "concettualmente complementari" studiate da Citti 1986, a cui si rimanda per una disamina sui cardini poetici della *lexis* tragica eschilea. Va ricordata a tal proposito anche l'interessante interpretazione avanzata da Sevieri 2004, p. 172 sull'ossimoro tragico *ἀπέρωτος ἔρωσ*, secondo cui "la scelta della struttura ossimorica [...] dà espressione anche a livello linguistico al rovesciamento strutturale causato dal dominio della passione femminile: la donna che domina sull'uomo è l'antitesi dell'ordine normale delle cose".

<sup>151</sup> Sevieri 2004, p. 167.

<sup>152</sup> Bollack 1997, p. 255 intende nello specifico la *τόλμα* di *Ag.* v. 1231 come "folle violence de la passion".

παντότολμος in *Ag.* v. 1237<sup>153</sup>; ed ancora alla precisa qualifica da parte di Elettra della madre come πάντολμε in *Choeph.* v. 430. Infine, completata dalla prefissazione di ἀπέρωτος e di παρρανικᾶ<sup>154</sup>, rivestita di un carattere peggiorativo e foriera di un'*amplificatio* retorica ed ideologica fortissima, sottolinea gli eventi mostruosi che il nostro tragediografo raffigura entro le maglie dello stasimo<sup>155</sup>.

A conferma di questo assunto, vengono rievocate all'interno di un preciso *excursus* di carattere mitologico le storie di tre donne crudeli, autrici di orribili misfatti<sup>156</sup>. Alla prima sezione (vv. 603 - 612) in cui l'attenzione viene focalizzata sulla vicenda mitica di Altea assassina del figlio Meleagro (παιδολυμάς v. 605), donna tremendamente esperta ed abile nel fuoco (πυρδαῆς γυνά v. 606)<sup>157</sup> che bruciò il tizzone a cui era indissolubilmente legata la vita della propria prole<sup>158</sup>, corrisponde in antistrofe (vv. 613 - 622) la vicenda di Scilla, donna – mostro in grado di uccidere il padre Niso per l'illecita brama amorosa nutrita verso il re

---

<sup>153</sup> L'aggettivo παντότολμος è attestato in età classica soltanto in questa sede ed in *Ag.* v. 221 – 222 in relazione all'osare qualsiasi azione da parte di uomini resi temerari dalla follia sciagurata (τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω / βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις). In relazione all'impiego di ὑπέρτολμος e πάντολμος Stinton 1979, p. 252 n. 2 giustamente osserva che si tratta di una "intensive repetition"; in riferimento all'ossessivo insistere sulla gamma semantica della τόλμα cfr. altresì nello specifico pp. 256 – 258. Da ricordare e *contrario* però il nesso ossimorico "γυναικείαν <τ'> ἄτολμον αἰχμάν" indicante il vile coraggio femminile in *Choeph.* v. 630.

<sup>154</sup> Il lemma verbale παρρανικᾶ di *Choeph.* v. 600 è ripreso, ma reduplicato e scisso, nella diade verbale παρρασιπᾶς... νικᾶ in *Soph. Ant.* vv. 792 e 795: Sofocle, costruendo una chiara *imitatio cum variatione*, scinde il prefisso παρ- dell'eschileo παρρανικᾶ, impiegando al contempo il verbo νικάω in forma semplice ed applicando invece il preverbio alla forma base σπάω.

<sup>155</sup> Cfr. a tal proposito Garvie 1986, p. 208 *comm. ad v.* 600 che nota come nel lemma verbale παρρανικᾶ, peraltro *hapaξ*, "the prefix adds the notion of perverting to that of conquering (lit. <conquering aside>)", oscillante peraltro in maniera voluta tra il significato di "vincere, sopraffare" e quello di "deviare, creare sovvertimento"), come opportunamente rilevato da Sevieri 2004, p. 171, ed in opposizione alla linea interpretativa di Stinton 1979, p. 252 che intende invece παρρανικᾶ in senso assoluto, con la valenza precipua di "surpass in victory".

<sup>156</sup> Cfr. Stinton 1979, pp. 253 – 256. Per l'impiego di *exempla* mitici in sezioni tragiche in relazione ai protagonisti dei drammi ed alle analogie tra le vicende primo utile inquadramento in Newton 1985; ed in modo specifico cfr. p. 137 n. 32 per un cursorio riferimento agli *exempla* mitici presenti nel primo stasimo delle *Coefore* di Eschilo, su cui si forgiavano la storia e la vicenda di Clitemnestra.

<sup>157</sup> Al v. 607 accolgo la lezione di Σ (*scholium vetus*) al ms. M (= *Laurentianus* 32.9 del X sec.) al caso nominativo πυρδαῆς, al posto della lezione tradita πυρδαῆ riportata nel testo del codice M sopra menzionato; γυνά è emendamento di Page rispetto al tradito τινα del medesimo codice M. Di contro poco convincente l'emendamento proposto da Tucker che manteneva le lezioni tradite con l'integrazione di una sillaba πυρδαῆ <μῆ>τιν (cfr. West 1990, p. 312 *app. ad loc.*). Le medesime scelte testuali vengono operate da Page 1972 (cfr. Page 1972, p. 225 *app. ad loc.*) e da Garvie 1986 (cfr. Garvie 1986 p. 27 *app. ad loc.*). Cfr. altresì Murray 1960, p. 301 *app. ad loc.*, che accoglie però il tradito πυρδαῆ τινα, seguito nella medesima scelta testuale da Mazon 1961, il quale non segnala neppure il problema testuale in apparato. Per una disamina dettagliata del problema utili e puntuali notazioni in Garvie 1986, pp. 210 – 211 *comm. ad loc.*

<sup>158</sup> Cfr. a tal proposito per la vicenda mitica di Altea e Meleagro e come possibile ipotesto eschileo Bacchyl., *Ep.* V vv. 93 – 154, nella cui sezione la donna è qualificata nei termini di κούρα δαΐφρων (v. 137), di μάτηρ κακόποτος (v. 138) ed infine ἀτάρβακτος γυνά (v. 139). Per la storia di Meleagro si veda già la versione omerica di *Il.* IX vv. 565 – 572, e la sua attestazione in Hes. fr. 25 vv. 9 – 13 M. – W. in cui Meleagro è ucciso però da Apollo. Essa doveva costituire sistematicamente l'oggetto di una tragedia di Frinico, del *Meleagro* di Sofocle che probabilmente dipende dal modello omerico e del *Meleagro* di Euripide. Stando alla testimonianza di Paus. *Perieg.* X, 31, 4 fu Frinico il primo tragediografo a drammatizzare la vicenda, introducendo nello specifico il particolare del tizzone ardente a cui è legata la vita del giovane, come ben si evince dal nesso ὠκέϊα...φλόξ di fr. 6 Snell, v. 2. Per la trattazione del mito in ambito greco si rimanda per un primo inquadramento generale e per la vastissima bibliografia critica di riferimento citata a McHardy 2005, pp. 145 – 148. In ambito latino si veda almeno la trattazione del mito in Ov. *Met.* VIII, vv. 478 – 511.



Minosse: una fanciulla assassina che si macchia del sangue paterno (φοινίαν Σκύλλαν v. 614)<sup>159</sup>, la cui indole, proprio per la malvagità e la subdola perversione, non può non essere canina (κυνόφρων v. 621), e non essere metaforizzata dall'animale che della sfacciata spudoratezza in senso erotico e dell'ipocrita ambiguità costituiva per l'appunto il simbolo distintivo<sup>160</sup>. La sovrapposizione tra la figlia del re Niso e la regina di Argo è confermata non soltanto dall'indole κυνόφρων che le contraddistingue, ma anche da precise e puntuali riprese linguistiche che saldano le storie delle due donne in perfetto parallelismo: se infatti il sintagma ἀπώλεσεν φίλον di *Choeph.* v. 615, mediante cui si ricorda l'assassino paterno da parte della fanciulla, è probabile eco allusiva ai φίλοις di *Ag.* v. 1236 contro cui si scaglia Clitemnestra, il participio πνέονθ(α) impiegato in *Choeph.* v. 621 nel sintagma πνέονθ(α)...ὑπνω in relazione a Niso, ucciso nel sonno dalla figlia cagna, è chiara ripresa del φίλοις πνέουσιν di *Ag.* v. 1236 riferito a Clitemnestra che spira Ares implacabile contro i suoi cari.

Gli *exempla* mitici fin qui descritti, selezionati dal nostro tragediografo dall'antologia mitologica e letteraria "come paradigma estremo di ogni orrore, esempio per eccellenza di un'empietà di portata cosmica, che minaccia l'esistenza stessa della vita associata"<sup>161</sup>, vengono pertanto inseriti da Eschilo nel dettato tragico per metaforizzare la crudeltà di donne che hanno compiuto atroci misfatti, nella fattispecie donne che hanno obliterato il proprio ruolo materno uccidendo la prole (Altea), o donne che hanno sacrificato alla

<sup>159</sup> Al v. 614 accolgo con qualche riserva la lezione tradita Σκύλλαν dal codice M (*Laurentianus* 32. 9 del X sec.), sulla scia di Murray 1960 e di Mazon 1961, il quale però nota in apparato (Mazon 1961, p. 103 *app. ad loc.*) circa la lezione tradita "pro glossa habeo", adducendo a confronto i vv. 603 – 604, e di Page 1971<sup>7</sup> p. 177 che però non esamina dettagliatamente il problema, ma rileva una possibile allusione intertestuale con Eur. *Med.* v. 1359. Va comunque rilevato che la lezione tradita Σκύλλαν, preservando l'antica quantità della *lexis* epica omerica, scandita metricamente con  $\bar{\alpha}$  finale (Σκύλλᾶν) presenta l'analoga struttura metrica di Σκύλλᾶν di *Ag.* v. 1233 (cfr. Page 1971<sup>7</sup>, p. 177 che però non cita il passo di *Ag.* v. 1233: "A. Cho. 613 preserves the old epic quantity Σκυλλᾶν". Stinton 1979, p. 261 ricorda inoltre la possibilità di scandire metricamente la prima sillaba di Σκύλλαν come breve o lunga, di contro la seconda sillaba sempre lunga, così che il nome proprio possa costituirsi o come Σκῦλλᾶν oppure Σκῦλλᾶν). Di contro West accoglie l'emendamento proposto da Merkel φοινίαν κόραν al posto del tradito φοινίαν Σκύλλαν del codice M, e lo preferisce all'emendamento prospettato da Paley, il quale correggeva il tradito Σκύλλαν in γυναιχ' (cfr. West 1990, p. 312 *app. ad loc.*). La medesima scelta testuale operata da West si registrava già in Page 1972, che accoglieva l'emendamento di Merkel rispetto alla lezione tradita, portando – sulla scia di Mazon 1961 – come termine di confronto i vv. 603 – 604 (cfr. Page 1972, p. 226, *app. ad loc.*) ed in Garvie 1986 (cfr. Garvie 1986, p. 28 *app. ad loc.*). Cfr. altresì Garvie 1986, p. 212 *comm. ad vv.* 613 – 614 che considera l'eventuale possibilità che la lezione tradita Σκύλλαν del codice M sia una glossa, sostenendo che "M's Σκύλλαν should be seen an explanatory gloss which has been incorporated in the text (cf. Δαρειῦ υἱός at *Pers.* 6), displacing κόραν [...] here, as in the strophe, Aeschylus does not need to name the criminal", seguito in tal senso da Sevieri 2004, p. 174 n. 43, la quale propende ad accettare, sulla scia di Page e di West, l'emendamento proposto da Merkel κόραν per il tradito Σκύλλαν" del codice M, quest'ultimo ritenuto "con ogni probabilità una glossa esplicativa penetrata nel testo, che crea problemi di responsione metrica", nonostante la questione testuale non sia sistematica affrontata in Sevieri 2004, p. 174. Se così fosse, per dirla con Novelli 2005 p. 211, "il testo tradito" si configurerebbe "come interferenza fra una variante ed un glossema scoliastico". Hopmann 2012, p. 117 n. 10, pur non trattando sistematicamente la questione né citando relativa bibliografia critica di riferimento, nota di sfuggita che Σκύλλαν possa essere una glossa incorporata nel testo,

<sup>160</sup> Cfr. a tal proposito Fraenkel 1978, p. 567 *comm. ad Ag.* v. 1228 secondo cui il nesso μισητής κυνός riferito a Clitemnestra traduce metaforicamente "a type of shamelessness" in linea con la designazione della regina di Argo quale cagna in Hom. *Od.* XI vv. 424 – 427 e la qualifica di Scilla giustapposta a Clitemnestra nel segmento eschileo proprio perché κυνόφρων. Si veda in tal senso altresì l'*hapax* eschileo κυνοθρασεῖς di *Suppl.* v. 758 impiegato dalla corifea per qualificare l'impudenza degli Egizi.

<sup>161</sup> Sevieri 2004, p. 160. Cursoriamente notato da Coelho 2000 – 2001 p. 163.

propria libidine d'amore la vita del proprio padre (è il caso di Scilla), destrutturando ed annullando ogni legame familiare, e sovvertendo l'ordine sociale: immagini rafforzate peraltro dalla presenza quasi ossessiva nella sezione presa in esame di una serie di *hapax* impiegati nel dettato eschileo (θηλυκρατής v. 600, ἀπέρωτος v. 600, παιδολυμάς v. 605, πυρδαής v. 606, ed infine κυνόφρων v. 621).

La serie mitica però non si esaurisce nei termini predetti, ma culmina nell'ultima vicenda mitica trattata nel canto corale (vv. 631 – 638), al punto che “the examples show a progressive intensification”<sup>162</sup>. Dopo aver fatto esplicito riferimento alle astuzie della mente escogitate suddolamente dalle donne (γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν, v. 626<sup>163</sup>), l'attenzione del coro è incentrata sulla terribile storia delle donne di Lemno, colpevoli di aver ucciso i propri mariti e pertanto dimentiche della loro primaria funzione sociale di mogli e del ruolo da esse rivestito: quello delle anti – consorti di Lemno si configura come il male sommo che sovrasta ogni azione nefanda (κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον v. 631)<sup>164</sup>; ogni orrore mostruoso trova un suo termine di paragone proprio nelle azioni ordite e perpetrate da tali donne (ἤκασεν δέ τις / τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πήμασιν vv. 634 - 635), la cui storia mitica si configura come la “vera e propria *climax* della complessa *Priamel*”<sup>165</sup> del primo corale delle *Coefore*<sup>166</sup>. Azione empia e delittuosa, odiata dagli dei (θεοστυγῆτω...ἄγει v. 636) per la carica di brutale sovversione che essa comporta e simboleggia, la vicenda di furia omicida e di odio maschile ben si inserisce nelle coordinate dello stasimo, di cui costituisce il completamento poetico ed ideologico: mediante il ricordo dell'episodio mitico si esplica e si dipana una sovrapposizione perfetta e speculare tra le Lemniadi e Clitemnestra, proprio perché mostruose sono le figure di donne che comandano, usurpano il potere di pertinenza dell'universo maschile e ne assumono le prerogative distintive.

---

<sup>162</sup> Stinton 1979, p. 253, ma cfr. altresì p. 255. In accordo con Timpanaro 1991, p. 106 n. 8 assolutamente poco condivisibile l'osservazione di Sevieri 2004, p. 174 secondo cui “solo nei casi di Clitemnestra e delle donne di Lemno si potrà effettivamente trattare di passione erotica, distorta dal furore della gelosia e della ripulsa”.

<sup>163</sup> Il qualificativo *hapax* γυναικόβουλος si oppone in maniera netta all'aggettivo ἀνδρόβουλος di Aesch. *Ag.* v. 11, marcando ulteriormente l'opposizione dicotomica maschile vs. femminile. Cfr. altresì il lemma aggettivale *hapax* γυναικόφρων impiegato da Eur. fr. 362, v. 34 Kannicht per qualificare il θυμός di un uomo poco saggio (γυναικόφρων γὰρ θυμός ἀνδρός οὐ σοφοῦ). Sevieri 2004, pp. 168 n. 28 e 178 il qualificativo denoti specificamente “l'uso perverso delle facoltà razionali da parte di donne traviate dall'impulso passionale” (p. 178).

<sup>164</sup> Cfr. a tal proposito anche Diog. Paroem., *Cent.* 6, 2, 1 (*e cod. Mazar.*) “<Λήμνιον κακόν> ἀπὸ τῶν ἐν Λήμνῳ κακῶν γυναικῶν ἢ παραβολή”.

<sup>165</sup> Sevieri 2004, p. 183. Per le caratteristiche retoriche e lessicali della *climax* con cui è introdotto nell'antistrofe l'episodio mitico delle donne di Lemno si rimanda a Sevieri 2004, pp. 181 – 184. Si veda in oltre l'intelligente valutazione di Sevieri 2004, pp. 162 – 163 sulla finalit  della *Priamel* nel suddetto spaccato tragico, secondo cui “il meccanismo retorico della *Priamel* funziona infatti sui principi [...] di analogia e il suo scopo finale   quello di ottenere una *amplificatio* (αὐξησις) per assimilazione”, nel solco comunque della valenza funzionale della *Priamel* gi  individuata ed analizzata da Race 1982, pp. 1 – 30 e 89.

<sup>166</sup> Cfr. altresì Lanza 1995, p. 42 che sul primo stasimo delle *Coefore* osserva in generale – pur non conducendo un'analisi sistematica dello stesso – che in esso si realizza il “consueto effetto di ridondanza mitica” mediante il quale “il canto del coro si dilata nel ricordo di altre storie [...] di femminilit  delittuose”.

Si tratta di donne che hanno trucidato i mariti; di donne che hanno annientato la loro funzione sociale scompaginando l'ordine dell'*oikos*; di donne disumanizzate che hanno messo in atto aberranti empietà<sup>167</sup>. E nonostante l'esplicita menzione del nome di Clitemnestra nel canto corale, pur tuttavia la sua presenza inquietante e sconcertante, la sua storia di anti – madre ed anti – moglie rivive nelle singole donne menzionate all'interno della *climax* poetica<sup>168</sup>: nella convergenza e nella specularità perfette tra le storie mitiche di orrori e delitti e la vicenda di violenza perpetrata dalla regina di Argo, Clitemnestra è contemporaneamente Altea per aver obliterato il ruolo di madre verso Oreste ed Elettra; è contemporaneamente Scilla per aver distrutto i legami familiari divorata da una folle passione d'amore; è contemporaneamente, ma anzi soprattutto, una donna di Lemno – referente ultimo e privilegiato in cui si realizza la giustapposizione delle due figure femminili – per aver ucciso il marito<sup>169</sup>, sinteticamente ed ossimoricamente θῆλυς ἄρσενος φονεύς come profetizza Cassandra in *Ag.* v. 1231b. Lo osserva in maniera netta a compendio sintetico di quanto argomento Nancy, asserendo che “la folie sexuelle des femmes n'est qu'une des faces de leur redoutable génie destructeur [...] l'homme n'est plus que victime de cette institution inévitable et redoutée qu'est le mariage. Et le mariage lui – même n'est plus que la forme légitime d'une *paidopoiia* nécessaire pour assurer à la cité son lot de citoyens [...] le crime lemnien est en passe de devenir un droit coutumier, à la faveur de la dégradation des mœurs. C'est le retour de la sauvagerie, assorti de tout le machiavélisme féminin. Car la suppression de la vie des mâles se double de toute une dénaturation qui leur fait perdre l'honneur avant de rendre l'âme. Le matricide, à ce compte, mérite au moins une couronne, comme le propose le sage paysan à l'assemblée du peuple [...] le crime de Clytemnestre brouille la norme par trois fois: une première fois en niant la fonction domestique qui fait la femme, puisque celle – ci – trahit le bien conjugal au lieu de le garder; une deuxième fois en donnant aux <laissés – pour – compte> [...] , à ceux qui sont voués à l'opprobre sociale, la préférence sur les vrais

<sup>167</sup> Cfr. in tal senso le notazioni di Sevieri 2004, p. 165 per la quale la “tematica portante dello stasimo” di identifica nell' “esecrazione delle donne che si rivelano portatrici di morte anziché datrici di vita, donne che rovesciano la loro funzione naturale e sociale minacciando di distruggere i fondamenti della vita familiare e politica”, sulla scia di quanto già asserito da Nancy 1983 p. 78, che sull'ambiguità e la forza sovversiva e distruttrice delle donne nota specificamente che “la folie sexuelle des femmes n'est qu'une des faces de leur redoutable génie destructeur [...] l'homme n'est plus que victime de cette institution inévitable et redoutée qu'est le mariage. Et le mariage lui – même n'est plus que la forme légitime d'une *paidopoiia* nécessaire pour assurer à la cité son lot de citoyens”.

<sup>168</sup> Cfr. Sevieri 2004, p. 160 “Clitemnestra viene abilmente spogliata della sua identità specifica e tacitamente trasferita nella sfera esemplare dei casi da manuale di trasgressione femminile ai danni dell'ordinata convivenza familiare, niente più che una fra altre nella piccola antologia dell'orrore che prelude all'affermazione conclusione dell'inevitabile approssimarsi della punizione”; acuta peraltro sempre la notazione di Sevieri 2004, p. 174 secondo cui le donne a cui si fa riferimento nella sezione corale presa in esame “sono importanti assai più per il loro ruolo che per la loro identità: una madre, una figlia, una moglie, ossia le tre funzioni essenziali della donna nell'ambito della vita familiare”, elemento, questo, comunque già notato da Stinton 1979, pp. 253 – 256. Per Bollack 1997, p. 256 seppur in termini generici e senza alcuna delle considerazioni sviluppate in questa sede considera la vicenda ed il delitto delle Lemniadi come “amplification”.

<sup>169</sup> Si veda a tal proposito nello specifico Sevieri 2004, pp. 176 – 185, in modo specifico la studiosa osserva che “è un procedimento argomentativo caratteristico della lirica corale quello di fare ricorso ad assiomi culturali condivisi dal pubblico [...] l'associazione di Clitemnestra alle donne di Lemno è lo strumento e nello stesso tempo la dimostrazione definitiva che il canto del coro ha raggiunto il suo scopo: fare anche di lei un caso da manuale” (pp. 184 – 185).

hommes [...] , reconnus tels par la sanction guerrière et collective; et une troisième en jouant de cette trahison – réelle ou virtuelle – pour faire du héros un lâche en lui donnant à la balancer entre le souci légitime de son *oikos* et ses devoirs civiques. C'est donc à l'ordre social tout entier que s'en prend Clytemnestre, jusqu'au meurtre par où elle dispute à la cité l'être même des hommes. Le caractère <nefas> du crime – comme aussi – bien du matricide qui lui répond – disparaît au profit de la raison d'Etat"<sup>170</sup>.

La destrutturazione della sua umanità, della sua maternità e del suo essere moglie passa poeticamente e viene filtrata in maniera paradigmatica da un "processo di demonizzazione"<sup>171</sup> veicolato dagli *exempla* mitici di "mostri" femminili che sovvertono con la brutalità delle loro azioni l'ordine normativo ed ogni possibile legame affettivo.

Come già rilevato in precedenza, in *Ag.* vv. 1233 – 1234 la ferocia e crudele violenza perpetrata da Clitemnestra risultava metaforizzata dall'accostamento simbolico della regina di Argo al mostro omerico marino Scilla e dalla designazione della stessa come "Σκύλλαν τινὰ / οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι".

A seguito dell'anticipazione al riferimento prettamente geografico dello scoglio di Scilla in Hom. *Od.* XII, v. 108 (Σκύλλης σκοπέλω), il mostro Scilla, che appare per la prima volta come πέλωρ κάκον in *Od.* XII, v. 87<sup>172</sup> (ma già qualificato come πῆμα βροτοῖσιν in *Od.* XII, v. 125 e come πῆμ' ἐτάροισιν in *Od.* XII v. 231<sup>173</sup>) risulta espressamente designato come petrosa in *Od.* XII v. 231 (Σκύλλην πετραῖην)<sup>174</sup> e come roccia in associazione alla terribile Cariddi in *Od.* XII v. 430 ([...] Σκύλλης σκόπελον δεινὴν τε Χάρυβδιν)<sup>175</sup>.

Figure mitiche e mostruose, sovrapponibili e speculari non soltanto da un punto di vista geografico, Scilla e Cariddi presentano fin dal dettato omerico tratti descrittivi assolutamente affini e paralleli. Se infatti in *Od.* vv. 260 – 261a tanto la terribile Cariddi quanto Scilla vengono designate come scogli (αὐτὰρ ἐπεὶ πέτρας φύγομεν δεινὴν τε Χάρυβδιν / Σκύλλην [...]), l'interferenza poetica si sviluppa mediante l'impiego dell'aggettivo δεινή, caratterizzante non unicamente Cariddi (come nei nessi sopra ricordati, e come si

---

<sup>170</sup> Nancy 1983, pp. 78 – 79. Assolutamente poco condivisibile l'ipotesi avanzata da Zeitlin 1996, p. 93 che identifica la serie di donne mostruose a cui è simbolicamente accostata Clitemnestra nel primo stasimo delle *Coefore* come evidente semantema di misoginia da parte del tragediografo asserendo che "the Lemnian allusion completes the misogynistic progression by moving from one to all, from individual transgression to a collective menace that wipes out an entire race. Moreover, by redoubling the example of husband murder that immediately precedes, the ode places Clytemnestra's offense (which itself has already passed into paradigm) within the larger frame of the rule of women where female aims to annihilate male" e ribadendo che la funzione programmatica all'interno delle *Coefore* riguardante l'episodio mitico delle donne di Lemno si struttura come "justification for the murder of Clytemnestra.

<sup>171</sup> Sevieri 2004, p. 187.

<sup>172</sup> Per Scilla come πέλωρ si rimanda alle ottime notazioni di Hopmann 2012, pp. 75 – 77.

<sup>173</sup> Da ricordare che proprio con il termine πῆμα viene designata la cagna Elena in *Il.* III v. 160, così come con il medesimo sostantivo verrà qualificata la donna nell'epica esiodea, tanto in *Theog.* v. 592 quanto in *Op.* vv. 56 ed 82.

<sup>174</sup> Nesso ripreso poi in perfetto calco semantico da Apoll. Rh. *Arg.* IV, v. 922 in riferimento al liscio scoglio di Scilla, [...]

Σκύλλης λισσὴ [...] πέτρα.

<sup>175</sup> Evidente ripresa ancora una volta del nesso Σκύλλης σκόπελον in Apoll. Rh. *Arg.* IV, v. 789 Σκύλλης σκόπελον μέγαν. Per la qualifica di Scilla e Cariddi come rocce, o scogli cfr. Strab. *Geogr.* I, 2, 10, 16 (παρὰ δὲ τὴν Σκύλλαν καὶ τὴν Χάρυβδιν ὁ διὰ τῶν σκοπέλων πλοῦς); Polyb. *Hist.* XXXIV, 2, 12, 3; Ariston. *De sign.* *Od.* XII, V. 89, 4 (τῆ Σκύλλη πετραῖόν τι θηρίον προσπεφυκὸς τῷ σκοπέλω); Eust. *Comm. ad Hom. Od.* I, 18, 12; II, 7, 40; II, 8, 2; II, 8, 33; II, 13, 7; II, 17, 33; II, 19, 42; II, 21, 2 – 5; II, 34, 5; Hesych. *Lex.* A 8991, 3; *Et. Gud.* H, 244, 46; *Sch. Vet. in Hom. Od.* XII ad vv. 105, 124; *Sch. Vet. in Eur. Troad.* ad v. 435; *Sch. Vet. in Ael. Arist.* 66, 8, 1; 94, 8, 1. Sulla Scilla omerica ottima analisi d'inquadramento generale in Hopmann 2012, pp. 72 – 88.

registra ancora in *Od.* XXIII v. 327, δεινὴν τε Χάρυβδιν), ma anche la stessa Scilla: in *Od.* XII, v. 85 Scilla latra terribilmente ([...] Σκύλλη [...] δεινὸν λελακυῖα), proprio come in maniera speculare ai vv. 235 – 236 Cariddi è colta nell’atto di risucchiare orribilmente l’acqua del mare ([...] δῖα Χάρυβδις / δεινὸν ἀνερρύβδησε θαλάσσης ἄλμυρὸν ὕδωρ)<sup>176</sup>. La spia lessicale, impiegata contemporaneamente in relazione ai due mostri, costituisce dunque un elemento importante per definirne la continuità, che il poeta costruisce e ribadisce. L’esegesi etimologica del nome Scilla, posta nei termini di una chiara paretimologia, è presentata già dallo stesso Omero in *Od.* XII, vv. 85 – 87a, secondo cui Σκύλλη deriverebbe dal sostantivo σκύλαξ, in virtù dei terribili latrati (δεινὸν λελακυῖα) emessi dal mostro, analoghi – seppur in forte tensione ossimorica – a quelli di un piccolo cucciolo di cane (σκύλακος νεογιλλῆς)<sup>177</sup>:

ἔνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα.  
τῆς ἧ̃ τοι φωνὴ μὲν ὄση σκύλακος νεογιλλῆς  
γίνεται, αὐτὴ δ' αὖτε πέλωρ κακόν' [...]

dentro dimora Scilla, che orribilmente latra,  
la cui voce è come quella di un cucciolo di cane appena nato,  
ma questa è invece un mostro terribile [...]

La paretimologia del sostantivo era elemento già rinvenibile nelle testimonianze antiche: *l'Et. Magn.* 720, 18 asserisce infatti che Σκύλλα derivi il suo nome “παρὰ τὸ φωνὴν ἔχειν σκύλακος”, in perfetto accordo sia con Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 14, 9 al cui dire il nome Scilla è desunto etimologicamente (ἐτυμολογικῶς) dal riferimento ai latrati emessi da un piccolo cucciolo di cane (φωνὴ ὄση σκύλακος νεογιλλῆς γίνεται) e II, 15, 9 (τὸ κατὰ νεογιλλὴν σκύλακα ὕλαγμα δεινὸν ἦν), sia con gli *Sch. Vet. in Plat. Ep.* 345e (Σκύλλα [...] πολύμορφος φωνὴν τε ἀφιέτσα οἷα σκυλάκων νεογιλλῶν)<sup>178</sup>. A tal proposito acutamente Hopmann osserva che proprio “Σκύλλα [...] is etymologized in the phrase σκύλακος νεογιλλῆς and phonetically echoed in the

<sup>176</sup> Sintagma, questo, ripreso con *variatio* semantica verbale nel sintagma Χάρυβδιν / δεινὸν ἐρευρομένην di Apoll. Rh. *Arg.* IV, v. 789b – 790. Il nesso δεινὴ Χάρυβδις sarà ripreso da Eur. *Troad.* v. 436. L’intera sezione omerica è probabilmente riecheggiata da Ov. *Met.* XIII, vv. 900 – 903 “*Scylla redit (neque enim medio se credere ponto / audet et aut bibula sine vestibis errat harena, / aut, ubi lassata est, seductos nacta recessus / gurgitis, inclusa sua membra refrigerat unda)*”.

<sup>177</sup> Sulla suddetta tensione ossimorica cfr. Hopmann 2012, p. 73. Per la connessione tra Scilla ed il mondo canino cfr. Mainoldi 1981, p. 27.

<sup>178</sup> Cfr. altresì per l’etimologia Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 8, 22 – 23; II, 14, 6; II, 14, 18 – 19; II, 14, 22; Apoll. *Lex. Hom.* 115, 29; *Lex. Vindob.* (e cod. phil. gr. *Vindob.* 169) Σ 18, 1 (σκύλαξ ὁ τελείας ἡλικίας κύων, καὶ ὁ νεογιλλῆς); *Et. Magn.* 720, 18 – 20 (Σκύλλα παρὰ τὸ φωνὴν ἔχειν σκύλακος [...] σκύλος κυρίως ἐπὶ κυνὸς νεογιλλῆς ἀπὸ τοῦ ἐπισηεῖν ἐπὶ τὸ ὑλακτεῖν, σκύλαξ τις ὤν); *Sch. Vet. in Plat. Ep.* 345e, 2 (Σκύλλα [...] φοβερὰ τε καὶ πολύμορφος φωνὴν τε ἀφιέτσα οἷα σκυλάκων νεογιλλῶν). *l'Et. Gud.* Σ 505, 47 afferma invece che σκύλαξ derivi da σκύλω corrispondente al verbo ὀργίζομαι (σκύλαξ ἐκ τοῦ σκύλω τὸ ὀργίζομαι). In generale per la Scilla omerica ottimi sprunti di riflessione in Hopmann 2012, pp. 51 – 70, e nello specifico p. 55 e p. 55 nota 4 per l’etimologia dello stesso. Da rilevare che in *Od.* XX, v. 94 per descrivere l’*habitat* di Scilla risulta impiegato il lemma βέρεθρον, connesso etimologicamente con il verbo βιβρώσκω (cfr. βορά, “food of carnivorous beasts”, Hopmann 2012, p. 68), con il verbo latino *vorare* e con la radice indoeuropea \*g<sup>w</sup>er-. Il termine omerico νεογιλλῆς è di probabile derivazione micenea, da connettere con *ki-ra*, su cui cfr. Hopmann 2012, pp. 86 – 88.

participle λέλακυῖα<sup>179</sup>. A dare peraltro contezza della paretimologia nominale, concorre a distanza di tempo la puntuale precisazione ovidiana di *Met.* VII vv. 64b – 65, esemplata direttamente sulla descrizione omerica seppur in *variatio*, che interconnette il nome del mostro marino Scilla al latrato dei cani, [...] *cinctaque saevis / Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo.*

Nello stesso dettato eschileo di *Ag.* vv. 1233 – 1234 la sovrapposizione metaforica tra Clitemnestra e Scilla petrosa, nonché la caratterizzazione “canina” di Scilla, sembrano anticipate dalla precisa designazione della regina di Argo come *μιοτηῆς κυνός* in *Ag.* v. 1228.

L’interferenza letteraria ed ideologica di Scilla con una κύων viene peraltro confermata da una nota eustaziana al passo in questione (*Eust. Comm. ad Hom. Od.* II, 15,12), che qualifica il mostro marino con l’epiteto *καρχαρόδους*, precipuo, questo, dei cani<sup>180</sup>. Rappresentata come mostro dall’aspetto di donna (*Sch. Vet. in Apoll. Rh. Arg.* IV ad v. 789 πρόσωπον ἔχον γυναικός e Joann. Chrysost. *In Matth.* 58, 791, 39 θηριομόρφω γυναικί, Σκύλλη), caratterizzata da crudeltà (*Bas. Ep.* 147, 1 Σκύλλη [...] ἐν γυναικεία μορφῇ κυνείαν ἐχούση ἀπανθρωπίαν καὶ ἀγριότητα), Scilla viene peraltro accostata ad una κύων per il fatto di

---

<sup>179</sup> Hopmann 2012, pp. 73 – 86 (“the verb λάσκω <shrick> that describes Scylla’s cry applies not only to animals but also the human beings and specifically to females crying funeral laments (*Soph. El.* 121 – 3; *Eur. Hec.* 677 – 9). In Alcman’s Parthenion the chorus identify themselves as maidens who wail, λέλακα, 86. Combined with the epithet νεοιλλή, the verb λάσκω connotes Scylla as a *parthenos*”) ed 88 (“etymologizing wordplay Σκύλλα / σκύλακος that glosses her name as <she – dog> and thus taps into the anxieties associated with potentially anthropophagous dogs in Homer”).

<sup>180</sup> Interessante rilevare un tratto analogico sussistente tra i latrati di Scilla e la caratterizzazione vocale delle Sirene, quale si evince da *Alcm. fr.* 138 PMG Page, nel cui segmento lirico le voci delle Sirene risultano qualificate come *καρχάραισι φωνάϊς*. Sussiste peraltro una convergenza mitografica relativa alla discendenza genealogica tra Scilla e Sirene, nella misura in cui secondo *Soph. fr.* 861 Radt queste ultime sono figlie di *Phorcys*, esattamente come in *Hes. fr.* 262 M.-W. ed in *Acus. Fr.* 42 Jacoby Scilla è figlia di *Phorcys*. Per la sovrapposizione tra Scilla e Sirene cfr. *Xenoph. Memor.* II, 6, 30 – 31. Per le fonti latine sul mito di Scilla, e soprattutto per la connessione con il mondo canino quale risulta attestata fin dall’*epos* omerico, si vedano almeno *Lucr. De rer. nat.* V vv. 892 – 983 (*aut rabidis canibus succinctas semimarinis / corporibus Scyllas* [...]), nel cui nesso *rabidis canibus* la forma *rabidis* è emendamento di Heinsius e Bentley per la lezione tradita dei codici *rapidis*) ripreso da *Ov. Met.* XIII vv. 732 e segg. (cfr. specificamente v. 732: *illa feris atram canibus succingitur alvum*); *Cat. Carm.* 60 v. 2 (*Scylla latrans*) e 64 v. 156 (*Scylla rapax*, ripreso alla lettera da *Ov. Met.* XII v. 123: *Scylla rapax canibus*); *Sall. Hist. fr.* 4.27 Reynolds (apud *Isid. Orig.* 13. 18. 4); *Verg. Ecl.* VI vv. 74 – 77 (soprattutto v. 75: *latrantibus monstribus*) ed *Aen.* I vv. 199 – 203 (soprattutto v. 200: *Scyllaeam rabiem*), III vv. 420 – 432 (specificamente vv. 420, 424, 431), 684 e VI v. 286 (per i testi virgiliani qui citati si veda O’ Hara 2001, pp. 392 – 395); *Tib. El.* III, 4, 89 (*Scyllaque virgineam canibus succincta figuram*); *Prop. El.* IV, 4, 40 (*canis*); *Ov. Met.* XIII vv. 732 e segg. e XIV vv. 51 – 74 (soprattutto v. 66 *canum rabie*), *Pont.* III, 1, 122 e IV, 10, 25, *Trist.* IV, 7, 11 – 20 (*esse canes utero sub virginis*); *Ps. Verg. Culex* v. 331; *Sen. Med.* v. 351. Per Scilla Megarese quale cagna si legga specificamente *Ps. Verg. Ciris* vv. 59 e segg. Per un primo approccio ed un’analisi sommaria del mito in ambito latino con vasta bibliografia di riferimento, si rimanda ad Hopmann 2012, pp. 189 – 194 e pp. 209 – 253. Per le testimonianze iconografiche su Scilla e la simbologia iconografica da esse veicolate si rimanda specificamente ad Hopmann 2012, pp. 56 – 65, 93 – 107, 121 – 156, 163 – 167. Relativamente all’ambito latino, va rilevato che nella tessera poetica costituita da *Cat. Carm.* 60, vv. 1 – 2 (*num te leaena montibus Libystinis / aut Scylla latrans infima inguinum parte*) si realizza un preciso accostamento tra Scilla e leonessa, con evidente e simultanea ripresa della rappresentazioni letterarie eschilea ed euripidea, di Clitemnestra e di Medea quali λέαινα e Σκύλλα: pur tuttavia secondo Hopmann 2012, pp. 170 – 171, se è probabile che il modello letterario di *Eur. Med.* vv. 1342 – 1343 e 1358 – 1359 possa avere una qualche presa o influenza sul passo catulliano (ma non viene citato stranamente l’ipotesto eschileo), a dominare risulta essere il modello omerico, con cui il dettato catulliano assume un chiaro rapporto di “dependence”. La giustapposizione ritorna quasi ripresa alla lettera nel lamento di Arianna in *Cat. Carm.* 64, vv. 154 – 156 (*quaenam te genuit sola sub rupe leaena / quod mare conceptum sputantibus expuit undis / quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis*).

possedere sei teste di cane (come appare a titolo esemplificativo da *Sch. Vet. in Apoll. Rh. Arg. IV ad v. 789* e *Lex. Suidae* Σ 709, 1)<sup>181</sup>.

Qualificata già come irrimediabile afflizione (*Od. XII, v. 233 ἄπρηκτον ἀνίην*)<sup>182</sup>, nella mitologia antica il nome di Scilla non è però connesso unicamente al mostro descritto nel XII libro dell'*Odissea*. Scilla è anche, come già accennato, la fanciulla figlia del re di Megara Niso, che per amore di Minosse uccide il padre, recidendone il capello purpureo a cui era indissolubilmente legata la sua vita<sup>183</sup>: la prima attestazione della vicenda mitica risulta costituita proprio dal segmento tragico di Aesch. *Choeph.* vv. 612 – 622 sopra analizzato<sup>184</sup>. In strettissima interrelazione con la storia di Scilla Megarese è Callimaco in *Hecal.* fr. 288 Pfeiffer vv. 1 – 2 (= *Hecale* fr. 90 Hollis) a fornire un'ulteriore e diversa etimologia dello stesso sostantivo Σκύλλα, da connettere non a σκύλαξ, bensì al verbo σκύλλω (recidere, tagliare), proprio a ricordo del celebre capello reciso da Scilla al padre Niso “Σκύλλα γυνή κατακᾶσα καὶ οὐ ψύθος οὔνομ' ἔχουσα / πορφυρέην ἤμησε κρέκα”<sup>185</sup>; e proprio all'etimologia callimachea allude probabilmente Ovidio nella

---

<sup>181</sup> Scilla è qualificata solitamente come mostro con sei teste di cane, come asseriscono chiaramente *Sch. Vet. in Apoll. Rhodii Arg.* 295, 6; Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 14, 22; Palaeph. *De incredib.* 20, 2 e Ps. Nonn. *Sch. Myth. Or.* IV, 52, 2. Tanto Palefato quanto Ps. Nonno riferiscono che Scilla presenti sembianze di donna fino al ventre, teste canine ed il resto del corpo sotto forma di serpente (Palaeph. *De incredib.* 20, 2: θηρίον τι γυνή μὲν μέχρι τοῦ ὀμφαλοῦ, κυνῶν δὲ ἐντεῦθεν προσπεφύκεσαν κεφαλαί, τὸ δ' ἄλλο σῶμα ὄφειος; *Sch. Myth. Or.* IV, 52, 2: ὃ ἐστὶ γυνή μὲν περικαλλῆς μέχρι τοῦ ὀμφαλοῦ, ἔνθεν δὲ καὶ ἔνθεν κυνῶν κεφαλαὶ προσπεφύκασιν αὐτῇ ἕξ· τὸ δὲ ἄλλο αὐτῆς σῶμα ὀφιδῶδες), come in parallelo rileva il *Lex. Suid.* Σ 709, 3 (μέχρι μὲν ὀφθαλμῶν γυναικὸς περικαλλοῦς σχῆμα ἔχον· ἐκατέρωθεν δὲ κυνῶν κεφαλὰς ἕξ· τὸ δὲ ἄλλο σῶμα ὀφιδῶδες). Cfr. altresì Mich. Apost. *Coll. Paroem. Cent.* 16, 49, 4 e segg. secondo cui Scilla è donna fino al ventre, presenta teste canine ed il resto del corpo di serpente. In *Sch. Vet. in Plat. Resp.* 588c, 7 Scilla è strettamente connessa alla donna ed al cane, dal momento che essa possiede volto e busto di donna (πρόσωπον ἔχουσα καὶ στέρνα γυναικός) e sei teste di cane (κυνῶν κεφαλὰς ἕξ).

<sup>182</sup> Su ἄπρηκτος ottima l'osservazione di Hopmann 2012, p. 79 che asserisce “the adjective ἄπρηκτος is derived from the verb πρήσσω, which in Homer often refers to the physical movement of travesting a space”.

<sup>183</sup> Per il mito di Scilla Megarese che recide il capello purpureo del padre Niso cfr. altresì Luc. *De salt.* 41; Strab. *Geogr.* VIII, 6, 13, 6; Ps. Apoll. *Bibl.* III, 211, 3; Eust. *Comm. ad Hom. Od.* I, 421, 28; Eust. *Comm. in Dionys. Per. Orb. Descr.* 420, 18 e segg.; *Sch. Vet. in Aesch. Choeph. ad vv.* 617 e 622; *Sch. Vet. in Eur. Hipp. ad v.* 1200 e *Sch. Vet. et Rec. in Lycophr. Alex. ad vv.* 650 e 668.

<sup>184</sup> Si ricorderà della designazione eschilea di *Choeph.* v. 621 di Scilla Megarese come κυνόφρων Properzio che in III, 19, 10 mediante il filtro del nesso lucreziano *rabidis canibus* (*De Rer. Nat.* V, v. 892) conia a sua volta il nesso *rabida nequitia*.

<sup>185</sup> Per il suddetto frammento si veda la nota di commento di Pfeiffer 1985, p. 126. Giustamente Timpanaro 1991, p. 107 n. 12 asserisce il valore di κατακᾶσα nel senso di *scortum*, ricordando l'analogia riportata dal *LSJ* tra κατάκασσα, κατακᾶσα, κάσσα, κασαλβάς, al cui dire “the obstruse κατακᾶσα denoting <wanton> aids in explaining Σκύλλα, in the sense <shameless bitch>”. La valenza semantica di κατακᾶσα risulta altresì individuata da Hollis 1990, pp. 277 – 279 *comm. ad fr.* 90 che interpreta il sostantivo come prostituta e lo connette a κάσσα, κασαλβάζω e κασωρεύω. Per la Scilla omerica e Scilla Megarese costituisce punto di avvio esegetico sommario, ma interessante Hopmann 2012, pp. 203 – 208. Su tale etimologia cfr. altresì quanto osserva Hopmann 2012, p. 207 secondo cui l'etimologia callimachea non risulta antitetica a quella omerica, al punto che “the fragment therefore juxtaposes an Odyssean and a non – Odyssean etymology and an Odyssean and a non – Odyssean story”. Per la bibliografia critica di riferimento specifica su tale giustapposizione nel frammento callimacheo cfr. p. 207 n. 23. Per la paretimologia callimachea preziosi riferimenti in Shechter 1974 pp. 347 – 349 (sul gusto prettamente ellenistico per le strutture paretimologiche) e 358 – 359 e O' Hara 2001, pp. 393 – 394. Le osservazioni forse più acute sull'etimologia callimachea sono state condotte da Timpanaro 1991, p. 116 n. 29 (contributo ignorato da Hopmann 2012, e che di contro si sarebbe rilevato utilissimo supporto a difesa della tesi discussa alle pp. 203 – 208 e sopra riportata) al cui dire il gioco etimologico callimacheo presenterebbe due elementi assiali giustapposti tra di loro, nella misura in cui il sintagma οὐ ψύθος οὔνομ' ἔχουσα farebbe riferimento al nome non menzognero di Scilla: pertanto tale *nomen loquens* etimologizzato alluderebbe alla derivazione di Scilla da σκύλαξ di *Od. XII, v. 86*, come prospetta altresì Hollis 1990, pp. 277 – 279; di contro Σκύλλα in

sezione di *Met.* VIII vv. 1 – 151: trattando il mito di Scilla (diversa quindi dal mostro marino di *Met.* XIII vv. 898 – 968 e XIV vv. 1 – 74) folle d’amore per Minosse e dando contezza della sua metamorfosi, il poeta asserisce che l’uccello *Ciris* in cui la fanciulla si è trasformata deriva il suo nome proprio dal capello reciso al genitore “*pluma fuit: plumis in avem mutata vocatur / ciris et a tonso est hoc nomen adepta capillo*, *Met.* VIII vv. 150 – 151”<sup>186</sup>.

Al contempo mostro marino ed umano, a partire dal dettato omerico il mostro Scilla riunisce in sé, sintetizzandoli metaforicamente, i domini concettuali che riguardano per l’appunto la donna, la cagna ed il mare, tratti denotativi che, strettamente interrelati, si intrecciano e si fondono nella caratterizzazione di

---

relazione a κατακᾶσα assumerebbe la valenza “puttana svergognata”, e riprenderebbe quindi la specifica accezione del qualificativo eschileo <κυνόφρων>.

<sup>186</sup> Per l’etimologia *ciris* da κείρις derivante a sua volta da κείρω (equivalente al latino *tondere*) cfr. Hollis 1990 pp. 278 – 279, Timpanaro 1991 pp. 112 – 113, e Michalopoulos 2001 p. 55 s.v. *Ciris* che osserva, pur omettendo comunque il contributo di Timpanaro 1991, “from the shorn lock of hair (*a tonso capillo*) allusively picks up the greek equivalent of *tondere*, i.e. κείρειν”. Per l’etimologia ovidiana in dipendenza da quella callimachea si veda O’ Hara 2001, pp. 393 – 394. Secondo Tsitsiou – Chelidoni 2003, p. 196 Ovidio nelle paretimologie costruite sulla Scilla omerica e su Scilla figlia di Niso giocherebbe, in entrambi i casi, con la valenza semantica del verbo σκύλλω: se infatti la paretimologia di *Met.* VII, vv. 64b – 65 riguardante il mostro omerico Scilla “[...] *cinctaque saevis / Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo*” connetterebbe semanticamente l’epiteto *rapax* apposto a Scilla alla valenza di σκύλλω quale “*spoliare, vexare, rapere*”, in virtù del quale il qualificativo si configurerebbe come dilatazione semantica di quanto già veicolato dal nome *Scylla*, pur alludendo fonicamente mediante il ricorso costante alla *lettera canina* ai latrati emessi dai cani (*Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo*), di contro la paretimologia offerta dallo spaccato di *Met.* VIII vv. 150 – 151 risulterebbe strettamente interconnessa a quella callimachea: Ovidio sembrerebbe giocare quindi con la paretimologia callimachea, ma quasi invertendola ed applicandola, in un gioco di smontaggio e rimontaggio (para)etimologico, retrospettivamente a quella omerica. Sull’etimologia di σκύλλα, σκύλλος e σκύλλω si veda nello specifico p. 196 n. 3; per σκύλλω nel frammento callimacheo cfr. p. 202 e p. 202 n. 23. Secondo la studiosa inoltre (pp. 199 – 200 e p. 200 nn. 18 – 19) sulla Scilla ovidiana figlia di Niso confluiscono i caratteri dell’Elena omerica, della Clitemnestra eschilea e della Medea di Apollonio Rodio in relazione all’indole canina. Proposta esegetica complessa ed articolata è offerta da Michalopoulos 2001, pp. 157 – 158 s.v. *Scylla*, secondo cui se la sezione di *Met.* VII, vv. 64b – 65 riguardante il mostro omerico Scilla “[...] *cinctaque saevis / Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo*” si riattacca perfettamente per il nesso “*saevis [...] canibus [...] latrare*” all’etimologia omerica di Scilla come σκύλαξ (e all’interno di tale etimologia lo studioso cita, senza però sottoporlo ad esegesi, il frammento callimacheo) dalla natura di cagna; di contro si salda alla seconda etimologia, cioè alla valenza del verbo σκύλλω come “to tear, to molest, to annoy” o di σκυλεύω o σκυλάω come “to strip off, to despoil”, il qualificativo *rapax* apposto a Scilla: nella medesima tessera poetica Ovidio quindi combinerebbe le due derivazioni etimologiche, scindendole ed assegnandole specificamente nessi o qualificativi differenti. Giustamente a p. 158 lo studioso ricorda che la combinazione delle due etimologie sembra già accennata in *Cat. Carm.* 64, v. 156 in cui il nesso *Scylla rapax*, ripreso nei versi ovidiani sopra citati, sembra riferirsi al contempo alla derivazione omerica da σκύλαξ (*Scylla*) ed alla derivazione da σκύλλω, σκυλεύω o σκυλάω (*rapax*): Ovidio, rispetto però all’ipotesto catulliano, sembra aver dilatato semanticamente la valenza veicolata linguisticamente dal sostantivo *Scylla* mediante la giustapposizione a cornice del nesso *saevis...canibus* che cinge *Scylla rapax* e l’inserimento del lemma verbale *latrare*. A costituire peraltro un ulteriore ipotesto di riferimento rispetto alla combinazione della duplice paretimologia offerta da Ovidio, concorre la sequenza di Verg. *Ecl.* VI, vv. 74 – 77 “*Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est / candida succinctam latrantibus inguina monstres / Dulichias vexasse rates, et gurgite in alto, / ah, timidus nautas canibus lacerasse marinis*”, in cui coesistono le due derivazioni: se infatti il nome proprio *Scylla* ed i lemmi *latrantibus...monstres...canibus* alludono all’etimologia omerica da σκύλαξ, il verbo *vexasse* di contro, semanticamente affine al qualificativo *rapax*, risulta quasi glossa etimologica per σκύλλω. Va peraltro ricordata la cauta ipotesi di Pfeiffer, secondo cui il fr. 113 di Callimaco alluderebbe proprio a *Ciris*: in realtà il suddetto frammento che Pfeiffer 1985, p. 126 colloca tra i *fragmenta incerta (Libri I Aetiorum? Ciris?)*, tramandato dal *P. Oxy.* 2208 presenta ai vv. 4 e 10 la lezione “εἰριν” che il filologo emenda in “Κ]εῖριν” proprio sulla base del passo di *Ov. Met.* VIII, vv. 150 – 151.



tale essere ibrido<sup>187</sup>. Ed è già il nome di Scilla a configurarsi come indice di “linguistic metaphors linking the ideas of woman sea and dog”<sup>188</sup>, dal momento che lo stesso è portatore di una precisa struttura semiotica costituita dagli elementi multiformi, ora animali ora umani, che il mostro presenta. I tratti polimorfici che definiscono l’“ibridismo” della Scilla omerica e la loro specifica intersezione, risultano funzionali alla possibilità che proprio il mostro marino si configuri a sua volta come complesso simbolo letterario. Al contempo donna e cagna, mostro che divora e distrugge, la Scilla omerica, filtrata dalle rielaborazioni poetiche successive, diventa prototipo emblematico dell’*horror feminae*, di donne colleriche e mostruose, colpevoli di efferati delitti e misfatti. La relazione che si instaura pertanto tra le componenti simboliche rivestite da Scilla permette di “reinterpretare” il mostro marino come iperbole poetica della perversa e mostruosa crudeltà della donna κύων. Proprio in virtù delle concatenazioni concettuali che il dettato epico costruisce intorno alla figura del mostro metà donna e metà cagna, in prima istanza dalla semantica del nome proprio, è la stessa Scilla ad essere una “conceptual combination”<sup>189</sup> di elementi diversificati, ma al contempo tra loro strettamente congiunti. Nell’intersezione tra vicende mitiche, alla rappresentazione omerica del mostro marino Scilla, si salda strettamente la storia dell’omonima Scilla, figlia del re Niso, rea – per amore di Minosse – di aver ucciso il padre. A partire da tali elementi, si realizza una conseguente complessa sovrapposizione tra le due vicende mitiche<sup>190</sup>. La duplice articolazione mitografica e letteraria delle due storie ne prevede quindi la giustapposizione simultanea, mediante complessi processi di riprese e giochi intertestuali: tra la Scilla omerica e Scilla figlia di Niso si tesse il triplice processo – definito in termini teorici da Hopmann – di “combination”, “conflation” ed “confusion”<sup>191</sup>. Tra le fonti letterarie che affrontano

---

<sup>187</sup> Sulla sovrapposizione perfetta del dettato omerico tra domini concettuali differenti, e nella fattispecie quelli del mare, della donna e del cane, nota a tal proposito bene Hopmann 2012, pp. 18 – 19 che asserisce “the homeric version of Scylla thus realizes the two conceptual metaphors of sea is animal and sea is woman”, realizzando quindi le conseguenti “activations of the two conceptual metaphors woman is dog and woman is sea”. Cfr. altresì Hopmann 2012, p. 93 che qualifica Scilla come vero e proprio “mythical symbol”, in virtù del fatto che il mostro marino è in in prima istanza la combinazione, fisica e concettuale, di tre elementi ben precisi, “the visual type as the combination of three distinctive body parts – woman head and torso, dog head, fishtail” (p. 93), ed ancora “behind the specificities of individual versions, the Scylla symbol can therefore be defined as the combination of three fundamental concepts – sea, dog and woman – that have crystalized in a variety of verbal or visual ways depending on the symbolic code and the pragmatic context” (p. 122). Si legga inoltre quanto affermato a p. 172, secondo cui la costruzione del personaggio di Scilla si struttura secondo una “different and more flexible definition”, dovuta alla sovrapposizione di “zones of metaphorical overlap among the three concepts of female, dog and sea”.

<sup>188</sup> Hopmann 2012, p. 16; ma in generale per l’importanza del nome proprio nella definizione delle relazioni polivalenti tra mito, linguaggio e metafora si veda già Burkert 1979.

<sup>189</sup> Hopmann 2012, p. 263.

<sup>190</sup> Cfr. altresì Timpanaro 1991, p. 116 (secondo cui però tale convergenza mitica e simbolica non sussiste in relazione alla Scilla eschilea, né risulta veicolata dal qualificativo κυνώφρων) e pp. 117 – 118 per la confusione tra le due Scille nella poesia latina. Secondo lo studioso, che affronta problematicamente la questione, la sovrapposizione tra le due vicende mitiche sembra realizzarsi in Callimaco, al punto che a p. 116 asserisce, in relazione al frammento dell’*Ecale* ricordato, che si tratti di “un passaggio, senza dubbio forzato per eccessivo gusto etimologizzante, dagli acuti (ma <asessuali>, o sessuali in senso molto mediato) latrati della Scilla omerica alla connotazione moralistica callimachea”. Propende alla sovrapposizione e convergenza mitica, letteraria, poetica ed ideologica delle due Scille nel frammento callimacheo dell’*Ecale*, pur non affrontando sistematicamente la questione, Hollis 1990, pp. 277 – 279.

<sup>191</sup> Hopmann 2012, p. 209: in modo precipuo la studiosa ritiene che tale processo di sovrapposizione tra le due vicende mitiche si sviluppi e si costruisca in età ellenistica, e risulti totalmente realizzato in ambito latino, in modo particolare

sistematicamente le vicende mitiche s'innescano un meccanismo di "intertextual transformations"<sup>192</sup> che, tutto giocato sui processi di "imitation" e di "transformation" dello stesso<sup>193</sup>, raccoglie, seleziona e rielabora il materiale mitico, con una conseguente risemantizzazione a livello letterario, poetico ed ideologico sia della tradizione mitografica sia delle simbologie distintive.

Non costituisce ipotesi peregrina valutare che l'osmosi letteraria ed ideologica delle e tra le due storie mitiche cominci a realizzarsi proprio a partire dalla tragedia eschilea, e nella fattispecie nel ricordo della vicenda di Scilla megarese, trattata dal tragediografo. A costituire il punto di convergenza, e quindi di conseguente congiuntura, tra le due Scille potrebbe essere allora proprio l'epiteto *hapax κυνόφρων* di *Choeph.* v. 621 apposto alla figlia di Niso, ed in modo ancora più preciso la polisemia che si struttura intorno alla simbologia del cane<sup>194</sup>; nonché la specifica allusione poetica e linguistica alla "latrante" Scilla omerica che proprio il qualificativo *κυνόφρων* definisce.<sup>195</sup>

Se nell'*epos* omerico i tratti canini definivano i tratti fisici e gli ululati del mostro Scilla, nella *lexis* eschilea essi denotano invece precipuamente la mente della fanciulla megarese: è la metafora linguistica eschilea a definire un nuovo dominio concettuale. L'impalcatura ideologica e letteraria costruita in relazione alla figura di Clitemnestra – Scilla mostro marino omerico, sottesa alla sezione eschilea di *Ag.* vv. 1233 – 1234 ed anticipata dalla designazione della regina di Argo quale *μιοτήης κυνός* di *Ag.* v. 1228 ma in diretto rapporto intertestuale con l'ipotesto odissiaco, trova una sua puntuale ripresa ed al contempo una dilatazione semantica nel riferimento alla perversa mente canina di Scilla megarese. Sintentizzando l'asserzione di Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 20, la figura polimorfica di Scilla – o meglio delle due Scille – innesta un processo metaforico in virtù del quale è la stessa donna, mostro e cagna, a divenire emblema di

---

in Verg. *Ecl.* VI vv. 74 – 77 (su cui si vedano le pp. 209 – 211), da Ov. *Her.* XII vv. 121 – 128 (su cui si vedano le pp. 211 – 213) ed *Am.* III, 12, vv. 19 – 22 (su cui si vedano le pp. 213 – 215). Per il trattamento del mito di Scilla in età ellenistica (cfr. a titolo esemplificativo Lycoph. *Alex.* vv. 44 – 49) si rimanda per un primo inquadramento ad Hopmann 2012, pp. 196 – 208. La considerazione di Hopmann 2012, p. 209 si muove sul solco delle proposte esegetiche avanzate da Tsitsiou – Chelidoni 2003, p. 196 secondo cui la poesia latina opererebbe una costante e programmatica sovrapposizione e convergenza mitica tra le figure di Scilla mostro omerico e Scilla, figlia di Niso (ulteriori ragguagli bibliografici in proposito a p. 196 n. 6): pur tuttavia mi sembra, come si è tentato di dimostrare in questa sede, che l'osmosi letteraria e concettuale tra le due donne e le loro storie sembra già delinearsi proprio a partire dalla sezione eschilea oggetto della nostra disamina.

<sup>192</sup> Hopmann 2012, p. 239.

<sup>193</sup> Hopmann 2012, p. 238. Cfr. altresì pp. 240 – 242 in cui è ribadito il fatto che la reinterpretazione a vari livelli della medesima vicenda mitica permette la costruzione dei processi di "metamorphic dialectic" e di "metamorphic worldview" a livello intertestuale tra le sezioni poetiche che ne trattano e sviluppano le vicende mitiche.

<sup>194</sup> Sulla Scilla eschilea cfr. altresì Timpanaro 1991, pp. 105 – 106: in modo specifico per lo studioso, in maniera opposta rispetto al resto della critica, il qualificativo di chiara valenza negativa *κυνόφρων* traduce in realtà il tradimento di Scilla verso il padre non a causa dell'amore provato per Minosse, bensì per l'avidità dei doni; e pur impregnato di accezione semasiologica negativa, esso dunque non sembrerebbe alludere "fisicamente" ai latrati dei cani, quanto piuttosto alla complessa simbologia metaforica negativa da esso rivestita. Lievemente divergente l'ipotesi esegetica di Hollis 1990, pp. 277 – 279 secondo cui il qualificativo eschileo *κυνόφρων* si attesterebbe su un piano esclusivamente metaforico, indicante la "shameless woman, bitch".

<sup>195</sup> Del resto l'allusione poetica a testi epici o lirici costituisce una delle cifre distintive della poetica tragica al punto che "tragedy created possibilities for allusion: suggestive echoes could be multiplied, dispersed, and made to resonate in a poetic space extended far beyond the usual limits of polished lyric and pointed elegiac"; e specificamente pp. 28 – 40 per la tecnica allusiva dispiegata nell'*Oresteia*.

αὐθάδεια e κυνώδης θρασύτης<sup>196</sup>. Se la vicenda mitica della figlia del re Niso, colpevole di aver tradito il padre in nome di un eros perverso e non ricambiato, si salda alla storia di Clitemnestra traditrice dei parenti e ne rappresenta, all'interno della *climax* mitografica dello stasimo, un'allegoria, allora la regina di Argo è al contempo mostro e κύων come la Scilla omerica e κυνόφρων proprio come Scilla Megarese: la "mente canina" di quest'ultima costituisce pertanto il completamento e l'espansione a livello concettuale, in relazione alla sfacciata perversione dell'indole femminile, della "doggishness"<sup>197</sup> (in prima istanza fisica e vocale) del mostro omerico e quindi della Clitemnestra tratteggiata in *Ag.* vv. 1228 e 1233 – 1234.

### 1.3. Una madre bestia genera una figlia bestia: Elettra lupo

Elettra, pur essendo il personaggio che più fieramente si oppone alla madre per ragioni d'ordine ideologico<sup>198</sup>, caratterizzandosi come "figura del dolore e della memoria rancorosa"<sup>199</sup>, ne conserva comunque, proprio perché ne è figlia, tali tratti violenti. La figlia di Agamennone, in una sequenza delle *Coefore*, consapevole della propria ira e dopo aver ricordato i dolori causati dalla madre, così si rivolge al Coro:

τί δ' ἂν φάντες τύχοιμεν; ἢ τάπερ  
πάθομεν ἄγεα πρὸς γε τῶν τεκομένων;  
πάρεστι σαίνειν, τὰ δ' οὔτι θέλγεται.  
λύκος γὰρ ὥστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ  
ματρός ἐστι θυμός.

Che cosa ora per caso potremmo dire?  
Forse le sofferenze che noi patiamo  
proprio ad opera di coloro che ci hanno generato?  
È possibile agitare la coda,

---

<sup>196</sup> Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 20 "ἡ δὲ ἀλληγορία τὴν Σκύλλαν ταύτην εἰς αὐθάδειαν μετάγει καὶ κυνώδη θρασύτητα". L'associazione di una donna spudorata e sfacciata ad una cagna diverrà ben presto elemento topico della rappresentazione poetica, come si evince a titolo esemplificativo da Apoll. Rh. *Arg.* III v. 641 in cui a Medea, sul modello di Elena, Pandora, Clitemnestra e di tutte le altre donne cagne, sarà riferito per l'appunto il nesso κύνειον κέαρ.

<sup>197</sup> Hopmann 2012, p. 118.

<sup>198</sup> Per il conflitto tra Elettra e Clitemnestra buone notazioni in Loraux 1991 (a), pp. 51 e 54 – 55, che acutamente nota: "è comunque una costante che la riflessione tragica dei Greci collochi le madri in un'ambivalenza temibile in cui la collera nei confronti dello sposo prevale sull'intimità dei corpi con il figlio [...] una madre non uccide mai la figlia, anche quando questa figlia si chiama Elettra e madre e figlia si odiano con tutta l'anima; ma una madre il cui sposo ha ucciso la figlia ucciderà a sua volta il padre colpevole – ed è ancora il caso di Clitemnestra. Una madre assassina lo è sempre di suo o dei suoi figli, perché si tratta di colpire lo sposo che, come padre, è colpevole - oltre agli altri motivi di risentimento, spesso gravi – di essersi interposto e di aver distrutto il rapporto di naturalezza immediata esistente con il figlio [...] Clitemnestra uccide Agamennone per amore di Ifigenia, ma non ucciderà Elettra; Medea uccide i figli adorati a causa di Giasone. Il fatto è che, nella tragedia, tra i sessi c'è una tensione viva e la donna che raggiunge il *pàthos* insorge sempre contro l'uomo. Conformemente alla <razza delle donne> - che gli *andres* evocano quando vogliono provare terrore e attrazione al tempo stesso -, la madre vive con sua figlia in un circuito chiuso, ma la collera femminile è una minaccia per il figlio maschio in quanto egli rappresenta il padre".

<sup>199</sup> Susannetti 2005, p. 145.

né tali cose si fanno incantare.  
Come un lupo d'indole crudele,  
l'animo che le deriva dalla madre non si può mitigare<sup>200</sup>.

Tramite una similitudine, l'animo (θυμός) della fanciulla viene associato ad un lupo (λύκος γὰρ ὥστ'[ε]), che non compie la tipica azione canina del σαίνειν (è difatti *e contrario* ἄσαντος), e la cui caratteristica precipua risulta essere la ferinità selvaggia (ὠμόφρων)<sup>201</sup>. Partendo dal dato del dettato eschileo sarà interessante cercare di far luce sulla simbologia che si cela dietro l'immagine del λύκος, e cercare di cogliere le modalità per cui è esattamente questo animale ad essere associato ad Elettra.

In prima istanza va rilevato che il retaggio eschileo che attribuisce direttamente (esplicitando l'associazione poetica ed allegorica con la κύων) o indirettamente alla regina di Argo tratti canini avrà avuto una presa diretta anche su Sofocle e su Euripide: come Elettra infatti, parlando della madre, afferma come costei, anziché parlare, abbaia (ὕλακτεῖ)<sup>202</sup>, con probabile allusione all'asserzione del Coro di *Ag.* vv. 1426 – 1427, che dopo aver qualificato Clitemnestra come μεγαλόμητις, afferma esplicitamente che la regina abbia "latrato" parole superbe che superano ogni aspettativa (περίφρονα δ' ἔλακες)<sup>203</sup>, così in perfetto parallelismo è Oreste nell'*Elettra* euripidea al v. 1214 a qualificare con il verbo λάσκω la voce della madre (βοᾶν δ' ἔλασκε τάνδε).

Ora, tra le azioni indicate dai verbi σαίνω e ὑλακτέω sembra sussistere un rapporto, seppur in opposizione, di collegamento ed interferenza, proprio come si evince dalla testimonianza del *Lex. Suid.* Π 653, 37 sopra ricordata, al cui dire il cane fa festa (σαίνει) se percepisce la presenza di un familiare, di contro abbaia (ὕλακτεῖ) se in presenza di un estraneo, esattamente come la cagna-Clitemnestra, latrando, tratta la figlia Elettra alla stregua di un'estranea, disconoscendo così il suo ruolo materno. Di contro Elettra, facendo riferimento all'azione del σαίνειν, sembra riconoscere la relazione di parentela con la madre. Tale legame si configura come snaturato e porta la figlia di Agamennone ad assorbire taluni tratti peculiari dell'indole materna. Elettra è lupo nella misura in cui è figlia della cagna Clitemnestra: i tratti canini, che ne segnalano la discendenza materna, si sovrappongono all'interno della relazione parentale madre – figlia a quelli del

<sup>200</sup> Aesch., *Choeph.* vv. 418-422. La sezione è studiata, seppur con lievi fraintendimenti, da Lebeck 1971.

<sup>201</sup> Ritengo che in tale sezione del dramma eschileo il sostantivo θυμός debba avere come referente Elettra ed indicarne l'indole. Garvie 1986 p. 156, seppur molto cautamente, nota come sia stata avanzata da parte della critica la possibilità per cui il sostantivo possa essere riferito alla collera di Agamennone, che risulta essere per l'appunto ἄσαντος nei riguardi della scellerata azione compiuta dalla moglie Clitemnestra, benchè poi lo studioso, seguendo l'intendimento di Wilamowitz, riferisca concettualmente il lessema ad Elettra.

<sup>202</sup> Soph., *El.* v. 299. Cfr. a tal proposito Sch. Vet. in Soph. *El. ad v.* 299 "ὕλακτεῖ ἐμμανῶς καὶ ἀναιδῶς βοᾷ ὡς κύων", in perfetto parallelismo con *Lex. Suid.* Y 88, 1.

<sup>203</sup> Da rilevare che all'interno della stessa *lexis* poetica eschilea il verbo λάσκω, in analogia al suo impiego almeno a partire da Hom. *Il.* XXII v. 142 (ὄξυ λεληκώς), può essere impiegato con il valore metaforico, traslato di gridare o cantare come si evince da *Ag.* v. 597 (e cfr. altresì Sch. Rec. Dem. *Tricl. in Aesch. Ag. ad v.* 596 che glossano il verbo λάσκω con βοᾶω), *Choeph.* vv. 35, 39 e 788, e secondo un uso generalizzato e ben attestato nel *corpus* tragico, quale appare a titolo esemplificativo da Soph. *Trach.* v. 824, Eur. *Hec.* vv. 678 e 1110, *Hel.* v. 185, *Hipp.* v. 55, *IT* v. 461 e *Troad.* v. 269.

lupo. Appare molto acuta a tal proposito la considerazione di Mainoldi secondo cui “la comparaison qui est insérée dans ce passage montre l’image d’un loup carnassier, modèle de fermeté, qui n’accepte aucune complaisance, tout comme le coeur qu’Electre a hérité de sa mère Clytemnestre”<sup>204</sup>.

A corroborare la suddetta asserzione concorre la corretta esegesi del sintagma ἐκ μητρός ἐστι θυμός, che ha destato non pochi dubbi interpretativi: il sostantivo θυμός è stato interpretato infatti nel senso di “collera, ira” (contingente) provata da Elettra nei confronti dell’efferata azione materna, e conseguentemente a tale spiegazione, ἐκ μητρός è stato inteso come genitivo di causa. Nel commento alle *Coefore* Garvie, sul passo in questione, nota che “it is with real feelings that Electra is concerned, feelings which will remain unchanged no matter what her mother may do”<sup>205</sup>, specificando ulteriormente che la presenza del nesso ἐκ μητρός sia giustificata dal fatto che “Electra’s attitude springs from what her mother has done”<sup>206</sup>. Delle medesime considerazioni esegetiche si serve anche Franco, che interpreta l’intera espressione come “sentimento suscitato da mia madre”<sup>207</sup> e, in generale sul passo delle *Coefore* in questione, sulla scia di Garvie, osserva, forse in termini un po’ semplicistici, che “il sentimento di dolorosa rabbia che Elettra prova per Clitemnestra non è docile, né arrendevole: non è capace di blandire le sofferenze, non cerca di incantarle con uno scodinzolare festante [...] Elettra, insomma, non può né dimenticare né subire l’ostilità della madre illudendo sé stessa, ma come un lupo feroce reagisce con rabbia alla situazione [...] il dolore che Clitemnestra ha provocato in lei è troppo violento perché possa essere mitigato”<sup>208</sup>.

Stando ad una tale esegesi, l’attenzione verrebbe dunque focalizzata sulla collera (θυμός) nutrita nei confronti della madre che la fanciulla non potrebbe né reprimere né soffocare, in quanto ἄσαντος: il *focus* dell’immagine poetica verterebbe pertanto sulla situazione contingente di Elettra e sulla rabbia da lei nutrita nei confronti di Clitemnestra per l’omicidio paterno. Sarebbe forse più opportuno avanzare un’ulteriore ipotesi interpretativa e fornire un’esegesi diversa del sintagma preso in questione. A mio avviso infatti il sostantivo θυμός dovrebbe qualificare specificamente “l’indole, il carattere” che deriva alla fanciulla dalla madre, e conseguentemente ἐκ μητρός dovrebbe forse essere inteso non come genitivo di causa, ma piuttosto come genitivo di provenienza: Ἰώμόφρων [...] θυμός caratterizzerebbe quindi Elettra proprio in quanto figlia di una madre bestiale, da cui eredita determinati tratti peculiari, che in virtù dell’indole di Clitemnestra, non potranno che configurarsi bestiali anch’essi<sup>209</sup>. In maniera corretta infatti Avezzù rende il

---

<sup>204</sup> Mainoldi 1984, p. 132.

<sup>205</sup> Garvie 1986, p. 156.

<sup>206</sup> Garvie 1986, p. 156.

<sup>207</sup> Franco 2003, p. 273.

<sup>208</sup> Franco 2003, p. 273.

<sup>209</sup> Lo stesso Garvie 1986, p. 157, seppur molto cautamente e nonostante non sembri concordare con tale ipotesi interpretativa, nota “it would be wrong to exclude entirely the idea that Electra has *inherited* her savage θυμός from her mother”.

nesso ἄσαντος [...] θυμός come “cuore implacabile”<sup>210</sup>, che, in un ottica di ereditarietà di tratti bestiali, la madre – cagna Clitemnestra riverbera sulla figlia altrettanto bestiale, e probabilmente sulla scia di Lebeck, che intendeva, pur non affrontando sistematicamente la questione, l’espressione come “wolflike...is the spirit from our mother”<sup>211</sup>. A riprova di tale esegesi concorre altresì il fatto che stilisticamente il genitivo di provenienza ἐκ ματρός si configura strettamente interconnesso con il sintagma πρὸς...τῶν τεκομένων del v. 419, in cui la preposizione ἐκ + genitivo rappresenta una puntuale ripresa in *variatio* di πρὸς + genitivo, così come la presenza della forma nominale in caso genitivo ματρός risulta come puntuale precisazione e determinazione del generico τῶν τεκομένων, indicante sempre “coloro che hanno generato” i figli<sup>212</sup>.

Una madre bestiale non può quindi non trasmettere alla propria figlia un bagaglio di qualità feroci, a tratti crudeli: a corroborare tale “eredità genetica” che la madre bestia tramanda ad una figlia, inevitabilmente bestia anch’essa, concorre un spia lessicale importante. Lo stesso epiteto ὠμόφρων, che segnala la crudeltà dell’indole di Elettra, ricorre infatti nell’*Elettra* di Euripide per qualificare invece l’indole di Clitemnestra, designata per l’appunto come ὠμόφρων...μήτηρ<sup>213</sup>. La stessa crudeltà materna prende forma nell’indole della figlia, che eredita dalla madre snaturata tale tratto; l’assunzione dei tratti bestiali deriva ad Elettra dalla sua discendenza, e tale rapporto è ulteriormente sottolineato da Eschilo, nel momento in cui è la stessa figlia di Agamennone, in un dialogo con il Coro in *Choeph.* v. 446, ad attribuirsi tratti canini asserendo di essere “μυχῶ δ’ ἄφερκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν”<sup>214</sup>.

Elettra si qualifica negativamente, sottolineando per l’appunto il carattere nocivo della cagna, di cui – come si è già visto nel corso di questa analisi – Clitemnestra incarna tutti i tratti e le qualità deteriori. Tale peculiare aspetto, cioè le conseguenze che la discendenza da una madre cagna comporta, risultava già messo in luce da Semonide, che riferendosi alla donna nata alla cagna (δ’ἐκ κυνός) qualifica specificamente costei come “λιτοργόν, αὐτομήτορα”, cioè “oltraggiosa, proprio come sua madre”<sup>215</sup>. Il passo in questione ha destato non pochi problemi esegetici, in particolar modo per l’interpretazione dell’epiteto αὐτομήτορα, che ha diviso in un complesso dibattito critico gli studiosi. Se infatti Llyod-Jones sostiene infondata l’interpretazione di αὐτομήτορα come “just like her mother, i.e. just like the real bitch”<sup>216</sup> e afferma dunque “this word means ἀπ’αὐτῆς τῆς μητρός: the sense is not her mother’s own self, but her mother’s own child”<sup>217</sup>, di contro Pellizer non ritiene fondata la predetta ipotesi, e, seguendo probabilmente l’intendimento proposto da Loraux che rendeva l’epiteto riferito alla donna cagna sfacciatamente

---

<sup>210</sup> Avezzù 2006, p. 68. Su tale scia interpretativa cfr. anche Caramico 2009 (a), p. 453 secondo cui il nesso ἄσαντος [...] θυμός indica “l’animo implacabile” dei figli di Clitemnestra.

<sup>211</sup> Lebeck 1971, p. 129, nonostante la studiosa non affronti minimamente la disamina del nesso in genitivo ἐκ ματρός, ma traduca unicamente il verso.

<sup>212</sup> Sulla valenza semantica del verbo τίκτω nell’*Oresteia* si rimanda a Lebeck 1971, pp. 122 – 129.

<sup>213</sup> Eur., *El.* vv. 27-28.

<sup>214</sup> Per gli antecedenti letterari e lo sviluppo dell’immagine del cane segregato cfr. Franco 2003, p. 229 n. 17.

<sup>215</sup> Semon., fr. 7 West v. 12 = fr. 7 Pellizer-Tedeschi v. 12.

<sup>216</sup> Llyod – Jones 1975, p. 68 *comm. ad loc.*

<sup>217</sup> Llyod – Jones 1975, p. 68 *comm. ad loc.*

impudente con “vrai fille de sa mère”<sup>218</sup>, traduce forse in maniera più corretta l’epiteto “come la madre sua”<sup>219</sup>, benché espliciti poi nel commento i dubbi esegetici che permangono circa la questione, asserendo che “determinare il senso esatto di questo composto crea qualche difficoltà. Il primo termine αὐτο- interviene nella formazione di moltissimi aggettivi (circa 400) e può esprimere tra l’altro anche l’identità (o la stretta somiglianza) con la nozione espressa dal secondo termine [...] il senso di αὐτομήτωρ dovrebbe essere dunque <che è proprio come sua madre>. Non è facile stabilire se si tratti di identità reale, cf. αὐτοκασίγνητος, αὐτάδελφος, αὐτόπαις, o piuttosto di identità metaforica, cf. l’italiano ‘tutto sua madre’<sup>220</sup>.

Eppure il tratto degno di maggior attenzione è costituito proprio dalla focalizzazione sulla maternità e sulle modalità tramite cui si struttura la discendenza, tutta particolare, della donna nata dalla cagna. Da un genitore κύων, non può che essere generata una prole dai tratti canini, negativamente caratterizzata. La maternità anche in questo caso risulta essere snaturata, perché vista come momento di trasmissione di un bagaglio di doti e qualità negative e perverse da madre a figlia. A tal riguardo nota giustamente Franco che “il tipo della donna-cane non si sottrae all’associazione con la maternità e, anche in questo caso, il contatto tra cagna e madre produce un’immagine negativa [...] qualunque sia il valore preciso da attribuire al misterioso epiteto *automētora* (<tutta sua madre>, <tutta madre>, <proprio una madre>) che Semonide attribuisce alla donna-cane, è indubbio che esso abbia un valore denigratorio, e che, dunque, la connessione tra cagna e maternità orientasse l’immaginario prevalentemente verso figure di donne non proprio esemplari”<sup>221</sup>. È del resto la stessa Elettra nell’omonimo dramma sofocleo (vv. 606b – 609) ad enucleare, ironicamente, la linea di convergenza che la lega indissolubilmente alla madre, asserendo, all’interno di una violenta sequenza dialogica in cui le due donne sono irrimediabilmente ed ideologicamente contrapposte:

κήρυσσέ μ’ εἰς ἅπαντας εἴτε χρὴ κακὴν  
εἴτε στόμαργον εἴτ’ ἀναιδείας πλέαν.  
εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν ἔργων ἴδρις,  
σχεδόν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύνω φύσιν.

dichiara a tutti, se necessario, che io sono malvagia  
svergognata, impudente.  
Se infatti sono per natura esperte di tali arti  
allora non tradisco né disonoro la tua natura.

L’essere per natura (πέφυκα) “αὐτομήτωρ” della fanciulla si realizza principalmente nell’ἀναίδεια, cifra distintiva del personaggio di Clitemnestra, che Elettra in quanto figlia di una madre sfacciata e spudorata

<sup>218</sup> Loraux 1981, p. 102. Bilancio critico sulle possibilità esegetiche dell’epiteto in Loraux 1981, p. 103 n. 137. Si veda altresì Loraux 1991 (a), p. 94 n. 26 secondo cui l’epiteto della donna cagna semonideo si riferisce alla “maternità in persona”.

<sup>219</sup> Pellizer – Tedeschi 1990, p. 97.

<sup>220</sup> Pellizer – Tedeschi 1990, p. 124 *comm. ad loc.*

<sup>221</sup> Franco 2003, pp. 210 – 211.

eredita. Tale tratto ereditario è ribadito antifrasticamente, però con forte scarto ironico, nelle parole che la stessa madre scaglia contro la figlia che a lei si oppone in quanto assassina del padre, qualificandola come essere spudorato (θρέμμ' ἀναιδές v. 622), privo di vergogna (αἰσχύνης ἄτερ v. 615), caratterizzato da una lingua sfrenata ed irrefrenabile (come confermato dai nessi πολυγλώσσω βοῆ v. 641 e πολυγλώσσου βοῆς v. 798, collocati entrambi nella stessa sede metrica come clausola finale di trimetro giambico).

Fatta luce dunque su come i tratti bestiali e crudeli della madre si trasmettano inevitabilmente alla figlia, restano da chiarire le modalità secondo le quali invece Eschilo associa ad Elettra proprio il lupo, e non soltanto la cagna, nella misura in cui da una madre κύων dovrebbe discendere unicamente una figlia κύων. Alle spiegazioni di ordine poetico-letterario che fanno luce sulla sovrapposizione tra la figura del cane e quella lupo, si intrecciano inoltre, in un sistema di rimandi ideologici ben specifici, motivazioni di ordine scientifico, dovute al fatto che nella trattatistica aristotelica, le connotazioni dei due animali sono spesso simili e coincidenti tra di loro.

La speculazione biologica antica ravvisava notevoli punti di contatto tra il cane ed il lupo per ciò che concerne la struttura fisica, la gestazione ed il parto della prole: se in Arist. *GA* 742 a 9 κύων e λύκος vengono accostati per il fatto di essere animali quadrupedi con le dita delle zampe distinte (πολυσχιδῆ τῶν τετραπόδων) che partoriscono cuccioli ciechi (τυφλὰ γεννᾷ)<sup>222</sup>, in 771 a 22, gli stessi, in aggiunta al fatto di essere animali πολυσχιδῆ, risultano accomunati dall'essere prolifici (πολυτόκα). In maniera netta l'affinità nella gestazione e nel parto può essere facilmente rintracciata nella sezione di *HA* 580a, 15 in cui si specifica ulteriormente che “λύκος δὲ κύει μὲν καὶ τίκει καθάπερ κύων τῷ χρόνῳ καὶ τῷ πλήθει τῶν γινομένων, καὶ τυφλὰ τίκει ὡσπερ κύων”<sup>223</sup>. Le affinità anatomiche non si esauriscono in relazione a tale aspetto. Lo Stagirita infatti in *HA* 507b, 17 nota come gli animali dotati di denti incisivi superiori ed inferiori (ἀμφώδοντα) presentino un solo stomaco (μίαν ἔχει κοιλίαν), ed enumera tra questi – in aggiunta all'uomo – proprio il cane, il lupo ed il leone (οἷον ἄνθρωπος [...] κύων [...] λέων, λύκος). Ed inoltre è lo stesso Eliano in *NA* V, 50 ad informarci sull' analogo modalità di allattamento riguardante gli animali con le zampe divise in dita (σχιζόποδα) – quali lupi, cani e leonesse (λύκοι καὶ κύνες καὶ λέαιναι καὶ παρδάλις) – che allattano i piccoli mantenendosi in posizione supina (ὑπτία δὲ παραβάλλει τὰς θηλάς τοῖς βρέφεισι). Ancora, per Aristotele fr. 281 Rose (così come per Ael. *NA* XI 37, la cui sezione dipende probabilmente dall'ipotesto aristotelico) λύκος e κύων (con λέων e πάρδαλις) sono assimilabili per il fatto di essere animali

---

<sup>222</sup> Cfr. altresì Arist. *GA* 774b, 16. Un'ulteriore convergenza tra cane e lupo può essere rinvenuta per esempio anche nell'affinità linguistica impiegata per denominarne i cuccioli. Un'interessante notazione di Eust. *Comm. ad Hom. Od.* I, 337, offrendo un repertorio lessicale per designare i cuccioli appartenenti alle varie tipologie animali, sottolinea infatti come sia i piccoli dei cani sia i piccoli dei lupi vengono denominati σκύλακες. Cfr. altresì per la medesima designazione a titolo esemplificativo Ael. *NA* 7, 47 e Poll. *Onom.* 5, 15.

<sup>223</sup> La medesima notazione è ripresa in Arist. *GA* 774b, 16 (τυφλὰ δὲ πάντα σχεδόν, οἷον ταῦτά τε καὶ ἔτι κύων λύκος).



καρχαρόδοντα, che presentano cioè denti dalla particolare forma circolare ed aguzzi (στρογγύλους ἔχοντα τοὺς ὀδόντας καὶ ὀξεῖς)<sup>224</sup>.

In aggiunta alle analogie anatomiche quali delineate dalla speculazione aristotelica, emerge un'ulteriore affinità tra i due animali, relativamente ai tratti vocali dei versi da loro emessi. Il repertorio linguistico greco consta infatti di un verbo specifico per indicare il latrare del cane, ovvero ὑλακτεῖν; e del resto non costituisce elemento casuale il fatto che in numerose fonti il cane risulti qualificato precipuamente come lo ζῶον ὑλακτικόν per eccellenza<sup>225</sup>. Un interessante scolio ad Elio Aristide (*Sch. Vet. in Ael. Arist.* 193. 13) qualifica lo ὑλακτεῖν come tratto distintivo e precipuo dei cani (τὸ δὲ ὑλακτεῖν καὶ ἐπὶ τῶν κυνῶν), a cui fa da *pendant* il corrispettivo ὠρύεσθαι, proprio invece dei lupi (τὸ ὠρύεσθαι [...] ἐπὶ τῶν λύκων). La testimonianza prospetta però la possibilità che i cani possano imitare il verso del lupo qualora percepiscano un pericolo per i loro padroni (ἀλλ' ἔστιν ὅτε μιμοῦνται οἱ κύνες τὴν τῶν λύκων φωνήν, ὅτι αἰσθάνονται λυπηρόν τι συμβαίνειν τοῖς δεσπότησις). Che ὠρύεσθαι sia tratto distintivo del lupo non è dato isolato nella tradizione esegetica greca: se per esempio in *Et. Gud.* Φ 560, 27 leggiamo che “φωνεῖν μὲν ἐπὶ ἀνθρώπου, ὠρύεσθαι δὲ ἐπὶ λύκων”, ugualmente in *Lex. Vindob.* Ω 9, 1 risulta esplicitamente affermato che ὠρυγή è il verso contraddistintivo del lupo (φωνή ἐπὶ λύκου)<sup>226</sup>. Sembra dunque emergere un'interferenza tra i due animali, dovuta alla possibilità di riferire e designare quindi i latrati canini con il verbo che connota nella fattispecie gli ululati dei lupi. In virtù di tale sovrapposizione Teocrito in *Id.* II, v. 35 può riferirsi a cani che ὠρύνονται, App. in *Bell. Civ.* IV, 1, 4 può notare specificamente che “κύνες τε γὰρ ὠρύνοντο ὁμαλῶς οἷα λύκοι”, ed infine Plutarco, in *De superst.* 168F, 11 ricordare cani “ululanti” (κυνῶν [...])

---

<sup>224</sup> Per i cani dai denti aguzzi cfr. il celebre nesso omerico di *Il.* XIII v. 198 κυνῶν...καρχαροδόντων, Aesch. fr. 445 Radt, v. 2 (κυνῶν ὑπο καρχαροδόντων); Lycophr. *Alex.* v. 34 (κάρχαρος κύων); Luc. *De luctu* 4, 4 (κύων [...] κάρχαρος); Nonn. *Dionys.* V, v. 496 (καὶ κύνες ἀγρευτῆρες ἐοὺς ἐχάραξαν ὀδόντας); *Et. Magn.* 493, 1. Nello specifico la sezione aristotelica sviluppa la differenza tra le tipologie animali καρχαρόδοντα che presentano quindi denti dalla particolare forma circolare ed aguzzi (στρογγύλους ἔχοντα τοὺς ὀδόντας καὶ ὀξεῖς) come il lupo, il cane, il leone e la pantera (λύκος κύων λέων πάρδαλις; notazione ripresa da *Et. Magn.* 439, 1; *Lex. Suid.* K 441, 2; *Sch. Tzetz. in Ps. Hes. Scutum* 643, 23); animali ἀμφώδοντα, dotati cioè di denti incisivi superiori ed inferiori come l'uomo, il cavallo e l'asino (ἄνθρωπος ἵππος ὄνος); animali συνόδοντα, cioè con i denti coincidenti e combacianti l'uno sull'altro, come i buoi e la capra (βοῦς πρόβατον αἶξ); ed infine animali χαυλιόδοντα, cioè con i denti sporgenti (ἔξω τοὺς ὀδόντας), come il maiale e la talpa (ῥῖς ὁ ἄγριος ἀσπάλαξ). Cfr. la medesima distinzione teorizzata in *Ael. NA* XI, 37, con la puntuale rubricazione esemplificativa degli animali ricordati nel dettato aristotelico “καρχαρόδοντα δὲ λύκος κύων λέων πάρδαλις [...] ἀμφόδοντα δὲ ἄνθρωπος ἵππος ὄνος, ἅπερ οὖν καὶ πιμελὴν ἔχει. συνόδοντα δὲ βοῦς πρόβατον αἶξ. χαυλιόδοντα δὲ ῥῖς ὁ ἄγριος σπάλαξ”.

<sup>225</sup> Cfr. *Apoll. Lex. Hom.* 105, 32, *Gal. De diff. puls.* IV, vol. VIII, 573, 13 K (κύων, ζῶον ἔστι τετράπουν ὑλακτικόν). Che il verso dei cani possa essere veicolato anche del lemma verbale κνύζω e composti è testimoniato per esempio da *Soph. OC* v. 1571 in cui il verbo designa i latrati del cane infernale Cerbero e da un'interessante glossa di Polluce (*Onom.* V, 86) che identifica nello ὑλακτεῖν e nello κνυζᾶσθαι le manifestazioni vocali proprie del cane (κυνῶν μὲν ὑλακὴ καὶ ὑλαγμός καὶ ὑλακτεῖν καὶ ὑλακτοῦντες, καὶ κνυζᾶσθαι). Sinonimi di ὑλακτεῖν risultano altresì θωῦσσω (*Ps. Zon. Lex* Θ 1070, 5 e *Lex. Suid.* Θ 448, 1 e 12), ὑποθωῦσσω (*Ael. NA* VIII, 2), ῥάζειν e ῥύζειν (*Ael. Dionys. Ἀπτικά ὀνόματα* P, 3, 1, *Phot. Lex.* P 481, 13 e 492, 3, *Eust. Comm. Ad Hom. Od.* II, 112, 8, *Hesych. Lex.* P 475, 1, *Lex. Suid.* P 21, 1 (ῥαζεῖν καὶ ῥυζεῖν τὸ ὑλακτεῖν).

<sup>226</sup> Cfr. altresì *Long. Daph. et Chl.* II, 26, 1; *Nonn. Dionys.* II v. 253; *Ps. Zon. Lex.* Ω 1894, 10 e *segg.* e *Poll. Onom.* V, 86.

ώρυσμένων)<sup>227</sup>. A convalidare tale elemento concorre una serie di glosse esichiane<sup>228</sup>: nello specifico infatti il lemma ώρυγή risulta glossato come verso specifico non più del lupo, ma del cane (κυρίως δὲ ἡ τῶν κυνῶν φωνή)<sup>229</sup>, proprio come ώρύεσθαι risulta sì forma sinonimica di κλαίειν, ma assegnato al verso emesso dai cani (κλαίειν· τάπτεται δὲ ἐπὶ τῶν κυνῶν); ancora ώρύεται sinonimo di ύλακτεῖ, ed infine ώρυσόμενος parafrasato con βρυχώμενος e ύλακτῶν. La serie di esegesi esichiane termina con la spiegazione del lemma ώρυσμένων con κραζόντων, e la successiva specifica notazione secondo cui esso può indicare propriamente il pianto di lamento, dovuto alla fame, di lupi o leoni o cani (κυρίως δὲ ἐπὶ λιμῶ κλαιόντων λύκων, ἢ λεόντων, ἢ κυνῶν).

In ultima istanza, la speculazione aristotelica ravvisava anche numerosi punti di contatto tra il leone, il cane ed il lupo in relazione a fattori anatomici distintivi: se infatti in *HA* 497b, 18 viene sottolineato come il leone presenti le parti interne assolutamente simili a quelle del cane (λέων [...] τὰ δ' ἐντὸς ἀνοιχθεὶς ὅμοια πάντ' ἔχει κυνί), in *HA* 501a, 17 e 502a, 7 entrambi gli animali vengono annoverati tra quelli καρχαροδόντα<sup>230</sup>, e ancora più specificamente in 507b, 16, con il lupo, tra gli animali dotati di denti incisivi inferiori e superiori (ἀμφώδοντα)<sup>231</sup>. In linea con le corrispondenze strutturali ravvisabili tra lupo e cane nelle modalità di parto (si tratta di animali vivipari) e nel tratto caratteristico delle dita delle zampe distinte (in quanto animali πολυσχιδῆ), è possibile registrare una serie specifica di convergenze anatomiche sussistenti tra i suddetti animali: in *HA* 499a, 8 e segg. lo Stagirita asserisce infatti come tra gli animali quadrupedi, sanguigni e vivipari con le dita delle zampe distinte (τῶν δὲ τετραπόδων καὶ ἐναίμων καὶ ζωτόκων τὰ μὲν ἔστι πολυσχιδῆ) debbano essere annoverati proprio il λέων ed il κύων per il fatto di essere con molte dita (πολυδάκτυλα)<sup>232</sup>.

Pur designate con animali diversi, ma che nel panorama culturale greco – a partire dalla trattatistica zoologica aristotelica – presentano numerose affinità, madre e figlia dunque si somigliano, nella misura in cui il loro legame, snaturato e de-umanizzato, non può che espletarsi in legame bestiale: la madre leonessa e cagna trasmette, quasi per proprietà transitiva, alla prole connotazioni ferine. Già Mainoldi aveva arguito, seppur sommariamente, tale elemento asserendo che nella sezione eschilea presa in esame “il existe une sorte de jeu de médiation entre l’homme et l’animal [...] la sphère humaine a donc assumé un rôle de médiation entre deux modale animaux, l’un implicite (le chien) et l’autre explicite (le loup). En tout cas, cela ne peut que confirmer un trait de caractère de la personnalité du loup, qui est son humeur sauvage et

<sup>227</sup> Per ulteriori esempi di tale sovrapposizione si vedano Ctes. fr. 45, 339 Jacoby (ώρύονται ὡσπερ κύνες), Ael. *NA* I, 8, 3 (κύνες [...] ώρυσόμενοι), Eun. *Vit. Soph.* VI, 4, 5, 6 (ὡσπερ κύνες ώρυσόμενοι) e Triph. *Ilioupers.* vv. 607 – 610.

<sup>228</sup> Hesych. *Lex.* Ω, 387.

<sup>229</sup> Cfr. altresì Hesych. *Lex.* K 4609, 4 (κυνὸς μέλη· τὸ ώρύεσθαι).

<sup>230</sup> Cfr. inoltre Ps. Arist. *Cat.* fr. 281, 11 Rose; Ael. *NA*, XI, 37; *Et. Magn.* 439, 1; *Lex. Suid.* K 441, 2.

<sup>231</sup> In virtù di tale tratto di analogia – cioè il fatto di essere ἀμφώδοντα – Aristotele sottolinea che tanto il leone quanto il cane posseggano un unico ventre (τὰ δ' ἀμφώδοντα μίαν ἔχει κοιλίαν, οἷον [...] κύων [...] λέων [...] λύκος).

<sup>232</sup> Per la convergenza invece tra uomo e cane in quanto entrambi animali πολυσχιδῆ cfr. Arist. *PA* 674a, 2; *Cat.* fr. 281, 22 Rose; Ael. *NA*, XI, 37, 21.

cruelle”<sup>233</sup>. Somiglianza pertanto tra madre e figlia di tratti bestiali; ma differenza sostanziale a livello ideologico: ed è proprio in virtù di tale diversità che Eschilo costruisce l’immagine poetica che accosta Elettra ad un lupo.

Partiamo proprio dall’epiteto ἄσαντος che caratterizza il θυμός di Elettra. Da un punto di vista prettamente stilistico, il qualificativo del v. 420 potrebbe configurarsi come “aggettivo verbale di polarità negativa”<sup>234</sup>, che formerebbe coppia poliptotica con il verbo σαίνειν del verso precedente<sup>235</sup>; pur tuttavia la diade σαίνειν...ἄσαντος potrebbe risultare altresì un chiaro nesso ossimorico assai frequente nella *lexis* poetica eschilea, come confermano le coppie linguisticamente e concettualmente antinomiche di *Ag.* vv. 1142 νόμον ἄνομον e 1545 ἄχαριν χάριν; *Choeph.* vv. 42 χάριν ἀχάριτον, 600 ἀπέρωτος ἔρωσ e 954 ἀδόλως δόλια; o ancora *Eum.* v. 1034 παῖδες ἄπαιδες<sup>236</sup>.

L’aggettivo ἄσαντος è infatti etimologicamente connesso con il verbo σαίνειν, come si evince chiaramente da una glossa di Esichio, al cui dire “ἄσαντος, οὐ σαίνων”<sup>237</sup>. Seppur con qualche riserva, Franco ha dimostrato come la azione del σαίνειν fosse spia di dissimulazione, di raggiro, di subdola lusinga, attuata per ottenere facilmente qualcosa o ancora per arrecare in maniera infida danno<sup>238</sup>, al punto che, come si legge in Pindaro, con tale verbo spesso si indicavano proprio le azioni dissimulate degli adulatori<sup>239</sup>. Tale notazione viene confermata dall’esegesi scoliastica, che, in riferimento al passo eschileo, glossa l’epiteto ἄσαντος con ἀκολάκευτος<sup>240</sup>.

L’uso metaforico del verbo che dal significato primo di “agitare la coda, scodinzolare” transita a quello positivo di “far festa, esultare” è già attestato in Pind. *Ol.* IV, vv. 4 – 5, in cui è ribadito come, alla notizia del successo degli ospiti, subitamente i buoni provino gioia per la dolce notizia (ξείνων δ’ εὔπρασόντων / ἔσαναν αὐτίκ’ ἀγγελίαν ποτὶ γ’λυκεῖαν ἐσλοί)<sup>241</sup>. Di contro – parallelamente a tale sfumatura semantica – esso si specializza in senso negativo, sussumendo il significato specifico di “blandire, lusingare, adulare”. È ancora un volta il *corpus* delle opere pindariche ad attestare la peculiarità semantica traslata del verbo: se in *Pyth.* I, vv. 51 – 52 il lemma verbale connota la adulazione che si manifesta verso qualcuno lusingandolo come amico (φίλον [...] ἔσανεν), nella sezione di *Pyth.* II, vv. 81 – 83 è fortemente ribadito come un cittadino che trama inganni (δόλιον ἀστόν) non potrà mai pronunciare parola forte, piena di valore tra gli onesti (ἀδύνατα δ’ ἔπος ἐκβαλεῖν κραταιὸν ἐν ἀγαθοῖς): costui impiegherà il suo tempo nella trama di

<sup>233</sup> Mainoldi 1984, p. 132.

<sup>234</sup> Caramico 2009 (a), p. 453

<sup>235</sup> È ipotesi di Caramico 2009 (a), p. 453 n. 40. In modo specifico per l’impiego e la valenza del poliptoto nelle *Coefore* cfr. Citti 2006, pp. 38, 61, 62, 64, 65, 67, 138, 178.

<sup>236</sup> Cfr. *supra* p. 36 n. 144.

<sup>237</sup> Hesych. *Lex.* A 7623.1, proprio con il riferimento ad Aesch., *Choeph.* v. 422.

<sup>238</sup> Cfr. Franco 2003, pp. 263 – 273.

<sup>239</sup> Pind., *Pyth.* II, 148 – 150. Cfr. Franco 2003, p. 267 – 269.

<sup>240</sup> *Sch. Vet. in Aesch. Choeph. ad v. 421*

<sup>241</sup> L’impiego metaforico del verbo risulta già annotato dagli *Sch. Vet. in Pind. Ol.* IV, ad v. 7 (ἡ μεταφορὰ ἀπὸ τῶν σαινόντων κυνῶν τοὺς ἰδίους δεσπότης).

subdoli inganni (ἄ- / ταν [...] διαπ'λέκει), blandendo e adulando tutti a dismisura (ὄμως μὲν σαίνων ποτὶ πάντας [...] πάγχυ)<sup>242</sup>.

All'interno del *corpus* teatrale tragico, in *Sept.* il lemma verbale σαίνω trova una sua precisa e funzionale dilatazione semantica, impiegato in strettissima correlazione con il destino di morte e con la μοῖρα che incombe minacciosa: se ai vv. 382 – 383 si riferisce all'accusa mossa da Tideo al saggio indovino Anfiarao, figlio di Oicleo, di voler blandire il destino e la battaglia per viltà (θείνει δ' ὄνειδει μάντιν Οἰκλείδην σοφόν / σαίνειν μόρον τε καὶ μάχην ἀψυχίᾳ)<sup>243</sup>, di contro – sempre all'interno del medesimo solco semantico – ai vv. 703 – 704 è Eteocle, ormai consapevole della rovina che si abbatte su di lui e sulla città, ad affermare come risulti inutile blandire il destino di morte (χάρις δ' ἀφ' ἡμῶν ὀλομένων θαυμάζεται / τί οὖν ἔτ' ἄν σαίνομεν ὀλέθριον μόρον;)<sup>244</sup>. La stessa Elettra in Aesch. *Choeph.* v. 194 alla vista del ricciolo appartenente al fratello Oreste sulla tomba del padre Agamennone dichiara di essere sedotta metaforicamente dalla speranza (σαίνομαι δ' ὑπ' ἐλπίδος) che il fratello sia ancora in vita<sup>245</sup>, e sembra quasi anticipare semanticamente la precisa designazione del suo θυμός, seppur in termini antifrastici, quale

---

<sup>242</sup> Cfr. a tal proposito *Sch. Vet. et Rec. et gloss. in Pind. Pyth.* II ad vv. 81 – 83 che interpretano tale comportamento specificamente come κολακεία ed asseriscono come il verbo σαίνω traduca un atteggiamento eseguito con lusinga ed inganno (κολακευτικῶς καὶ δολίως) ed Artem. *Oneir.* II, 11, 36. Per l'equivalenza semantica tra σαίνω e κολακεύω cfr. Eun. *Vit. Soph.* X, 7, 10, 7; Ps. Nonn. *Sch. Myth. Or.* IV, 51, 3; Phot. *Lex.* Σ 496, 9; Eust. *Comm. ad Hom. Od.* I, 377, 39 e II, 111, 29; Hesych. *Lex.* Σ 51, 1; Et. *Gud.* Σ 495, 25; Et. *Magn.* 709, 18; *Lex. Seguer.* Σ 361, 1 – 3; *Sch. Vet. et Rec. in Lycophr. ad v.* 698, 15; *Sch. Vet. et Rec. et gloss. in Nic. Ther.* 353a, 1; *Sch. Vet. et Rec. et gloss. in Opp. Halieut.* III, 220, 1 e V, 479, 1 e *Lex. Suid.* Σ 171, 1, 176, 1.

<sup>243</sup> Cfr. altresì *Sch. Vet. in Aesch. Sept. ad v.* 383, che sottolinea l'uso metaforico del verbo σαίνειν nel suddetto contesto <σαίνειν· ἐκκλίνειν [...] ἐκ μεταφορᾶς τῶν κυνῶν) nel significato traslato di κολακεύω.

<sup>244</sup> Anche in questo contesto la tradizione scoliastica istituisce un punto di contatto e di interferenza semantica tra il verbo σαίνω ed il suo impiego traslato nel senso di κολακεύω (cfr. *Sch. Vet. et Rec. in Aesch. Th. ad vv.* 702 e segg.), sottolineando che si tratti di un prestito metaforico tratto dal lessico riguardante azioni canine (cfr. *Sch. Vet. et Rec. in Aesch. Th. ad v.* 704 : ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν κυνῶν τῶν σαινόντων τὰς οὐράς αὐτῶν, e 704i: σαίνομεν] μεταφορική ἢ λέξις ἀπὸ τῶν κυνῶν). Interessante altresì rilevare l'uso metaforico del verbo (προσ)σαίνω in Aesch. *Pers.* vv. 96 – 97, riferito all'inganno tramato da un dio nei confronti dei mortali (φιλόφρων γὰρ ποτισαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει / βροτὸν εἰς ἄρκυας, e su cui cfr. *Sch. Vet. et Rec. in Aesch. Pers. ad v.* 97 che parafrasano la forma verbale ποτισαίνουσα o con θέλγουσα (*Sch. Vet.*) o con καταθέλγουσα (*Sch. Rec.*) in riferimento all'ἀπάτη τοῦ θεοῦ, e Caramico 2009 (a), pp. 447 – 451, che nota le consonanze lessicali e semantiche riguardanti l'impiego del verbo (προσ)σαίνω tra la mesodo dei *Persiani* e la sezione pindarica di *Pyth.* II, vv. 82 – 83 ed analizza la numerosa serie delle metafore inerenti alla caccia dispiegata nei *Persiani* (in modo particolare p. 451). Da ricordare inoltre la notazione offerta dalle *Gloss. Rec. Interlin. ad Pers. e codd. Vindob.* 197 e *Palat.* 18 che interpretano – nel solco del significato metaforico di κολακεύω assunto da σαίνω – la forma verbale ποτισαίνουσα come κολακεύουσα. Per un impiego simile del verbo cfr. Aesch. *PV* v. 835 ed in seguito, probabilmente sulla scia della valenza semantica impiegata nella *lexis* tragica eschilea, in Eur. *Hipp.* vv. 862 – 863, in riferimento all'impronta del sigillo d'oro della tavoletta lasciata da Fedra che attira l'attenzione di Teseo (καὶ μὴν τύποι γε σφενδόνης χρυσηλάτου / τῆς οὐκέτ' οὔσης οἶδε προσσαίνουσί με). A tal proposito corretto quanto osserva Caramico 2009 (a), p. 454 secondo cui "l'atto del cane di scodinzolare divine il metaforizzante adatto ad opporre alla bestialità eccessiva di Tideo la docilità di Anfiarao. Tideo dunque è la bestia feroce che ringhia, rizza il pelo, mostra i denti per spaventare la preda, Anfiarao è l'animale domestico succube di tanta ferinità".

<sup>245</sup> L'uso metaforico e traslato del verbo è attestato altresì in Soph. *Ant.* v. 1214, impiegato per qualificare la voce di Emone che blandisce Creonte (παιδός με σαίνει φθόγγος); in *OC*, vv. 319 b – 320a – nel momento di ricongiungimento tra le due sorelle Antigone ed Ismene – è riferito invece ad Ismene che si accosta alla sorella amatissima ([...] φαιδρὰ γοῦν ἀπ' ὀμμάτων / σαίνει με προστείχουσα [...]).

ἄσαντος<sup>246</sup>. Il trasferimento di senso indicato dal verbo, e posto su un piano metaforico in riferimento all'adulare o al blandire in maniera falsa e fraudolenta con ipocrita amicizia (quale si profila in vari luoghi della produzione pindarica ed in perfetta ripresa ideologica parallela e speculare ad essi), ritorna per l'appunto in Aesch. *Ag.* v. 798 (ὕδαρεϊ σαίνειν φιλότῃτι)<sup>247</sup>. La pericope forse più interessante ai fini del nostro discorso è però costituita dalla sezione di *Ag.* vv. 717 – 736, in cui il poeta mette in guardia dal pericolo di allevare in casa un cucciolo di leone (λέοντος ἴ- / νιν δόμοις, vv. 717 – 718<sup>248</sup>), che mansueto nei primi tempi della sua vita, amico dei piccoli e dei vecchi (ἐν βιότου προτελείοις / ἄμερον, εὐφιλόπαιδα / καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον, vv. 719 – 721) alla stregua di un bambino (νεοτρόφου τέκνου δίκαν, v. 722) blandisce facendo le feste, spinto dalla necessità del ventre (σαί-/ νων τε γαστρός ἀνάγκαις, vv. 723 – 724); una volta cresciuto, rivelando invece l'indole sanguinaria e violenta che ne caratterizza la razza (χρονησθεῖς δ' ἀπέδειξεν ἦ- / θος τὸ πρὸς τοκέων, vv. 724 – 725), massacra le greggi di chi l'aveva nutrito in casa (χάριν / γὰρ τροφεῦσιν ἀμείβων / μηλοφόνοισι μάταισιν, vv. 727 – 728), insozzandola di sangue ed arrecando sofferenza irrimediabile ai suoi abitanti per le numerose uccisioni (αἵματι δ' οἴκος ἐφύρθη, / ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις, / μέγα σίνος πολυκτόνον, vv. 730 – 732).

L'identificazione precisa del leoncino a cui fa riferimento Eschilo ha suscitato una complessa *querelle* interpretativa da parte degli studiosi, nonostante costituisca dato acquisito dalla critica (a partire almeno da Charlesworth 1926, p. 5) che il leone si configuri come immagine poetica e simbolo metaforico legati alla famiglia dei Pelopidi. La problematica della sezione eschilea è affrontata sistematicamente da Dyson 1929, che ne offre un'esegesi allegorica in chiave politica. In modo particolare lo studioso a p. 186 collega l'immagine eschilea al portento della nascita del leoncino in Hdt. *Hist.* VI, 131 (ma si veda già *Hist.* II, 12) che annuncia la nascita di Pericle, ed a p. 187 interseca in richiamo intertestuale i passi di *Ag.* vv. 717 e segg., Aristoph. *Eq.* v. 1037 e *Ran.* vv. 1431 e segg., dove si fa riferimento ad una donna che partorisce un leoncino<sup>249</sup>. La polisemia e la voluta ambiguità dell'immagine che si snoda su diversi livelli interpretativi

<sup>246</sup> Secondo Lebeck 1971 il verbo σαίνομαι del v. 194 si salderebbe alla valenza semantica dei lemmi verbali (ε)ῳκινουσόμην del v. 196 e στροβούμεθ(α) riferiti sempre ad Elettra, e delle forme verbali riprese a distanza semanticamente affini κινεῖ, ταράσσει del v. 289 e στροβοῦσιν del v. 1052: in prima istanza i verbi si riferirebbero all'agitazione psichica di Elettra in termini di movimento. Se a tal proposto infatti osserva Lebeck "Electra repeatedly describes her own agitation in terms of movement [...] violent motion, whether trembling or quaking, turning hopelessly from side to side or in a circle, is associated with mental disorder, with <wandering> of the mind", pur tuttavia la studiosa non definisce assolutamente la pertinenza del verbo σαίνω al mondo canino, non delineando quindi le numerose relazioni (poetiche ed ideologiche) che sussistono con la numerosa serie di immagini che rappresentano la madre di Elettra come cagna.

<sup>247</sup> Significato metaforico del verbo σαίνω evidenziato da *Sch. Rec. Dem. Tricl. ad Aesch. Ag. ad v. 798* (σαίνειν) κολακεύειν, ἀπατᾶν). Per la sezione in questione si veda il contributo, seppur genericamente descrittivo, di Harriott 1982, ed in modo specifico pp. 11 – 12. Per la polisemia insita nel verbo σαίνω, oscillante tra valenza propria e metaforica, cfr. altresì Earp 1948 (*The style of Aeschylus*), pp. 173 – 175; per la valenza semantica traslata di σαίνω, in modo particolare nella *lexis* eschilea, cfr. Caramico 2009 (a), nonostante in alcuni punti il contributo risulti estremamente sommario e descrittivo. Cfr. a titolo esemplificativo Theogn. *El.* II v. 1327, Pind. *Pyth.* I v. 53 ed *Ol.* IV v. 5, Bacchil. *Ep.* I vv. 77 e 165 (ἐλπιδι κυδροτέρῳ σαί-/ νει κέαρ, vv. 165 – 166), Aesch. *Ag.* v. 1665, Soph. *fr.* 577 v. 4, 687 v. 1 e 885 Radt, Eur. *Ion* v. 685, Ps. Eur. *Rh.* v. 55.

<sup>248</sup> Per la correzione di ἴνιν rispetto al tradito σίνιν spiegabile probabilmente per influenza del successivo σίνος del v. 732, proposta nel 1851 da Conington ed accettata da Keck, cfr. Masson 1975, pp. 2 – 3.

<sup>249</sup> Riprenderà l'immagine della nascita di un leoncino, presagio della nascita di Alessandro il Grande lo stesso Plutarco in *Vita di Alessandro* II, 2 e segg. Sulla metafora del leone impiegata in oracoli e profezie per alludere all'indole guerriera ed implacabile cfr. Dyson 1929, pp. 186 – 192 e Radermacher 1954, p. 339. Sul pericolo di allevare un

sono ribadite da Knox 1952, p. 17 secondo cui il leoncino potrebbe essere allusione ad Elena, benchè a p. 19 lo studioso ricordi l'associazione di Agamennone ad un leone crudivoro in *Ag.* v. 827; ma alle pp. 20 – 23 l'autore avanza l'ipotesi esegetica secondo cui il leone potrebbe essere altresì allegoria sarcastica di Egisto nutrito da Clitemnestra in casa e già accostato ironicamente ad un leone, o ancora di Oreste vendicatore del padre da ricollegare pertanto alla menzione dei due leoni che giungeranno in casa dell'Atride in *Choeph.* vv. 937 – 938 (cfr. *supra* pp. 14 – 15). L'immagine di *Ag.* vv. 717 – 764 è analizzata anche da Adrados 1964 che la riferisce ad Elena, e la riconnette ad Aristoph. *Ran.* vv. 1431 – 1432. Marino 1975, p. 78 propone forse in termini un po' troppo complessi e poco probabili di riferire la metafora di *Ag.* vv. 681 – 716 ad Elena, quella dei vv. 717 – 736 ad Egisto ed infine quella dei vv. 737 – 749 nuovamente ad Elena. Per Nappa 1994 il leoncino è invece allegoria di Paride. Di contro per Coppola 1997 p. 228, sulla scia di Citti 1988 p. 72, il leoncino sarebbe chiara allusione a Pericle, sulla base del confronto intertestuale con Aristoph. *Eq.* v. 1037 (dove il leone è Cleone) e *Ran.* vv. 1431 – 1432. Coppola 1997, p. 231 avanza altresì l'ipotesi che il riferimento al leoncino celi un preciso atto di accusa nei confronti di Egisto, e quindi fuor di metafora nei confronti dello stesso Pericle, su cui pesa l'accusa di essere un tiranno (cfr. Plut. *Per.* 16, 1 – 2 e Cratino fr. 258 K. – A., *loci* puntualmente rubricati da Coppola 1997, p. 231 n. 25), in seguito all'assassino di Efilte, dietro cui Eschilo intravede i primi sintomi di una lotta civile all'interno della *polis*. Infine per Battistella 2005 p. 179 e Caramico 2009 (a) p. 452 il riferimento al leoncino costituisce precisa allusione ad Elena. Corbel Morana 2012, pp. 89 – 90 interpreta l'immagine eschilea come riferimento alla figura di Elena e la interconnette a quella aristofanea, asserendo che la ripresa della simbologia del leone nella commedia aristofanea costituisce un chiaro esempio di "adaptation du sens de l'image au propos politique d'Aristophane" (p. 90): tale asserzione potrebbe trovare un qualche fondamento qualora il referente dell'immagine eschilea fosse unicamente Elena; se infatti il leoncino eschileo allude già in qualche modo a Pericle, l'immagine presenterebbe una sua valenza politica già nella sezione tragica. Sarà forse più opportuno e cauto prospettare una polivalenza dell'immagine tragica e non postulare, proprio in virtù dell'ambiguità (probabilmente voluta del passoeschileo), un impiego contestuale nuovo di matrice politica da parte di Aristofane. La valenza satirica e politica degli animali è attestata del resto già all'interno della favola archilochea, su cfr. Lasserre 1984 pp. 71 – 76, Bonnafé 1987 p. 17 e la stessa Corbel Morana 2012 p. 130. Erodoto, come già accennato, impiega più volte l'immagine del leone in associazione al potere tirannico: in *Hist.* V, 56, 1 è Ipparco ad essere accostato ad un leone; in *Hist.* V, 92, 3 la nascita di un leone forte e crudivoro (καρτερός ed ὠμηστής) è presagio della nascita del tiranno di Corinto Cipselo; in *Hist.* VI, 131, 2 ad Agariste gravida appare in sogno di partorire un leone, fatto che preannuncia la nascita di Pericle a Santippo (ἀπὸ τῆς Κλεισθένης Ἀγαρίστης ἔχουσα τὸ οὖνομα, ἢ συνοικήσασά τε Ξανθίπῳ τῷ Ἀρίφρονος καὶ ἔγκυος εὐῶσα εἶδε ὄψιν ἐν τῷ ὕπνῳ, ἐδόκεε δὲ λέοντα τεκεῖν· καὶ μετ' ὀλίγας ἡμέρας τίκτει Περικλέα Ξανθίπῳ; ripreso poi da Plut. *Per.* 3.3)<sup>250</sup>. L'associazione tra leone e personaggi politici eminenti trova una sua peculiare riproposizione parodica in ambito comico, come ben si evince da Aristoph. *Eq.* v. 1037, in cui la nascita di un leone è connessa all'avvento di Paflagone – Cleone, di cui il leone – in aggiunta all'evidente parodia comica – simboleggia la crudeltà e l'aspirazione al potere tirannico esercitato demagogicamente<sup>251</sup>. Cfr. quanto osserva lo stesso Catenacci 1996, p. 216 secondo cui "il leone è animale ambiguo, fortissimo e crudele, vorace e sovrano [...] l'associazione tra leone e potere monarchico coinvolge *tyrannoi* in atto". Il passo eschileo sembra comunque presentare un'oscillazione continua tra i riferimenti alla politica attuale ed alla storia contemporanea e la trama mitica sviluppata nel dramma: potrebbe non essere ipotesi

---

cucciolo di leone in casa e la strettissima interferenza ideologica con Aristoph. *Ran.* vv. 1424 – 1432 cfr. altresì Charlesworth 1926, Havelock 1980 p. 74, Bloedow 1991 p. 63, Catenacci 1996 p. 216, Cannatà 2003 pp. 271 – 282 e Totaro 2006 pp. 115 – 125.

<sup>250</sup> Per gli oracoli in Erodoto sempre fondamentale Crahay 1956. Per la rappresentazione di Pericle quale leone cfr. almeno McNellen 1997.

<sup>251</sup> Su tale elemento si consultino almeno Dyson 1929 e Totaro 2006, p. 123 n. 52. La nascita di un leone anticipa si configura come presagio anticipatore della nascita di Alessandro Magno, profetizzandone la fiera, forte e tirannica natura, come appare per esempio da Plut. *Alex.* 2, 4 e segg. (cfr. Catenacci 1996, pp. 216 – 217 n. 106). In generale per gli oracoli, sogni, prodigi in vita e morte dei tiranni cfr. Catenacci 1996 pp. 34 – 114. Per l'associazione tra leone e tirannide si consultino almeno Crahay 1956 p. 289, Thomas 1989 p. 271, e Desfray 1999 pp. 52 – 53 con puntuale rubricazione di alcuni passi discussi in questa sede.

peregrina supporre che il riferimento al leoncino celi una qualche allusione proprio al personaggio di Clitemnestra (ipotesi mai avanzata dalla critica), autrice dei delitti che hanno insozzato la casa di Agamennone, e della cui indole ambigua il leoncino, che prima blandisce e poi commette strage all'interno dell'*oikos*, per certi aspetti speculari al cane, rappresenterebbe un'ulteriore simbolo.

Se pertanto la sequenza eschilea delle *Coefore* allude all'azione canina ed Elettra eredita dalla madre taluni tratti bestiali, tuttavia la fanciulla, o meglio il suo θυμός, alla fine risultano esclusi dal σαίνειν, dal momento che questo non si configura come atto precipuo e distintivo del lupo.

Nonostante da un punto di vista biologico risultino ravvisate delle affinità tra lupo e cane<sup>252</sup>, tuttavia da un punto di vista prettamente ideologico i due animali si configurano, nella comune riflessione greca, come elementi di una coppia antinomica: a sintetizzare tale dato concorre, ancora una volta, la differenziazione aristotelica di *HA* 488b, che oppone dicotomicamente agli animali “θυμικὰ καὶ φιλητικὰ καὶ θωπευτικά” quali il cane (οἶον κύων) quelli “γενναῖα καὶ ἄγρια καὶ ἐπίβουλα”, di cui il lupo costituisce esempio paradigmatico (οἶον λύκος).

Al cane simbolo di inganno subdolamente macchinato, adulatore con abili e sottili lusinghe, si oppone il lupo, emblema sì di crudeltà e ferocia, in quanto animale non domestico e pertanto escluso sia dal rapporto con l'*oikos*, all'interno del quale invece il κύων si aggira e blandisce il padrone, sia dalla relazione con gli uomini, ma contemporaneamente di lealtà, nella misura in cui si dimostra apertamente nemico, che senza lusinga o compromesso alcuno attacca la preda in pieno giorno con fierezza ed estrema intelligenza. A tal punto della disamina sembra dunque opportuno rettificare la considerazione di Lebeck, secondo la cui proposta esegetica Elettra eredita dalla madre la “wolflike nature”<sup>253</sup>: la figlia di Agamennone, in quanto generata da una madre bestia, eredita “geneticamente” da Clitemnestra soltanto l'indole ed i tratti bestiali, la personalità virile e sanguinaria, ma non la specifica natura di λύκος, animale mai associato simbolicamente o metaforicamente alla regina di Argo. E questo proprio in virtù del fatto che la simbologia rivestita dal lupo risulta nettamente antitetica, e di matrice positiva, a quella distintiva della κύων Clitemnestra<sup>254</sup>.

A riprova dei tratti positivi della simbologia del lupo opposto nettamente al cane, può a titolo esemplificativo essere menzionata l'asserzione del politico Solone, che in fr. 36 W. vv. 26 – 27 si paragona esplicitamente ad un lupo che lotta contra molti cani “τῶν οὐνεκ' ἀλκὴν πάντοθεν ποιούμενος / ὡς ἐν κυσὶν πολλῆσι ἐστράφην λύκος”; o ancora la massima pindarica contenuta nella quarta antistrofe di *Pyth.* II, vv. 82b – 84, allusivamente riecheggiata proprio nella sezione eschilea presa in esame in relazione al

---

<sup>252</sup> Cfr. anche Franco 2003, p. 264.

<sup>253</sup> Lebeck 1971, p. 122

<sup>254</sup> L'impianto ideologico e letterario della sezione eschilea sembra a sua volta riverberarsi, seppur con debite differenze, a distanza di tempo nella notazione di Eur. *Or.* v. 1204 in cui Oreste asserisce che la sorella Elettra possiede proprio un'indole mascolina, quasi essa risultasse ereditata dalla madre ἀνδρόβουλον...κέαρ (*Ag.* v. 11), τὰς φρένας μὲν ἄρσενας κεκτημένη: essa però non risulta distruttiva come quella di Clitemnestra, né configurarsi come emblema di sovvertimento come nel caso della Tindaride, ma piuttosto di forza e coraggio.

personaggio di Elettra, che sancisce la necessità – propria dell’etica greca – di mostrare amicizia verso il proprio amico e fronteggiare di contro il proprio nemico manifestandogli ostilità come un lupo “[...] φίλον εἶη φιλεῖν / ποτὶ δ’ ἐχθρόν ἄτ’ ἐχθρός ἐὼν λύκοιο / δίκαν ὑποθεύσομαι”<sup>255</sup>. Una precisa valutazione di carattere etico, probabilmente alla base dell’asserzione gnomica proverbiale, ma oscura di Aesch. *Suppl.* vv. 760 – 761a, al cui dire i lupi sono migliori dei cani (ἄλλ’ ἔστι φήμη κρείσσονας λύκους κυνῶν / εἶναι [...]). A compendio di quanto affermato, è possibile pertanto asserire che “il lupo [...] non vuol far credere a nessuno di essergli amico: usa l’inganno, ma non quel particolare tipo di inganno che consiste nel confondere la distinzione tra amici e nemici, tra familiari ed estranei. Il lupo è sempre nemico, e lo è in modo dichiarato, aperto: i suoi raggiri si compiono nello spazio esterno, nei luoghi deputati allo scontro con gli estranei ostili. Quelle del cane, invece, sono trame interne, domestiche, tessute negli spazi in cui non ci si aspetta ostilità, ma solo solidarietà e vera amicizia. La morale del lupo [...] è quella del famoso precetto greco <amico agli amici, nemico ai nemici>”<sup>256</sup>.

A corroborare la validità di tale assunto concorre a distanza di tempo la notazione di Artemidoro che in *Onirocr.* II, 12 stabilisce un’interessante analogia tra il λύκος e l’άλώπηξ, emblema degli animali πανοῦργα e κακοῦργα, come affermato da Arist. *HA* 488b 21: in sogno infatti la volpe riveste un significato analogo a quello del lupo (άλώπηξ τὰ μὲν αὐτὰ τῷ λύκῳ σημαίνει), ma con una differenza netta e fondamentale, dal momento che denota i nemici che tendono insidie non manifestamente (sc. come i lupi), ma tramano perfidi inganni di nascosto (διαφέρει δὲ ἐν τῷ τοὺς ἐχθροὺς οὐκ ἐκ τοῦ φανεροῦ ἐπιθησομένους σημαίνειν ἀλλὰ λάθρα ἐπιβουλεύσοντας)<sup>257</sup>. La riflessione condotta nella suddetta sequenza risulta ripresa ed approfondita dall’autore in *Onirocr.* IV, 56, nel cui spaccato vengono presentati come esempi di predoni e di rapaci (ληστὰς καὶ ἄρπαγας) che afferrano o strappano la preda manifestamente (τὰ <δὲ> ἀρπάζοντα φανερώς) proprio lo sparviero ed il lupo (ὡς ἰέραξ καὶ λύκος), a cui si contrappongono coloro che depredano tramando subdolamente insidie, proprio come la volpe (τὰ δὲ ἀρπάζοντα μὲν, οὐ φανερώς δέ, ἐπιβούλους, ὡς ἰκτῖνος καὶ ἀλώπηξ)<sup>258</sup>.

Se da Omero ad Eschilo Clitemnestra è donna – cagna artefice di inganni subdoli, “infame traditore”<sup>259</sup> del legame matrimoniale e familiare, Elettra pur essendone la figlia e presentandone un “retaggio genetico” (che si esplica nei tratti bestiali che eredita dalla madre) vi si oppone ideologicamente: figlia del nobile

<sup>255</sup> Nello specifico sul passo pindarico in questione cfr. Philippides 2009, pp. 12 – 13.

<sup>256</sup> Franco 2003, p. 269, che però tace la disamina letteraria e linguistica sviluppata in questa sede. Cfr. altresì Detienne – Svenbro 1979. Forse proprio in relazione a tale portato ideologico potrebbe spiegarsi l’espressione di carattere proverbiale, e certamente poco perspicua di Aesch. *Suppl.* vv. 760 – 761a, al cui dire i lupi sono migliori dei cani (ἄλλ’ ἔστι φήμη κρείσσονας λύκους κυνῶν / εἶναι [...]).

<sup>257</sup> *Oneir.* II, 12: Ἀλώπηξ τὰ μὲν αὐτὰ τῷ λύκῳ σημαίνει, διαφέρει δὲ ἐν τῷ τοὺς ἐχθροὺς οὐκ ἐκ τοῦ φανεροῦ ἐπιθησομένους σημαίνειν ἀλλὰ λάθρα ἐπιβουλεύσοντας. ὡς δὲ ἐπὶ τὸ πλεῖστον γυναικας σημαίνει τὰς ἐπιτιθεμένας.

<sup>258</sup> Il lupo appare comunque in Artemidoro come animale negativo: si legga a titolo esemplificativo I, 24, nella cui sezione è affermato che possedere orecchie simili a quelle di un leone, di un lupo, di una pantera, o di un altro animale selvaggio equivale ad avere brama, o intenzione di calunnia (Ἵτα λέοντος ἔχειν ἢ λύκου ἢ παρδάλεως ἢ ἄλλου τινὸς τῶν ἀγρίων ζώων ἐπιβουλήν ἔχειν ἐκ διαβολῆς).

<sup>259</sup> Franco 2003, p. 269.



leone Agamennone, essa non mette in atto né trame infide all'interno dell'*oikos*, né dipana lusinghe, come la cagna – madre, per blandire i suoi nemici. Se semplicisticamente per Vidal-Naquet l'accostamento di Elettra ad un lupo “la colloca dalla parte dell'astuzia e della dissimulazione”<sup>260</sup>, sembra tuttavia più opportuno notare che nella sua regale fierezza (quasi le discendesse dal padre, e prevalessse sui tratti bestiali ereditati dalla madre) la fanciulla palesa invece apertamente e lealmente, senza indugi né mezzi termini - proprio come un lupo - il suo animo collerico e rancoroso verso quella donna, madre e moglie, che ha obliterato tali ruoli. E proprio delle simbologie che si celano dietro il λύκος Eschilo si serve per metaforizzare la crudele, ma in fondo giusta, indole di una fanciulla che, non scendendo a compromessi con i suoi nemici, si ribella alle nefandezze perpetrate dalla propria, bestiale, cagna anti – madre.

#### 1.4. Medea madre leonessa

##### Le risorse dell'intertestualità: Medea come “riscrittura” di Clitemnestra

Δεινὸν τὸ τίκτειν ἔστί  
(Soph. *El.* v. 770a)

*Sit Medea ferox invictaque [...]*  
(Hor., *Ars Poet.* v. 123)

[...] *quae ferarum immanitas,*  
*quae Scylla, quae Charybdis Ausonium mare*  
*Siculumque sorbens quaeve anhelantem premens*  
*Titana tantis Aetna fervebit minis?*  
(Sen., *Med.* vv. 407b – 410)

A partire dal famoso studio di Krause del 1905 volto ad indagare il debito poetico e letterario contratto da Euripide nei confronti di Eschilo fino a giungere in tempi più recenti alla monografia di Aélión<sup>261</sup>, risulta oramai dato acquisito dalla critica il fatto che numerosi stilemi ed immagini poetiche euripidei istituiscano un forte dialogo intertestuale con il repertorio linguistico e letterario eschileo<sup>262</sup>. In modo specifico, le icone poetiche eschilee costruite sul personaggio di Clitemnestra si configurano come gli ipotesti letterari su cui viene plasmata la figura di Medea<sup>263</sup>. Nel *corpus* tragico sono solo due le donne leonesse, e queste

<sup>260</sup> Vidal-Naquet 1976, p. 140.

<sup>261</sup> Aélión 1983.

<sup>262</sup> Ci si riferisce a Krause 1905. Si confronti altresì su tale solco di indagine letteraria il breve, ma interessante contributo di Italie 1950.

<sup>263</sup> Ottime sintesi dei cardini ideologici della *Medea* euripidea in Conacher 1967 pp. 183 – 198, Ferguson 1972 pp. 247 – 264 (che focalizzano in modo precipuo l'attenzione sul valore delle immagine poetiche e letterarie costruite sul personaggio di Medea, semantema forte e distintivo della dicotomia tra amore materno e furia violenta della sua indole), Kovacs 1986, Alaux 1993. Analisi assolutamente sommaria delle immagini poetiche della *Medea* euripidea senza alcuna esegesi in Lebeau 2008. Altrettanto sommario risulta lo studio di Ranger 1996 sulle immagini animali costruite in relazione al personaggio di Medea (in modo specifico pp. 231 e segg.). Studio generale, rivolto

sono proprio Clitemnestra e Medea, a cui sono connaturati un coraggio ardimentoso (θράσος, v. 1345), un'indole arrogante (φρενὸς αὐθάδους, vv. 103 - 104)<sup>264</sup> e un cuore folle (μαινομένα κραδία, v. 432).

All'interno della *Medea* euripidea, la sovrapposizione tra la protagonista e la leonessa si sviluppa in un tritico poetico, tramite cui prende progressivamente forma la crudeltà della maga barbara<sup>265</sup>. La menzione della leonessa in riferimento a Medea compare tre volte: per prima è la nutrice a designare Medea come leonessa (vv. 187 – 189):

καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης  
ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις  
μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆι<sup>266</sup>;

e lei getta sulle ancelle  
sguardo di leonessa che ha appena partorito,  
non appena qualcuno, rivolgendole la parola, le si avvicina;

sarà poi la volta di Giasone, nelle cui parole Medea appare come donna adirata, irascibile, furente (vv. 1339 – 1343):

οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνή  
ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίουν ἐγὼ  
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,  
λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος  
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.

non esiste donna greca che mai avrebbe osato tanto,  
al posto delle quali io ritenni opportuno sposare te,  
per me sposa funesta e distruttrice,  
leonessa, non donna,  
che possiede una natura ancora più selvaggia della tirrenica Scilla

Ed infine, assume notevole importanza una grande innovazione della tragedia euripidea, cioè l'autoreferenzialità consapevole con cui la stessa Medea si definisce leonessa (vv. 1358 – 1359):

---

maggiormente all'analisi dello stile euripideo rispetto alla disamina delle immagini metaforiche, a tratti troppo generico, è il contributo monografico di Barlow 1971 (a). Le metafore animali costruite in relazione alla maga barbara risultano cursoriamente accennate come simbolo di violenza e ferocia, ma non esaminate in maniera esaustiva in Bordaux 1996 p. 173 (che a p. 171 si sofferma comunque sulle numerose riprese linguistiche euripidee direttamente dall'*Agamennone* eschileo) e Menu 1996 p. 118.

<sup>264</sup> Cfr. altresì *Med.* vv. 38 (βαρεῖα [...] φρήν, su cui si veda Pratt 1943, Willink 1988, p. 319 ed Adrados 1993, p. 256), 809 in cui Medea si autodefinisce βαρεῖα contro i nemici, ed infine 1265 – 1266 in cui il coro qualifica il χόλος di Medea come βαρύς.

<sup>265</sup> Per il trattamento del mito di Medea in ambito greco e latino con puntuale rubricazione di tutte le fonti letterarie relative è utile a tutt'oggi la consultazione della sintesi di Séchan 1927. Per la ripresa della numerosa serie di immagini bestiali e mostruose associate simbolicamente a Medea riprese, sviluppate e rifunzionalizzate nella *Medea* di Seneca si rimanda a Rodríguez Cidre 2002, che però non affronta l'analisi della metaforica euripidea e Rodríguez Cidre 1999 ed al sommario contributo di Rodighiero 2003, pp. 117 – 126. Per la violenza come elemento precipuo e caratterizzante del personaggio di Medea cfr. nello specifico Ranger 1996.

<sup>266</sup> Per τοκάς in relazione alla maternità "animale" cfr. a titolo esemplificativo l'impiego del sostantivo in Hom. *Od.* XIV, vv. 15 – 16 in riferimento alle scrofe (σύες [...] θήλειαι τοκάδες), in cui il nesso ὤς τοκάς qualifica specificamente la femmina del maiale da riproduzione, come nota giustamente Franco 2006, p. 7.

πρὸς ταῦτα καὶ λέαιναν, εἰ βούληι, κάλει  
καὶ Σκύλλαν ἢ Τυρσηνὸν ὠικησεν πέτραν<sup>267</sup>

perciò se vuoi, chiamami leonessa  
e Scilla che abitò il suolo tirrenico.

Quasi articolata in una *climax* poetica<sup>268</sup>, l'immagine risulta ripresa *in explicit* di tragedia dall'ultimo riferimento alla leonessa/Medea, che, ancora una volta nelle parole di Giasone viene qualificata come τῆς μυσσαρᾶς / καὶ παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης (vv. 1406b – 1407). Nei versi recitati dalla nutrice un'attenzione particolare è posta sullo sguardo di Medea. La stessa nutrice, poco prima, aveva infatti affermato che la protagonista guardava furiosamente i figli, come fosse un toro (vv. 92 – 93)<sup>269</sup> “ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ' (ε) [...]”<sup>270</sup>. L'insistenza specifica sullo sguardo della protagonista, già rilevata dal participio ταυρουμένην in anfibologia semantica, oscillante tra il valore in diatesi media di “convirtiéndose en toro”<sup>271</sup> e quello in forma passiva nella valenza di “convertida en toro”<sup>272</sup>, ferocemente scagliato contro le ancelle (δέργμα... ἀποταυροῦται δμωσίν, vv. 187 – 188<sup>273</sup>) ha come referente principale una leonessa appena sgravata<sup>274</sup>. Sarà opportuno partire proprio da questa notazione fisico-descrittiva per cercare di fare

<sup>267</sup> Per l'emendamento πέτραν di Elmsley rispetto alla lezione tradita πέδον cfr. *infra* la discussione del problema testuale.

<sup>268</sup> Per la complessità dell'articolazione delle immagini poetiche metaforiche si rimanda a Sourvinou – Inwood 1997, in modo precipuo p. 295, in cui risultano teorizzati quali cardini della poetica della *Medea* euripidea la “climax of a complex and dynamic articulation” ed infine la “complexity and ambivalence” delle stesse immagini.

<sup>269</sup> In modo precipuo i vv. 92 – 93 della suddetta sezione presentano difficoltà sintattiche nella costruzione della lingua greca. Seguendo l'intendimento di López-Férez 2008, p. 424 n. 45 sarebbe opportuno intendere il participio ταυρουμένην come predicativo del complemento oggetto diretto (νιν). Lo studioso intende poi ὄμμα come un accusativo di relazione ed il deittico τοῖσδε, riferito ai figli di Medea direttamente presenti sulla scena, quale *dativus incommodi*.

<sup>270</sup> Page 1971<sup>7</sup>, p. 74 *comm. ad v.* 92 cita cursoriamente, senza alcuni esegesi i paralleli letterari di Aesch. *Choeph.* v. 275, di cui sottolinea l'uso metaforico del verbo ταυρόομαι, ed Eur. *Bacch.* v. 922, per un impiego letterale dello stesso. Lo stesso a p. 75, *comm. ad v.* 92 ricorda la duplice possibilità di intendere ὄμμα o come accusativo di relazione o come accusativo di limitazione.

<sup>271</sup> López-Férez 2008, p. 424 n. 45.

<sup>272</sup> López-Férez 2008, p. 424 n. 45.

<sup>273</sup> In poesia il verbo ἀποταυρόομαι è attestato soltanto nella sezione euripidea qui considerata. Page 1971<sup>7</sup>, p. 84 *comm. ad v.* 187 sul verbo ἀποταυρόομαι osserva che “to be turned into a bull” sia da intendersi metaforicamente come “to be savage”, di cui il sostantivo δέργμα costituirebbe un accusativo dell'oggetto interno: il sintagma δέργμα...ἀποταυροῦται risulterebbe semanticamente affine quindi alla figura etimologica che creerebbe la coppia δέρκεσθαι δέργμα in parallelo a λεύσσω... δέργμα del segmento di Aesch. *Pers.* vv. 81 – 82 “κύανεν δ' ὄμμασι λεύσσω / φονίου δέργμα δράκοντο”. Si inserisce in tale solco esegetico Moreau 1996, p. 104 secondo cui il lemma δέργμα, proprio in virtù della sua semantica, indica uno sguardo fisso, intenso, malefico, distintivo nella poetica eschilea di chi viola e trasgredisce le leggi del κόσμος, secondo quanto già argomentato in Moreau 1976 – 1977.

<sup>274</sup> Giustamente Boedeker 1997, p. 131 n. 15 prende le distanze da Stanford 1936, p. 33 secondo cui il verbo ἀποταυροῦται “has <lost its original imaginative force and therefore does not <mix> the lion metaphor here”. In Boedeker 1997 non risulta comunque esaminato sistematicamente da un punto di vista poetico il particolare dello sguardo che la furiosa Medea promana sulla prole, e che assumerà di contro importanza fondamentale nelle riflessioni condotte nelle pagine seguenti. Mi sembra interessante notare che in un intermezzo lirico dell'*Elena* di Euripide (vv. 375-385), nel momento in cui si fa riferimento alla metamorfosi della Ninfa Callisto, vergine sedotta da Zeus, si sottolinei come l'aspetto di leonessa (σχῆμα λεαίνης) si caratterizzi per lo sguardo furioso (ὄμματι λάβρωι). Accolgo il

luce sul sistema poetico che Euripide costruisce. I verbi indicanti lo sguardo feroce che Medea promana su chi le sta intorno alludono infatti ad un'animalizzazione del personaggio, fisicamente connotata, colta nella sua alterazione, in prima istanza somatica, che si riverbera a breve sulla sfera psicologica. Coglie nel segno Beltrametti quando osserva che "è Medea a vivere sulla scena questo conflitto tra desiderio erotico ed affetto materno come una lacerazione consapevole e sofferta, verbalizzata ed ancora prima somatizzata nell'alterazione del suo volto e nell'imbestialirsi del suo sguardo, alla fine risolta con l'infanticidio"<sup>275</sup>. Inizialmente quindi Medea diventa fisicamente un animale feroce, una λέαινα, nel volto e nei gesti. La strutturazione dell'animalizzazione euripidea culmina all'interno di un'iperbole poetica strutturata nei termini di una *comparatio* mitologica tra la maga della Colchide ed il mostro Scilla, configurata però secondo modalità differenti rispetto a quella eschilea<sup>276</sup>. Questa considerazione sembra infatti confermata dalle parole di Giasone, il cui piano referenziale è trasposto dalla fisicità alla caratterizzazione morale di Medea che osò (ἔτλη) compiere azioni terribili. La dimensione femminile (γυναικᾶ) della protagonista viene interamente annullata, e costei è resa totalmente belva feroce (λέαιναν), ma dall'indole ancora più feroce però del mostro Scilla (Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέραν φύσιν).

All'interno della tragedia euripidea, un'ulteriore immagine poetica costruita intorno al personaggio della madre furiosa sembra saldarsi alle numerose immagini che giustappungono alla maga barbara la figura di Scilla. Ai vv. 28 – 29a del dramma, nelle parole della nutrice che recita la sezione prologica, Medea risulta

---

verso in questione (v. 379) secondo le lezioni tradite ὄμματι λάβρωι σχῆμα λεαίνης dai codici *Laurentianus* XXXII, 2 dell'inizio del XIV secolo, *Palatinus* 287 e *Laurentianus* 172 del XIV secolo, discostandomi pertanto dai due emendamenti proposti da Murray 1960<sup>10</sup>, che corregge λάβρωι in δ'ἀμβρῶι e λεαίνης in λεαίνεις alterando il senso del testo, che in questo caso dovrebbe essere interpretato non "con sguardo feroce l'aspetto di leonessa" (secondo la lezione tradita), ma "ed invece con lo sguardo delicato addolcisci l'aspetto", ed intende il verso in questione "*sed vultu delicato formam mitigas*" (Murray 1960<sup>10</sup>, *app. ad v.* 379). Da ricordare inoltre l'espunzione proposta dal Dingelstadt, ricordata sia da Murray 1960<sup>10</sup> *app. ad v.* 379 sia da Diggle 1994, che pur accettando il verso nella forma tradita ὄμματι λάβρωι σχῆμα λεαίνης lo pone comunque tra *crucis*. Sembra tuttavia che Euripide voglia sottolineare la completa metamorfosi fisica della ninfa, e l'assunzione da parte di questa di connotati ferini ed animali, anche, e soprattutto, da un punto di vista fisico. Forse proprio il confronto diretto con la sequenza della *Medea*, qui presa in esame, all'interno di un'operazione di *comparatio* intertestuale, potrebbe probabilmente essere spia della genuinità delle lezioni tradite nel suddetto passo dell'*Elena*. Tende ad accogliere il v. 379 nella forma tradita altresì Grégoire – Méridier 1962 con leggera *variatio* "ὄμματι λάβρωι σχῆμα λεαίνας": l'editore ricorda in *app. ad v.* 379 gli emendamenti λεαίνεις proposto da Murray e διαίνεις proposto da Hermann e Dindorf e nota che il tradito λεαίνης sia stato considerato corrotto dal momento che, secondo il mito, la ninfa Callisto è trasformata in un'orsa, non in una leonessa. Di contro Kannicht 1969, p. 146 espunge il nesso σχῆμα λεαίνης considerandolo glossa. Tende ad accogliere σχῆμα λεαίνης altresì Prince 2009, pp. 160 – 161.

<sup>275</sup> Beltrametti 2000, p. 48. Per l'infanticidio compiuto da Medea, e le sue implicazioni ideologiche, si vedano almeno l'ampia disamina condotta da Ebener 1961 e da Schmidt 1999.

<sup>276</sup> Che il segmento euripideo di *Med.* vv. 1339 – 1343 costituisca un'iperbole all'interno di una *comparatio* mitologica, procedimento letterario e retorico distintivo della *lexis* tragica, tra la maga barbara e il mostro Scilla è già teorizzazione di Law 1926, p. 364. Poco condivisibile l'ipotesi di Hopmann, 2012 p. 121 secondo cui dietro l'immagine poetica che associa simbolicamente Medea a Scilla dovrebbe essere ravvisato uno specifico riferimento non al mostro omerico, bensì alla figlia di Niso; in virtù di tale proposta esegetica, e quindi del folle amore nutrito da Scilla verso Minosse, Scilla – Medea si configurerebbe come emblema di "female sexuality" ed allegoria di "sexual anxieties": proprio come Scilla accecata dalla folle passione uccide il padre, così Medea per vendicare il disonore del proprio letto coniugale e per vendicare la propria sessualità riverbera la furia omicida sulla prole. In Hopmann 2012, pp. 117 – 122 non risultano esaminate sistematicamente l'interferenze, ma anche le differenze sussistenti tra la Scilla eschilea e quella euripidea.

qualificata, secondo un modulo poetico già presente in Soph. *OT* v. 334 e riecheggiato in Eur. *Hipp.* vv. 304 – 305, come rupe o flutto marino ([...] ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων [...]). La medesima immagine ritorna quasi *in explicit* di tragedia ai vv. 1279 – 1289 nelle parole del Coro, che congiungendo ed interconnettendo l'imminente assassinio della prole alla triste vicenda di Ino, anch'essa omicida dei figli, designano la protagonista del dramma come pietra o ferro (τάλαιν', ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδα-/ρος [...], vv. 1279 – 1280a):

[Χο.] τάλαιν', ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδα-  
 ρος ἄτις τέκνων  
 ὄν ἔτεκες ἄροτον αὐτόχει-  
 ρι μοίραι κτενεῖς.  
 μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος  
 γυναῖκ' ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις,  
 Ἴνώ μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὄθ' ἡ Διὸς  
 δάμαρ νιν ἐξέπεμπε δωμάτων ἄλαις·  
 πίτνει δ' ἅ τάλαιν' ἐς ἄλμαν φόνωι  
 τέκνων δυσσεβεῖ,  
 ἀκτῆς ὑπερτείνασα ποντίας πόδα,  
 δυοῖν τε παῖδοιν ξυνθανοῦσ' ἀπόλλυται.

[Co.] Sventurata, sei davvero pietra o ferro  
 tu che la messe di figli  
 che hai partorito ucciderai  
 con morte data dalla tua mano.  
 Una donna, una sola donna tra quelle di un tempo,  
 conosco che scagliò la mano contro i propri figli,  
 Ino, resa folle dagli dèi, quando la sposa di Zeus  
 la cacciò dalla casa, pazza.  
 La sventurata si getta in mare con sacrilega  
 uccisione di figli,  
 tendendo il piede oltre la riva del mare,  
 destinata a morire con i due figli.

La forza dell'immagine poetica che associa metaforicamente Medea ad una pietra o al ferro ben si presta pertanto a metaforizzare la salda, inflessibile ed irremovibile decisione della protagonista che scaglia la forza ferocia del suo odio sui figli per vendicare l'oltraggio subito: sarà lei stessa ad uccidere di sua mano ([...] αὐτόχει-/ρι μοίραι κτενεῖς [...], vv. 1281 b – 1282a) il frutto dell'*eros* che Giasone ha violato<sup>277</sup>. L'associazione simbolica con la pietra non appare certamente innovazione poetica specifica del dettato letterario euripideo, dal momento che essa risulta ben sviluppata già a partire dalla *lexis* omerica. In contesto epico, ed in riferimento all'eroe o agli eserciti in battaglia tale similitudine assume un valore assolutamente positivo, emblema di forza, anche violenta, in battaglia e di coraggio, di capacità salda di

<sup>277</sup> Forse un po' arbitraria l'interpretazione di Segal 1996, p. 31 secondo cui tale l'immagine poetica sviluppata nella suddetta sezione corale è funzionale alla rappresentazione letteraria ed ideologica di Medea quale "monstruos hybrid between animate and inanimate forms".

affrontare il pericolo ed i nemici nello scontro: se infatti in *Il. XV vv. 618 – 621* sono i Danai che fronteggiano i Troiani ad essere paragonati ad uno scoglio che resiste sempre alle raffiche dei venti ed alle onde del mare che si scagliano contro di loro (ἴσχον γὰρ πυργηδὸν ἀρηρότες, ἠὔτε πέτρῃ / ἠλίβατος μεγάλη πολιῆς ἀλὸς ἐγγὺς ἑοῦσα, / ἥ τε μένει λιγέων ἀνέμων λαίψηρὰ κέλευθα / κύματά τε τροφόεντα, τά τε προσερεύγεται αὐτήν), ancora più specificamente in *Il. XVI vv. 34 – 35* è Patroclo in dialogo con Achille ad affermare che costui, proprio in virtù del suo essere spietato, è figlio del mare e delle rocce scoscese (νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότηα Πηλεΐδης, / οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα / πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής). In aggiunta alle sezioni iliadiche, il riferimento ad una roccia o ad un monte può tradurre la struttura fisica enorme ed imponente di determinati personaggi: come in *Od. IX vv. 190 – 192* è il ciclope Polifemo ad essere paragonato alla cima selvosa di monti altissimi (καὶ γὰρ θαῦμα' ἐτέτυκτο πελώριον, οὐδὲ ἐώκει / ἀνδρὶ γε σιοτοφάγῳ, ἀλλὰ ρίῳ ὑλήεντι / ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε φαίνεται οἶον ἀπ' ἄλλων), così ancora in *Od. X v. 113* la moglie del Lestrigone Antifate è descritta alta come cima di monte (ὄσσην τ' ὄρεος κορυφήν). La stabile e tenace fermezza dell'associazione poetica è infine corroborata dalla sezione di *Od. XVII vv. 462 – 464*, in cui Odisseo è colto nell'atto di restare fisso ed immobile come una roccia al colpo scagliato da Antinoo (ὥς ἄρ' ἔφη, καὶ θρηῖνον ἐλὼν βάλε δεξιὸν ὦμον / πρυμνότατον κατὰ νῶτον. ὃ δ' ἐστάθη ἠὔτε πέτρῃ / ἔμπεδον, οὐδ' ἄρα μιν σφῆλεν βέλος Ἀντινόοιο).

Da emblema di tenace resistenza e forza dell'eroe omerico, in ambito tragico in relazione al femminile violento e collerico, e nello specifico al personaggio di Medea, la pietra o il ferro ne metaforizzano però la dura e spietata indole, l'inflessibile proposito vendicativo che l'anti – madre sta per compiere<sup>278</sup>, al punto che come asserisce correttamente Boedeker l'immagine s'inserisce nelle “series of vivid images as a dangerous beast or natural force”<sup>279</sup>, metafore che “call into question the pathetic descriptions of a homeless woman”<sup>280</sup> e che rientrano a buon diritto in un “set of similes and metaphors applied to Medea suggest her intractable, violent, heroic nature”<sup>281</sup>.

Se dunque è possibile affermare che Euripide risemantizzi e rifunzionalizzi un'immagine poetica già omerica, pur tuttavia l'accostamento della protagonista del dramma ad una pietra potrebbe trovare anche

<sup>278</sup> Cfr. altresì la ripresa dell'immagine in Eur. *Andr.* vv. 537b – 538a in cui è Menelao a manifestare il suo carattere inflessibile paragonandosi ad una roccia marina e ad un'onda (τί με προσπίτνεις, ἀλίαν πέτρῃν / ἢ κύμα λιταῖς ὡς ἱκετεύων). Per una puntuale analisi delle referenze degli usi metaforici di πέτρος e πέτρα in Omero ed in tragedia si rimanda a Page 1938 p. 67 *comm. ad vv. 28 – 29*, Bongie 1977 p. 29 n. 8 e Boedeker 1997 p. 129 n. 11. In generale per un inquadramento generale sulla metaforica euripidea si faccia almeno riferimento ai classici studi di Barlow 1971 (a), Kurtz 1985, ed in modo specifico per le complesse e polifoniche metafore della *Medea* si vedano O' Higgins 1997 e Boedeker 1997. In modo precipuo l'interessante e ben condotto contributo di Boedeker 1997 è incentrato sulla dicotomia rintracciata all'interno del dramma tra l'“explicit assimilation and categorization” (p. 129) e l'“implicit assimilation” delle immagini poetiche costruite intorno al personaggio di Medea: sull'immagine metaforica di Medea/roccia la studiosa a p. 129 asserisce che “Medea's rock – or sealike toughness is only one of the ways in which she resembles her heroic male counterparts”, senza però alcun riferimento alla petrosa Scilla omerica ed alla serie di immagini euripidee che associano alla maga barbara il mostro omerico.

<sup>279</sup> Boedeker 1997, p. 129.

<sup>280</sup> Boedeker 1997, p. 129.

<sup>281</sup> Boedeker 1997, p. 146. Su tale scia esegetica si inseriva già il contributo di Bongie 1977, pp. 32 – 35.

un'ulteriore possibilità esegetica. Non è dato da dimenticare infatti il fatto che in *Od.* XII in riferimento ai mostri Scilla e Cariddi, la *lexis* epica specifica che essi siano due σκόπελοι (v. 73), puntualizzando ulteriormente che lo scoglio Scilla sia “pietra liscia simile a rocca ben levigata” (πέτρη γὰρ λῖς ἔστι, περιζέστη εἴκυϊα, v. 79). Scilla è peraltro qualificata come πέτρη al v. 121, “petrosa afflizione per i compagni” di Odisseo al v. 231 (Σκύλλην πετραίην, ἧ μοι φέρε πῆμ' ἐτάροισιν), ed infine “fosca roccia” al v. 233 (ἠεροειδέα πέτρην).

Le immagini metaforiche che Euripide riferisce quindi al personaggio di Medea potrebbero configurarsi allora come completamento letterario, in un gioco di anticipazioni e rimandi allusivi, alla sezione che sviluppa sistematicamente l'associazione metaforica tra la maga barbara ed il mostro omerico: Medea “roccia” potrebbe quindi presentarsi come dilatazione semantica e poetica di Medea “petrosa” Scilla.

L'analisi fin qui condotta forse potrebbe risolvere un annoso problema testuale che grava sul v. 1359 della Medea euripidea: καὶ Σκύλλαν ἢ Τυρσηνὸν ὤικησεν πέδον. Seppur espunto da Diggle 1984 sulla scia del Verrall che per primo ne propose l'espunzione considerando il verso come interpolazione (cfr. Murray 1958 *app. ad loc.*, Diggle 1984 *app. ad loc.* e Van Looy 1992 *app. ad loc.*), pur tuttavia sulla scia di Murray 1958, Méridier 1961 (che però non segnala in apparato la scelta operata dal Verrall), e Van Looy 1992, sembra conveniente ritenere genuino il verso. Page 1971<sup>7</sup> pur non espungendo il verso tuttavia nota in apparato che l'espunzione proposta da Verrall potrebbe avere un suo fondamento e che il v. 1359 potrebbe essere spurio o comunque corrotto (“*versum delet Verrall, fortasse recte. Aut versus spurius aut πέδον corruptum*”). In forte legame intertestuale però con i segmenti tragici di Aesch. Ag. vv. 1233b – 1234a in cui Clitemnestra è associata a Scilla che abita tra le rocce (Σκύλλαν τινὰ / οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι) e v. 1258 in cui la regina di Argo è qualificata come δίπους λέαινα, il v. 1358 della Medea πρὸς ταῦτα καὶ λέαιναν, εἰ βούληι, κάλει presuppone per realizzare la ripresa poetica rispetto all'ipotesto eschileo l'ampliamento letterario veicolata dalla menzione di Scilla al v. 1359 (già intuizione di Page 1971<sup>7</sup>, p. 177 al cui dire “καὶ λέαιναν in 1358 seems to presuppose καὶ Σκύλλαν here”), nonostante la scansione metrica di Σκύλλαν nella sequenza euripidea si configuri differente rispetto alla scansione di retaggio epico Σκύλλαν di Aesch. Ag. v. 1233 e Choeph. v. 613 (cfr. Page 1971<sup>7</sup>, p. 177). Appare opportuno in aggiunta focalizzare l'attenzione sul tradito πέδον che appare poco confacente al senso del passo, che stando alla lezione tradita dalla tradizione manoscritta dovrebbe essere inteso “Scilla che abitò il mare (lett. la pianura) Tirreno”. Rispetto alla lezione πέδον di tutta la tradizione manoscritta (mss. *Laurentianus* 32.2 del 1300 – 1320 ca., *Vaticanus Palatinus Gr.* 287 del 1320 – 1325 ca., *Hierosolymitanus Τάφου* 36 del sec. X – XI, *Parisinus Gr.* 2713 del X – XI sec., *Laurentianus* 31.10 del 1175 ca., *Vaticanus Gr.* 910 del XIV sec., *Laurentianus* 31.15 del 1325 ca., *Athous* 209 (olim 161) del 1300 ca., *Venetus Marcianus Gr.* 468 del XIII sec. ex., *Parisinus* 2712 del XIV sec. in., *Vaticanus Gr.* 909 del 1250 – 1280 ca., *Vaticanus Palatinus Gr.* 98 [apografo di *Vaticanus Gr.* 909 del 1250 – 1280 ca.] del XIV sec. in., *Hauniensis* 417 del 1475 ca., *Neapolitanus Vindobonensis Gr.* 17 del 1500 ca.), accolta da Méridier 1961 che però qualifica il lemma πέδον come “*suspectum*” in apparato, da Van Looy 1992 e posta di contro tra *crucis* con il verbo ὤικησεν da Murray 1958 e da Page 1971<sup>7</sup> (ed ultimamente da Rodríguez Cidre 2002a, p. 279 che pone πέδον tra *crucis*), sembrerebbe assai degno di nota l'emendamento proposto da Elmsley πέτρων da riferire a Scilla, in base al cui il senso del passo si esplicherebbe nei termini seguenti καὶ Σκύλλαν ἢ Τυρσηνὸν ὤικησεν πέτρων, e cioè “lo scoglio Scilla (la petrosa Scilla) che abita il Tirreno”, contestualmente molto più valido rispetto alla correzione operata da Weil che propendeva a correggere πέδον in πέτρον da riferire quindi grammaticalmente a Τυρσηνόν ed alle proposte interpretative di Musgrave che leggeva πόρον in luogo di πέδον probabilmente sulla base di Lycophr. *Alex.* v. 1085 πόρος Τυρσηνός o congetturava σπέος sulla base della glossema σπήλαιον soprascritto nel ms. *Parisinus* 2712 (cfr. Murray 1958 *app. ad loc.*: “*glossema σπήλαιον suprascr. in A, unde σπέος coniecit Musgrave sed ipse πόρον legit*” e Page 1971<sup>7</sup> *app. ad loc.*: “*glossema σπήλαιον suprascr. in A*”). Non mi sembra del tutto corretto ritenere che l'emendamento di Elmsley sia dovuto al fatto che nella

*lexis* tragica πέτρα sia sinonimo di ἄντρον come in Soph. *Phil.* v. 16 ed Eur. *Cycl.* v. 18 e segg. (è una delle possibilità proposte da Page 1971<sup>7</sup>, p. 177); esso sembrerebbe alludere maggiormente sia all’abitazione usuale di Scilla quale già appariva in *Od.* XII vv. 73, Aesch. *Ag.* v. 1234 (οἰκοῦσαν ἐν πέτραισι) e probabilmente in Eur. *Troad.* vv. 435 – 436a (τοῦ δὴ στενὸν διαυλον ὤικισται πέτρας† / δεινὴ Χάρυβδις [...]) sia alla sua qualificazione di pietra e petrosa quale appare da Hom. *Od.* XII vv. 79, 121, 231, 233. Accogliere l’emendamento di Elmsley significherebbe ripristinare i cardini di un’immagine poetica che ha grande sviluppo nella *Medea* euripidea, in virtù della quale la protagonista del dramma è associata al contempo ad una roccia ed al mostro omerico, ed all’interno della quale la sovrapposizione Medea/roccia si salda, amplia e completa – come abbiamo tentato di dimostrare – l’associazione tra la maga barbara e l’omerica, petrosa Scilla<sup>282</sup>.

È palese dalla tessera poetica in esame come Euripide costruisca ed istituisca un dialogo con la prima delle immagini eschilee da cui è stata avviata l’analisi<sup>283</sup>. Leonessa e Scilla, Clitemnestra e Medea: il filo rosso che lega due delle più grandi figure femminili del teatro. Eppure se l’ipotesto dei versi della *Medea* è certamente l’*Agamennone* eschileo, di cui costituisce una riscrittura poetica, pur tuttavia le finalità sottese alla costruzione dell’immagine euripidea risultano diverse e si esplicano nel loro sviluppo e *contrario* con l’ideologia eschilea<sup>284</sup>. In prima istanza va rilevato che se Eschilo costruisce sulla terribile regina di Argo una

---

<sup>282</sup> Poco convincente l’ipotesi di Adrados 1993, p. 263 che, accogliendo la lezione tradita πέδον e rigettando la proposta di espunzione di Verrall e Diggle e gli emendamenti proposti da Murray, ritiene che il nesso Τυρσηνὸν...πέδον designi genericamente l’Italia, non veicoli quindi una specifica referenza geografica e – come tale – risulti quindi lezione genuina da difendere. La questione era già stata affrontata altresì da Plumpe 1942, che tende però a mantenere la lezione tradita πέδον da riferire a Τυρσηνόν, ed in virtù di tale scelta propende per la genuinità del nesso Τυρσηνὸν...πέδον, analogo ai nessi tucididei πέλαγος Τυρσηνικόν di *Hist.* IV 24. 5, Τυρσηνικὸν κόλπον di *Hist.* VI 62. 2 ed infine Τυρσηνικὸν πόντον di *Hist.* VII 58. 2. Francamente poco condivisibile l’ipotesi di Segall 1996, p. 31 che, non occupandosi minimamente del problema testuale, ritiene che il nesso Σκύλλαν ἢ Τυρσηνόν sia un “geographical epithet, like the consistent emphasis on her status as a <stranger> or <barbarian>”.

<sup>283</sup> Nota rapidissima sulla ripresa euripidea del segmento eschileo in Fraenkel 1978, p. 569 *comm. ad Ag.* v. 1233. Cursorio accenno all’ipotesto eschileo di *Ag.* vv. 1232 – 1233, ma senza alcuna disamina letteraria o ideologica, in Segal 1996 p. 27 e McClure 1999 p. 392. Per la nozione, la teorizzazione di intertestualità, le sue forme e funzioni nel mondo antico imprescindibile punto di partenza è costituito da Allen 2000.

<sup>284</sup> Boedeker 1997, p. 132 non fa comunque riferimento alla Clitemnestra – Scilla eschilea che costituisce l’ipotesto letterario ed ideologico principale del passo euripideo. Stranamente infatti il rapporto intertestuale sussistente tra immagine eschilea di Clitemnestra/Scilla e la puntuale ripresa euripidea nell’associazione simbolica Medea/Scilla risultano soltanto cursoriamente accennati in Boedeker 1997, p. 138, e non sottoposto a puntuale disamina. Va rilevato che parte della critica, focalizzando in modo precipuo l’attenzione sul segmento tragico di *Med.* vv. 1242 – 1244 e sull’impiego del lessico guerresco e di immagini militari in relazione alla protagonista del dramma, tende a ravvisare nella maga barbara un’eroina al maschile, in perfetto parallelismo con la mascolinizzazione di Clitemnestra. Cfr. a tal proposito Winnington – Ingram 1948 p. 147, Maddalena 1963, Shaw 1975 (pp. 261 – 263), Bongie 1977, Dihle 1977 (pp. 16 – 21), Knox 1977, Barlow 1989, Foley 1989, Rehm 1989, Moreau 1994 – 1995 p. 181 – 186 e 1996 pp. 105 – 107 e da ultima Boedeker 1997, pp. 134 secondo cui “Medea continues to adopt a stereotypical masculine perspective in her false dealings with Jason”, mediante un’“adoption of masculine values” (p. 134 n. 24), al punto che “through such conflicting categories Euripides emphasizes the paradox of a character who aspires to male heroism within the confines of what are presented as inescapably female concerns” (p. 136), ed asserendo che “the most obvious categories of definition shows how inadequate they are for classifying Medea. Unquestionably she is a <woman> and <mother>, but the conventional expectations those terms evoke are grossly mistaken, especially regarding her behavior toward her children. This discrepancy produces irony and pathos when Medea as woman and mother argues with her more masculine, heroic self. Further, Medea’s familiarity with conventional perspectives on her defined status allows her to manipulate Jason by playing with his stereotyped view of her female nature” (p. 146, ribadito poi a p. 148). Pur tuttavia tale ipotesi interpretativa dovrebbe essere in parte rettificata: Medea non è solo un’eroina al maschile, e la sua forza sovversiva è insita soprattutto nella sua essenza di madre distruttiva; Medea non sussume ruoli maschili a differenza della regina di Argo. La grandezza della maga barbara consiste semmai nella



duplice icona letteraria scissa in due sequenze nella misura in cui in *Ag.* vv. 1232 – 1234 riferisce metaforicamente a Clitemnestra il mostro Scilla e solo in un secondo momento, ai vv. 1259 – 1261 della medesima tragedia, la rende leonessa, di contro Euripide sembra sintetizzare, ricomponendoli e ricompattandoli in un'unica immagine, i due elementi poetici, come ben appare dalle sezioni di *Med.* vv. 1339 – 1343 e 1358 – 1359, nelle cui unità la *comparatio* letteraria si esplica interconnettendo contemporaneamente Medea al mostro omerico ed alla leonessa.

In secondo luogo se in Eschilo la mostruosità rappresentava il termine ultimo della metamorfosi metaforica della donna in bestia, e Clitemnestra annullava la sua identità femminile nel momento in cui le si sovrapponeva non l'immagine della *λέαινα* ma quella del *δάκος*, in Euripide invece la sola animalizzazione della donna si struttura come ancora più feroce (*ἀγριωτέραν*) della mostruosità stessa<sup>285</sup>. La disumanizzazione euripidea non consiste nella costruzione mostruosa del personaggio, ma nella sua degradazione metaforica al livello bestiale: per diventare anti-donna ed anti-madre Medea deve valicare i limiti umani, deve animalizzarsi. E solo nell'animalizzazione, ben più violenta della mostruosità nel paradigma euripideo ed al contempo realizzazione ultima e soluzione tragica dell'*itinerarium mentis* di Medea verso la vendetta<sup>286</sup>, viene decostruita l'identità umana, femminile nella fattispecie<sup>287</sup>. La leonessa euripidea, di cui è sottolineata la caratterizzazione barbara e totalmente contrapposta all'*Ἑλληνίς γυνή* più che al caos disordinato e scomposto, arrecato dall'irrompere dell'animalità nel mondo umano – elemento precipuo della riflessione eschilea – fa riferimento a ciò che è estraneo, selvaggio rispetto alla *polis*, a ciò che è politicamente e culturalmente definito. In relazione alla varietà di funzioni drammatiche a cui

---

continua e contraddittoria oscillazione tra difesa del ruolo materno ed il violento rifiuto dello stesso, proprio come la sua scandalosa forza sovversiva è conseguenza della dissociazione dal ruolo di madre, e non certamente dell'inversione dei ruoli sociali che attua Clitemnestra all'interno dell'*oikos* durante l'assenza del marito. Sull'oscillazione tra identità eroica ed identità femminile di Medea cfr. Nancy 1984, p. 127 e da ultimo Martina 1995.

<sup>285</sup> Cfr. López-Férez 2008, p. 426 che parla del "carácter salvaje" di Medea. Per l'aggettivo *ἄγριος* cfr. a titolo esemplificativo *Hom. Il.* IV v. 23, VIII v. 96, IX v. 629; *Od.* II v. 19, VII 207 (cfr. López-Férez 2008, p. 427 n. 54). Cfr. inoltre *Eur. El.* v. 1116 (riferito ad Egisto) e *Bacc.* v. 361 (riferito a Penteo). A tal proposito cfr. Rodríguez Cidre 2002 (b), p. 278 n. 7 asserisce che "el referente animal de *ἀγριωτέραν* es más claro. Chantraine destaca que el sufijo *-τέρος* designa a los animales salvajes que viven en el *ἀγρός*". Alquanto poco condivisibile e arbitraria la notazione di Hopmann 2012, pp. 230 – 231 sulla difformità formale e concettuale del trattamento del mito di Scilla nella poetica eschilea, euripidea ed in ambito latino secondo cui "unlike Aeschylus or Euripides, who treat Scylla's dogs as a metaphor for female lust and a metonym for the creature as a whole, most Roman versions emphasize the contrast between the girl's genitals and the ravening dog heads", al punto che "classical interpretations of Scylla as *femme fatale* or maiden often involve a metaphorical or analogical relation among the conceptual components of the symbol. By contrast, Roman poets usually treat the monster as an oxymoron, emphasizing the tension between Scylla's virginal upper body and raging dog heads in the lover torso". Musurillo 1966, p. 68 nota cursoriamente che l'*animal imagery* costruita intorno al personaggio di Medea concorre a delinearne l'aspetto selvaggio e mostruoso. Per ulteriori paralleli letterari ed ideologici sussistenti tra Clitemnestra e Medea cfr. Cunningham 1954, p. 152.

<sup>286</sup> Catenacci 2000, p. 77. Per la vendetta di Medea si vedano i classici contributi di Burnet 1973, pp. 1 e segg. e 1998, pp. 192 e segg., Segal 1996 specialmente pp. 34 e 39 – 40, ripresi nella loro proposta esegetica da Pepe 2008, pp. 33 – 34 e di McClure 1999, pp. 381 – 383 "Medea appear as a figure of masculinized boldness who has subordinated maternal scruples to an all – consuming passion revenge" (p. 383), Flory 1978, ed infine di Hopman 2008.

<sup>287</sup> Cfr. il contributo di Reeve 1972, incentrato sulla disamina delle modalità (poetiche e psicologiche) tramite cui si sfalda e si disintegra la "maternal affection" (p. 51) di Medea, con particolare riguardo ai vv. 1021 – 1080 della tragedia euripidea.

corrisponde sempre l'immagine poetica, semplice o complessa<sup>288</sup>, la barbara Medea incarna esattamente l'aspetto di alterità rispetto alla "civile" Grecia; ancora più prepotentemente, Medea s'impone come altro rispetto alla Grecia: lo sottolinea, con forti parole, Beltrametti, per la quale: "la sua indecenza, la sua tragedia, è anche quella di essere il personaggio [...] più radicalmente eversore, con il suo delitto esemplare che oppone alle offese dei fondamenti stessi di ogni etica, radicati nelle relazioni primarie di ogni società"<sup>289</sup>. È la portata corrosivamente sovversiva di Medea, la sua maternità ostile a squarciare la normalità, a rompere i baluardi di certezze e convenzioni sociali insite nel pensiero ellenico: Medea è la donna, l'eroina terribile per la lucida razionalità della sua crudele intelligenza, per l'articolazione polimorfica e la complessità contraddittoria delle sue azioni<sup>290</sup>. Lo asseriscono nettamente Sourvinou – Inwood al cui dire "Medea was, among other things, a negative polarization of <bad woman>, itself a negative polarization of the notion <normal woman>, in which male fears concerning women and men's vulnerability to women within the family were crystallized. Euripides' Medea created a new version of this negative polarization, placed at a safe symbolic distance through the activation and articulation of Medea's supernatural facet and through a stress on her alienness and barbarism"<sup>291</sup>.

Di tale impetuosa irruzione la "civile" Grecia ha paura e ne sente fortemente il tratto di alterità, percepisce i tratti barbari ed estranei che in essa si insediano: Medea trascende e sradica il suo ruolo di madre e di moglie, ed ancora più ferocemente trascende e sradica il suo ruolo di donna "normale". La forza tragicamente e scandalosamente ardita del gesto della maga barbara, che irrompe – proprio come una leonessa – con la sua forza sovversiva sull'ordine politico fissato, consiste nel riversare odio e violenza sulla prole, inerme, indifesa, rea di essere parte di un uomo che ha tradito il suo *eros*. Sono i figli a diventare vittime della madre, vittime votate al sacrificio di una donna ormai bestia.

Se pertanto nella costruzione poetica euripidea la perdita dell'identità umana è subito conseguente all'animalizzazione, tuttavia sia la leonessa eschilea sia la leonessa euripidea sono accomunate da un preciso elemento. Entrambe infatti sono madri, ed entrambe, diventate o mostro (*δυσφιλὲς δάκος* era definita Clitemnestra) o belva, rinunciano alla loro maternità, la rinnegano. L'importanza del ruolo materno all'interno di tali immagini poetiche, che ne rappresentano però le disfunzioni, viene peraltro corroborata

---

<sup>288</sup> Su tale aspetto teorico si veda Barlow 1971, p. 4.

<sup>289</sup> Beltrametti 2000, p. 60. Per la carica sovversiva di Medea si veda anche Nancy 1984, p. 127 e più in generale per la carica sovversiva insita nel femminile quale si esplica con prepotenza nella tragedia Shaw 1975, Des Bouvrie 1990 pp. 342 – 325 e Segal 1996. Si consultino a tal proposito anche Catenacci 2000, p. 70 e le considerazioni di Susanetti 2005, p. 214 "Medea incrocia i destini della Grecia a partire da uno spazio barbarico e totalmente altro, raggiungibile dall'umano e tuttavia geneticamente diverso da esso", ed ancora p. 222 "nell'uccisione della prole, l'azione vendicativa della sposa tradita colpisce Giasone in ciò che per l'uomo greco è più essenziale nell'orizzonte della vita sociale: la continuità del nome e della discendenza, la trasmissione dei beni ed il prestigio familiare".

<sup>290</sup> Cfr. a tal proposito Sourvinou – Inwood 1997 che qualificano Medea al contempo come "bad woman" e "bad mother" (p. 261), "totally negative woman, a destructive force" (p. 278) e ne sottolineano l'"articulation of the complexity of human actions, human character, and the human condition" (p. 294). Su questo punto cfr. anche Moreau 1994 – 1995.

<sup>291</sup> Sourvinou – Inwood 1997, p. 294. Su tale linea esegetica cfr. già Boedeker 1991, pp. 95 – 97, e successivamente McClure 1999.

dalle considerazioni esegetiche di *Sch. Vet. in Eur. Med. ad vv. 187 e segg.* che esplicano il nesso logico sotteso all'accostamento metaforico tra Medea e la leonessa e chiariscono le modalità in base alle quali il poeta insiste più volte nel corso del dramma sullo sguardo promanato furiosamente dalla donna sui figli e sulle ancelle:

καίτοι, φησὶν, ἡ δέσποινα δεινὸν ὄρᾳ τοῖς τολμῶσιν αὐτῇ πλησιάζειν ἔχουσα λεαίνης τετοκυίας τὸ βλέμμα [...] ἀποταυροῦται· ταυρηδὸν σχηματίζεται τῷ προσώπῳ, ὡς βλέμμα μὲν ἔχειν λεαίνης, σχηματίζεσθαι δὲ τῷ προσώπῳ ὁμοίως ταύρῳ θυμουμένῳ. οὕτως, φησὶν, ἀποβλέπει εἰς ἡμᾶς ὀργίλως, ὡς λέαινα ὀργισθεῖσα ὑπὲρ τῶν τέκνων αὐτῆς<sup>292</sup>.

davvero, dice, la padrona guarda terribilmente coloro che osano avvicinarsi a lei, con lo sguardo di leonessa che ha appena partorito [...] lancia sguardo furioso: presentare nel volto i tratti di un toro, come avere lo sguardo di leonessa, avere nel volto l'apparenza di un toro infuriato. Così, dice, guarda verso di noi con ira, come una leonessa adirata che sta a difesa dei suoi cuccioli.

Se dapprima la vista della protagonista viene descritta come quella furiosa di un toro, la testimonianza scoliastica associa specificamente ed esplicitamente lo sguardo promanato con ira collerica (ὀργίλως) dalla leonessa, posta a difesa vigile della propria prole ed in preda al furore (ὀργισθεῖσα), al momento subito successivo al parto.

Fin dall'epica omerica comunque il leone risulta raffigurato quale emblema di sollecitudine materna e di amore nutriti verso i cuccioli. Se nella *lexis* epica la similitudine eroe/λέων trovava la sua ragion d'essere in relazione alla forza ed coraggio, spesso violento e crudele, che accomuna il guerriero al suddetto animale, è sempre il dettato epico ad impiegare l'immagine del leone come simbolo precipuo di amore materno. In *Il. XVII vv. 132 – 137* Aiace che tenta di difendere il corpo di Patroclo ormai morto è difatti accostato ad un λέων che difende i suoi cuccioli quando nella selva s'imbatte nei cacciatori:

Αἴας δ' ἀμφὶ Μενoitιάδη σάκος εὐρὸν καλύψας  
ἔστήκει ὡς τίς τε λέων περὶ οἴσι τέκεσσι,  
ᾧ ῥά τε νήπι' ἄγοντι συναντήσονται ἐν ὕλῃ  
ἄνδρες ἐπακτῆρες· ὃ δέ τε σθένει βλεμεαίνει,  
πᾶν δέ τ' ἐπισκύνιον κάτω ἔλκεται ὅσσε καλύπτων·  
ὡς Αἴας περὶ Πατρόκλῳ ἥρωϊ βεβήκει.

dunque Aiace coprendo con l'ampio scudo il figlio di Menezio stava come un leone a difesa dei suoi cuccioli, che, mentre conduce i piccoli nella selva s'imbatte nei cacciatori: è fiero della propria forza, corruga giù tutte le ciglia, socchiudendo gli occhi: così Aiace stava a difesa di Patroclo.

<sup>292</sup> Cfr. altresì Eust., *Comm. ad Hom. Il. Vol. I, 247, 17* (οὕτω δὲ καὶ Εὐρυπίδης φησὶ τὴν Μήδειαν τοκάδος δίκην λεαίνης ταυρουμένην, ἥγουν ἀγριουμένην ὡς λέαιναν καὶ ὡς ταῦρον).

Se dunque l'immagine poetica istituisce un diretto collegamento tra la difesa che compie Aiace su Patroclo e quella di un leone che protegge i piccoli dai cacciatori, la suddetta similitudine trova un suo completamento ed un suo ampliamento nella tessera poetica di *Il. XVIII vv. 316 – 323*, in cui è Achille, che dà avvio al compianto sul corpo di Patroclo, ad essere paragonato ad un leone che al contempo geme e si dispera, provando collera pungente, proprio perché è stato privato della prole da un cacciatore<sup>293</sup>:

τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινοῦ ἔξῆρχε γόοιο  
χεῖρας ἐπ' ἀνδροφόνους θέμενος στήθεσσιν ἑταίρου  
πυκνά μάλα στενάχων ὥς τε λῖς ἠϋγένειος,  
ᾧ ῥά θ' ὑπὸ σκύμνους ἐλαφηβόλος ἀρπάσῃ ἀνήρ  
ὔλης ἐκ πυκινῆς· ὃ δέ τ' ἄχνηται ὕστερος ἐλθῶν,  
πολλὰ δέ τ' ἄγκε' ἐπῆλθε μετ' ἀνέρος ἵχνι' ἐρευνῶν  
εἷ ποθεν ἐξεύροι· μάλα γὰρ δριμύς χόλος αἰρεῖ·  
ὥς ὁ βαρὺ στενάχων μετεφώνεε Μυρμιδόνεσιν·

tra quelli il Pelide dava inizio al lamento accorato  
ponendo le mani assassine sul petto dell'amico  
gemendo senza tregua come un leone dal folto vello,  
a cui dal fitto della selva abbia rapito i cuccioli  
un cacciatore di cervi; giunto tardi, si affligge,  
attraversa molte valli alla ricerca delle tracce dell'uomo  
se mai lo trovasse; lo assale ira violenta;  
così gemendo profondamente, rivolgeva parola ai Mirmidoni.

Emerge forte e prepotente dai versi omerici proprio la πρὸς τὰ ἔγγονα φιλοσοφία che Plutarco in *De amore prolis* 494c 9, citando proprio il passo di *Hom. Il. XVII vv. 134 – 137*, qualifica come uno dei tratti peculiari del leone. E proprio quando vengono loro sottratti i cuccioli, i leoni sono colti da furia collerica: se già infatti *Hom. Il. 322b* dà contezza del rancore pungente che s'impossessa del leone (μάλα γὰρ δριμύς χόλος αἰρεῖ) se privato della propria prole, gli *Sch. Vet. in Hom. Il XXIV ad v. 24* registrano il riferimento specifico a leonesse adirate (ὀργιζόμεναι) qualora esse siano private dei propri cuccioli (ἐπὶ τῇ ἀφαιρέσει τῶν σκύμνων); ed ancora in *Et. Magn. 719, 55* viene ricordato il fatto che il lemma verbale σκυδμαίνειν, già di uso omerico<sup>294</sup>, indichi propriamente lo σκυθρωπάζειν καὶ ὀργίζεσθαι, cioè la furia collerica che s'impossessa di leoni e leonesse nel momento in cui ad essi sono sottratti i propri piccoli (κυρίως ἐπὶ τῶν λεόντων καὶ λεαινῶν τῶν ἐπὶ τοῖς ἀφαιρουμένοις σκύμοις ὀργιζομένων).

L'atteggiamento di protezione materna della leonessa, che però si traduce con notevole scarto antifrastico in un'oscillazione contraddittoria nella *Medea* euripidea, è dato rinvenibile in gran parte della riflessione greca, non estraneo neppure alla tradizione cristiana: Basilio in *Homil. in Hex. IX, 4, 18* afferma che la

<sup>293</sup> Per i rapporti di carattere parentale, e di matrice quasi "materna", che si creano e sussistono tra Achille e Patroclo cfr. la sintesi offerta da Mills 2000, e specialmente p. 9 per un cursorio riferimento, ma senza alcuna esegesi, ad *Il. XVIII vv. 316 – 323*.

<sup>294</sup> Cfr. *Hom. Il. XXIV v. 592*.

λέαινα στέργει τὰ ἐξ αὐτῆς; lo stesso Eustazio, rifacendosi al caratteristico amore materno che contraddistingue la λέαινα, instaura un interessante paragone tra l'affettuosa premura manifestata da Aiace nei confronti di Patroclo, e l'atteggiamento manifestato dalla leonessa madre (τὴν δὲ τοῦ ἀνδρειοτάτου σπουδὴν Αἴαντος ἐπὶ Πατρόκλῳ εὐνοία εἰκάζει, ὅποιαν σχοίη ἂν λέαινα περὶ σκυμνία, *Comm. ad Hom. Il. IV, 25, 29*), ribadendo (*Comm. ad Hom. Il. IV, 26, 1*) che la λέαινα sia precipuamente φιλότεκνος.

Alle testimonianze di ordine prettamente letterario si aggiunge peraltro il fatto che la speculazione scientifica antica ravvisava una particolare caratteristica anatomica nella leonessa per ciò che concerne il numero delle mammelle, affine al genere umano: afferma infatti Aristotele che la λέαινα, a differenza degli altri animali (come per esempio la πάρδαλις) che presentano un numero maggiore di mammelle, ne possiede soltanto due, collocate all'interno del γαστήρ (τὰ μὲν οὖν ἄλλα πλείους ἔχει, ἡ δὲ πάρδαλις τέτταρας ἐν τῇ γαστρὶ, ἡ δὲ λέαινα δύο ἐν τῇ γαστρὶ, *HA 500 A, 29*). E proprio in virtù di tale tratto anatomico, cioè la presenza di due sole mammelle, l'esegesi antica sosteneva che la leonessa partorisce soltanto due cuccioli a volta, come è ben ravvisabile sia in *Sch. Vet. in Hom. Il. V ad v. 554* (ἡ λέαινα δύο τίκτει δύο μαζοὺς ἔχουσα) sia in *Eust. Comm. ad Hom. Il. II, 147, 14* (ἡ λέαινα δύο τίκτει ἔχουσα δύο μαζοῦς).

Se pertanto il riferimento allo sguardo trova la sua spiegazione in connessione con il momento subito successivo al parto, in cui la leonessa è colta da smania furiosa di protezione verso i cuccioli, è interessante, ai fini del nostro discorso sul ruolo materno, soffermarci sul passo aristotelico di *PA 688a 35* e segg. in cui – a ripresa di quanto affermato in *HA 500a, 29* – è ravvisata ancora una volta un'analogia strutturale tra il genere umano e la specie leonina per ciò che concerne il numero e la collocazione delle mammelle nel mezzo del ventre<sup>295</sup>:

τὰ μὲν γὰρ ὀλιγοτόκα καὶ μώνυχα καὶ κερατοφόρα ἐν τοῖς μηροῖς ἔχουσι τοὺς μαστοὺς, καὶ τούτους δύο, τὰ δὲ πολυτόκα ἢ πολυσχιδῆ τὰ μὲν περὶ τὴν γαστέρα πλαγίους καὶ πολλοὺς, οἷον ὄϊς καὶ κύων, τὰ δὲ δύο μόνους, περὶ μέσην μέντοι γαστέρα, οἷον λέων

gli animali che generano pochi figli, dallo zoccolo unito e con le corna, hanno le mammelle tra le cosce, e queste sono due; invece gli animali prolifici, non a zoccolo, alcuni ne hanno molte

<sup>295</sup> Cfr. ad esempio Arist. *HA 500a, 27* nel cui passo in relazione al cane – ed in opposizione alla donna ed alla leonessa quindi – si afferma che le mammelle si trovano non nel petto o nei seni, ma bensì nel ventre (οὐτ' ἐν τῷ στήθει ἔχει τοὺς μαστοὺς οὐτ' ἐν τοῖς μηροῖς, ἀλλ' ἐν τῇ γαστρὶ, οἷον κύων). Va peraltro ricordata in questa sede la precisa considerazione erodotea di *Hist. III 108*, smentita però fortemente da Arist. *HA 579b 2*, secondo cui la leonessa genera nella vita una sola volta ed un solo cucciolo, dal momento contemporaneamente al momento del parto essa espelle con il piccolo anche l'utero (ἡ δὲ δὴ λέαινα [...] ἅπαξ ἐν τῷ βίῳ τίκτει ἔν: τίκτουσα γὰρ συνεκβάλλει τῷ τέκνῳ τὰς μήτρας): secondo lo storico, quando il cucciolo nel ventre della madre comincia ad agitarsi, avendo artigli molto più affilati di tutti gli altri animali, lacera l'utero e piano piano continua a graffiarne la parte sempre più interna, così da non lasciarne nessuna integra la momento del parto (τὸ δὲ αἴτιον τούτου τόδε ἐστί: ἐπεὰν ὁ σκύμνος ἐν τῇ μητρὶ ἐὼν ἄρχηται διακινεόμενος, ὁ δὲ ἔχων ὄνυχας θηρίων πολλὸν πάντων ὀξυτάτους ἀμύσσει τὰς μήτρας, αὐξόμενός τε δὴ πολλῷ μᾶλλον ἐσικνέεται καταγράφων: πέλας τε δὴ ὁ τόκος ἐστί, καὶ τὸ παράπαν λείπεται αὐτέων ὑγιᾶς οὐδέν).

lateralmente al ventre, come il maiale ed il cane, altri ne hanno soltanto due, nella parte centrale del ventre, come il leone.

Nei versi euripidei quindi l'accostamento metaforico tra leonessa e donna potrebbe probabilmente sussistere in relazione a due aspetti ben precisi: da una parte l'affinità anatomica (ravvisata dalla speculazione scientifica), tra i soggetti della sovrapposizione metaforica (donna e λέαινα), di un organo come il seno che in connessione con l'utero – secondo le riflessioni ginecologiche antiche – è simbolo della maternità e delle funzioni da essa esplicata; dall'altra il riferimento allo sguardo furioso emanato dalla leonessa in maniera collerica subito dopo il parto per difendere la prole, e caratterizzante la protagonista del dramma. La connessione tra dato letterario, esegesi scoliastica e notazione scientifica permette la costruzione di un paradigma ideologico forte, rivestito di numerose simbologie, che testimoniano fino a che punto la rappresentazione euripidea scardini dalle basi il ruolo materno: l'anti – madre nutre sentimento di odio verso la propria prole (στυγεῖ δὲ παῖδας, Med. v. 36a)<sup>296</sup> e promana contro di loro in maniera rabbiosa e collerica una “mirada maléfica”<sup>297</sup>.

Se la forte gravidanza dell'immagine eschilea di Clitemnestra/λέαινα era costituita dal ribaltamento dell'ἄλκη epica del guerriero λέων nel cieco furore distruttivo che la leonessa a due zampe manifesta contro l'*oikos*, la forza sovversiva – come sovversivo è il personaggio di Medea – dell'immagine euripidea è costituita dal fatto che Medea/λέαινα scardina e rovescia il modello positivo rappresentato dal leone e dalla sua sollecitudine nutrita verso i cuccioli, trasformandosi *e contrario* in leonessa furiosa, posta non a difesa della prole, ma crudele e vendicativa assassina di essa<sup>298</sup>.

---

<sup>296</sup> Cfr. a tal proposito López-Férez 2008, p. 421 che acutamente afferma: “lo peor que se puede decir de una madre es que odia a sus retonos y que no goza al verlos: Eurípides es un innovador en la expresión de tal idea. El verbo στυγέω se nos presenta ya en Homero con el valor de <horrorizarse> ante algo o alguien, <sentir repulsión > por alguien, con un sentido físico más fuerte que el sinónimo μισέω. También es homérico el nombre raíz ΣΤύξ, -γός, <Estige>, o río infernal, y el adjetivo στυγερός. Los trágicos emplean tanto esos términos como otros nuevos del tema στυγ-: Esquilo (50), Sóphocles (38), Euripides (70)”. Per la gamma semantica dell'odio dispiegata nella *Medea* euripidea cfr. vv. 36, 113, 147, 193, 195, 221, 463, 994, 1374.

<sup>297</sup> López-Férez 2008, p. 424 n. 45. Cfr. a tal proposito Moureau 1996, p. 104.

<sup>298</sup> Cfr. Boedeker 1997, p. 131 “the parturient lioness’s fierce glare introduces a note of maternal care that will of course prove ironic when applied to Medea. The protective overtones seem discordant even in this context, where the Nurse has just voiced her fear that Medea may <do something> to her children (92 – 93, 95), warning that the children should keep away from their mother in her angry mood (90 – 91, 101)”, e l’analoga considerazione di p. 135 “as with γυνή (woman), the term μήτηρ (mother) occurs mostly in ironic or pathetic contrast to Medea’s most <unmaternal> plans and behavior”. Poco convincente mi sembra però la presunta ironia che la studiosa scorge nei seguenti segmenti poetici: non si tratta di un’immagine ironica, ma forte, volutamente ardita proprio in relazione ad una madre che ucciderà i suoi figli. Non concordo con quanto afferma Musurillo 1966, p. 72 secondo cui “Medea’s thinking throughout is emotional, not logical”, dal momento che la grandezza del personaggio è costituita dalla compresenza e dal contrasto tra elemento razionale ed irrazionale: la scandalosa forza di Medea è la sua continua oscillazione tra difesa del ruolo materno e distruzione dello stesso. Sui meccanismi ideologici della vendetta e della violenza come cardine della vicenda intellettuale ed esistenziale di Medea si veda Burnett 1973, Pucci 1980, Barlow 1989, McDermott 1989, Fartzoff 1996, Morales Ortiz 2000 e Cavallero 2003. In modo specifico per una disamina puntuale della gamma semantica dell’ira riferita al personaggio di Medea cfr. Cavallero 2003, pp. 308 – 310.

*Medea* è la tragedia della maternità, lacerata, sofferta, ed infine rinnegata<sup>299</sup>. Sottoposta prima alla fatica del parto ancora più di Clitemnestra, Medea, madre dall'animo sanguinario (φρήν μαιφονωτέρα, v. 256), ne rifiuterà il frutto, lo sacrificherà in nome di un *eros* tradito<sup>300</sup>. A suggello di questo, ancora una volta le parole di Giasone, emblematiche della colpa, la più grave, di cui si è macchiata la protagonista, designata, ancora una volta, come leonessa, però assassina dei figli (παιδοφόνου...λεαίνης, v. 1407)<sup>301</sup>. Quella stessa leonessa che, secondo lo scoliaste, dopo aver partorito, sta a difesa dei suoi cuccioli, dietro cui ha preso forma la figura dell'anti-madre Medea.

È evidente dai rimandi intertestuali come tra le due anti-madri Clitemnestra e Medea si realizzi una serie di interferenze, con una diversità sostanziale però: l'una è vittima di omicidio, dopo aver compiuto l'assassinio del marito, l'altra né è, soltanto, artefice. Alla luce di tali notazioni risulta molto suggestiva e convincente l'analisi di Beltrametti, che legge la storia di Medea in connessione con quella di Clitemnestra, e nello specifico considera la maga della Colchide come la vendicatrice simbolica della regina di Argo. Per la studiosa infatti l'azione dell'eroina euripidea rappresenta il riscatto contro la concezione, insita nell'ideologia eschilea, che considerava la donna alla stregua di materia inerte, ricettacolo del seme maschile e pertanto si configura come vendetta contro la concezione del corpo: "che genera e dà alla luce [...] continuamente e disperatamente ridotto dal pensiero degli uomini nelle figure di una passività buona solo se duttile, docile a ricevere senza alcuna scabrosità l'impronta e l'atto maschile [...] Medea, la Medea di Euripide non vuole e non può essere madre di figli che siano solo del padre, non vuole e non può essere madre di figli che non siano anche del padre. Con il suo gesto travolge le madri storiche, ridotte ad inconsapevoli fattrici, ma dissipa anche con altrettanta consapevolezza e determinazione, quel fantasma di madre originaria, immane ed informe, autosufficiente ed autogenerante da un corpo che non chiede amore"<sup>302</sup>.

Medea porta con sé il retroterra eschileo, e proprio per il suddetto motivo è descritta in termini simili a Clitemnestra: "commette un infanticidio a contrappasso simbolico. Attraverso tutte le memorie di Clitemnestra che porta nel suo personaggio ed addirittura nel suo stesso nome, Medea vendica, con anche

---

<sup>299</sup> Cfr. a tal proposito Séchan 1927, p. 240 che qualifica la maternità di Medea come "malheureuse ou criminelle". Si legga altresì quanto asserisce Nancy 1983, pp. 83 – 84 sulle eroine euripidee, secondo cui esse "sont douées de la capacité de délibérer, de choisir ou de reconnaître ce qui les détermine avec une lucidité que pourraient leur envier la plupart des personnages masculins". In generale per la rappresentazione del femminile nel *corpus euripideum* sempre utile punto di avvio Nancy 1983. Sull'ambiguità dicotomica insita nel personaggio di Medea si consulti almeno il classico studio di Segal 1996, in modo specifico p. 27 "Medea is both mother and murderess, both defender and destroyer of marriage, both creator and destroyer of life, both the champion of the justice that protects the rights of the household and he perpetrator of the most flagrant crimes against the household [...]". Su tale aspetto cfr. Altresi Assael 1985 p. 99 che qualifica Medea ossimoricamente come "follement maternelle".

<sup>300</sup> Per un'analisi complessiva del lessico euripideo riguardante l'eros matrimoniale cfr. Oeconomus 1935, pp. 404 – 409 e specificamente McClure 1999, p. 392 per l'impiego dello stesso nella *Medea*.

<sup>301</sup> interessante ricordare che, in riferimento alla metafora della leonessa in *Medea*, in Paus. *Per.* II.3.9. uno dei figli di Giasone è ucciso proprio da un leone.

<sup>302</sup> Beltrametti 2000, p. 59.

più spietata crudeltà, la madre sacrificata di Eschilo<sup>303</sup>. È la forza scandalosamente sovversiva che promana dalle loro azioni a rendere simili le due donne, ad inserirle in un medesimo circuito di riflessioni sul femminile: a Clitemnestra lacerata per l'uccisione della figlia e omicida del marito che di Ifigenia l'ha privata, si salda strettamente la storia di Medea, moglie tradita e assassina dei figli di chi l'ha ripudiata.

A corroborare tale legame indissolubile nelle vicende di queste due donne leonesse sembra possa concorrere proprio un'analogia linguistica nella definizioni delle stesse. Se infatti in Hom. *Od.* III v. 310 è Clitemnestra ad essere qualificata come madre odiosa (μητρός τε συγεργής)<sup>304</sup>, lo stesso aggettivo συγερός, che già in Aesch. *Eum.* v. 308 era qualificativo del canto delle Erinni (μοῦσαν συγεράν) – strettamente connesse alla regina di Argo – designa nelle parole della nutrice, in aggiunta all'indole selvaggia, la natura di Medea in *Med.* v. 103 (ἄγριον ἦθος συγεράν τε φύσιν); e nello specifico la natura di una donna dall'animo tracotante (φρενὸς αὐθαδοῦς, v. 104)<sup>305</sup>; tanto più che la maga barbara è ulteriormente designata dal Coro delle donne quale sanguinaria Erinni (φονίαν... Ἐρινύν, v. 1260), personaggio mitico indissolubilmente legato proprio alla figura di Clitemnestra. L'interferenza tra le due eroine è veicolata dall'impiego del medesimo qualificativo in relazione alle due donne colleriche e rabbiose che hanno obliterato volontariamente il loro ruolo di madre<sup>306</sup>.

---

<sup>303</sup> Beltrametti 2000, p. 56. Ripresa di tale proposta esegetica, ma senza alcun riferimento a Beltrametti 2000, in Hopmann 2008, p. 178.

<sup>304</sup> Hom. *Od.* III, v. 310 presenta tanto la designazione di Clitemnestra quanto il riferimento all'imbelle Egisto (μητρός τε συγεργής καὶ ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο). Per la ripresa del nesso omerico ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο in Aesch. v. 1224 cfr. *supra* p. 12. Si ricorderà del nesso omerico, variandone i referenti, Oenom. fr. 10, v. 68 (τὴν δὲ διὰ συγεργής ἔριδος καὶ ἀνάλκιδος ἄτης). L'aggettivo συγερός è attestato fin dall'epica omerica: cfr. a titolo esemplificativo almeno *Il.* II v. 385 e XVIII v. 209 (riferito ad Ares) ed *Od.* XX v. 78 (riferito ad Erifile).

<sup>305</sup> López-Férez 2008, p. 427 interpreta il nesso φρενὸς αὐθαδοῦς come genitivo esplicito o epesegetico, posto come apposizione parentetica rafforzativa. Per l'impiego di αὐθάδης nella *Medea* euripidea cfr. vv. 104, 223, 621 e 1028. Da ricordare che la stessa Medea ai vv. 265 – 266 asserisce perentoriamente che una donna offesa nel proprio letto manifesta un animo sanguinario (ὄταν δ' ἐς εὐνήν ἡδικημένη κυρῆι, / οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μαιφονωτέρα). López-Férez 2008, p. 435 afferma che l'aggettivo μαιφονος è specifico semantema della "condición sanguinaria del sexo femenino": il qualificativo ricorre del resto già nell'*epos* omerico quattro volte proprio per qualificare la violenza Ares, sanguinario dio della guerra. In Aesch. *Eum.* v. 607 è riferito ad Oreste, in *PV* v. 868 ad Ipermestra, che antifrasticamente non sanguinaria ha risparmiato il marito, a differenza delle altre figlie di Danao, dall'uccisione. Per l'orgoglio dell'animo di Medea cfr. altresì v. 109, in cui essa è qualificata come μεγαλόσπλαγχνος e δυσκατάπαυστος. Secondo López-Férez 2008, p. 427 μεγαλόσπλαγχνος è neologismo euripideo; pur tuttavia esso potrebbe essere stato coniato in ambito medico e poi ripreso dallo stesso Euripide, come rivela la presenza dello stesso lemma in Hipp. *De diaet. in morb. acut.* 14, 6, 15, 3 e 12 L ed *Epid.* III, 3, 17, 3,. Si tratta, in aggiunta al verso euripideo appena ricordato delle uniche attestazioni del lemma in età classica. L'aggettivo δυσκατάπαυστος è ripresa eschilea da *Choeph.* v. 470, riferito al dolore (δυσκατάπαυστον ἄλγος), che peraltro costituisce la prima attestazione del qualificativo, registrato in età classica soltanto tre volte (nel nesso eschileo, nella qualifica di Medea ed infine in Demosth. *In Aristog.* I, 49, 1).

<sup>306</sup> Su tale linea interpretativa si veda altresì McClure 1999, p. 382 che identifica il punto di contatto strettissimo tra Clitemnestra e Medea nella loro mascolinizzazione. A riprova di tale considerazione la studiosa, sulla scia della disamina di Pintacuda 1978 pp. 114 e 171 – 173, ricorda che Medea, proprio come Clitemnestra, non canta mai in metro lirico, ma sempre in anapesti, in virtù del fatto che l'anapesto risulta una "marching meter suitable for indomitable, masculinized females" (p. 382; cfr. altresì p. 382 n. 30: "the anapaests of Clytemnestra and Medea indicate a dominating, masculinized temperament"). La studiosa sottolinea ulteriormente che la "combination of feminine and heroic self – presentation" (p. 382) di Medea possa trovare una delle sue massime realizzazioni nella celebre asserzione della protagonista "[...] ὡς τρίς ἂν παρ' ἀσπίδα / στῆναι θέλομ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ" (*Med.* vv. 250b – 251), emblema di "mix of heroic and maternal modes" (p. 382), il cui ipotesto di riferimento è costituito certamente, in maniera non casuale, dal segmento epico bellico di *Il.* XI vv. 269 – 272. L'affermazione della



Proprio per questo Medea riscrive al contempo sia la storia della regina di Argo sia la sua conclusione. La riscrittura euripidea del personaggio eschileo è in prima istanza “riscrittura” di ordine poetico – metaforico in virtù del fatto che la maga barbara è al contempo – proprio come la regina di Argo – leonessa e Scilla: tale duplice accostamento letterario costruito sul personaggio di Medea si sostanzia di precise consonanze intertestuali rispetto all’ipotesto eschileo. In virtù dell’associazione simbolica e metaforica del mostro marino Scilla e della Scilla megarese al personaggio di Clitemnestra – κύων e mediante il filtro della memoria poetica, non costituisce ipotesi peregrina supporre che Medea mediante sovrapposizione alla Scilla omerica (che attraverso un’operazione poetica di secondo grado la rende analogamente speculare a Clitemnestra) e dei tratti canini che contraddistinguono tanto il mostro marino quanto la moglie di Agamennone si trasformi, seppur implicitamente, in una κύων.

Il personaggio e la storia di Medea non alludono soltanto alla figura ed alle vicende di Clitemnestra; Medea è Clitemnestra, o meglio, ancora più prepotentemente, vuole essere Clitemnestra, e nelle sue parole la maga della Colchide ne porta e ne rivendica l’eredità simbolica: in ultima istanza mediante la ripresa letterale del nesso omerico μητρός...στυγερῆς è infatti proprio la protagonista del dramma a qualificare emblematicamente i suoi figli come la prole di una madre odiosa (παῖδες [...] στυγεράς μητρός, v. 113). Risulta interessante ricordare a tal proposito che l’aggettivo στυγερός veniva impiegato nell’*epos* omerico in *Il.* VIII v. 368 per qualificare Ade (στυγεροῦ Ἄϊδαο), e che la stessa Clitemnestra era già stata qualificata da Eschilo nelle parole di Cassandra come Ἄιδου μητέρ’(α) in *Ag.* v. 1235; mediante il filtro della memoria omerica che con il medesimo lemma στυγερός qualificava il dio dei morti e la ripresa concettuale dell’immagine eschilea che faceva di Clitemnestra una madre di morte, Euripide sembra tessere una sintesi poetica intorno al personaggio di Medea: nuova Clitemnestra e vendicatrice della stessa, Medea è nei fatti madre di morte per i suoi figli, proprio come lo era stata la regina di Argo per Oreste ed Elettra.

A tale elemento si somma un’interessante operazione di riuso linguistico da parte di Euripide, che sottintende ad un fitto rapporto intertestuale: alla fine del dramma omonimo al v. 1393 Medea è qualificata da Giasone come μισαρά καὶ παιδολέτορ, proprio come ai vv. 1406b – 1407 la madre crudele assassina della prole è designata ancora una volta dallo sposo traditore come τῆς μισαράς / καὶ παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης. All’interno del *corpus* euripideo l’impiego dell’aggettivo μισαρός non rimane circoscritto alla *Medea*: esso infatti viene ripreso sia in *El.* v. 1179 nel cui segmento tragico Oreste in persona designa gli omicidi di Clitemnestra e di Egisto da lui compiuti come ἔργα φόνια μισαρά sia in *Or.* v. 1624 per qualificare nelle parole di Menelao il sangue terribile di Clitemnestra assassinata di cui si è macchiato Oreste (αἷμα μητρός μισαρόν ἐξειργασμένος)<sup>307</sup>.

---

protagonista veicola quindi prepotentemente l’oscillazione della stessa, al contempo e dicotomicamente rappresentata come madre e come donna – “guerriera”, che si appropria delle categorie (e delle prerogative) maschili e militari distintive degli eroi epici.

<sup>307</sup> Il lemma aggettivale μισαρός in età classica è attestato soltanto in Euripide, una volta in Erodoto (*Hist.* II, 37, 8) ed una volta in Aristofane. Per il *corpus* euripideo cfr. Eur. *El.* vv. 1294, 1350 – 1351 (in opposizione a ὄσιον καὶ τὸ

Come il serbatoio linguistico euripideo dispiegato in chiaro rapporto intertestuale con il modello epico relativamente alla qualifica della regina di Argo e della maga della Colchide come *συγεραΐ*, così la referenza e la specifica applicazione euripidea del qualificativo *μυσαρός* tanto a Medea quanto a Clitemnestra all'interno dello stesso tessuto ideologico ribadiscono prepotentemente, ancora una volta, l'assoluta confluenza delle vicende esistenziali ed intellettuali delle due grandi eroine anti – madri del teatro tragico<sup>308</sup>. Se quindi le consonanze linguistiche, basate anche su prestiti omerici e dipanate in fitti rapporti intertestuali all'interno delle stesse tragedie euripidee, traducono una sovrapposizione letteraria ed ideologica tra la maga della Colchide e la Tindaride, pur tuttavia l'impiego preciso del verbo *ταυρόομαι* in relazione al personaggio di Medea (*ταυρουμένην* v. 92, ripreso e completato dalla forma composta *ἀποταυροῦται* al v. 188) potrebbe forse a sua volta tessere un ulteriore collegamento, sussistente tra la barbara Medea, Agamennone ed Oreste, al contempo giusto e crudele vendicatore del padre ed assassino della madre. In Aesch. *Ag.* v. 1126 Agamennone è qualificato metaforicamente da Cassandra come *ταῦρος*; ed in *Choeph.* v. 275 Oreste ricorda che il vaticinio di Apollo gli abbia predetto di vendicare il padre uccidendo la madre e l'amante Egisto scagliandosi su di loro come un toro (*ταυρουμένον*)<sup>309</sup>: il verbo *ταυρόομαι* quindi, impiegato peraltro nella stessa sede metrica *in explicit* di verso come *metron giambico* finale sia in *Choeph.* v. 275 sia in *Med.* v. 92, traduce in tutto il tessuto linguistico del teatro tragico unicamente la metamorfosi taurina ora di Oreste ora di Medea, l'uno vendicatore del padre ed omicida della madre, l'altra vendicatrice dell'*eros* tradito e crudele omicida della prole<sup>310</sup>, e si configura come palese eco intertestuale tra la sezione eschilea e quella euripidea<sup>311</sup>. Se a livello teorico, in assoluta concordanza con la proposta interpretativa di Beltrametti, Medea è la vendicatrice simbolica di Clitemnestra, e della sua uccisione ad opera del figlio, nella realizzazione della vendetta, che si esplica furiosamente contro la propria prole, la maga barbara – trasformatasi anche lei in toro vendicativo – sembra essere quasi un novello Oreste.

All'interno della poetica greca il *ταῦρος* e la sua simbologia distintiva risultano solitamente impiegati in relazione all'universo maschile: esempi emblematici ne sono l'associazione dell'animale (ancora una volta e

---

*δίκαιον*), *Troad.* v. 282 (dove Ecuba qualifica Odisseo a cui è toccata in schiava come uomo terribile ed infido, *μυσαρῶι δολίωι λέλογχα φωτὶ δουλεύειν*), *IT* vv. 383, 1211, 1224, *Phoen.* v. 1052 e *Cycl.* v. 373. Nel *corpus* comico l'aggettivo è impiegato da Aristoph. in *Lys.* v. 340 – con una probabile eco allusiva e parodica della *Medea* euripidea – in riferimento alle donne che hanno occupato l'Acropoli (*τὰς μυσαρὰς γυναῖκας*).

<sup>308</sup> Da rilevare inoltre a tal proposito, e forse a livello di pura suggestione letteraria, un'ulteriore convergenza lessicale che lega la vicenda di Clitemnestra a quella di Medea: si ricorderà infatti che in Aesch. *Choeph.* v. 635 la storia di brutale e feroce violenza delle donne di Lemno, chiara allusione poetica ed ideologica a quella della moglie assassina di Agamennone, è definita come *θεοστυγήτω...ἄγει*, esattamente come con il qualificativo *θεοστυγῆς* è definito lo *σθένος* di Medea in Neophr. *Med.* fr. 2 Snell, v. 4.

<sup>309</sup> Rapidissimo accenno al passo eschileo, ma senza alcun riferimento alle proposte esegetiche avanzate in questa sede in Page 1971<sup>7</sup>, p. 74 *comm. ad Med.* v. 92.

<sup>310</sup> L'operazione di interferenza lessicale e semantica tra il testo eschileo e quello euripideo era stata cursoriamente notata da Boedeker 1997, secondo cui essa si sostanzia di un "group of intertextual echoes" (p. 138), al punto che "Euripides is adding to the grotesque stature of his Medea by evoking the series of kin murders, and especially the great murderess, of the famous Aeschylean text" (p. 138).

<sup>311</sup> Elemento notato cursoriamente da Hopman 2008, p. 178.

con probabile valore di ipotesto di riferimento rispetto al passo di Aesch. *Ag.* v. 1126 appena ricordato) ad Agamennone in Hom. *Il.* II vv. 480 – 483, o la referenza simbolica dello stesso ad Aiace ai vv. 321 – 322 dell’omonima tragedia sofoclea. Il personaggio di Medea sembra quindi configurarsi come punto di congiunzione letterario ed ideologico tra repertorio poetico femminile che fa della donna una leonessa ereditato direttamente da Eschilo (è il caso di Clitemnestra) e quello maschile di ascendenza epica (è il caso di Agamennone) e tragica (Aiace, ancora una volta Agamennone o il vendicatore Oreste) che fanno del toro emblema simbolico della grandezza e della forza dell’eroe uomo.

La peculiarità della metafora euripidea si esplica, ancora una volta, nel trasferimento dell’immagine poetica epica e tragica del toro, associato all’universo maschile, sul piano del femminile, ed in modo specifico sul materno snaturato che Medea incarna. All’incrocio di numerose suggestioni letterarie, la convergenza del modello epico e tragico del maschile τῆροϋς risulta rifunzionalizzato e ricontestualizzato in relazione alla vicenda intellettuale di Medea. L’operazione sottesa alla tragedia euripidea è di forte portata ideologica nel momento stesso in cui scompagina e scardinana il valore della simbologia maschile del τῆροϋς mutandone il referente. La poetica costruita intorno al personaggio di Medea si struttura pertanto secondo una complessa articolazione di immagini letterarie, vicende mitiche e figure femminili. Medea è al contempo la maga della Colchide, ma è anche e – forse soprattutto – una leonessa omicida, una Scilla selvaggia e sanguinaria, una nuova Clitemnestra. La numerosa serie di meccanismi poetici traducono la “overpowering presence”<sup>312</sup> della protagonista del dramma e sono strutturati proprio in virtù della loro natura polisemica quali “several kinds of characterization cumulatively”<sup>313</sup>. Medea è donna e madre<sup>314</sup>, è λέαινα proprio come Clitemnestra; ma nella e per la scandalosa forza che irrompe dal suo gesto, nel suo essere ταυρουμένη, attua e conduce un processo di dissociazione proprio dal suo essere donna e madre, diventando in parte “uomo”: se Oreste però trasformatosi in toro vendicativo può compiere l’omicidio materno su ordine del Lossia per vendicare il padre, Medea trasformatasi in toro e leonessa, da madre bestia, può compiere l’estremo efferato delitto, motivato dal tradimento di Giasone, il matricidio.

---

<sup>312</sup> Boedeker 1997, p. 128 ed *ibid.* l’asserzione per cui “her compelling *persona* is enhanced also through the many ways Medea is described, both by herself and by other characters”. Per la valenza della metafora, anche euripidea, sempre interessanti e di utile consultazione di Stanford 1936, De Romilly 1961, Pathmanathan 1965 e Silk 1974. Gli studi di Barlow 1989 e di Sourvinou – Inwood’s 1997 si occupano in modo specifico delle immagini poetiche costruite sul personaggio di *Medea* nel dramma euripideo: il primo indaga sui meccanismi secondo, mediante e all’interno dei quali Medea trascende il prototipo della comune e normale femminilità; il secondo esamina e teorizza le categorie di “normal woman”, “good woman”, e “bad woman” riferibili a Medea (p. 128 n. 8).

<sup>313</sup> Boedeker 1997, p. 129.

<sup>314</sup> Per Medea come donna cfr. vv. 152, 231, 263 – 268, 282 – 290, 319, 337, 357, 363, 437, 442, 573 – 575, 818, 889 – 890, 909 – 910, 922, 928, 945; per Medea come madre cfr. a titolo esemplificativo i vv. 1029 – 1031, 1051 – 1055 del monologo della protagonista e quanto osserva Boedeker 1997, p. 135 secondo cui “in her great monologue, Medea uses vivid images to describe her suffering, specifically as woman and mother”.

## 1.5. Tra Medea ed Ecuba: lo sguardo della maternità tra leonessa e cagna

*Troia simul Priamusque cadunt, Priameia coniunx  
perdidit infelix hominis post omnia formam  
externasque novo latratu terruit auras,  
longus in angustum qua clauditur Hellespontus.*  
(Ov. *Met.* XIII vv. 404 – 407)

*Clade sui Thracum gens inritata tyranni  
Troada telorum lapidumque incessere iactu  
coepit. At haec missum rauco cum murmure saxum  
morsibus insequitur, rictuque in verba parato  
latravit, conata loqui: locus exstat et ex re  
nomen habet, veterumque diu memor illa malorum  
tum quoque Sithonios ululavit maesta per agros.*  
(Ov. *Met.* XIII vv. 565 – 571)

Ecuba trista, misera e cattiva,  
poscia che vide Polissena morta,  
e del suo Polidoro in su la riva  
del mar si fu la dolorosa accorta,  
forsennata latrò sì come cane;  
tanto il dolor le fé la mente torta.  
(Dante, *Inf.* XXX, vv. 16-21)

Poco sopra si è constatato come alla furiosa Medea venga attribuito, e più volte, da parte della nutrice uno sguardo feroce, e dalla testimonianza dello scoliaste si è evinto come lo sguardo rabbioso che promana dalla leonessa sia conseguente al momento del parto. Nel caso della *Medea*, dunque, è la leonessa a caratterizzarsi per il modo di guardare violento. L'immagine costruita da Euripide poggia su una serie di interferenze letterarie precedenti, in cui il particolare anatomico della vista feroce, che l'animale promana per la difesa dei suoi piccoli, era connessa sì con un'immagine animale, non di leonessa però, bensì di cagna. Già in *Od.* XX, vv. 13b – 16, Odisseo, nella sua reggia ad Itaca, alla vista delle ancelle ossequenti agli ordini dei Proci, paragona, tramite una similitudine, la sua rabbia impetuosa, violenta, collerica, ai latrati di una cagna ben salda ed intenta a proteggere i propri cuccioli<sup>315</sup>:

[...] κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκει.  
ὥς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα  
ἄνδρ' ἀγνοίησασ' ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι,  
ὥς ῥα τοῦ ἔνδον ὑλάκει ἀγαιομένου κακὰ ἔργα.

[...] e dentro il cuore gli latrava.  
Come una cagna che sta ben salda a difesa dei cuccioli  
non riconoscendo un uomo a lei amico gli latra abbaiando  
e desidera ardentemente combattere  
così dunque latrava dentro sdegnato delle azioni turpi.

<sup>315</sup> Per il passo in questione si veda Franco 2003, pp. 63 – 64 e p. 101 n. 69

Lo stesso Semonide, mediante il ricorso ad un modulo letterario analogo a quello della sezione omerica per trattare specificamente il tipo di donna nata dal mare (τὴν δ' ἐκ θαλάσσης) e dipingerne la sua collera, costruisce una similitudine all'interno della quale la suddetta donna è accostata proprio ad una cagna che ha appena partorito, posta a difesa dei propri piccoli (vv. 32 – 36) :

τὴν δ' οὐκ ἀνεκτὸς οὐδ' ἐν ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν  
οὔτ' ἄσσον ἐλθεῖν, ἀλλὰ μαίνεται τότε  
ἄπλητον ὥσπερ ἀμφὶ τέκνοισιν κύων,  
ἀμείλιχος δὲ πᾶσι κάποθυμῆ  
ἐχθροῖσιν ἴσα καὶ φίλοισι γίνεταί·

non la sopporti né a guardarla  
né ad andarle più vicino, ma in quell'occasione è terribilmente  
infuriata come una cagna a difesa dei cuccioli,  
è implacabile ed odiosa con tutti  
allo stesso modo, senza far distinzione, con nemici ed amici.

Risulta evidente come la figura della cagna in preda alla rabbia collerica sia connessa alla maternità, (ed in modo determinato al momento subito successivo al parto), al punto che Pellizer a tal proposito si riferisce ad un' "indiscriminata ferocia nel difendere i propri cuccioli"<sup>316</sup>; e Franco, nonostante definisca la sollecitudine premurosa della madre verso la prole come "smania"<sup>317</sup> di protezione<sup>318</sup>, precisa che "la figura della cagna che protegge i cuccioli [...] non è affatto impiegata come similitudine elogiativa per madri modello, ma come immagine, quantomeno inquietante, di rabbia incontrollabile: la cagna-madre proverbiale, infatti, non è rappresentata dal punto di vista dei cuccioli da lei protetti, ma dal punto di vista degli uomini che la accostano"<sup>319</sup>. L'originalità poetica euripidea consiste dunque nel trasferire il tratto della furia collerica, enucleato da Omero e Semonide come segno distintivo della cagna, alla leonessa, mantenendo però come riferimento la maternità, e specificamente la condizione *post partum* dell'animale. La monografia di Franco<sup>320</sup> ha fatto luce – seppur con alcune riserve – sulle simbologie particolari che si celano dietro le figure del cane e della cagna<sup>321</sup>, dato che numerosissimi personaggi tragici sono descritti o raffigurati, come abbiamo già avuto modo di osservare, in termini "canini", come Clitemnestra, Cassandra o

<sup>316</sup> Pellizer – Tedeschi 1990, p. 128 *comm. ad loc.* Si veda anche Llyod – Jones 1975, p. 71 *comm. ad loc.*

<sup>317</sup> Franco 2003, p. 206.

<sup>318</sup> Che la sezione semonidea richiamasse alla memoria la φιλοτεκνία delle cagne madri era già notazione di Plut., *De vit. Hom.* 2, 890.

<sup>319</sup> Franco 2003, p. 209.

<sup>320</sup> Franco 2003.

<sup>321</sup> In particolar modo sulla simbologia del cane e della cagna nell'*Oresteia* si veda Franco 2003, pp. 202-203, 272-273, 281-282, p. 302 n. 15 e 16 e p. 313 n. 104.

le Erinni<sup>322</sup>. E che lo sguardo feroce e collerico si configuri come caratteristica precipua della κύων appare evidente dai passi appena menzionati.

Ad arricchire questo segno distintivo, contribuiscono le modalità letterarie mediante cui Euripide struttura il personaggio di Ecuba nell'omonima tragedia. L'*Ecuba* euripidea presenta il maggior numero di interferenze possibili per ciò che concerne la sovrapposizione tra le immagini della cagna e della leonessa, e costruisce con una sottile trama di rimandi i tasselli di un mosaico, all'interno del quale si crea un *fil rouge* che lega indissolubilmente le figure di Clitemnestra, Medea, Ecuba e Scilla, nonché le loro vicende esistenziali ed intellettuali.

Soffermandosi sul particolare anatomico dello sguardo, Polimestore preannuncia ad Ecuba, che gli ha ucciso i figli e lo ha accecato, la sua degradazione a livello bestiale<sup>323</sup>, e nello specifico la sua metamorfosi animale in cagna (v. 1265) “κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα”<sup>324</sup>. Nello specifico la metamorfosi in cagna appena rivelata alla regina di Troia focalizza l'attenzione su un dato fisico di particolare rilievo, costituito dal fatto che il suo sguardo (δέργματα) sarà specificamente igneo (πύρσ'[α])<sup>325</sup>. In correlazione certamente con il sintagma ἐμπύρων λεύσσων impiegato da Euripide sempre in relazione allo vista in

---

<sup>322</sup> Cfr. Aesch., *Choeph.* vv. 924 (φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας) e 1054 (μητρὸς ἔγκοτοι κύνες). In modo specifico le Erinni sono raffigurate come cagne che inseguono e danno la caccia ad Oreste rappresentato alla stregua di una preda in *Eum.* vv. 131 – 132a (ἄναρ διώκεις θῆρα, κλαγγαίνεις δ' ἄπερ / κύων [...]), 230 – 231 (ἐγὼ δ', ἄγει γὰρ αἶμα μητρῶον, δίκας / μέτειμι τόνδε φῶτα κάκκυνηγετῶ), o di un cerbiatto (νεβρός) inseguito ai vv. 246 – 247 (τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρὸν / πρὸς αἶμα καὶ σταλαγμὸν ἐκματεύομεν); ed ancora Soph. *El.* v. 1388 (ἄφυκτοι κύνες), Eur. *El.* v. 1342 ed *Or.* vv. 260b – 261 ([...] κυνώπιδες / γοργῶπες, ἐνέρων ἰέρειαι, δειναὶ θεαί), Aristoph. *Ran.* v. 472, o ancora Lycoph. *Alex.* v. 1041. Sulla simbologia cagne – Erinni si vedano per un primo inquadramento Anderson 1932 pp. 316 – 317, Mainoldi 1981 p. 25, Lloyd – Jones 1990 (cfr. nello specifico p. 203 nn. 2 – 3 e p. 205 nn. 6 – 7 a cui si rimanda per la vasta bibliografia di riferimento citata in relazione alle Erinni) e Franco 2003 pp. 184 – 192. In modo precipuo per la rappresentazione letteraria (caratterizzata da “profusion of horrific language”, p. 26) ed ideologica (in modo distintivo in relazione alla dicotomia religione celeste vs. religione ctonia) e le valenze simboliche delle Erinni nell'*Oresteia* cfr. Anderson 1932 p. 317 – 319, Brown 1983, Whallon 1995 e Bacon 2001. Per un'inquadramento iniziale della dicotomia religione celeste vs. religione ctonia nell'impalcatura ideologica dell'*Oresteia* cfr. Winnington – Ingram 1933 e Lanza 1995, p. 39 che sottolinea il fatto che le divinità ctonie sono strettamente legate al femminile (si vedano le Erinni cagne e serpi ed il loro rapporto con Clitemnestra), a cui si oppongono sistematicamente le divinità olimpiche, luminose e strettamente interrelate con l'universo maschile.

<sup>323</sup> Si vedano le riflessioni di Conacher 1961, pp. 24 e 26 che per primo in relazione al personaggio di Ecuba teorizza la progressiva “deterioration” (p. 13) della regina di Troia, definendo i nuclei letterari ed ideologici della sua sua “moral degradation” (p. 24) e “moral disintegration” (p. 26). Ottima sintesi sui cardini ideologici dell'*Ecuba* euripidea in Conacher 1967, pp. 146 – 165. In relazione alla metamorfosi di Ecuba in cagna si consulti altresì Burnett 1994.

<sup>324</sup> Il frustulo mitografico della perdita dell'identità umana e della metamorfosi animale in cagna di Ecuba risultò altresì sviluppato in Ov. *Met.* XIII vv. 404 – 407 (*Troia simul Priamusque cadunt, Priameia coniunx / perdidit infelix hominis post omnia formam / externasque novo latratu terruit auras, / longus in angustum qua clauditur Hellespontus*, rafforzato peraltro foneticamente dalla presenza reiterata della *littera canina*); e, a seguito dell'accecamento di Polimestore ad opera della regina di Troia e delle sue compagne, ai vv. 565 – 571 che offrono specifica contezza della metamorfosi fisiognomica di Ecuba in cagna (*clade sui Thracum gens inritata tyranni / Troada telorum lapidumque incessere iactu / coepit. At haec missum rauco cum murmure saxum / morsibus insequitur, rictuque in verba parato / latravit, conata loqui: locus exstat et ex re / nomen habet, veterumque diu memor illa malorum / tum quoque Sithonios ululavit maesta per agros*).

<sup>325</sup> Per la metamorfosi in cagna di Ecuba cfr. Sch. Vet. in Eur. *Hec. ad v.* 1259; Sch. Vet. et Rec. in Lycophr. *Alex. ad v.* 334; Phot. *Biblioth.* 443a, 23 Bekker. Cfr. inoltre Sch. Vet. in Eur. *Hec. ad v.* 1259, 18 che glossano il nesso πύρσ'(α) δέργματα con “πυρσῶδη καὶ ἡγριωμένα βλέμματα ἔχουσα”, sottolineando quindi il tratto igneo e selvaggio di tale sguardo. Da ricordare inoltre che in Phocyl. *Sent. fr.* 2, v. 6 Diehl uno dei qualificativi della donna nata dalla cagna era proprio ἄγριος (ἡ δὲ κυνὸς χαλεπὴ τε καὶ ἄγριος). Cfr. altresì Conacher 1967, pp. 150 – 151 e 163.

*Hypsip.* fr. 60, v. 33<sup>326</sup>, la descrizione del particolare sguardo che sarà promanato da Ecuba risulta costruita in stretta interconnessione con la numerosa serie di immagini che focalizzavano l'attenzione sugli occhi di Polimestore. Se in *Hec.* v. 1035 lo stesso re afferma di essere accecato nel lume dei suoi occhi (τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων)<sup>327</sup> ed al v. 1045 Ecuba in persona ribadisce che Polimestore è stato privato per sempre dello sguardo splendente delle pupille (οὐ γάρ ποτ' ὄμμα λαμπρὸν ἐνθήσεις κόραϊς), ai vv. 1067 – 1068 il re tracio invoca il Sole perché cancelli – impiegando un sintagma ossimorico – il bagliore della sua cecità ([...] τυφλόν, /“Ἄλιε, φέγγος ἀπαλλάξας)<sup>328</sup>. Come Polimestore in vita per le empie azioni compiute è privato del fulgore del suo sguardo, così in perfetto parallelismo Ecuba, fisicamente e metaforicamente trasformata in κύων, madre furiosa e collerica disposta ad uccidere i figli di chi l'ha privata della propria prole<sup>329</sup>, sarà caratterizzata da uno sguardo igneo. Il particolare fisico e letterario dello sguardo di fuoco che caratterizzerà la regina di Troia dopo la sua metamorfosi sembra costruire un filo diretto con le tessere poetiche euripidee vertenti sullo sguardo collerico che la λέαινα – Medea scagliava contro i figli e le ancelle. In virtù di tale peculiare elemento letterario il personaggio di Ecuba sembra riscrivere in parte quello della barbara donna della Colchide con un netto discrimine però: se infatti in base alla testimonianza dello *Sch. Vet. in Eur. Med. ad v. 187* lo sguardo collerico caratterizzava la λέαινα *post partum*, di contro lo sguardo della cagna Ecuba assumerà un bagliore igneo in seguito alla metamorfosi della regina soltanto *post mortem*.

La profezia della metamorfosi bestiale di Ecuba in cagna appena ricordata si struttura poeticamente come l'acme di una progressiva bestializzazione del personaggio che prende l'avvio nel terribile omicidio perpetrato contro la prole del re tracio e si salda strettamente, ancora una volta, alle immagini poetiche che ravvisano un'animalizzazione in relazione al personaggio di Polimestore. Accecato da Ecuba e dalle sue compagne, il re tracio in un serrato dialogo con il coro paragona il suo passo a quello di una quadrupede bestia montana, che segue le tracce delle donne troiane (τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου / τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα καὶ ἵχνος, vv. 1057 – 1058): la sua “bestiale” disumanizzazione sfocia nella brama di saziarsi delle loro carni e delle loro ossa (σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ, v. 1071), cibo proprio di fiere (θοίαν ἀγρίων

<sup>326</sup> Per l'impiego degli aggettivi πυρός ed ἔμπυρος in riferimento allo sguardo cfr. *Luc. Nigr.* 7, 11 (ἐς πυρός τινα τοῦτον ἀποβλέπω), *Opp. Halieut.* V, v. 648 (ὄρφνης ἢ ὕτε πυρός ἀνὰ κνέφας ὄμμα φαείνων), *Orac. Sibyll.* VI, 28 (ἔμπυρον ὄμμα), *Greg. Naz. De vita sua* v. 1806 (βλέποντες ἐμπύροις τοῖς ὄμμασιν), *Hesych. Lex.* Γ 605, 1 e 665, 1 e *Scholia Vet. in Hom. Il. XX ad v. 172*.

<sup>327</sup> Cfr. altresì *Hec.* vv. 1050, in cui la regina afferma mediante l'impiego di un poliptoto aggettivale che Polimestore cammina cieco con ciechi passi vacillanti (τυφλὸν τυφλῶ στείχοντα παραφόρῳ ποδί) e 1117 in cui Agamennone chiede a Polimestore chi ha reso il suo sguardo cieco dopo averne insanguinato le pupille (τίς ὄμμ' ἔθηκε τυφλὸν αἰμάξας κόραϊς). Per la cecità di Polimestore si vedano anche i vv. 1169 – 1172a.

<sup>328</sup> All'interno di una fitta filiera intertestuale, l'episodio dell'accecamento di Polimestore risulta rielaborato con descrizione ancora più dettagliata della feroce e sanguinaria crudeltà vendicativa di Ecuba da *Ov. Met.* XIII vv. 558 b – 564 ([...] *spectat truculenta loquentem / falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira / atque ita correpto captivarum agmina matrum / invocat et digitos in perfida lumina condit / expellitque genis oculos (facit ira nocentem) / immergitque manus, foedataque sanguine sonti / non lumen (neque enim superest), loca luminis haurit*).

<sup>329</sup> Cfr. a tal proposito Battezzato 2003, p. 14 che sulla scia di Hermann 1831, p. XVII qualifica la furia di Ecuba come “animalesca”.

τιθέμενος θηρῶν, v. 1072), ed in ultima istanza di fare a pezzi ed insanguinare la carne di Ecuba (διασπάσωμαι καὶ καθαίμαξω χροῖα, v. 1126). Proprio come una belva assetata di vendetta, dopo essere stato accecato, egli balza ed insegue a guisa di cacciatore Ecuba e le donne Troiane, cagne assassine macchiate di sangue (vv. 1172b – 1175a):

[...] ἐκ δὲ πηδήσας ἐγὼ  
θήρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας,  
ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον, ὡς κυνηγέτης  
βάλλων ἀράσσω [...]

[...] ed io subito balzo,  
come belva feroce insegue le cagne macchiate di sangue,  
esploro tutte le pareti, come cacciatore,  
colpisco, percuoto [...]

La bestialità si sostanzia di crudivora violenza; annulla ogni possibile tratto umano<sup>330</sup>, al punto che nella sua profonda essenza l'*Ecuba* si configuri come "mixture of beast, hunter, and hound that will later materialize into a concrete reality when Polymestor predicts Hekabe's metamorphosis into a dog"<sup>331</sup>. Privata della sua prole, Ecuba è offuscata dal cieco furore vendicativo che scaglia contro Polimestore e contro i figli, innocenti anche loro, del suo crudele nemico<sup>332</sup>. Ecuba uccide, proprio come uccidono Clitemnestra e Medea; ma la storia di Ecuba risulta per certi versi maggiormente speculare alla vicenda intellettuale e morale dispiegata sulla scena tragica dalla moglie di Agamennone. La maga della Colchide sacrifica i figli in nome dell'amore tradito ed obliterato da Giasone; Clitemnestra (in relazione alla figlia sacrificata Ifigenia) ed Ecuba nell'estrema difesa dei loro figli, nell'estrema volontà di espletare il loro ruolo di madri e di vendicare la prole diventano loro stesse anti – madri, sia che il furore vendicativo si scateni contro il marito (è il caso della regina di Argo), sia che esso venga riversato sui figli di chi ha spietatamente trucidato la propria prole (è il caso di Ecuba)<sup>333</sup>.

---

<sup>330</sup> Particolare attenzione dedicata alla sezione in esame rispetto all'economia dell'*Ecuba* ed alla bestializzazione come fulcro del dramma euripideo, ma senza nessuna considerazione della disamina qui condotta, in Gall 1997 p. 408.

<sup>331</sup> Zeitlin 1996, p. 181.

<sup>332</sup> A tal proposito si faccia riferimento all'interessante chiave interpretativa in senso politico dell'*Ecuba* euripidea proposta da Abrahamson 1952, e ripresa con ampliamenti da Dieckhoff 1970, che propone una disamina prettamente storico – politica tanto dell'*Ecuba* quanto delle *Troiane*, e Tarkow 1994 (in modo specifico p. 136), secondo cui la rappresentazione bestiale di Ecuba e di Polimestore veicolata dalla loro metamorfosi animale tradurrebbe poeticamente l'orrore e la brutale violenza scatenati dalla guerra del Peloponneso, e si configurerebbe quindi come metafora della stessa. In generale per la violenza quale asse portante del dramma si rimanda al fondamentale contributo di Segal 1990.

<sup>333</sup> Per l'architettura ideologica dell'*Ecuba*, ed in modo specifico i rapporti (anch'essi sovvertiti) di scambio, ospitalità e favori che sussistono tra Ecuba e Polimestore cfr. Conacher 1967 pp. 163 e segg., Gall 1997 (in modo precipuo sulla brutale violenza come asse ideologico del dramma euripideo e sulla metamorfosi di Ecuba in cagna) e da ultimo Battezzato 2003, sulla linea interpretativa proposta da Schubert 2000, pp. 92 – 94. In generale sulle coordinate ideologiche dell'*Ecuba* buon inquadramento iniziale in Adkins 1966, Conacher 1967 pp. 146 – 165, Ferguson 1972 pp. 294 – 305 (in modo specifico si veda la rubricazione, senza alcuna esegesi letteraria o ideologica però, della numerosa e complessa serie di metafore animali presenti nella tragedia), Luschign 1976, e da ultimo Schubert 2000. Cfr. altresì



A corroborare la sovrapposizione speculare tra i grandi personaggi femminili di Clitemnestra, Medea ed Ecuba e le loro storie di morte, concorre il tessuto linguistico euripideo dell'*Ecuba* stessa: al v. 1076 è infatti Polimestore a tratteggiare la regina di Troia e le sue compagne come “Baccanti di Ade” (Βάκχαις Ἄιδα), esattamente nei medesimi termini con cui in Aesch. *Choeph.* v. 698 il nesso βακχείας κακῆς qualifica Clitemnestra<sup>334</sup>, ed in perfetto parallelismo alla designazione della stessa quale “madre di Ade” (Ἄιδου μητέρα[α]), cioè emblema di odio e di morte, nelle parole di Cassandra in Aesch. *Ag.* v. 1235<sup>335</sup>. Ecuba

---

Tarkow 1984, p. 135 secondo cui la metamorfosi in cagna di Ecuba è la realizzazione ultima della “complete depersonalization and dehumanization” della regina di Troia. La metamorfosi di Ecuba in cagna è accennata, ma non discussa secondo le riflessioni qui proposte, in Matthei 1918 p. 155, Conacher 1967 p. 163 e Ferguson 1972 p. 304. Per la possibilità che la metamorfosi di Ecuba in cagna sia immagina poetica pre – euripidea si consulti il vaglio critico sulla bibliografia di riferimento in Conacher 1967, p. 150 n. 13. La crudeltà con cui Ecuba manifesta la sua vendetta verso la prole innocente di Polimestore costituisce secondo l’ottima intuizione di Conacher 1967, p. 163 la “dramatic anticipation” e l’“interpretation” della metamorfosi canina di Ecuba, simbolo della “moral degradation” della stessa regina di Troia, che diventa bestia, e *contrario* rispetto a Medea, proprio per vendicare l’uccisione della prole nella strenua difesa del suo ruolo materno. Ferguson 1972, p. 304 sottolinea la complessità dell’*animal imagery* dell’*Ecuba*, notando specificamente che “Polymestor’s language is full of animal imagery”, proprio in virtù del fatto che le donne diventano mostri violenti e sanguinari (“women are monsters”, p. 305), il cui tratto distintivo è rappresentato dalla “savagery” (p. 305). Lo studioso reputa infatti che l’*animal imagery* dell’*Ecuba* non costituisca mero fatto letterario e poetico, ma sia elemento essenziale incardinato all’impalcatura ideologica del dramma (“the animal imagery is not incidental but essential”, p. 305), al punto che la bestializzazione di Ecuba e delle sue compagne sia il naturale culmine di una “escalation of violence”, nel segno della loro “degeneracy” e “degradation” (p. 305). Da consultare altresì per un bilancio complessivo dell’ideologia dell’*Ecuba* Orban 1970.

<sup>334</sup> Cursoriamente notato da Mead 1943, p. 20. Si legga comunque tutta la sezione di *Choeph.* vv. 691 – 699, nonostante l’incertezza nell’attribuzione della battuta: “{Κλ.} οἱ ἴγώ, κατ’ ἄκρας εἵπας ὡς πορθούμεθα. / ὦ δυσπάλαιστε τῶνδε δωματίων Ἀρά, / ὡς πόλλ’ ἐπωπᾶς κάκποδῶν εὔ κείμενα, / τόξοις πρόσωθεν εὐσκόποις χειρουμένα. / φίλων ἀποψιλοῖς με τὴν παναθλίαν. / καὶ νῦν – Ὀρέστης ἦν γὰρ εὐβούλως ἔχων, / ἔξω κομίζων ὀλεθρίου πηλοῦ πόδα – / νῦν δ’ ἤπερ ἐν δόμοισι † βακχείας κακῆς / ἱατρὸς ἐλπὶς ἦν, παροῦσαν ἐγγράφει †”. Sulla sezione grava un problema testuale che riguarda il nesso βακχείας κακῆς del v. 698. La questione è affrontata sistematicamente da Winnington – Ingram 1946 che stampa βακχείας κακῆς, riportando però il problema di attribuzione della battuta, e poi ripreso in Winnington – Ingram 1983, pp. 216 – 218. Per Winnington – Ingram la lezione è sicuramente genuina se si considera anche il parallelismo con la designazione delle Furie quali μαινάδες in *Eum.* v. 500; peraltro Winnington – Ingram 1946, p. 60 prospetta cautamente l’ipotesi per cui se la battuta si attribuisce ad Elettra, allora si avrebbe un effetto di ironia (“the effect is one of subtle and intricate irony”). La sezione di *Choeph.* vv. 691 – 699 è attribuita a Clitemnestra, sulla scia di Portus, da Murray 1960, Mazon 1961, Page 1972 e West 1990; è riferita ad Elettra invece dal Turnebus e dall’*editio Aldina*. Mazon 1961 stampa βακχείας καλῆς in cui βακχείας è emendamento di Turnebus per il tradito βακχίας, seguendo forse le scelte testuali già operate da Murray 1960 che stampava, pur ponendolo tra *crucis*, βακχίας καλῆς, tradito dal ms. *Laurentianus* 32.9 del X – XI sec. (del X sec. secondo Page 1972 e West 1990) e dagli scoli al *Laurentianus*, non tenendo quindi in considerazione gli emendamenti βακχείας e κακῆς, rispettivamente di Turnebus e Portus. Di contro Page 1972, respingendo il nesso tradito, accoglieva gli emendamenti suddetti, stampando quindi βακχείας κακῆς, seguito, nelle medesime scelte testuali da West 1990. Cfr. altresì Seaford 1989, che accetta a discapito della lezione tradita gli emendamenti di Turnebus e Portus βακχείας κακῆς. Per un primo bilancio complessivo sul problema in questione si veda già McDonald 1960. Da ricordare altresì la battuta del coro in *Soph. El.* v. 610, il cui sintagma potrebbe riferirsi tanto a Clitemnestra quanto ad Elettra: per il problema si rimanda agli specifici studi di Harry 1911, Gregor 1950, Lilley 1975, Booth 1977 (soprattutto p. 466 per il dibattito critico specifico), Segal 1982, Bollack 1988. Se riferito a Clitemnestra, il verso sofocleo costituisce allora puntuale ripresa intertestuale del nesso eschileo di *Ag.* v. 1236a φίλοις πνέουσιν detto proprio della regina di Argo, su cui cfr. *supra* pp. 30 e segg.

<sup>335</sup> Il nesso Ἄιδου μητέρα(α), unanime lezione della tradizione manoscritta, è posto tra *crucis* soltanto da Murray 1960 che lo considera “*vix sanus*” in *app. ad loc.*, diversamente da Mazon 1961, Page 1972 e West 1990, che accolgono il nesso come genuino. Di contro in termini poco perspicui, e non dando contezza della valenza metaforica dell’immagine, Seaford 1989, p. 304 asserisce che “μητέρα is corrupt. It cannot mean the mother of Ades, but the

riunisce in sé contemporaneamente tanto i tratti di Clitemnestra, nel suo essere Baccante quanto quelli di Medea, mediante un'immagine poetica che, tessendo un chiaro rapporto intertestuale con la *lexis* tragica eschilea, si inserisce nel novero di quella che Segal ha correttamente definito l'“imagery of dismemberment, cannibalism, and sacrificial slaughter echoes”<sup>336</sup>, che traduce sulla scena la violenza di Ecuba e delle sue compagne. E del resto, anche la stessa Medea nel teatro tragico sembra assumere indirettamente ed implicitamente le caratteristiche di una Baccante, nel momento stesso in cui la sua storia di madre assassina risulta speculare a quella di un'altra donna assassina della prole, Ino, qualificata per l'appunto in *Med.* v. 1280 come *μανεῖσσαν ἐκ θεῶν*, e quindi forse in filigrana proprio come Menade<sup>337</sup>.

Di chiara matrice epica, volta a designare già in *Il.* XXII v. 460b – 461a Andromaca quale Baccante in preda a follia perché sconvolta nel cuore per la morte di Ettore ([...] *μαινάδι ἴση / παλλομένη κραδίην* [...])<sup>338</sup>, l'impiego della metafora bacchica – menadica in relazione a personaggi maschili o femminili in preda al furore trova un ambito di applicazione abbastanza diffuso nel *corpus* tragico: a titolo esemplificativo in Aesch. *Sept.* vv. 497 – 498 è il guerriero Ippomedonte, in preda al furor bellico, ad essere qualificato come Baccante ispirata da Ares (*αὐτὸς δ' ἐπιγλάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει / βακχᾶ πρὸς ἀλκὴν θυιᾶς ὤς, φόβον βλέπων*), proprio come in *Suppl.* v. 564 Io è menade resa folle da Era (*θυιᾶς Ἥρας*). Tale immagine risulta altresì spesso impiegata nel serbatoio poetico euripideo: sul versante eroico maschile “Baccanti” sono Oreste e Pilade che si accingono ad uccidere Elena nelle parole del Frigio in *Or.* 1492, proprio come ad una Baccante è associata poeticamente Iole in *Ipp.* v. 550 (*βάκχα*). La metafora poetica suddetta si configura però produttiva soprattutto in relazione al personaggio di Cassandra, qualificata come Baccante in *Hec.* v. 121 (*τῆς μαντιπόλου Βάκχης*) e *Troad.* vv. 170 (*ἐκβακχεύουσαν Κασσάνδραν*), 307 (*μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασσάνδρα δρόμωι*), 341 (*βακχεύουσαν [...] κόρην*), 349 (*μαινὰς θοάζουσι[α]*)<sup>339</sup>. La designazione registrata in *Choeph.* v. 698 di Clitemnestra come Baccante sembra dilatare semanticamente la definizione della regina di Argo come *Ἄιδου μητέρα* di *Ag.* v. 1235. La *lexis* eschilea riferisce quindi in due segmenti

---

meaning <hellish mother> is irrelevant to the context, in which the queen has killed her husband not her offspring”. Elemento cursoriamente notato in Schlesier 1988, p. 123.

<sup>336</sup> Segal 1990, p. 121. Per la numerosa serie di immagini che richiamano i riti dionisiaci delle Baccanti nell'*Ecuba* euripidea cfr. Segal 1990, pp. 121 – 122.

<sup>337</sup> Cfr. *infra* pp. 68 e segg. Giustamente McHardy 2005, p. 133 rileva la differenza tra la follia che sconvolge Ino e quella che caratterizza Medea, asserendo che “the distinction here is between divinely inspired madness (which appears to offer an explanation for the otherwise inexplicable actions of Ino) and the terrible choice of Medea, who acts out of passion rather than divinely inspired madness”.

<sup>338</sup> Sul valore emozionale che la metafora della Baccante veicola specificamente in ambito epico cfr. Hedreen 1994, p. 56.

<sup>339</sup> Cfr. altresì tale immagine in Eur. *Suppl.* 1001 in relazione ad Evadne folle per la morte del marito Capaneo (*ἐκβακχευσαμένα*), in *Phoen.* v. 1489 (*βάκχα νεκύων*) in relazione ad Antigone distrutta dopo la morte di Eteocle e Polinice morti nella lotta fratricida e di Giocasta, in *Or.* vv. 338 in cui è specificato che il sangue della madre rende folle Oreste (*ματέρος αἷμα σᾶς ὅς σ' ἀναβακχεύει*) e 411 dove le Erinni rendono folle Oreste (*αὐταῖ σε βακχεύουσι συγγενῆ φόνον*), sulla scia di Aesch. *Choeph.* v. 698 ed *Eum.* v. 500, nella cui sezione sono però le Erinni stesse a qualificarsi come Menadi (*μαινάδες*). Cfr. altresì Eur. *HF* vv. 966 – 967a, in cui è sottolineato che l'uccisione dei figli ha indotto alla follia Eracle ([...] *οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι καινείς*). Per una rubricazione di tali *loci*, senza però alcuna esegesi, cfr. Hedreen 1994, pp. 56 – 57.

interconnessi tra di loro, ma comunque differenti, a Clitemnestra le due qualifiche di “madre di Ade”, ed in seconda battuta di “Baccante”. Nel *corpus* euripideo tali designazioni risultano riprese in due luoghi: se infatti in *Hec.* v. 1077 Ecuba e le compagne troiane che hanno trucidato i figli di Polimestore sono qualificate come Βάκχαις Ἄιδα ed Eracle in *HF* v. 1119 è descritto come Ἄιδου Βάκχος, appare evidente che Euripide fonde e sintetizza in un’unica immagine i due elementi poetici eschilei (l’associazione simbolica ad una Baccante e ad Ade) scissi e sviluppati su due binari differenti. L’immagine sembra quindi riferirsi precipuamente a madri distruttive (o al padre distruttivo come nel caso di Eracle) che annientano e trucidano i figli<sup>340</sup>. Ecuba, pur non indirizzando la furia collerica verso i propri cari, riscrive in parte taluni elementi della vicenda esistenziale ed intellettuale della Tindaride, e precisamente nel suo essere “Baccante di morte”, rancorosa e distruttiva contro i figli di chi l’ha depauperata del suo ruolo materno.

La regina di Troia e le sue compagne sono rappresentate come cagne, e nel teatro eschileo cagna ambigua era proprio Clitemnestra; pur tuttavia esse vengono definite da Polimestore come cagne assassine macchiate di sangue (τὰς μαιφόνους κύνας, v. 1173): ora, risulta interessante ricordare che proprio con l’aggettivo μαιφόνος era qualificato da Medea l’animo sanguinario delle donne oltraggiate nel proprio letto nuziale (φρὴν μαιφονωτέρᾳ, *Med.* v. 266)<sup>341</sup>. Clitemnestra, Medea ed Ecuba sono l’emblema di una femminilità e di una maternità vissute terribilmente e ferocemente: proprio come Clitemnestra ha osato uccidere spietatamente il marito (τόλμα *Ag.* v. 1231 e παντότολμος *Ag.* v. 1237) e Medea trucidare la prole (ἔτλη *Med.* v. 1340), così la feroce Ecuba ha osato l’audacia impossibile, accecando Polimestore ed assassinandone i figli (σὺ τόλμαν, Ἐκάβη, τήνδ’ ἔτλης ἀμήχανον *Hec.* v. 1123)<sup>342</sup>.

L’ira vendicativa e sanguinaria, che non casualmente rappresenta una delle costanti poetiche e descrittive nel ritratto di Ecuba all’interno dello spaccato ovidiano di *Met.* XIII vv. 533 – 571, vertente sull’accecamento di Polimestore e la metamorfosi in cagna della madre di Polidoro e Polissena, per la perdita della prole e per l’annullamento della maternità è il motore della feroce impresa che la regina di Troia appronta contro il

<sup>340</sup> Per le interconnessioni tra il nesso “Baccanti di Ade” di *Hec.* v. 1077 e la storia di Penteo nelle *Baccanti* si veda il contributo specifico di Schlesier 1998. Che La metafora del menadismo sia riferita alle madri assassine dei figli è cursoria notazione di Seaford 1993 pp. 121 – 122 e 2005 pp. 120 – 121 e McHardy 2005 p. 130.

<sup>341</sup> Per un ulteriore punto di contatto linguistico tra la figura di Medea e di Ecuba cfr. a titolo esemplificativo l’impiego del lemma τοκάς in relazione allo sguardo di Medea leonessa in *Med.* v. 187 (τοκάδος δέργμα λεαίνης) e la qualifica di Ecuba e delle sue compagne come τοκάδες nel senso di madri nelle parole di Polimestore in *Hec.* v. 1157.

<sup>342</sup> La gamma semantica dell’audacia e dalla τόλμα – come già argomentato *supra* pp. 37 – 38 – costituisce uno degli assi tematici ed ideologici portanti del primo stasimo delle *Coefore* di Eschilo, in cui la vicenda di crudeltà e di morte in relazione alla figura di Clitemnestra è connessa in sovrapposizione alle vicende mitiche della madre Altea assassina del figlio Meleagro, di Scilla omicida del padre ed infine delle donne di Lemno, ree di aver trucidato i loro mariti, come evidenziato dai nessi ὑπέρτολμον ἀνδρὸς di *Choeph.* vv. 594 – 595, γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων v. 596 ed infine παντόλμους ἔρωτας v. 597. A tal riguardo mi sembra che – in aggiunta alla gamma semantica dell’audacia presente in *Hec.* v. 1123 – un punto di contatto tra il tessuto linguistico del dramma euripideo e la prima sezione corale della seconda tragedia della trilogia eschilea possa essere ravvisato proprio tra l’*incipit* dello stasimo (il cui asse tematico ed ideologico è costituito per l’appunto dalle vicende mitiche di donne feroci ed assassine) che focalizza l’attenzione sulle belve nutrite dalla terra e i mostri presenti del mare ([στρ. α.] {Χο.} πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει / δεινὰ δευμάτων ἄχη, / πόντιαί τ’ ἀγκάλαι κνωδάλων, *Choeph.* vv. 585 – 587) e l’asserzione di Polimestore secondo cui né il mare né la terra nutrono una razza malvagia come quella delle donne (γένος γὰρ οὔτε πόντος οὔτε γῆ τρέφει / τοιόνδ’(ε), *Hec.* vv. 1181 – 1182a).

suo nemico: è l'ira che arma la donna, *seque armat et instruit ira* (*Met.* XIII 544b), che divampa (*exarsit*, *Met.* XIII v. 545), rendendola tumida di furore (*tumidaque exaestuat ira*, *Ov. Met.* XIII v. 559b) e ne indirizza la cieca forza distruttiva (*facit ira nocentem*, *Ov. Met.* XIII v. 562b)<sup>343</sup>.

Ecuba rivela la sua natura ambigua, la sua identità dicotomica, che la rende contemporaneamente vittima e carnefice, caratteristica questa di tutte le madri – cagne: come asserisce Franco “una madre-cagna, insomma, è una madre furibonda, eccessiva: sia essa una madre in lutto *per* un figlio sia una madre adirata *contro* un proprio figlio”<sup>344</sup>. Elemento questo già messo in rilievo da Loraux, che circa il furore vendicativo di Ecuba, giustamente notava: “più crudele di quella delle madri divine è sulla scena tragica la sorte delle donne mortali, regine trionfanti o straziate, comunque ferite nella loro maternità. Dal momento che, per comprendere la perdita, le madri non ottengono nient'altro che l'orribile visione del cadavere del figlio, il lutto, già trasformato in rabbia, diventa vendetta attiva. E le madri uccidono. Uccidono il colpevole – sempre un uomo –, e talvolta i figli, i figli del colpevole”<sup>345</sup>.

Madri adirate contro i figli, proprio come Clitemnestra e Medea. E che Ecuba rientri nella tipologia della madre-cagna è elemento altresì corroborato dall'impiego distintivo da parte di Euripide del sostantivo δέργμα per descriverne lo sguardo collerico, oggetto di studio attento e puntuale da parte della critica. Analizzando la peculiarità del lessema, osserva giustamente Rodríguez Cidre che “este sostantivo [...] tiene el sentido de ver pero subrayando una intensidad que la hace, en suma, la mirada de un victimario: es el mirar de la serpiente, el águila, la Gorgona, los guerrero en combate”<sup>346</sup>. Ora, l'impiego di tale sostantivo, indicante un bagliore forte, violento, fulgido, che promana dallo sguardo, trova una sua possibilità esegetica nelle parole che immediatamente dopo Polimestore proferisce asserendo che la tomba di Ecuba porterà il

---

<sup>343</sup> In termini più generali la sezione ovidiana di *Met.* XIII, vv. 538 – 553 sembra esemplata proprio sugli ipotesti euripidei di Medea ed Ecuba: se il particolare dello sguardo collerico che caratterizza le madri furiose risulta ripreso nelle precie notazioni che insistono sullo sguardo della regina di Troia che *torvos extollit...vultus* (v. 542) e *spectat truculenta* (v. 558), ancora più specificamente la tessera sembra congiungere e ricompattare in una sintesi poetica le metafore euripidee della leonessa e della cagna riferite rispettivamente a Medea ed Ecuba distinte e scisse. Se il poeta latino, come abbiamo avuto già modo di ricordare, fa esplicito riferimento alla metamorfosi in cagna della donna ed all'emissione vocale dei suoi latrati, una volta completato il processo metamorfico, ai vv. 545 – 550° costruisce un'interessante similitudine mediante cui Ecuba è accostata ad una leonessa “*qua simul exarsit, tamquam regina maneret, / ulcisci statuit poenaeque in imagine tota est, / utque furit catulo lactente orbata leaena / signaque nacta pedum sequitur, quem non videt, hostem, / sic Hecube, postquam cum luctu miscuit iram, / non oblita animorum [...]*”. A giocare un importante ruolo di ipotesto sul passo ovidiano, che sviluppa poeticamente la sovrapposizione metaforica e simbolica di Medea λέαινα quale delineata nel dramma euripideo, concorre la sezione epica di *Il.* XVIII vv. 316 – 323, in cui Achille, che dà avvio al compianto sul corpo di Patroclo, è paragonato ad un leone che geme e si disperava, provando collera pungente, proprio perché è stato privato dei propri piccoli da parte di un cacciatore (cfr. *supra* p. 74). La sezione ovidiana sembra dunque costruita come sintesi letteraria della duplice immagine bestiale euripidea che accostava a due madri due animali specifici e distinti, la leonessa e la cagna, riferendo pertanto ad Ecuba al contempo la doppia immagine metaforica della λέαινα e della κύων.

<sup>344</sup> Franco 2003, p. 210.

<sup>345</sup> Loraux 1991 (a), p. 49; in generale per le madri che uccidono i figli si vedano le pp. 49 – 50, così come per il conflitto uomo – donna in tragedia si rimanda alle pp. 54 – 55, in cui è ribadito come la “femmina” insorge contro il maschio, sia esso lo sposo (come avviene nel caso di Clitemnestra) siano essi i figli dello sposo (come avviene nel caso di Medea). Per la vendetta di Ecuba cfr. altresì Zeitlin 1996, pp. 172 – 216.

<sup>346</sup> Rodríguez Cidre 2002 (b), p. 131.

suo nome dopo la sua morte (θανοῦσα· τύμβωι δ' ὄνομα σῶι κεκλήσεται, v. 1271), e qualificandola come “κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ” (v. 1273).

Pur attribuendo dunque ad Ecuba uno dei tratti prettamente canini, Euripide arricchisce il discorso, fornendo un motivo d'ordine eziologico. Il tragediografo infatti collega la vicenda metamorfica di Ecuba con il luogo che ne sarebbe stata la sepoltura, cioè il faro del promontorio dell'Ellesponto tracio, guida per i naviganti che si recavano verso il Mar Nero (funzione segnalata dal sostantivo τέκμαρ), la cui denominazione era appunto κυνοσσημα, cioè σῆμα del cane<sup>347</sup>.

Eppure la spiegazione eziologica cela un dettaglio importante, suggestivo, che pone attenzione particolare allo sguardo ed alla luce. La lettura di Franco rileva che “non è infatti da escludere che il bagliore notturno del faro, quel lampo di torcia posto sulla costa del promontorio a segnalare un pericoloso passaggio ed uno spazio di confine tra due mari, fosse percepito come l'occhio lucente di un cane guardiano e venisse perciò chiamato dai naviganti con un nome che ricordava lo sguardo di fuoco del cane di Ecate, segnalatore notturno di soglie pericolose da valicare”<sup>348</sup>. Il bagliore dello sguardo caratterizza quindi Ecuba, ma solo dopo che costei ha compiuto la sua efferata azione. E proprio in questo tratto consiste la differente caratterizzazione “canina” della donna semonidea, di Medea e di Ecuba. Se infatti le prime due guardano furiosamente *post partum*, per cui l'emanazione dello sguardo rabbioso è conseguenza successiva al parto e direttamente collegato a questo, Ecuba invece è caratterizzata dai collerici πύρσα δέργματα solo *post mortem*, dopo l'assassinio di figli altrui. Una terribile ambiguità si cela dietro lo sguardo collerico di queste madri carnefici e quello degli animali che se ne fanno emblemi paradigmatici; non uno sguardo di

---

<sup>347</sup> Cfr. già Spranger 1927, p. 158 e da ultima Franco 2003, p. 208. Per la localizzazione geografica specifica del κυνοσσημα cfr. Thuc. *Hist.* VIII, 104, 5, 2, 105, 2, 5 e 106, 4, 2; Theop. fr. 5, 2 – 4 Jacoby; Aristot. fr. 398, 22 – 27 Rose; Diod. Sic. *Bibl.* XIV, 84, 7, 5; Dion. Hal. *De Thuc.* XII, 9 e *Ep. ad Pomp. Gem.* III, 10, 4; Strab. *Geogr.* VII, 1, 56, 4 XIII, 1, 28, 5 e XIV, 2, 14, 9; Plut. *Themist.* X, 10, 1 e *Cato Maior* V, 4, 6; Pollux *Onomasticon* V, 45, 6 – 7; Asclepiades fr. 25a, 2 e 25b, 5; *Lex. Suid.* K 2722, 1 – 6; *Sch. Vet. in Eur. Hec. ad v. 1271* ed infine *Sch. Vet. et Rec. in Lycoph. Alex. ad v. 315*. Si legga inoltre quanto asserisce Phot. in *Biblioth.* 443a, 22 Bekker, secondo cui la natura di Ecuba, in seguito alla metamorfosi si muta in quella di una cagna guardiana (Ἐκάβην δὲ εἰς κυνὸς οἰκουροῦ καταστρέψαι φύσιν). Per lo specifico tratto geografico del Cinossema cfr. Burnett 1994, pp. 159 – 160. Sul cinossema si vedano altresì Ghiron – Bistagne 1985 pp. 106, 115 e 118 n. 2 con puntuale rubricazione altresì delle testimonianze latine (e Gall 1997 pp. 397 – 398. Dué 2006, p. 132 si occupa della duplice valenza del Cinossema nominato in *Hec.* v. 1273, se esso cioè costituisca a “a visual sign or symbol” (p. 132) oppure assuma una qualche valenza simbolica, emblema pertanto (σῆμα) di fama imperitura e di κλέος. Il Cinossema non alluderebbe pertanto esclusivamente alla metamorfosi in cagna di Ecuba e non costituirebbe più soltanto una guida per i naviganti che attraversano l'Ellesponto tracio: rivestito di una connotazione metaforica, sarebbe specifico σῆμα innalzato per ricordare l'impresa compiuta da Ecuba con la funzione di “eroicizzarla” per la strenua difesa del ruolo materno. La studiosa infatti asserisce che “Hecuba's *sêma* will also be a visual sign of her *kleos*. The tomb is a visual code that passersby will interpret and speak about, thus leading to the auditory component of the Greek word for glory or fame, *kleos*, <that which is heard>. Polymestor's prophecies therefore have the force of an aetiology. The landmark of Cynossema (i.e. the *sêma* of the dog) is a geographical entity that existed in the contemporary world of the Athenian audience, one that is familiar to those who have sailed in the Aegean sea. But even beyond aetiology, the symbolism of the dog must also have a literary force within the context of the drama” (p. 133); lo stesso potrebbe quindi rappresentare ricordo imperitura dell'azione eroica di Ecuba anche in virtù del fatto che la navigazione dei marinai assume un ruolo rilevante in molti culti di eroi, e specialmente in quelli di Achille ed Odisseo, come ha dimostrato Nagy 1990 pp. 231 – 232.

<sup>348</sup> Franco 2003, p. 219. Per la sovrapposizione, in prima istanza culturale tra Ecuba ed Ecate, e la metamorfosi canina della regina di Troia cfr. già quanto notato da Mainoldi 1981, p. 23 e p. 23 n. 72.

premurosa sollecitudine verso la prole, ma di una furiosa ira crescente: “l’associazione tra cagna e figura materna non produceva tanto rappresentazioni di genitrici sollecite ed amorose verso la prole, quanto piuttosto immagini di madri furiosamente scatenate”<sup>349</sup>.

Ecuba però non è, ne potrebbe essere, sotto ogni aspetto Clitemnestra e Medea: la tragicità della regina di Troia non consiste nell’obliterare il suo ruolo materno e nel vivere una maternità ostile, riverberando odio e strage contro i propri figli, ma nell’uccidere i figli di colui che l’ha depauperata e svuotata del suo ruolo materno. Ecuba è anche, seppur contraddittoriamente, l’emblema di una maternità fiera e strenuamente difesa; è il simbolo della φιλοτεκνία verso Polissena e Polidoro strenuamente, ma invano, protetta. La forza della tragedia euripidea – e non certamente spia di una chiave di lettura misogina<sup>350</sup> – si manifesta anche in queste donne, che sono madri e vogliono restare tali: la tragicità del suo essere donna e madre si struttura nell’essere al contempo e dicotomicamente emblema di una maternità dolorosa e simbolo di una maternità fiera e feroce. Da *mater dolorosa* privata della prole a bestia, Ecuba si trasformerà in una cagna collerica che riverbera l’ira furiosa contro colui che l’ha esautorata proprio del suo essere madre<sup>351</sup>.

## 1.6. Isotopie poetiche, letterarie ed ideologiche tra Clitemnestra, Medea ed Ecuba: il mostro Scilla

I terribili latrati, che caratterizzano la Scilla omerica, vengono riproposti da Semonide, con uno scarto netto però rispetto all’ipotesto omerico. Infatti nel componimento semonideo, il verbo λάσκω, che nella tessera poetica odissica designava i latrati del mostro marino, risulta di pertinenza della donna nata dalla cagna (τὴν δ' ἐκ κυνός)<sup>352</sup>:

τὴν δ' ἐκ κυνός, λιτοργόν, αὐτομήτορα,  
ἢ πάντ' ἀκοῦσαι, πάντα δ' εἰδέναι θέλει,  
πάντηι δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη  
λέληκεν, ἦν καὶ μηδέν' ἀνθρώπων ὄραϊ.  
παύσειε δ' ἄν μιν οὔτ' ἀπειλήσας ἀνήρ,  
οὐδ' εἰ χολωθεῖς ἐξαράξειεν λίθωι  
ὀδόντας, οὐδ' ἄν μελίχως μυθ<εό>μενος,

<sup>349</sup> Franco 2003, p. 210. Il dettato poetico euripideo potrebbe forse celare un’interessante interferenza tra il particolare degli occhi ignei di Ecuba, la sua trasformazione in κύων e la poliedrica simbologia rivestita proprio dal cane fin dall’*epos* omerico, emblema paradigmatico di sfacciata tracotanza: stando infatti alla speculazione fisiognomica ed in modo specifico alla sezione aristotelica di *Physiogn.* 811 a e segg., quanti hanno occhi di fuoco – πύρσα δέργματα potremmo ben dire – sono spudorati proprio come i cani (οἷς δὲ πυρώδεις, ἀναιδεῖς ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς κύνας). La notazione aristotelica non rimane dato isolato, ma viene ripresa e confermato da Adamant. Che in *Physiogn.* II, 36, 14 attesta il fatto che occhi fiammeggianti siano segno di impudenza (τὰ δὲ πυρώδη [sc. ὄμματα κατηγορεῖ] ἀναισχυντίαν), proprio come accade ai cani (κυνός γὰρ τοῦτο τοῖς ὀφθαλμοῖς τεκμαίρου).

<sup>350</sup> Il problema della presunta o reale misoginia in Euripide è argomento molto dibattuto dalla critica e notevoli sono i contributi. Per un primo approccio alla questione si vedano almeno Giusti 1935, Verdesca 1961, Nancy 1984, Assaël 1985, March 1990, Pauliat-Golbery 1990, Vérilhac 1996, Georgousi 2000, Saetta Cottone 2003 pp. 285 e segg. e p. 285 n. 35 per un primo utile bilancio sulla bibliografia critica di riferimento, ed infine Nimis 2007.

<sup>351</sup> Elemento cursoriamente notato da Conacher 1961, pp. 10 – 11 che delinea seppur brevemente le profonde differenze tra le “daemonic qualities” (p. 10) di Medea ed Ecuba.

<sup>352</sup> Semon., fr 7 West vv. 12 – 20= fr. 7 Pellizer – Tedeschi vv. 12-20.

οὐδ' εἰ παρὰ ξείνοισιν ἡμένη τύχηι,  
ἀλλ' ἐμπέδως ἄπρηκτον αὐονὴν ἔχει.

quella che nasce dalla cagna è oltraggiosa, proprio come sua madre,  
che brama di ascoltare ogni cosa e di sapere ogni cosa,  
scrutando con lo sguardo dappertutto ed aggirandosi dappertutto  
latra, anche se non avvista nessun uomo.  
Nessuno potrebbe farla smettere, neppure minacciandola,  
né se, in preda all'ira, le rompesti i denti con una pietra,  
né lusigandola,  
neppure se per caso si trovasse presso gli ospiti,  
ma persevera costantemente in vani latrati.

Che il dettato semonideo prenda le mosse da quello omerico risulta evidente in prima istanza dall'impiego specifico del qualificativo ἄπρηκτον, che già nell'*Odissea* designava Scilla nel nesso ἄπρηκτον ἀνίην<sup>353</sup>. Nel gioco metaletterario di rimandi contenutistici e rimpiego di formule omeriche, i tratti del mostro marino sembrano pertanto trasferiti alla figura femminile che nasce dalla cagna. Se dunque Scilla presentava – già dal nome – connotati canini, e le donne tragiche, in modo particolare Clitemnestra, sono caratterizzate da un'indole canina (e qui non può non aver giocato sui tragediografi un ruolo importante proprio il testo semonideo in connessione con le simbologie canonizzate dall'*epos* omerico ed esiodeo), risulta palese la possibilità di sviluppo, nella forma di immagine metaforica, della sovrapposizione poetica tra Clitemnestra, Medea e Scilla, tanto più che il mostro marino omerico si configura come *terminus comparationis* esplicitamente menzionato per rappresentare simbolicamente i connotati mostruosi ed i tratti bestiali delle due donne tanto nell'*Agamennone* quanto nella *Medea*. Nell'universo culturale greco la "chiennerie"<sup>354</sup> risulta rivolta ed applicata *in toto* ed in prima istanza all'universo femminile, come hanno dimostrato, seppur con qualche fraintendimento, Loraux e Franco<sup>355</sup>. Per completare il quadro delle associazioni simboliche tra Scilla e le cagne "tragiche", sarà opportuno far nuovamente riferimento ai passi euripidei vertenti sulla metamorfosi di Ecuba in κύων. Una nota peculiare caratterizza la regina di Troia in virtù del fatto che, proprio come il riferimento allo sguardo, la sua metamorfosi e, pertanto, la sovrapposizione letteraria ed ideologica con la κύων avverranno soltanto *post mortem*. Eppure nell'*Ecuba* euripidea non risulta mai menzionata esplicitamente la figura di Scilla; né tantomeno essa appare "declinata" e "riscritta" poeticamente, come avveniva nei casi di Clitemnestra e Medea, in relazione alla regina di Troia.

Partendo da questa considerazione preliminare, Rodríguez Cidre conduce un'analisi molto particolare della sezione euripidea<sup>356</sup>, in particolar modo dell'immagine della cagna e della metamorfosi di Ecuba<sup>357</sup>. La

---

<sup>353</sup> Hom., *Od.* XII, v. 223. Cfr. anche Roscalla 2003 (a), p. 117. In generale per le consonanze tra il dettato semonideo e la sezione odissiaca riguardante Scilla si rimanda a Roscalla 2003 (a), pp. 117 – 118, che insiste giustamente sui tratti comuni sussistenti tra il mostro omerico e la donna cagna semonidea.

<sup>354</sup> Loraux 1981, p. 102 n. 136.

<sup>355</sup> Franco 2003.

<sup>356</sup> Rodríguez Cidre 2002 (b).

studiosa infatti, ritenendo che l'ipotesto principale della tragedia euripidea sia costituito dall'*Odissea*, legge in maniera suggestiva le figure di Ecuba e Polimestore in termini omerici, ravvisando dietro la figura della moglie di Priamo quella di Odisseo, e interpretando invece Polimestore come novello Polifemo<sup>358</sup>. Alla figura di Ecuba, oltre quella di Odisseo, si sovrapporrebbe in filigrana quella di Scilla; vengono addotte difatti due spiegazioni principali per spiegare la costruzione letteraria del poeta: l'omissione del nome e della figura di Scilla sarebbe volontaria, e ad essa sopperirebbe però l'esplicita menzione di altri due elementi, ovvero il mare e lo sguardo. Dopo la sua metamorfosi Ecuba infatti "devenida perra como un monstruo, marino, debido a su ubicación geográfica [...] la transformación en perra de Hécuba puede serleída como sinécdoque de la Escila"<sup>359</sup>; come Scilla è mostro marino, così dunque in perfetto parallelismo "Hécuba conformará según la profecía de Poliméstor una señal particular para los marineros"<sup>360</sup>. In seconda istanza, concorre a far di Ecuba una "Scilla metaforica" l'esplicito impiego del sostantivo δέγγμα, in riferimento al bagliore di fuoco degli occhi della regina. Nell'*Ecuba* euripidea non si ravvisa pertanto la nota distintiva del "latrare", che contrassegnava tanto la Scilla omerica, quanto la donna – cagna semonidea (e la Clitemnestra eschilea), ma specificamente – sulla scia di quanto si registra nella *Medea* – la caratteristica dello sguardo di fuoco. Il personaggio di Ecuba viene dunque plasmato poeticamente su due precedenti letterari diversi, ma nella sua figura saldati: le caratteristiche canine le derivano direttamente e contemporaneamente dalla donna cagna semonidea, dalla Clitemnestra eschilea e dalla Medea euripidea (nello specifico lo sguardo della leonessa appena sgravata); la figura di Scilla le si sovrappone invece nel riferimento al mare: mostro marino l'una, guida per i naviganti l'altra. Nonostante le riserve che l'ampio saggio di Rodríguez Cidre potrebbe presentare, appare tuttavia dato incontrovertibile che nell'immaginario tragico eschileo ed euripideo il mostro Scilla costituisce un *terminus comparationis* impiegato per plasmare poeticamente ed ideologicamente la storia, la vicenda esistenziale e le azioni efferate di donne altrettanto violente e brutali.

La tragedia di Ecuba, al contempo madre, cagna, e, forse Scilla, si configura, analogamente ai casi di Clitemnestra e Medea, come tragedia della maternità, tragicamente e crudelmente vissuta, anche se in senso diverso. Se queste ultime rinnegavano il ruolo materno scagliando la loro ira rabbiosa contro i figli, Ecuba difende, lotta strenuamente per il suo ruolo materno, vendica il figlio Polidoro barbaramente trucidato. E diventa mostro nel momento in cui si scaglia, come cagna collerica, contro la prole di chi a sua volta ha massacrato la sua prole. Alla fine della tragedia il ruolo materno non può però non apparire inevitabilmente svuotato, snaturato. E così una madre, assassina di figli altrui, assume in termini

---

<sup>357</sup> Altro possibile riferimento alla metamorfosi di Ecuba è il frammento 62h Kannicht dell'*Alessandro* euripideo. Cfr. a tal proposito Zeitlin 1986 p. 185 e Rodríguez Cidre 2002 (b), p. 129 n. 14. Per la metamorfosi di Ecuba in cagna provocata dalle Erinni cfr. altresì *Lyr. Adesp.* 965, 1 *apud Dio. Chrys. Or.* 33, 59.

<sup>358</sup> Rodríguez Cidre 2002 (b), p. 128.

<sup>359</sup> Rodríguez Cidre 2002 (b), p. 131.

<sup>360</sup> Rodríguez Cidre 2002 (b), p. 132.



metamorfici le sembianze di uno degli animali che nei suoi tratti null'altro rappresentava anche la maternità perversa, la cagna.

Abbiamo già avuto modo di indagare sui tratti canini che qualificano e contraddistinguono il mostro omerico Scilla. Un interessante frammento dello storico Dioniso (fr. 8 Jacoby) focalizza nello specifico l'attenzione sulla descrizione fisica del mostro marino: l'autore, secondo cui Scilla è figlia di Forci ed Ecate, asserisce che costei abbia dodici piedi, sei teste, tre file di denti in ciascuna delle sei bocche (Σκύλλα θυγάτηρ μὲν ἦν Φόρκυος καὶ Ἐκάτης τὸ μὲν μέγεθος θαυμαστή· εἶχε δὲ πόδας μὲν δώδεκα, κεφαλὰς δὲ ἕξ, ἐν ἐκάστῳ δὲ στομάτων τρεῖς στίχους ὀδόντων); al termine della descrizione lo storico sottolinea specificamente il fatto che i suoi occhi sono simili a fuoco (ὀφθαλμοὺς δὲ πυροειδεῖς), mostrando un punto di totale convergenza con la testimonianza desunta da *Sch. Vet. in Hom. Od. XII ad v. 85* che qualifica per l'appunto gli occhi di Scilla con l'analogo nesso ὀφθαλμοὶ πυροειδεῖς. Ripercorrendo i fili della trama poetica fin qui svolta, si ricorderà certamente che nel *corpus* tragico ad essere associate poeticamente e metaforicamente al personaggio di Scilla sono proprio Clitemnestra e Medea, così come a trasformarsi (in termini letterari e non) in cagne sono per l'appunto Clitemnestra ed Ecuba. Il particolare anatomico dello sguardo crea un sottile *fil rouge* tra il personaggio di Medea che lancia sguardi feroci contro le ancelle e la prole ed il personaggio di Ecuba, il cui sguardo in Eur. *Hec. v. 1265* risulta contrassegnato come igneo, πύρσ' ἔχουσα δέργματα. All'interno della filiera intertestuale e nella trama allusiva della memoria poetica non costituisce forse mera suggestione interpretare il personaggio di Scilla come il *trait d'union* fra le tre grandi eroine colleriche e violente della tragedia. Se Scilla infatti è cagna, e la stessa Ecuba si trasformerà in cagna, allora a livello di intertestualità poetica anche la regina di Troia potrebbe sussumere le caratteristiche del mostro omerico: Ecuba è collegata a Clitemnestra dai tratti canini, ed è sovrapposta a Medea (in aggiunta alla bestializzazione del loro ruolo materno che funziona a livello macroscopico) nella particolare tipologia di sguardo, collerico e violento che promana dai loro occhi. Seppur mai esplicitamente associata a Scilla, Ecuba stessa potrebbe essere Scilla proprio in relazione allo sguardo di fuoco che caratterizza il mostro e la donna dopo la sua metamorfosi.

Come abbiamo già osservato, ad essere al contempo esplicitamente cagna e Scilla risulta nel *corpus* tragico unicamente Clitemnestra. Euripide riprende le metafore eschilee, ma scinde i due referenti poetici su cui risulta esemplata e plasmata la figura di Clitemnestra (κύων e Σκύλλα) e li riferisce a due personaggi diversi: Medea assume le fattezze del mostro omerico, Ecuba sussume invece i tratti canini della regina di Argo. Se Clitemnestra è Ecuba proprio nel loro analogo essere κύνες, ed è Medea mediante la specularità metaforica costituita da Scilla, la stessa maga barbara si sovrappone ad Ecuba per lo sguardo collerico che le due anti – madri promanano. Scilla dai tratti canini e dagli occhi di fuoco si configura come il nesso poetico di ricongiunzione e di sovrapposizione letteraria ed ideologica fra le tre donne, mediante cui Medea ed Ecuba, ora esplicitamente ora implicitamente κύνες o novelle Σκύλλαι, riscrivono in prima istanza poeticamente la vicenda intellettuale della cagna Clitemnestra.

A corroborare probabilmente la validità di quanto fin qui argomentato concorre, rinvenibile a distanza di tempo, un interessante particolare della tragedia *Alessandra* di Licofrone: se in Eur. *Hec.* v. 1265 il poeta riferiva della metamorfosi di Ecuba in κύων, l'autore qualifica la regina di Troia specificamente con il nesso τάλαινα [...] σκύλαξ (v. 314). Nonostante la tradizione scoliastica non fornisca utili notazioni a riguardo, ma tenda a considerare il sostantivo σκύλαξ quale semplice sinonimo di κύων, ravvisando nell'espressione licofronea un chiaro riferimento alla metamorfosi della regina in cagna<sup>361</sup>, pur tuttavia sembra che il poeta ellenistico compia un'operazione di *variatio* lessicale rispetto al modello euripideo, nella designazione di Ecuba non più come κύων, bensì come σκύλαξ. L'operazione letteraria condotta da Licofrone potrebbe infatti rivelarsi alquanto complessa, dal momento che essa, mediante il filtro della memoria poetica e la consonanza linguistica tra σκύλαξ e Σκύλλα quale già definita dal dettato omerico, potrebbe sostanziare un diretto collegamento proprio con i precedenti letterari (eschileo ed euripideo) che avevano associato metaforicamente ed esplicitamente il mostro Scilla a Clitemnestra e Medea.

In virtù della trama d'insieme che inserisce entro le maglie di un medesimo circuito ideologico le tre donne in relazione al mostro omerico, Eraclito in *Quaest. Hom.* 70, 11, 1 asserisce che Scilla costituisce palese allegoria di sfacciata tracotanza polimorfica (πολύμορφον ἀναίδειαν); quella stessa ἀναίδεια che fin dall'*epos* omerico connota sia il (o la) κύων sia l'ambiguo personaggio di Clitemnestra. A ribadire e saldare la sovrapposizione tra i personaggi potrebbe concorrere ulteriormente l'asserzione di Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 39, al cui dire Scilla rappresenta contemporaneamente una doppia figura allegorica, essendo simbolo poetico ed ideologico tanto di audacia (αὐθάδεια) quanto di sfrontatezza canina (κυνώδης θρασύτης). E se la κυνώδης θρασύτης si configura come elemento portante nelle differenti rappresentazioni di Clitemnestra, ma anche – seppur in termini diversi – della stessa Ecuba, l'αὐθάδεια appare altresì come uno degli elementi distintivi connaturati all'indole di Medea. La sovrapposizione poetica fra le grandi figure femminili risulta quindi sostanziata dalla metaforizzazione che il personaggio di Scilla costruisce: un paradigma letterario che definisce e rinsalda in nessi poetici e concettuali, da cogliere in filigrana, i rapporti tra le eroine più forti, violenti e colleriche del teatro tragico.

### 1.7. Tra le spire della vipera e la tela del ragno

ἰὸς πέφυκεν ἀσπίδος κακὴ γυνή  
(Men. *Γνώμαι μονοστίχοι* 364)

*Pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque  
sanguineae superant undas, pars cetera pontum  
pone legit sinuatque immense volumine terga.  
Fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant  
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni*

<sup>361</sup> *Scholia Vet. et Rec. in Lycoph. Alex. ad v. 314* “σκύλακα δὲ τὴν Ἐκάβην, ἐπεὶ εἰς κύνα μετεβλήθη ε *ad v. 315* σκύλαξ· σκύλακα τὴν Ἐκάβην λέγει, ὅτι κύων ἐγένετο”.

*sibila lambebant linguis vibrantibus ora*  
(Verg., *Aen.* II vv. 206 – 211)

(sc. *Arachne*) *Sive rudem primos lanam glomerabat in orbes,*  
*seu digitis subigebat opus repetitaque longo*  
*vellera mollibat nebulas aequantia tractu*  
*sive levi teretem versabat pollice fusum,*  
*seu pingebat acu [...]*  
(Ov. *Met.* VI, vv. 19 – 23a)

Negata la maternità, le madri-bestie s'innalzano sulla scena tragica superbe della loro tracotante audacia, consapevoli delle efferate azioni appena compiute. Siano cagne o leonesse, le protagoniste irrompono con violenza sulla scena e squarciano legami e rapporti d'amore. Nel dettato tragico si registra un'ulteriore sequenza metaforica, che connette le donne ad un particolare tipo di serpente, la vipera. Ed ancora una volta il punto di partenza è proprio Clitemnestra, metonimia della crudeltà stessa, a cui Eschilo attribuisce una serie di tratti viperini. Dall'anti-madre per eccellenza, la vipera ne raffigura un unico statuto distintivo: la brutale negazione, ancora una volta, del ruolo materno.

Il lessico greco presenta fondamentalmente due modalità espressive per indicare la parola serpente, ovvero ὄφις e δράκων. L'attento studio di Sancassano ha fatto luce sulle problematiche esegetiche connesse con l'etimologia dei due sostantivi, ed ha dimostrato come fino ad Aristotele i due termini fossero sostanzialmente sinonimi<sup>362</sup>. Tale isosemia può essere per l'appunto confermata da due passi delle *Baccanti* di Euripide. Nel momento in cui Dioniso predice a Cadmo la sua imminente metamorfosi in serpe, vengono infatti impiegati con *variatio* i predetti termini:

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

cambierai forma e diventerai serpente, e la tua sposa,  
una volta trasformatasi in bestia, muterà la forma di serpente,  
Armonia, figlia di Ares, che tu, benché mortale,  
hai avuto come sposa<sup>363</sup>.

Se a Cadmo viene preannunciata infatti la sua metamorfosi in δράκων, Armonia subirà a sua volta il suo processo di animalizzazione (ἐκθηριωθεῖσα) diventando ὄφις, anzi sussumendo la forma (τύπον) di serpente; tuttavia nei versi successivi si evince, a livello lessicale, come ad Armonia saranno trasposti i tratti del δράκων:

<sup>362</sup> Per tale sinonimia cfr. altresì a titolo esemplificativo Eur. *Ion.* vv. 993 – 1015. Per il lessico greco indicante il serpente e le problematiche etimologiche ad esso connesse si veda Sancassano 1996: per ὄφις pp. 50 – 53, δράκων pp. 53 – 62. Tale problematica era già stata affrontata da Bodson 1981. Brevi accenni alla simbologia del serpente nell'epica omerica in Dumortier 1975, pp. 91 – 92. Per un'analisi altamente perspicua del serpente nel mondo greco, dalla poesia epica omerica all'*Oresteia* di Eschilo si veda Sancassano (a) 1997. Per un breve *excursus* sul valore religioso e simbolico del serpente nel mondo antico si veda Maspero 1997, pp. 307 – 314.

<sup>363</sup> Eur., *Bacc.* vv. 1330 – 1332.

καὶ τὴν Ἄρεως παῖδ' Ἀρμονίαν, δάμαρτ' ἐμήν,  
δράκων δρακαίνης <σχῆμ'> ἔχουσαν ἀγρίαν  
ἄξω 'πὶ βωμοὺς καὶ τάφους Ἑλληνικούς,

ed io, serpente io stesso, condurrò Armonia, la figlia di Ares, mia moglie,  
che assumerà la forma di serpente selvaggio,  
presso gli altari e le tombe della Grecia<sup>364</sup>.

Facendo ricorso ad una figura etimologica caratterizzata dall'allitterazione della sillaba incipitaria al medesimo grado apofonico della radice, infatti tanto Cadmo quanto Armonia (a cui prima era stato riferito il sostantivo ὄφις) saranno invece caratterizzati entrambi dai medesimi tratti serpentini (δράκων δρακαίνης σχῆμα). Se dunque questi due sostantivi vengono impiegati per designare in termini generali i serpenti, costituirà invece il centro focale in questa sezione dell'analisi la disamina del più specifico termine ἔχιδνα, che designa una specie particolare di rettile, la vipera. Esattamente come affermato per le figure delle donne leonesse, il nostro obiettivo precipuo sarà quello di dimostrare come all'interno del *corpus* tragico questo tipo particolare di rettile risulti metaforicamente connesso con lo svuotamento di significato e l'annullamento della valenza affettiva della maternità: come ὄφις e δράκων costituiscono "i sostantivi del serpente per eccellenza"<sup>365</sup>, così il particolare sostantivo ἔχιδνα, impiegato sempre e solo in riferimento a donne, e nella fattispecie madri, è il sostantivo atto a rappresentare specificamente un aspetto crudele ed infido di maternità<sup>366</sup>.

All'interno di questo lavoro non tratterò del termine ἔχιδνα in Aesch., *Suppl.* vv. 895-901, proprio perché non sono convinto della lezione tradita, e propendo a correggere il testo secondo l'emendamento di Johansen. Per completezza scientifica fornisco qui di seguito alcune brevi notazioni sul problema, discostandomi sia da Dumortier 1975, p. 92 sia da Sancassano 1997 (a), pp. 147-149, le cui considerazioni sono basate sulla lezione tradita ἔχιδνα, ed in cui non si accenna minimamente al problema testuale:

μαῖμᾶ πέλας δίπους ὄφις·  
ἔχιδ δ' ὡς με <φόνιος ἦ>  
τί ποτέ ν<ιν καλῶ>  
δάκος; ἀχ...  
ότοτοτοτοῖ,  
μᾶ Γᾶ μᾶ Γᾶ †βοᾶν †  
φοβερὸν ἀπότρεπε,  
ὦ βᾶ Γᾶς παῖ Ζεῦ

Al v. 895 accolgo con qualche riserva l'emendamento proposto da Johansen contro la lezione tradita ἔχιδνα accolta da West, e contro l'emendamento ἔχιδν' proposto da Sidgwick. La prima parte del v. 895 della III antistrofe, così come secondo la responsione strofica il v. 886 della III strofe, dovrebbe configurarsi come docmio. Se così fosse, la lezione ἔχιδνα sarebbe metricamente inaccettabile, in quanto presenta la struttura ~ - ~, e pertanto l'intero sintagma "ἔχιδνα ὡς με" si configurerebbe come ~ - ~ - ~ -: quindi pur realizzando il piede giambico, mancherebbe nel II piede del docmio la realizzazione del cretico, al posto del quale si

<sup>364</sup> Eur., *Bacc.* vv. 1357 – 1359. Al v. 1359 l'integrazione σχῆμ' è proposta da Nauck. L'*editio aldina* presenta l'integrazione metricamente insostenibile φύσιν.

<sup>365</sup> Sancassano 1996, p. 49.

<sup>366</sup> Anche qualora non costituisca dispositivo metaforico per le crudeli madri assassine, nel *corpus* tragico l'ἔχιδνα è costantemente tratteggiata come animale assassino, odioso e sanguinario (cfr. a titolo esemplificativo i nessi φοινίας ἐχθρᾶς ἐχίδνης di Soph. *Trach.* vv. 770b – 771a, τῆς ἀνδροφθόρου... ἐχίδνης di Soph. *Philoct.* vv. 267 – 268 ed infine τῆς πλεῖστον ἐχθίστης... ἐχίδνης di Soph. *Philoct.* vv. 631 – 632).

avrebbe un anfibraco ( ~ ~ per l'appunto). L'emendamento ἔχιδν' elimina una sillaba e pertanto propone una soluzione metrica inaccettabile; anche l'emendamento di Johansen è metricamente inaccettabile, ma concettualmente è più logico e razionale. Sulla struttura metrica di questi versi permangono infatti molti dubbi a causa dello stato lacunoso del testo, difficilmente integrabile con lezioni sicure. Tuttavia, a mio avviso, spia della possibile esattezza dell'emendamento ἔχιδν (e della conseguente necessità di rivedere metricamente la sezione) è il fatto che il coro faccia riferimento all'avvicinarsi dell'araldo (definito ὄφις), ed ἔχιδν di solito è di genere maschile. Peraltro ἔχιδνα è *lectio facillior* rispetto ad ἔχιδν che invece costituirebbe una *lectio difficilior*, dato che il primo termine è molto più usuale e comune di ἔχιδν (cfr. a tal proposito DELG 1999, p. 392 s.v. ἔχιδν). Al v. 899 βοῶν è *locus desperatus*. Cfr. a tal proposito Sancassano 1997 (a), pp. 147-149, benché la studiosa accolga la lezione tradita ἔχιδνα, non considerando l'emendamento di Johansen. Penso che l'atteggiamento della studiosa sia motivato da quanto lei stessa scrive in Sancassano 1996 p. 63 "ἔχιδν [...] attestato solo da Platone [...] ha il significato più specifico di <vipera>", ed inoltre p. 66 "ἔχιδνα appare per la prima volta in Esiodo come nome proprio di Echidna, il mitico serpente-femmina della *Teogonia*, mentre ἔχιδν non s'incontra nei testi fino al IV sec a.C. il sostantivo femminile occorre dunque evidentemente con maggiore frequenza del maschile". Per ἔχιδν come maschio della vipera si vedano a titolo esemplificativo *Et. Gud.* (*Add. in Et. Gud. e codd. Vat. Barber. gr. 70, 575, 13* (ἔχιδν ὁ τῶν ἐχιδνῶν ἄρρην). Peraltro il verbo μαίμαξ̃ è congettura di Robortello *ex scholiis*, che emenda la lezione tradita μαι μαι (cfr. Dumortier 1975, p. 92 n.2).

A partire da Clitemnestra, considerata da Oreste quale vipera terribile, che ha ucciso Agamennone "aquila padre", si diparte un significativo utilizzo della metafora zoologica serpentina in riferimento alla figura materna, come si evince dai seguenti versi eschilei:

{Op.} Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ·  
 ἰδοῦ δὲ γένναν εὔνιν αἰετοῦ πατρός,  
 θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν  
 δεινῆς ἐχίδνης [...]

O Zeus, Zeus, sii spettatore di questi fatti,  
 guarda la stirpe privata dell'aquila padre,  
 che ha trovato la morte avvolto nelle spire  
 di una terribile vipera [...] <sup>367</sup>.

La designazione di Clitemnestra non potrebbe essere più pregnante: costei è terribile vipera (δεινῆς ἐχίδνης) <sup>368</sup> che ha ucciso Agamennone qualificato come aquila padre (αἰετοῦ πατρός) <sup>369</sup>. Se quindi

<sup>367</sup> Aesch., *Choeph.* vv. 246-249 a. Che la sezione eschilea prende le mosse dalla celebre favola archilochea della volpe e dell'aquila (frr. 172 – 181 West) è dimostrazione puntuale di Janko 1980. Per la presenza del genere favolistico nella tragedia eschilea cfr. nello specifico Davies 1981. Per l'opposizione aquila vs. serpente cfr. già Hom. *Il.* XII vv. 200 – 207 ed Adrados 1964, pp. 267 – 282. Per rapide considerazioni di carattere prettamente descrittivo sulle immagini poetiche che riferiscono la simbologia della vipera a Clitemnestra cfr. altresì Borthwick 1967, pp. 251 – 252.

<sup>368</sup> Si ricorderà certamente della metaforica eschilea che fa di Clitemnestra un'ἔχιδνα Licofrone, che in *Alex.* v. 1114 definisce la regina di Argo, con *variatio* rispetto al lemma eschileo, δράκαινα ed al v. 1121 in perfetta consonanza con il segmento tragico delle *Coefore* ἔχιδνα. Sulle metafore serpentine quale cifra poetica distintiva delle *Coefore* si vedano almeno Dumortier 1935, Petrounias 1976, e da ultima la ricca e documentata monografia di Sancassano 1997 (a).

<sup>369</sup> Per una storia della simbologia e dell'opposizione aquila vs. serpente si veda Sancassano (a) 1997, pp. 160-173. Per la simbologia religiosa che la coppia antitetica αἰετός vs. ἔχιδνα comporta, in particolar modo per la dicotomia tra

l'immagine poetica dell'aquila in relazione al personaggio di Agamennone ne segnala e ne sottolinea, in perfetta linea di continuità con il modello epico omerico, la regale nobiltà<sup>370</sup>, di contro la crudeltà insita nella regina, marcata da una carica di brutale efferatezza, risulta tanto più palese in virtù del fatto che è Oreste in persona a definire la madre vipera, benché questa designazione non risulti esplicita, nella misura in cui risulta omesso, da un punto di vista lessicale, proprio il termine indicante la maternità (μήτηρ). Tale (voluta) soppressione nominale è tanto più significativa quanto più appare esplicita la menzione del padre. Nel momento in cui Oreste fa riferimento alla sua genealogia, egli avverte l'assoluta esigenza, quasi necessaria, di designare come suo genitore unicamente il padre Agamennone. Osserva giustamente Sancassano: "negato ogni legame con la madre, il cui nome neppure viene menzionato, i figli del padre subiscono, come il volatile e la sua nidiata, la minaccia del serpente"<sup>371</sup>. Nel silenzio reticente di cui Oreste si serve per omettere ogni cenno diretto alla figura materna, è implicito il rifiuto dell'ascendenza dalla vipera terribile, autrice dell'uxoricidio. Nei versi sopra riportati risultano strutturate dunque due coppie antinomiche: πατήρ vs. μήτηρ (personaggio a cui si allude senza però nominarlo) a livello umano, e αἰετός vs. ἔχιδνα, a livello bestiale, in cui i primi termini delle sequenze rappresentano i referenti positivi a cui si appoggia Oreste. Oreste rifiuta e vuole negare la maternità di una donna-vipera che ha brutalmente reso orfani (ἀπωρφανισμένου)<sup>372</sup> lui ed Elettra, cuccioli (νεοσσούς)<sup>373</sup> impauriti, privandoli di Agamennone. E nel far questo, con orgoglio e quasi "come ossessivo *Leitmotiv*"<sup>374</sup>, escludendo ancora una volta sul piano verbale ed ideologico la madre, proclama se stesso unicamente αἰετοῦ γένεθλα<sup>375</sup>. La sua ascendenza risulta pertanto esclusivamente patrilineare<sup>376</sup>.

---

religione olimpica e ctonia, si veda Dumortier 1975 pp. 89-90 e Sancassano 1997 (a) pp. 171, 173 e p. 191. In particolar modo Dumortier 1975, p. 95 osserva "on verra ici la vipère étouffant l'aigle dans ses nœuds pour symboliser la mort du roi". Per la tradizionale contesa tra aquila e vipera cfr. Hom. *Il.* XII vv. 200 e segg., Soph. *Ant.* vv. 110 e segg., Arist. *HA* IX, 1, 609, Ael. *NA* XVII, 37. Per la strettissima interconnessione di ἔχιδνα con la terra, considerata quale ipostasi delle forze oscure del caos, a partire dal mostro femminile Echidna di Hes. *Theog.* vv. 298 – 335 si rimanda a Mainoldi 1995 pp. 70 – 74, Sancassano 1997, Visintin 2007 pp. 208 – 213.

<sup>370</sup> Per la simbologia positiva dell'aquila, emblema di nobile regalità e forza cfr. almeno a titolo esemplificativo Hom. *Il.* XV v. 690 in cui Ettore è paragonato ad un'aquila per la forza del combattimento e XXI v. 252, nella cui sezione è Achille che lotta contro il fiume di Troia Scamandro ad essere assimilato ad un'aquila. Cfr. altresì *Od.* XIX vv. 535 – 553, nel cui segmento poetico di stampo onirico appare in sogno a Penelope una nobile aquila, simbolo di Odisseo, che si scaglia ed uccide le oche, emblema dei Proci, analogamente ad *Od.* XXIV v. 538. Probabile retaggio della simbologia regale dell'aquila, quale risulta nell'epica, da ravvisare altresì nell'accostamento simbolico di Polinice ad un αἰετός in Soph. *Ant.* vv. 110 – 113.

<sup>371</sup> Sancassano 1997 (a), p. 164.

<sup>372</sup> Aesch., *Choeph.* v. 249 b.

<sup>373</sup> Aesch., *Choeph.* v. 256. Per la gravidanza del sostantivo νεοσσός cfr. Dumortier 1975, pp. 89 e 96. La stessa Elettra in *Choeph.* v. 501 definirà se stessa ed il fratello Oreste "pulcini" (νεοσσούς) seduti sulla tomba del padre Agamennone. Freire Nogueira 2003, p. 212 sottolinea la gravidanza semantica del lemma νεοσσός che, se riferito ad infanti in modo specifico ad orfani, veicola un senso di pietà. L'immagine trova un suo completamento poetico in *Choeph.* vv. 794 – 795a in cui Oreste è qualificato come puledro orfano del padre Agamennone "[...] ἀνδρὸς φίλου πῶλον εὔ-νιν", in perfetta corrispondenze lessicale (nell'impiego del qualificativo εὔνις pe rappresentare la mancanza del padre di cui sono privati Oreste ed Elettra) e concettuale con il nesso γένναν εὔνιν αἰετοῦ πατρὸς del v. 247.

<sup>374</sup> Pattoni 2006, p. 187.

<sup>375</sup> Aesch., *Choeph.* v. 258. Interessante e suggestiva ipotesi interpretativa in Pattoni 2006, pp. 184 – 187, che interpreta la suddetta sezione delle *Coefore* come ripresa puntuale e dilatazione poetico – letteraria dei vv. 55 – 59

Nella medesima sequenza tragica Eschilo fornisce un'ulteriore interessante notazione che amplia la trama poetica simbolica tessuta dal poeta: Agamennone infatti è stato ucciso negli avvolgimenti delle spire della vipera (ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν). La menzione di πλεκταῖσι, che certo forma un'endiadi con il termine contiguo con esso posto a contatto, non va considerata pleonastica, ma rende figurativamente il movimento fisico della serpe, che avvolge e stritola la sua preda. L'immagine corre su due binari, uno pragmatico, l'altro metaforico: se la vipera avvolge di fatto con le proprie spire squamose la vittima, metaforicamente le spire rinviano all'idea dell'inganno, del viluppo, ad un'azione fraudolenta e cruenta presupposta dalla tortuosità stessa delle πλεκταῖ<sup>377</sup>. Come giustamente nota Dumortier: “la métaphore s'applique à Clytemnestre, dont elle nous révèle la fourberie calculée, la froide cruauté”<sup>378</sup>. La stessa struttura anatomica del serpente, di cui le fonti antiche enfatizzano solitamente l'andatura non rettilinea, tortuosa, l'involgersi delle spire in cerchi, appare quindi simbolicamente come cifra distintiva del suo statuto di ambiguità. A giocare un ruolo di ipotesto chiave nell'insistenza su tale particolare anatomico del rettile, concorre certamente la descrizione icastica del serpente quale risulta sviluppata in Hom. // XXII vv. 93 – 95, in cui un δράκων è colto nell'atto di guardare terribilmente e di avvilupparsi, contorcendosi, tra le sue spire:

ὥς δὲ δράκων ἐπὶ χειρὶ ὀρέστερος ἄνδρα μένησι  
 βεβρωκῶς κακὰ φάρμακ', ἔδου δέ τε μιν χόλος αἰνός,  
 σμερδαλέον δὲ δέδορκεν ἔλισσόμενος περὶ χειρῖ'

come un serpente montano dalla tana attende un uomo  
 dopo aver mangiato erba velenosa, lo attanaglia rabbia tremenda  
 guarda e fissa terribilmente avviluppandosi dentro la tana

L'elemento icastico poetico vertente sulla descrizione delle molteplici spire in cui si avvilupa il rettile si configura ben presto quale elemento topico, quasi connotativo, nelle rappresentazioni letterarie dello stesso: come a titolo esemplificativo Medea ai vv. 480 – 481 dell'omonima tragedia euripidea ricorda che il δράκων da lei ucciso per amore di Giasone avvolgeva con le sue molteplici spire il vello d'oro (δράκοντά θ', ὅς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος / σπείραις ἔσωζε πολυπλόκοις), analogamente a distanza di secoli nella tessera poetica di Arg. IV vv. 149 – 154, e sempre in riferimento al serpente che custodisce il vello d'oro,

---

della parodo dell'*Agamennone* (ὕπατος δ' αἰών ἢ τις Ἀπόλλων / ἢ Πὰν ἢ Ζεὺς οἰωνόθροον / γόνον ὄξυβόαν τῶνδε μετοίκων / ὑπερόποιον / πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν), in virtù della quale Oreste ed Elettra, privati del padre, reduplicano metaforicamente e poeticamente e *contrario* però gli avvoltoi privati della prole. Proprio come gli uccelli intonano il loro lamento (γόνον ὄξυβόαν, Ag. v. 57), in maniera speculare i “pulcini” Elettra ed Oreste, depauperati dell'aquila padre uccisa dalla vipera madre, intonano il loro lamento funebre “{ΗΛ.} καὶ τῆσδ' ἄκουσον λοιθοῦ βοῆς, πάτερ' / ἰδὼν νεοσσοὺς τοῦσδ' ἐφημένους τάφῳ, / οἴκτιρε θῆλυν ἄρσενός θ' ὁμοῦ γόνον, *Choeph.* vv. 500 – 502”, ricordato nuovamente in *Choeph.* v. 508 (ὀδύρματα).

<sup>376</sup> Cfr. Winnington – Ingram 1948, p. 143 e Winnington – Ingram 1983, pp. 122 – 123 soprattutto in relazione a *Eum.* vv. 658 – 666, in cui l'utero femminile appare unicamente come ricettacolo del seme maschile, su cui si rimanda specificamente a Burian 2006.

<sup>377</sup> Per l'ambiguità che connota il serpente cfr. Sancassano 1996, pp. 67 – 70.

<sup>378</sup> Dumortier 1975, p. 93. Cfr. altresì Lanza 1995, p. 40 che asserisce cursoriamente come l'immagine metaforica che rende Clitemnestra vipera concorra alla “demonizzazione” della moglie di Agamennone.

Apollonio ne dipinge un'iconica poetica che focalizza precipuamente l'attenzione sulle spire tortuose dell'animale:

εἵπετο δ' Αἰσονίδης πεφοβημένος, αὐτὰρ ὄ γ' ἤδη  
οἴμη θελγόμενος δολιχὴν ἀνελύετ' ἄκανθαν  
γηγενέος σπείρης, μήκυνε δὲ μυρία κύκλα,  
οἷον ὅτε βληχροῖσι κυλινδόμενον πελάγεσσιν  
κῦμα μέλαν κωφόν τε καὶ ἄβρομον: ἀλλὰ καὶ ἔμπης  
ὑψοῦ σμερδαλέην κεφαλὴν μενέαινεν ἀείρας  
ἀμφοτέρους ὀλοῆσι περιπτύξαι γενύεσσιν.

la seguiva spaventato il figlio di Esone, quando già il serpente  
stregato dal canto scioglieva la lunga spina  
dalle spire nate dalla terra, allungava gli infiniti anelli,  
come quando sul mare in bonaccia si riversa  
un'onda scura, muta, senza rumore: ma nondimeno  
teneva sollevata in alto l'orribile testa.

Lo stesso fiume Acheloo, pretendente di Deianira, nel momento stesso in cui si presenta sotto forma di rettile alla futura moglie di Eracle, e proprio in virtù del suo essere serpente, appare come un αἰόλος...δράκων ἐλικτός, un essere cangiante e sinuoso che si contorce e si avvolge tra le sue spire (Soph. *Trach.* vv. 11 – 12). Tale tratto distintivo emerge altresì in testimonianze lessicografiche tarde che offrono precise notazioni sulla peculiare andatura del rettile, come si evince sda *Et. Gud.* O 427. 37 che designa l'ὄφις come εἰλίπους<sup>379</sup>, focalizzando, ancora una volta, l'attenzione sul movimento circolare, tortuoso del rettile; o ancora da *Et. Gen. A* 222. 4 che, connotando il serpente come αἰόλος, si riferisce invece al contempo all'andatura non lineare ed alle sfumature cromatiche precipue delle sue spire<sup>380</sup>. Il viluppo contorto del serpente ne costituisce addirittura la cifra peculiare anche durante l'atto di accoppiamento: secondo Aristotele in *HA* 540B, 1 e segg. essi durante l'unione sessuale si avviluppano "avvolgendosi" gli uni con gli altri (περιπλεκόμενα... περιελίττονται ἀλλήλοις) al punto da sembrare un unico serpente con due teste (δοκεῖν ἑνὸς ὄφεως δικεφάλου τὸ σῶμα εἶναι ἅπαν). Queste caratteristiche anatomiche traducono pertanto un'ambigua ποικιλία, che, materializzandosi a livello lessicale ed ideologico, si configura a sua volta come metaforizzazione del dato fisico: dietro il viluppo serpentino delle spire si dipana il viluppo ambiguamente crudele dell'indole e dei piani perversi di Clitemnestra.

Dalle considerazioni precedenti, è chiaro come sulla figura di Clitemnestra, Eschilo dipinga un variegato quadro di associazioni simboliche: l'anti-madre è ora cagna, ora leonessa, ora vipera. Proprio a quest'ultima immagine si sovrappone, in una complessa filigrana poetica, la figura del ragno (ἀράχνη). La sequenza metaforica che associa la donna ad un ragno compare solo una volta nel *corpus* tragico, ed il referente è unicamente Clitemnestra. Il coro infatti, qualificando la rete di inganni in cui è stato intrappolato

<sup>379</sup> Per l'impiego del verbo ἐλίσσω in relazione al il contorcersi tortuoso del serpente cfr. già Hom. *Il.* XXII v. 95, e successivamente Lib. *Progymn.* XII, 21, 4, 4 (δράκων ἐξελιττόμενος), *Anth. Graec.* XIV, 63, v. 4 (ἐλίσσόμενος δράκων).

<sup>380</sup> *DELG* 1999, p. 37. Cfr. a tal proposito Plat., *Crat.* 409 a che spiega il verbo αἰολεῖν con il verbo ποικίλλειν.



Agamennone, asserisce “κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι”<sup>381</sup>, ribadendo subito dopo come Clitemnestra abbia approntato per il marito un infido ed ingannevole destino di morte (δολίω μόρω δαμείς [...])<sup>382</sup>, catturandolo – quasi si trattasse di un’operazione di caccia – a guisa di preda nella sua trappola<sup>383</sup>. Frutto di *mêtis*, intelligenza pratica, ma subdola e perfida se esplicita sul versante femminile, l’inganno ordito dalla regina di Argo si traduce in una serie di stratagemmi macchinosi che portano le vittime a cadere inesorabilmente preda della tela filata dalla donna ragno. La trama del ragno rivela la sua potenzialità fraudolenta e subdola, risulta uno strumento di inganno e di vendetta ambiguamente macchinato. Immagine, questa, a cui si connette a sua volta il riferimento alle spire tortuose della serpe, in cui cade inestricabilmente vittima lo stesso Agamennone. L’ambiguità di Clitemnestra si palesa pertanto proprio nella costruzione di tali immagini teriomorfe, simbolo del suo essere perverso e subdolo e dei i fraudolenti inganni da lei tramati.

Non costituisce certamente casualità il fatto che nel segmento epico di *Od.* VIII, vv. 276 – 280 l’aedo Demodoco, in riferimento alla vendetta compiuta da Efesto ed alla trappola da lui ordita per punire per il tradimento di Ares ed Afrodite, specificamente nota:

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε δόλον κεχολωμένος Ἄρει,  
βῆ ῥ' ἴμεν ἐς θάλαμον, ὅθι οἱ φίλα δέμνια κεῖτο·  
ἀμφὶ δ' ἄρ' ἐρμῖσιν χέε δέσματα κύκλω ἀπάντη,  
πολλὰ δὲ καὶ καθύπερθε μελαθρόφιν ἐξεκέχυντο,  
ἤϊτ' ἀράχνια λεπτά· τὰ γ' οὐ κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο,  
οὐδὲ θεῶν μακάρων· περὶ γὰρ δολόεντα τέτυκτο.

ma quando realizzò l’inganno sdegnato con Ares,  
si avviò verso il talamo, dove si trovava il suo letto:  
tutt’intorno ai sostegni spargeva in giro legami,  
molti ne erano sparsi anche sopra dal tetto,  
come ragnatele sottili; e nessuno li avrebbe visti,  
neppure gli dei beati: erano infatti fraudolenti.

Il δόλος del dio si traduce materialmente nei legami (δέσματα) che costui sparge tutt’intorno ai sostegni del suo letto (ἀμφὶ δ' ἄρ' ἐρμῖσιν χέε [...] κύκλω ἀπάντη) oltraggiato dall’amore di Ares ed Afrodite: i legami, o meglio l’inganno stesso, sono materialmente e metaforicamente ragnatele sottili (ἀράχνια λεπτά)<sup>384</sup>, a tutti invisibili, proprio per il loro essere fraudolenti (δολόεντα).

In uno studio ormai classico sulle rappresentazioni dell’intelligenza in Grecia antica Detienne-Vernant notano che “la forma d’intelligenza designata dal termine *mêtis* si esercita a vari livelli, ma l’accento è sempre posto sull’efficacia pratica, sulla ricerca del successo nel campo dell’azione: molteplici abilità utili

<sup>381</sup> Aesch., *Agam.* v. 1492. Il medesimo verso ricorrerà, sempre nelle parole del Coro, in *Agam.* v. 1515.

<sup>382</sup> Aesch., *Agam.* v. 1495. Il medesimo verso ricorrerà, sempre nelle parole del Coro, in *Agam.* v. 1519.

<sup>383</sup> Per la rappresentazione metaforica di Agamennone come preda della caccia compiuta da Clitemnestra si veda Vidal – Naquet 1976, pp. 133 – 135.

<sup>384</sup> Probabile eco nel nesso λεπτᾶς ἀράχνας ἐναλιγκίοισι πέπλοισι impiegato da Philox. fr. E vv. 6 – 7 Page.

alla vita, perizia dell'artigianato nel suo mestiere, artifici magici, uso di filtri e di erbe, stratagemmi di guerra, inganni, finzioni, astuzie di ogni genere"<sup>385</sup>. L'immagine delle *Coefore*, in cui la serpe Clitemnestra intrappola la preda Agamennone πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν avviluppandolo in una morsa senza via di scampo, è dunque un'espansione concettuale preta di nuove e diverse valenze metaforiche che prende le mosse da quella dell'*Agamennone*, in cui il sovrano di Argo cade vittima in una tela (ὑφάσματι) di subdoli inganni<sup>386</sup>. Il movimento circolare, curvo, ingannevolmente tortuoso di tale presa è ribadito da Cassandra nel suo visionario e concitato discorso al coro, nel quale afferma che la regina di Argo ha catturato il marito avviluppandolo nei pepli grazie all'ordito di una subdola macchinazione (μηχάνημα): "ἐν πέπλοισιν [...] λαβοῦσα μηχανήματι"<sup>387</sup>. E la tessitura di tale trama trova il suo completamento – poetico, ideologico e drammaturgico – nel momento in cui, con grande ironia, è Egisto in persona a riferirsi alla preda catturata in termini analoghi a quelli impiegati poco prima dal coro "ἰδὼν ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων / τὸν ἄνδρα τόνδε κείμενον [...]"<sup>388</sup>.

L'atto del tessere (ὑφαίνω)<sup>389</sup>, a cui si collega l'atto dell'intrecciare (πλέκειν), risulta pertanto legato alla simbologia delle frodi subdole e dolose, notazione, questa, corroborata ancora una volta dalle osservazioni di Detienne-Vernant, che chiariscono come: "il vocabolario della *mêtis* associa sempre chiaramente quest'ultima alla caccia ed alla pesca. Si tesse, si trama, si intreccia, si combina una *mêtis* o un *dólos* (*huphaínein, plékein, tektainesthai*), come si tesse una rete, si intreccia una nassa, si dispone una trappola per la caccia. Tutti questi termini si riferiscono alle tecniche più antiche, quelle che utilizzano la flessibilità delle fibre vegetali, la loro capacità di torsione, per fabbricare con esse nodi, legamenti, reti, cappi che permettano di sorprendere, d'intrappolare, di legare, come anche di comporre insieme vari pezzi a formare un tutto ben articolato [...] i tratti essenziali della *mêtis* che le nostre analisi hanno rivelato – flessibilità e polimorfia, doppiezza ed equivoco, inversione e capovolgimento – implicano alcuni valori attribuiti a ciò che è curvo, pieghevole, tortuoso, obliquo, ambiguo, per opposizione al dritto, al diretto, al rigido, all'univoco"<sup>390</sup>.

<sup>385</sup> Detienne – Vernant 1999, p. 3.

<sup>386</sup> Si ricorderà del nesso eschileo probabilmente Sofocle in *Ant.* v. 345 σπείραισι δικτυοκλώστοις, in riferimento specifico alle spire attorte delle reti con cui gli uomini catturano i pesci, e che sembra sintetizzare in un'unica icona poetica il riferimento alle spire del serpente (σπείραισι) ed alle reti, con probabile allusione alle trame del ragno, (δικτυοκλώστοις), su cui si rimanda a Visa 1994, pp. 383 – 385.

<sup>387</sup> Aesch., *Agam.* vv. 1126 – 1127. Per il passo si veda anche Judet de La Combe 2001, pp. 460 – 463, per il quale dietro la rete dipanata da Clitemnestra per catturare Agamennone, si cela la rappresentazione della femminile arte della seduzione (cfr. in particolar modo p. 463).

<sup>388</sup> Aesch., *Agam.* vv. 1580 – 1581.

<sup>389</sup> All'atto della tessitura, si collega anche l'atto dell'intreccio (πλέκειν), che ha come referente anch'esso la sfera dell'inganno, come si evince a titolo esemplificativo da Aesch., *Choeph.* v. 220, nella battuta recitata da Elettra ad Oreste "ἀλλ' ἢ δόλον τιν', ὧ ξέν', ἀμφί μοι πλέκεις;".

<sup>390</sup> Detienne – Vernant 1999, p. 35 ed *ibid.* n. 130 e 131. Per il valore di ὑφαίνω in relazione all'atto di tessere inganni cfr. a titolo esemplificativo già Hom. *Od.* V, v. 356 (nel nesso ὑφαίνησιν δόλον in riferimento al velo di Ino che protegge Odisseo) e *Od.* IX, v. 422 (nel nesso πάντας δὲ δόλους καὶ μῆτιν ὑφαινὼν in relazione all'inganno tramato da Odisseo per sfuggire al Ciclope). Cfr. a tal proposito Assaël 2002, p. 153 – 154.

Allo studio attento e puntuale di Papadopoulou-Belmehti<sup>391</sup>, focalizzato sulla figura di Penelope, sull'impiego metaforico delle simbologie celate nell'arte della tessitura, e ad un articolo di Assaël che studiava tale immagine in relazione alla composizione poetica pindarica ed euripidea<sup>392</sup>, ma in cui comunque risultava già evidenziato come "le tissage représente [...] la création et la fabrication d'une matière vivante issue du corps féminin"<sup>393</sup>, è seguita la monografia di Andò<sup>394</sup>, che analizza, a partire dall'*epos* omerico<sup>395</sup> per giungere alla speculazione platonica ed aristotelica, la metafora della tessitura come arte prettamente femminile ed i suoi presupposti culturali<sup>396</sup>. È comunque interessante notare che la tessitura come rappresentazione simbolica e non, connessa al ragno, è immagine topica assai produttiva nel pensiero greco. A corroborare la valenza precipua dell'articolazione della metafora della tela e della tessitura in relazione all'universo femminile può ben concorrere il passo esiodeo di *Op. et Dies* vv. 777 – 779 che interconnette specificamente il momento della filatura del ragno a quello in cui la donna attende ai suoi lavori presso il telaio, così da rendere pertanto esplicite e speculari le affinità che sussistono tra la distintiva attività animale e quella femminile:

τῆ γάρ τοι νεῖ νήματ' ἀερσιπότητος ἀράχνης  
ἤματος ἐκ πλείου, ὅτε τ' ἴδρις σωρὸν ἀμᾶται·  
τῆ δ' ἰστὸν στήσαιτο γυνὴ προβάλοιτό τε ἔργον.

infatti in questo giorno fila le tele del ragno che si muove verso l'alto  
nel giorno pieno, quando la previdentemente saggia (sc. la formica)  
ammassa il covone di grano,  
allora la donna dando inizio alla sua opera  
di tessitura si disponga al suo lavoro

La sovrapposizione esiodica tra lavori femminili ed attività del ragno, in relazione all'arte della tessitura, non costituisce un'associazione isolata nella poetica simbolica greca. A distanza di secoli è Plut. in *De soll. Anim.* 966 E 10 – 967 A 1, a collegare esplicitamente e direttamente ancora una volta la donna al ragno, e specificamente l'arte e la tecnica impiegate nella loro mansione distintiva, la tessitura, enucleando pertanto la strettissima comunanza tra il lavoro operato dal ragno e la tela prodotta dall'abilità femminile:

<sup>391</sup> Papadopoulou – Belmehti 1994.

<sup>392</sup> Assaël 2002, soprattutto pp. 156 – 165.

<sup>393</sup> Assaël 2002, p. 147. Cfr. altresì Dorati 1998, pp. 40 – 46 e 48 – 50 per le simbologie della metaforica della tessitura impiegata nella *Lisistrata* aristofanea.

<sup>394</sup> Andò 2005.

<sup>395</sup> Numerosi i segmenti epici omerici che colgono la donna intenta al telaio e fanno della tessitura un'attività prettamente femminile: si leggano a tal proposito *Il.* II v. 31, III vv. 125 – 126 e 385 – 386, VI v. 456 e 490 – 493, XXII vv. 440 – 441 e 448, XXIII vv. 760 – 763a; *Od.* I vv. 356 – 358a, V vv. 61 – 62, VI vv. 51b – 53a e 305 – 306, VII vv. 105 – 110, XV v. 517, XVIII vv. 315 – 316, XXI vv. 350 – 351b, XXII vv. 421 – 423a.

<sup>396</sup> Cfr. a tal proposito Hes., *Op.* vv. 63b-64, in cui è esplicitamente affermato come sia stata Atena, per ordine di Zeus, ad insegnare (διδασκῆσαι) alla prima donna, Pandora, le arti (ἔργα), soprattutto quella di saper tessere con straordinaria abilità (πολυδαίδαλον ἰστὸν ὑφαίνειν). Sui versi esiodici in questione si veda West 1997<sup>2</sup>, *comm. ad loc.*

τὰ δ' ἀράχνης ἔργα, κοινὸν ἰστῶν γυναιξὶ καὶ θήρας σαγηνευταῖς ἀρχέτυπον, οὐ καθ' ἓν ἂν τις θαυμάσειε· καὶ γὰρ ἡ τοῦ νήματος ἀκρίβεια καὶ τῆς ὑφῆς τὸ μὴ διεχὲς μηδὲ στημονῶδες ἀλλὰ λείου συνέχειαν ὑμένος καὶ κόλλησιν ὑπὸ τινος ἀδήλως παραμειγμένης γλισχρότητος ἀπειργασμένον, ἢ τε βαφὴ τῆς χροῆς ἐνάερον καὶ ἀχλυώδη ποιούσα τὴν ἐπιφάνειαν ὑπὲρ τοῦ λαθεῖν, αὐτὴ τε μάλιστα πάντων ἡ τῆς μηχανῆς αὐτῆς ἠνιοχεῖα καὶ κυβέρνησις, ὅταν ἐνσχεθῇ τι τῶν ἀλωσίμων, ὥσπερ δεινοῦ σαγηνευτοῦ ταχὺ συναίρειν εἰς ταῦτόν καὶ συναίγειν τὸ θήρατρον.

non è solo per un motivo che si deve manifestare ammirazione verso le opere del ragno, che costituiscono il comune archetipo delle tele intessute dalle donne e delle reti fatte dei pescatori: infatti la precisione della tela, la non discontinuità né la troppa abbondanza del filo, ma risultato della continuità di una membrana unitaria e della perfetta saldatura che deriva da una viscosità mescolata in modo non evidente, ed il colore della superficie che conferisce un aspetto etereo e sfumato, per nasconderla, e soprattutto fra tutte la capacità di condurre con intelligenza tale espediente: ogniqualvolta una delle prede resta impigliata, proprio come un pescatore abilmente intelligente, subito lo afferra e lo intrappola nella rete.

Nella dettagliata analisi plutarchea, che pone l'accento sulla precisione (ἀκρίβεια) con cui viene districata e filata la tela dall'ἀράχνη, realizzata *sub specie* di astuto espediente (μηχανῆς), per poter catturare ed intrappolare (συναίρειν... συνάγειν) facilmente la preda, emerge un dato importante, che fa luce sulle modalità in base alle quali nel pensiero greco l'associazione donna-ragno, e di conseguenza astuzia femminile-astuzia animale fossero strettamente saldate tra di loro, nella misura in cui i lavori del ragno (τὰ δ' ἀράχνης ἔργα) costituiscono il comune archetipo (κοινὸν...ἀρχέτυπον) tra l'attività animale, l'attività femminile della tessitura e quella dei pescatori (ἰστῶν γυναιξὶ καὶ θήρας σαγηνευταῖς), menzionati per la loro abilità nel realizzare reti, che siano le migliori possibili per catturare prede<sup>397</sup>.

Secondo Democrito *fr.* B 154 D. – K. (riportato da Plut. *De soll. anim.* 974 a) gli uomini sono grandi allievi degli animali nelle imprese più grandi (μαθητὰς ἐν τοῖς μεγίστοις): in modo precipuo essi imitano il ragno nell'arte della tessitura e del rammendo, la rondine nella costruzione delle case, e gli uccelli melodiosi – cigno ed usignolo – nell'arte del canto (ἀράχνης <ἐν> ὑφαντικῇ καὶ ἀκεστικῇ, χελιδόνος ἐν οἰκοδομίᾳ, καὶ τῶν λιγυρῶν, κύκνου καὶ ἀηδόνας, ἐν ᾧδῇ κατὰ μίμησιν)<sup>398</sup>. L'asserzione democritea non rimane isolata nella speculazione greca, ma viene ripresa, a distanza di secoli dallo stesso Galeno, il quale in *Adh. ad art. addisc.* 1, 10 Wenkebach (= K I, 2, 9) afferma che gli uomini imitano per l'appunto il ragno nell'arte della tessitura (τὴν ὑφαντικὴν ἐμιμήσατο τὰς ἀράχνας). Ed ancora il medico filosofo di Pergamo, passando in rassegna le τέχναι presenti per natura in ciascun animale nella sezione di *De usu part.* III, 7, 18 Helmreich (= K III, 7, 18) assegna l'arte del πλάπτειν alle api, quella del “θησαυροῦς δέ τινας καὶ λαβυρίθους

<sup>397</sup> Per la tessitura come arte precipua del ragno si leggano altresì i segmenti di Ael. *NA* I, 21 e VI, 56, nella cui sezione in perfetto parallelismo con il passo plutarcheo appena menzionato si sottolinea l'ἀκρίβεια con cui l'animale tesse la sua tela.

<sup>398</sup> Cfr. altresì un probabile punto di contatto *Sch. Vet. in Hes. In Op. et Dies* 64, 7 che qualifica il ragno come animale φιλεργόν καὶ τεχνοειδές, e ravvisa nel suo essere ὑφαντικόν la sua peculiare φαντασία e *Comm. in Dyon. Thrac. Art. Gramm. Sch. Marc.* 298, 90 che qualifica la τέχνη distintiva del ragno come ὑφαντικὴ e quella delle api come κηροπλαστικὴ.

δημιουργεῖν” alle formiche, ed infine riferisce e qualifica come distintive del ragno le abilità tecniche del νήθειν e dello ὑφαίνειν<sup>399</sup>. I νήματα, gli ἱστά, gli ὑφάσματα, ἴστοποιία<sup>400</sup>, il πλέκειν<sup>401</sup>, così come i lemmi verbali ὑφαίνω ed ἴστουργέω, rappresentano pertanto i referenti privilegiati dell’attività del ragno: le loro valenze semantiche ben ne denotano l’attività<sup>402</sup> e ne caratterizzano, conformemente a quanto avveniva nel caso dei serpenti in relazione al viluppo tortuoso degli stessi durante l’unione sessuale, anche l’accoppiamento, come si evince da Arist. *HA* 542a, 10 e segg.

Dietro la figura del ragno si cela pertanto metaforicamente Clitemnestra, subdolamente abile nell’intrappolare, con una sottile tela di inganni, Agamennone. La tela della madre snaturata si svolge secondo una duplice modalità, in virtù del fatto che essa stessa presenta una doppia referenza simbolica: nell’*Agamennone* essa è simbolicamente quella di un ragno, nelle *Coefore* si traduce nel viluppo delle spire di un’ἔχιδνα.

Ora, la tessitura si configura come arte femminile per eccellenza, caratterizzata da uno statuto positivo, che si esplica all’interno del focolare domestico: come giustamente osserva Andò “la tranquilla attività femminile di produrre tessuti per l’*oikos*, all’interno del lavoro di cura in vista della riproduzione della casa stessa [...] sia [...] ascrivibile ad un tipo di intelligenza tecnica che, come quella degli artigiani, è positiva e produttiva”<sup>403</sup>. Eseguita all’interno dell’*oikos*, la tessitura, emblema dell’operosa fatica femminile, “garantisce” l’ordine dello stesso: ne rappresentano simboli ben noti l’industriosa Penelope e la sua tela. E proprio in virtù di tale elemento, l’azione di Clitemnestra si manifesta ancora maggiormente in tutta la sua portata deteriorante e distruttiva, in quanto la regina attende, seppure metaforicamente, e *contrario* ai lavori del telaio (come dimostra l’associazione metaforica con il ragno), in vista della distruzione dell’*oikos* stesso. Clitemnestra diventa un’anti – Penelope snaturando la valenza “nobile” della tessitura e depauperandola della sua positiva funzione primaria rivolta alla conservazione del nucleo familiare: la trama della tela non è più il frutto operoso della donna che lavora al telaio, ma lo strumento di morte in cui avviluppare con vendetta il coniuge per ucciderlo. L’arte femminile per antonomasia viene privata del suo statuto socialmente costruttivo nel momento in cui la donna o smette di praticarla, oppure se ne “serve” per finalità opposte e contrarie, mutandosi in simbolo di un inganno tessuto con arte subdola, unicamente tramato per catturare ed annientare una preda.

La carica sovversiva della moglie di Agamennone si realizza pertanto, ed ancora una volta, nel momento in cui costei sconvolge un’arte di per sé indicativa di fatica laboriosa, trasponendola sul versante del negativo

<sup>399</sup> Cfr. altresì Gal. *De usu partium* III, 815, 18 K. A proposito dell’arte del νήθειν cfr. anche Poll. *Onom.* VII, 76, 5 che ravvisa nei νήματα i prodotti distintivi del ragno.

<sup>400</sup> Su cui cfr. in modo specifico Teophr. *fr.* 5, 5 (mettere edizione) e *Sch. Vet. et Rec. In Nic. Ther.* 12a, 11.

<sup>401</sup> Valga l’esempio paradigmatico di Aesop. *Fab.* 267.

<sup>402</sup> Cfr. a titolo esemplificativo Ps. Zon. *Lex.* A 295, 14 che esplica il nome ἀράχνη proprio con ὑφάσμα (la medesima considerazione in *Add. in Et. Gud. e codd. Vat. Barber. Gr.* 70, A, 184, 25); ma ancora Ps. Zon. *Lex.* A 301, 22; Ps. Zon. *Lex.* N 1400, 2 ed *Et. Symeon.* I, 164, 24.

<sup>403</sup> Andò 2005, p. 42. Cfr. anche *ibid.* pp. 9 – 58.

e della macchinazione infida. L'immagine del ragno si struttura come estremizzazione in senso assolutamente negativo dell'operosità femminile rappresentata dalla tela stessa al punto che "la tela del ragno [...] rappresenta proprio il possibile esito distruttivo dell'arte del tessere, *techne* che si esercita grazie alla *metis*, all'intelligenza pratica che comporta sì abilità, ma che può essere orientata o verso la conservazione o verso la distruzione"<sup>404</sup>.

A suggello di tale considerazione le parole dell'invasata Cassandra, che giunge ad identificare, con una ancor più audace sovrapposizione, la regina di Argo con la stessa tela in cui cadrà inestricabilmente vittima Agamennone "ἢ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου / ἄλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευος, ἢ ξυναϊτία / φόνου [...]"<sup>405</sup>. Ancora una volta l'impiego eschileo dei termini risulta accorto e sapiente. Il nesso δίκτυον...Ἄιδου riferito a Clitemnestra anticipa infatti la qualifica della regina di Argo come Ἄιδου μητέρα analizzata poco sopra<sup>406</sup> e la connessione con il mondo degli Inferi, conferendole una violenta carica di morte. Peraltro, se δίκτυον indica in termini generali la rete<sup>407</sup>, ἄρκυς è propriamente la rete da caccia<sup>408</sup>, quella stessa rete in cui sarà intrappolato Agamennone: la simbologia è fortissima, l'ἄρκυς si fa donna, nella misura in cui l'oggetto che metaforicamente avviluppa il re di Argo è identificato completamente con chi il crimine lo premedita e lo compie<sup>409</sup>. Proprio in virtù di tale sovrapposizione identitaria Clitemnestra in persona, funesta compagna di

---

<sup>404</sup> Andò 2005, p. 44. Cfr. anche *ibid.* n. 59 e p. 45, in cui la studiosa osserva acutamente che l'esito distruttivo in cui si traduce l'arte della tessitura si manifesta "quando non è attività femminile svolta nel chiuso delle stanze".

<sup>405</sup> Aesch. *Ag.*, vv. 1115 – 1117. Per la serie di metafore della rete in riferimento all'azione perpetrata da Clitemnestra cfr. McClure 1996 – 1997, p. 128 e p. 128 n. 23. Interessante rilevare che antifrasticamente a Clitemnestra, ma in analogia linguistica, al v. 1442 sarà Cassandra ad essere qualificata proprio dalla regina di Argo come πιστή ξύνευος. Per l'impiego del qualificativo ξύνευος sempre in riferimento ad una donna malvagia cfr. la ripresa sofoclea nel nesso γυνή κακή ξύνευος di *Ant.* v. 651.

<sup>406</sup> Aesch., *Ag.*, v. 1235. La forte pregnanza dell'immagine è testimoniata dalla precisa ripresa Eur., *IT* vv. 287 - 288, nella cui sezione, con un chiaro rimando alle designazioni eschilee, Clitemnestra viene qualificata da Oreste come Ἄιδου δράκαιναν. L'impiego del sostantivo δράκαινα al posto di ἔχιδνα sembra però rispondere in questo caso ad esigenze di *variatio*, più che ad una maggiore pregnanza semantica del primo termine rispetto al secondo, dato che al verso immediatamente successivo sempre Oreste farà riferimento alle terribili vipere (δειναῖς ἐχίδναις) che la madre scaglia contro di lui.

<sup>407</sup> DELG 1999, p. 298 s.v. δίκτυον connette il sostantivo con il verbo δίκω.

<sup>408</sup> DELG 1999, p. 110 s.v. ἄρκυς.

<sup>409</sup> Cfr. Assaël 2002, p. 148. Per ἄρκυς come rete da caccia si veda Dumortier 1975, pp. 73 e 82, benché i versi in questione siano solo accennati senza nessun riferimento al ragno, ma classificati come immagini metaforiche di caccia e cattura di una preda. La sezione è ripresa quasi alla lettera in *Choeph.* vv. 998 – 1000, in cui Oreste ricordando la trappola tramata da Clitemnestra fa riferimento ad un trappola per bestie (ἄγρευμα θηρός, v. 998), ad una rete da pesca (δίκτυον, v. 999), infine ancora più specificamente (scindendo quindi la valenza semantica dei termini δίκτυον ed ἄρκυς e riprendendo la valenza pregnante già registrata nel passo dell'*Agamennone*) ad una rete da caccia (ἄρκυν, v. 1000) ed ai pepli che legano i piedi (ποδιστήρας πέπλους, v. 1000), notazioni a cui si salda l'ulteriore precisazione di *Eum.* vv. 458 – 461, in cui Oreste riferisce dei molteplici lacci in cui la madre infida (κελαινόφρων) ha ucciso il padre ([...] ἀλλά νιν κελαινόφρων ἐμή / μήτηρ κατέκτα, ποικίλοις ἀγρεύμασιν / κρίψασ', ἃ λουτρῶν ἐξεμαρτύρει φόνον), ed il ricordo del variopinto peplo (δαιδάλω πέπλω) ricordato da Apollo al v. 635 con cui Agamennone fu catturato ed ucciso. Cfr. altresì *Choeph.* v. 1015, in cui Oreste qualifica la tela che ha ucciso il padre come πατροκτόνον γ' ὕφασμα ed *Eum.* vv. 112 – 113 in cui il fantasma di Clitemnestra asserisce che Oreste è sfuggito dalle reti in cui era braccato facendosi beffa delle Erinni (καὶ ταῦτα κούφως ἐκ μέσων ἀρκυστάτων / ὤρουσεν ὑμῖν ἐγκατιλλώφας μέγα), proprio come in perfetto parallelismo al v. 147 il coro esclama che la fiera Oreste è sfuggita dalle reti (ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἴχεται θ' ὁ θήρ). I passi eschilei in questione sembrano riecheggianti in Eur., *El.* vv. 154-155, dove viene sottolineato, con *variatio* terminologica, come Agamennone sia perito (ὀλόμενον) intrappolato negli infidi (δολίοις) lacci (ἔρκεσι) della rete (βρόχων) tessuta da Clitemnestra; antifrasticamente invece in Soph. *El.* vv. 1476 – 1477a il lemma

letto (ξύνευος), subito dopo l'assassinio di Agamennone, in un dialogo con il coro, può riferirsi, ancora una volta, alla rete da caccia in cui vengono intrappolati i nemici. Da abile esperta di subdole simulazioni, la donna offre una descrizione "tecnica" delle modalità tramite e secondo cui la rete deve essere dipanata proprio per ingannare e catturare la preda:

{ΚΛ.} πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων  
τάναντί' εἶπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι.  
πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις  
δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατ' ἄν  
φράξειεν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος;

[Cl.] Io non proverò vergogna nell'affermare il contrario  
delle molte cose che ho proferito prima in base alla circostanza.  
In che modo chi trama ostilità contro i nemici,  
che sembrano essere amici, potrebbe tendere le reti della sventura  
ad un'altezza superiore al salto?<sup>410</sup>

Parole che soltanto una donna dalla lingua sfacciatamente spudorata (γλώσσαν, ὡς θρασύστομος, *Ag.* v. 1399)<sup>411</sup>, priva di vergogna ed αἰδώς<sup>412</sup>, fredda calcolatrice in relazione a ciò che le circostanze dettano (καιρίως), poteva proferire in prima persona e volontariamente: esse rivelano le potenzialità insite in una spregiudicata dialettica<sup>413</sup>, meschina ed infida, una "habilité diabolique dans le maniement du double langage"<sup>414</sup>, messa in atto dalla regina nell'intero corso del dramma, e nutrita unicamente per i propositi vendicativi che avrebbero trovato la loro compiuta e definitiva realizzazione nell'uxoricidio. Ed è Clitemnestra, spregiudicata "maîtrise du langage"<sup>415</sup>, a destrutturare altresì ogni possibile positività insita nel λόγος ed annullarne ogni possibile πίστις. Ed ancora è la moglie assassina a fornire, quasi a suggello dell'azione perpetrata, un ulteriore specifico ragguaglio sulla rete appena dispiegata per catturare la sua

---

ἀρκύστατα indica le "reti" di vendetta tramate da Oreste ed Elettra di cui è caduto vittima Egisto (τίνων ποτ' ἀνδρῶν ἐν μέσοις ἀρκυστάτοις / πέπτωχ' ὁ τλήμων; [...]). Da rilevare il fitto legame intertestuale che Eur. *El.* v. 965 intrattiene con la sequenza eschilea qui ricordata, anch'essa con netta *variatio* però: infatti se nel segmento eschileo ἄρκυς, qualificando Clitemnestra, indica la rete in cui è intrappolato e catturato Agamennone, nel segmento euripideo nelle parole di Elettra rivolte ad Oreste ἄρκυς designa la tela tessuta dai figli di Agamennone all'interno della quale cadrà vittima Clitemnestra. Per l'impiego di ἄρκυς all'interno del *corpus euripideum* cfr. altresì *Med.* v. 1277 dove il nesso ἀρκύων ξίφοι fa riferimento alla rete irta di spade in cui Medea catturerà ed ucciderà i suoi figli; *HF* vv. 729 – 730 nel nesso <ρόχοισι ἀρκύων...ξίφηφόροισι in relazione ai lacci delle reti irte di spade in cui Lico sarà catturato da Eracle; *Or.* vv. 1421 – 1422, in riferimento alla rete tramata da Oreste per catturare la figlia di Elena, Ermione (τοῖς δ' ἐς ἀρκυστάτων / μηχανὰν ἐμπλέκειν).

<sup>410</sup> Aesch. *Ag.* vv. 1372 – 1376.

<sup>411</sup> Secondo Citti 1988, pp. 55 e 60 il qualificativo θρασύστομος, con cui il coro qualifica la lingua di Clitemnestra, costituisce uno dei "prota eschilei che hanno carattere di neoformazioni" (p. 55) e si configura essenzialmente come "neoformazione eschilea", sulla scia di θρασύσπλαγχος di *PV* v. 430, e forse modello linguistico di riferimento del qualificativo μεγαλόσπλαγχος impiegato in Eur. *Med.* v. 109 dalla nutrice in relazione al personaggio di Medea (ed unica occorrenza del termine d'uso esclusivamente medico, ippocratico e galenico, nella *lexis* poetica tragica). Per la complessa valenza semantica veicolata da θρασύστομος cfr. Citti 1988, pp. 60 – 61.

<sup>412</sup> Per l'uso improprio e connotato da trasgressione di αἰδώς impiegato da Clitemnestra che sovverte le categorie "normali" cfr. Goldhill 1986 pp. 14 e segg.

<sup>413</sup> Correttamente Medda 2004, p. 82 parla di una "diabolica superiorità intellettuale di Clitemnestra".

<sup>414</sup> Moreau 1992, p. 161.

<sup>415</sup> Moreau 1992, p. 163.

preda, una rete inestricabile, come quelle impiegate per catturare i pesci, scagliata contro il marito (ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὡσπερ ἰχθύων, / περιστιχίζω, vv. 1382 – 1383a)<sup>416</sup>.

### 1.8. Nascere da una madre vipera

Ἐκ τοῦ κακοῦ γὰρ ἡ φύσις τίκτει κακόν  
ὡς ἐξ ἐχίδνης πάλιν ἐχίδνα γίγνεται

da un essere malvagio la natura genera un malvagio,  
così come da una vipera a sua volta nasce una vipera.

Prendiamo le mosse da questo verso, di carattere quasi proverbiale, attribuito da Stobeeo al tragediografo Isidoro<sup>417</sup>, per cercare di far luce su un sistema di interferenze letterarie ed ideologiche che Eschilo costruisce tra Oreste e Clitemnestra. Si è visto sopra come Oreste abbia conferito alla madre la qualifica distintiva di ἐχίδνα. Lo stesso, subito dopo il matricidio, ribadisce i tratti serpentini della madre<sup>418</sup>, i “metaforici attributi [...] tracce della sua perversione”, asserendo specificamente:

ἦτις δ' ἐπ' ἀνδρὶ τοῦτ' ἐμήσατο στύγος,  
ἐξ οὗ τέκνων ἦνεγχε' ὑπὸ ζώνην βάρος,  
φίλον τέως, νῦν δ' ἐχθρόν, ὡς φαίνει, κακόν –  
τί σοι δοκεῖ; μύραινά γ' εἴτ' ἐχίδν' ἔφου  
σῆπειν θιγοῦσ' ἄν ἄλλον οὐ δεδηγμένον  
τόλμης ἔκατι κάκδικου φρονήματος;

Lei che alimentò questo odio per l'uomo  
da cui sopportò il peso dei figli sotto la cintura,  
prima caro, ora nemico, come appare a te,  
che versi nella sventura?  
Se lei fosse murena o vipera, al solo contatto,  
farebbe marcire qualcuno, anche non essendone morso,  
a causa dell'audacia e dell'ingiusta superbia?<sup>419</sup>

<sup>416</sup> Cfr. l'eco dell'espressione eschilea nel nesso sofocleo di senso negativo Ἐρινύων...ὕφαντόν ἀμφίβληστρον di Trach. vv. 1051 – 1052 in riferimento alla veste tessuta da Deianira che causa la morte di Eracle.

<sup>417</sup> Stob., *Anth.* 4.30.9.1, s.v. Ἰσιδώρου = fr. 211, vv. 3 – 4 Snell.

<sup>418</sup> Aesch., *Choeph.* vv. 991-996. Cfr. Devereux 1976, p. 190 che parla di uno specific “Klytaimestra's viperine character”.

<sup>419</sup> Sancassano 1997, p. 141. Al v. 995 accolgo con qualche riserva, seguendo Page 1972, la lezione tradita ἄλλοις l'emendamento di Robortello e di Turnebus θιγοῦσ' ἄν rispetto alla lezione tradita θιγοῦσαν dal ms. *Laurentianus* 32.9 del X – XI sec., e l'emendamento κάκδικου di Ahrens rispetto al tradito κἀνδίκου del ms. *Laurentianus* 32.9 e all'emendamento di Turnebus che correggeva in κάδίκου. Di contro Mazon 1961 accetta tutte le lezioni tradite, stampando sia θιγοῦσαν ἄλλον sia κἀνδίκου. West 1990, in perfetto parallelismo alle scelte testuali operate da Murray 1960, accetta sia l'emendamento di Robortello e di Turnebus θιγοῦσ' ἄν sia la correzione μᾶλλον per il tradito ἄλλον proposta da Murray, stampando quindi il testo del v. 995 nella forma “σῆπειν θιγοῦσ' ἄν <μ>ἄλλον οὐ δεδηγμένον”, ed accogliendo altresì l'emendamento κάκδικου di Ahrens rispetto al tradito κἀνδίκου. Per la correzione μᾶλλον del v. 995 rispetto alla lezione tradita θιγοῦσ' ἄν ἄλλον si rimanda nello specifico alla discussione critica proposta da Campbell 1935, p. 32.



Oreste qualifica, quasi iperbolicamente, la madre come un mostro di audacia (τόλμης) e di superbia (φρονήματος), focalizzando l'attenzione sull'odio da lei nutrito nei confronti del marito e dei figli (degradati alla stregua di un grave βάρος) generati con Agamennone. La madre appare come un concentrato di crudeltà, è "madre snaturata"<sup>420</sup>, che pur senza mordere (δεδηγμένον, benché qui il participio perfetto passivo si riferisca alla vittima del morso della vipera), farebbe decomporre, marcire (σήπειν) chiunque o qualsiasi cosa venisse a contatto con lei (θιγοῦσα)<sup>421</sup>. Fin qui dunque è Clitemnestra ad essere tratteggiata con tratti viperini<sup>422</sup>. Nella trama metaforica delle *Coefore* la crudele ed infida Clitemnestra risulta quindi associata simbolicamente al contempo ad una vipera e ad una murena. La duplice designazione della regina traduce le possibilità letterarie ed ideologiche insite in un paradigma declinato in differenti forme poetiche, che accomuna comunque su un piano metaforico e referenziale tanto l'ἔχιδνα quanto la μύραινα, rettili assolutamente affini tra di loro. L'analogia tra i due animali risulta confermata da un'interessante tradizione letteraria vertente sulla particolare γαμική συμπλοκή<sup>423</sup> tra la vipera e la murena. In *NA I*, 50 Eliano ricorda che la μύραινα ogniqualvolta sia spinta da un'ardente brama sessuale (ὅταν ὀρμῆς ἀφροδισίου ὑποπληροθῆ) si dirige sulla terraferma alla ricerca di uno "sposo" perverso (πρόεισιν ἐς τὴν γῆν, καὶ ὁμιλίαν ποθεῖ νυμφίου καὶ μάλα πονηροῦ). Una volta raggiunta la terra, essa si reca presso la tana di un ἔχis, dove essi si coniungono in amore (πάρεισι γὰρ εἰς ἔχεως φωλεόν, καὶ ἄμφω συμπλέκονται). In maniera analoga l'ἔχis, preda di ἐπιθυμία sessuale e desideroso di unirsi in amore (ἐς μῖζιν), raggiunge le sponde del mare (ἀφικνεῖται πρὸς τὴν θάλατταν), e comportandosi come un bacchettante che suona il flauto e bussa alle porte (οἶον [...] κωμαστής σὺν τῷ αὐλῷ θυροκοπεῖ), emette sibili per richiamare la sua amata dal mare,

<sup>420</sup> Sancassano 1997, p. 191.

<sup>421</sup> Cfr. *Sch. Vet. in Aesch. Choeph. ad v. 995* "θιγοῦσαν ὑπερβολή, ὅτι καὶ τὸν μὴ δηχθέντα ἀλλὰ μόνον ἀψάμενον σήπει". Che il verbo θιγγάνω nella sezione poetica in esame possa presentare una valenza erotico – sessuale è ipotesi, forse un po' troppo arbitraria, di Borthwick 1967, p. 252.

<sup>422</sup> Da ricordare il particolare tipo di serpente chiamato proprio σήψ (in connessione con il verbo σήπω) su cui cfr. Aristot. *Mirab.* 846b, 11; Ael. *NA XVI*, 40, 1; Nicand. *Ther. vv.* 145 – 155a; Hesych. *Lex.* Σ 514, 1; *Sch. Vet. et Rec. et gloss. in Nic. Ther. ad vv.* 145 – 147 e 817. In modo specifico Eliano in *NA VIII*, 7, ricordando la testimonianza del naturalista Apollodoro vissuto nel III sec. a.C. autore di un trattato dal titolo *Theriaká*, fa riferimento ad un particolare tipo di serpente, il chelidro (χέλυδρος), il cui solo contatto causa putrefazione (τὸν δὲ χέλυδρον πατήσας τις καὶ εἰ μὴ δηχθεῖν, ὡς Ἀπολλόδωρος φησιν ἐν τῷ Θηριακῷ λόγῳ, ἀποθνήσκει πάντως), al punto che se qualcuno lo calpesta pur non essendone morso muore ugualmente (ἔχειν γὰρ τι σηπτικὸν καὶ τὴν μόνην τοῦ ζώου ἐπίψασιν λέγει), proprio come accade a chi cerca di curare o di prestare aiuto al moribondo, le cui mani, entrate in contatto con il corpo, si riempiono di pustole (καὶ μέντοι καὶ τὸν πειρώμενον θεραπεύειν καὶ ἐπικουρεῖν ἀμωσγέπως τῷ ἀποθνήσκοντι φλυκταίνας ἴσχειν ἐν ταῖς χερσίν, ἐπεὶ μόνον τοῦ πατήσαντος προσέψασεν). Nella medesima sezione, Eliano ricorda una particolare notazione del filosofo aristotelico Aristosseno di Taranto, secondo cui chi uccide con le mani un serpente, muore subito pur non essendone stato morso, ed i suoi abiti, a causa del contatto con il rettile, entrano anch'essi in putrefazione (Ἀριστόξενος δὲ πού φησιν ἄνδρα ταῖς χερσίν ὄφιν τινὰ ἀποκτεῖναι καὶ μὴ δηχθέντα ὅμως ἀποθανεῖν καὶ τὴν ἐσθῆτα δὲ αὐτοῦ, ἣν ἔτυχε φορῶν ὅτε τὸν ὄφιν ἀνήρει, καὶ ἐκείνην σαπῆναι οὐ μετὰ μακρόν). Come già argomentato in precedenza, nella trama metaforica dell'*Agamennone* Clitemnestra è associata simbolicamente ad una cagna. Non costituisce probabilmente una pura suggestione letteraria il fatto che – almeno a livello mitologico e mitografico – la figura del cane e quella della vipera siano sovrapposte all'interno del repertorio mitico greco. Si ricorderà infatti come il mostro Ἐχιδνα, qualificato già come λυγρή da Hes. *Theog.* v. 304, secondo una tradizione poetica che parte da Hes. *Theog.* vv. 306 e segg., per poi svilupparsi in Acus. fr. 6, 2 Jacoby, Ps. Apoll. *Bibl.* II, 32, 1, e II, 107, 1 ed infine in Quint. *Posthom.* VI, 261, sia la madre del cane infernale Cerbero; e come in maniera peculiare gli *Sch. Vet. in Eur. Phoen. ad v. 1020* ricordano la nascita della Sfinge proprio da Echidna e Tifone.

<sup>423</sup> Bas., *Hom. in Hexam.* 7, 5.

perché essa emerga (συρίσας τὴν ἐρωμένην παρακαλεῖ, καὶ αὐτὴ πρόεισι). L'argomentazione eliana risulta ripresa in *NA IX*, 66, nella cui sezione l'autore, ricordando per l'appunto l'unione sessuale tra i due animali, sottolinea come l'ἔχις in procinto di accoppiarsi con la μύραινα (μέλλων ὁ ἔχις ὀμιλεῖν αὐτῇ) per sembrare mite, proprio come conviene allo sposo (ἵνα δόξη πρᾶος ὡς πρέπει νυμφίῳ), vomiti il proprio veleno per espellerlo (τὸν ἰὸν ἀπεμεῖ καὶ ἐκβάλλει) e moduli sibili per richiamare la sposa (ὑποσυρίσας τὴν νύμφην παρακαλεῖ), quasi a voler intonare un imeneo, preludio all'unione sessuale (οἶονεὶ προγάμιόν τινα ὑμέναιον ἀναμέλψας)<sup>424</sup>.

Eppure nel dettato eschileo serpeggia un altro rettile. Un altro essere umano è reso bestiale, e, nella fattispecie, è reso serpente: si tratta di Oreste. L'animalizzazione serpentina del più giovane dei Pelopidi è dovuta ad un sistema di interferenze e di interrelazioni tra madre e figlio certamente non casuali. Come Clitemnestra diventa vipera, così, in maniera speculare, ma per un fine nettamente antitetico, è Oreste a diventare metaforicamente serpente. Questa metamorfosi conferma un dato già analizzato precedentemente: Oreste sarà sempre δράκων oppure ὄφις, ma mai ἔχιδνα, sostantivo che mantiene la sua connotazione femminile e ha come referente poetico e simbolico, almeno nel *corpus* tragico, crudeli e violente figure materne.

La metamorfosi serpentina di Oreste prende vita nella sezione delle *Coefore*<sup>425</sup>, in cui viene riferito dal Coro al figlio di Agamennone l'incubo notturno di Clitemnestra: alla donna infatti è sembrato in sogno di partorire un serpente. Nella sticomitia tra il Coro ed Oreste apprendiamo dettagli importanti sulla visione onirica:

[Χο.] τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει.  
 [Ορ.] καὶ ποῖ τελευτᾷ καὶ καρανοῦται λόγος;  
 [Χο.] ἐν σπαργάνοισι παιδὸς ὀρμίσαι δίκην.  
 [Ορ.] τίνος βορᾶς χρήζοντα, νεογενὲς δάκος;  
 [Χο.] αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι.  
 [Ορ.] καὶ πῶς ἄτρωτον οὔθαρ ἦν ὑπὸ στύγουσ;  
 [Χο.] ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι.

[Co.] Le sembrò di partorire un serpente, come dice lei stessa  
 [Or.] E dove ha termine e giunge a compimento il racconto?  
 [Co.] Lo pose tra le fasce come un bambino.  
 [Or.] Quale cibo bramava, lui bestia appena nata?  
 [Co.] Lei stessa gli offrì il seno nel sogno.  
 [Or.] E come non fu ferita la mammella dall'essere orribile?  
 [Co.] Succhiò un grumo di sangue nel latte<sup>426</sup>.

<sup>424</sup> Cfr. anche Bas. *Hom. in Hexam.* 7, 5, il quale nota che la vipera, il più pericoloso di tutti i serpenti, brama l'unione sessuale con la θαλασσία μύραινα (ἔχιδνα, τὸ χαλεπώτατον τῶν ἐρπετῶν, πρὸς γάμον ἀπαντᾷ τῆς θαλασσίας μυραίνης), considerando subito dopo (7, 6) l'ἐπιπλοκή tra i due animali nei termini di una contaminazione e disfunzione naturale, proprio una "μοιχεία τις [...] τῆς φύσεως". Cfr. anche Sch. *Vet. et Rec. et gloss. in Opp. Hal.* I, 564, 2 – 3.

<sup>425</sup> Aesch., *Choeph.* vv. 523 – 551.

<sup>426</sup> Aesch., *Choeph.* vv. 527-533.

Di tale visione, nell'ultima parte riguardante la narrazione del sogno, Oreste stesso fornisce al Coro la propria interpretazione:

εἰ γὰρ τὸν αὐτὸν χῶρον ἐκλιπὼν ἔμοι  
οὔφις † ἔμοῖσι σπαργάνοις ὠπλίζετο †  
(*cod.* † οὐφεῖσεπᾶσασπαργανηπλείζετο †)  
καὶ μαστὸν ἀμφέχασκ' ἔμὸν θρεπτήριον,  
θρόμβῳ τ' ἔμειξεν αἵματος φίλον γάλα,  
ἢ δ' ἀμφὶ τάρβει τῷδ' ἐπώμωξεν πάθει,  
δεῖ τοί νιν, ὡς ἔθρεψεν ἔκπαγλον τέρας,  
θανεῖν βιαίως· ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ  
κτείνω νιν, ὡς τοὔνειρον ἐννέπει τόδε.

se infatti dopo aver lasciato il luogo,  
† serpente nelle mie fasce si avvolgeva †  
ed apriva la bocca sul seno, che mi nutriva  
e mischiò il caro latte al grumo di sangue,  
e quella a causa di questo forte timore gemette,  
bisogna allora che, come nutrì il terribile mostro,  
perisca con violenza: perciò io, diventato serpente,  
la uccido, come predice questo sogno<sup>427</sup>.

Considerato il serbatoio espressivo di Eschilo nella sua interezza, non poche risultano le testimonianze relative all'uso metaforico di δράκων, sempre in relazione all'universo maschile, per designare di volta in volta personaggi smisurati nelle loro manifestazioni di ira e di forza brutta, o nemici pericolosi che possono

---

<sup>427</sup> Aesch., *Choeph.* vv. 543-550. Per il *locus desperatus*, impossibile da sanare, si veda West 1990, p. 308, *app. ad v.* Al v. 544 Page 1972 accoglie l'emendamento di Porson οὔφις per il tradito οὐφεῖς del ms. *Laurentianus* (vel *Mediceus*) 32.9 ritenuto dall'editore del X – XI secolo, ma ritenendo il verso irrimediabilmente corrotto ne pone la seconda parte tra *crucis* stampa come segue “οὔφις † επᾶσα σπαργανηπλείζετο †”. Di contro già nel 1889 Sidgwick intendeva il verso nella forma “οὔφις ἔμοῖσι σπαργάνοις ὠπλίζετο”, specificando in apparato che il verso in questione derivava dagli emendamenti di Porson per il tradito “οὐφεῖσεπᾶσασπαργανηπλείζετο” del ms. sopra ricordato. Riprendendo le scelte testuali operate da Page 1972, cautamente West 1990 accoglie l'emendamento οὔφις di Porson per il tradito οὐφεῖς stampando però poi tra *crucis* “† επᾶσα σπαργανηπλείζετο †”. Infine Mazon 1961 è l'unico a stampare il v. 544 nella forma “οὔφις τε, παῖς ὤς, σπαργάνοις ὠπλίζετο” e riportare in apparato che, rispetto al tradito οὐφεῖσεπᾶσασπαργανηπλείζετο del *Laurentianus* 32.9, οὔφις è intervento di Porson, “τε, παῖς ὤς, σπαργάνοις ὠπλίζετο” di Butler, non ponendo quindi nessun elemento tra *crucis* e non ravvisando la problematicità in prima istanza testuale, in seconda istanza esegetica del verso. Di contro Alaux 1997, pp. 130 – 131 accetta l'emendamento παῖς ὤς, probabilmente dovuto alla presenza del nesso παιδὸς...δίκην del v. 529, rilevando però la problematicità dello stesso a p. 130 n. 45. Garvie 1986, *ad v.* 544 stampa “οὔφις † επᾶσα σπαργανηπλείζετο †”, accettando l'emendamento οὔφις di Porson e ritenendolo corretto, come argomentato altresì a p. 192 *comm. ad v.* 544: nel commento al passo in questione vengono altresì menzionati gli interventi di Butler che legge “οὔφις τε, παῖς ὤς”, di Broadhead che emendava la prima parte del verso tradito in “οὔφις ὅπως παῖς” sempre sulla base del nesso παιδὸς...δίκην del v. 529, ed infine di Thomson che con ardue trasposizioni leggeva “ἐκομίζεθ' οὔφις σπαργάνοισι παῖς ὅπως”. In generale per i problemi testuali che gravano sulla seconda parte del v. 544 † επᾶσα σπαργανηπλείζετο † si veda la disamina testuale nella nota di commento di Garvie 1986 e p. 25 *app. ad loc.* Giustamente Garvie 1986, p. LVII ricorda che *Laurentianus Mediceus* 32.9 segna il v. 544 (ma si tratta in tutto di ventuno casi per le *Coefore*) con ζτ ed asserisce che “often it may seem surprising that an obvious improvement eluded by διορθωτής. Some of his doubts are indicated in the margin by the symbol ζτ (i.e. ζήτει or ζητητέον)”. Per un'analisi generale di questi versi si consultino Dumortier 1975, pp. 97 – 98 e la sommaria analisi, senza nessuna delle riflessioni condotte in questa sede, di Alaux 1997.

attendere alla stabilità di un regno<sup>428</sup>. È il caso dei *Sette contro Tebe* dove le urla di Tideo, furiosamente smanioso di combattere, sono accostate ai sibili di un serpente (δράκων)<sup>429</sup> o ancora di Ippomedonte che, in preda alla furia bellica ispirata da Ade e follemente desideroso di lottare come una Baccante<sup>430</sup>, è qualificato da Eteocle come orribile serpente (ὡς δράκοντα δύσχιμον)<sup>431</sup>; o degli Egizi, paragonati da Pelasgo a rapaci a cui il re promette di non consegnare le giovani vergini (οὔτοι περρωτῶν ἀρπαγαῖς σ' ἐκδώσομεν)<sup>432</sup>, e successivamente dal coro delle Supplici a serpenti funesti (δρακόντων δυσφρόνων)<sup>433</sup>. Individuate le metafore appena ricordate, il passo successivo, ossia il passaggio dalla metafora al gioco etimologico, è invece attestato da una breve sequenza dei *Persiani*, in cui Eschilo, sottolineando la ferocia bellica di Serse, indugia su un particolare anatomico rilevante, lo sguardo (δέργμα), inequivocabilmente connesso, grazie alla sua corradicalità, al termine δράκων – con cui forma figura etimologica e crea una figura di suono scandita dall'alternarsi dei gradi apofonici medio e debole della radice nella sillaba iniziale

<sup>428</sup> Per il sogno notturno di Clitemnestra si vedano la breve, ma descrittiva nota di Whallon 1958, Roberts 1985, Bernand 1986, Garvie 1986 pp. XIX – XX, ed O'Neill 1998 p. 223, che analizza il passo eschileo in relazione al fr. 42 Page dell'*Oresteia* di Stesicoro, dove Clitemnestra vede in sogno un serpente (δράκων), dietro cui si cela però metaforicamente la figura di Agamennone. Per questo frammento cfr. Dumortier 1975 p. 92, Devereux 1976 pp. 171 – 179, Garvie 1986 p. 194, Sancassano 1997 (a) p. 177 e Bruno 2007 p. 72. In modo specifico il frammento stesicoreo è citato da Plut. *Ser. Num. Vind.* 10, III 412, che, riferendosi al sogno di Clitemnestra, asserisce che i versi di Stesicoro così recitavano (“τὸ τῆς Κλυταιμνήστρας ἐνύπνιον τὸν Στησίχορον, οὕτωςί πως λέγοντα): τᾶ δὲ δράκων ἐδόκησεν μολεῖν κάρᾳ βεβρωτῶμένος ἄκρον, / ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη”. Se nel passo stesicoreo è però il serpente a trasformarsi in Agamennone, di contro all'interno prima sezione eschilea, riguardante il sogno di Clitemnestra, non si registra alcuna metamorfosi, dal momento che la regina di Argo sogna di partorire ed allattare un serpente, proprio come fosse un bambino (παιδὸς...δίκην, v. 529). Il processo metamorfico si registra semmai nelle parole di Oreste, che asserisce la necessità di diventare serpe (ἐκδρακοντωθεῖς, v. 549) per uccidere la madre e vendicare il padre. La metamorfosi serpentina di Oreste sembra però strutturarsi in senso inverso rispetto a quella stesicorea: se nel poeta corale essa procedeva dal bestiale all'umano, nella misura in cui era il serpente a trasformarsi in Agamennone, viceversa nello spaccato eschileo essa procede dall'umano al bestiale, in virtù del fatto che è Oreste a mutarsi in serpente per uccidere la madre vipera. Per un'analisi molto sommaria della simbologia del serpente nell'*Oresteia* si veda Heath 2005, pp. 233 – 236. Non è questa la sede deputata alla discussione ed all'interpretazione della complessa simbologia dell'aquila e del serpente nella parodo dell'*Agamennone* di Eschilo (vv. 104 – 160). Tra la vasta bibliografia si vedano almeno Edwards 1939, Whallon 1958, Peradotto 1969, Clinton 1973, Devereux 1976 pp. 181 – 218, Vidal-Naquet 1976 in Vernant/Vidal-Naquet 1976 pp. 121-144, Di Benedetto 1978, pp. 137-179, Arnott 1979, Heath 1999a e 2001. In particolare modo Heath 1999 (a), p. 407 osserva “the transference of human attributes to animals, as well as Zeus' concern for animals, may have been made easier for the poet and his audience by their familiarity with fable. But if so, Aeschylus has taken fable, where animals with human speech, virtues, and vices act out short morality plays for the benefit of mankind, and substituted a nightmarish dramatic reality where humans are bestial and beast human”.

<sup>429</sup> Aesch., *Sept.* vv. 380-381 “Τυδεὺς δὲ μαργῶν καὶ μάχης λελιμμένος / μεσημβριναῖς κλαγγαῖσιν ὡς δράκων βοᾷ”. Per un'analisi del passo si veda Dumortier 1975, p. 93, Sancassano 1997 (a), pp. 156-158 e Civiletti 2010 (a). Sul passo in questione corretto ed acuto quanto osserva Novelli 2005, p. 210 “l'esteso *Botenbericht* si distingue per una forte caratterizzazione ipotipotica, raffigurando Tideo come guerriero dai tratti pre – umani, che esibisce nel grido semiferino e nell'irrefrenabile istinto alla lotta le sue specifiche qualità”. La bestializzazione di Tideo risulta inoltre poeticamente ed ideologicamente completata dalla similitudine che accosta il guerriero ad un cavallo ansimante di furore contro il morso, smanioso di combattere in attesa dello squillo di tromba (ἵππος χαλινῶν ὡς κατασθμαίνων μένει, / ὅστις βοὴν σάλπιγγος ὀρμαίνει κλύων, vv. 393 – 394).

<sup>430</sup> Aesch. *Sept.* vv. 497 – 498 “αὐτὸς δ' ἐπηγάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει / βακχᾶ πρὸς ἀλκὴν Θυιάς ὡς φόβον βλέπων”.

<sup>431</sup> Aesch. *Sept.* v. 503.

<sup>432</sup> Aesch. *Suppl.* v. 510.

<sup>433</sup> Aesch. *Suppl.* v. 511.

dei lemmi – deverbativo di δέρκομαι<sup>434</sup>: “κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσω / φονίου δέργμα δράκοντος”<sup>435</sup>. Se l'immagine risulta costruita mediante il ricordo ed il riuso, in prima istanza fonico, del segmento epico di Hom. *Il.* XXII vv. 93 – 95 “δράκων [...] σμερδαλέον δὲ δέδορκεν”, in cui il δράκων era caratterizzato per il suo sguardo terribile sempre mediante figura etimologica e gioco fonico costruito, anche in questo caso, dall'alternarsi dei gradi apofonici debole e forte della radice nei lemmi <δράκων> e <δέδορκεν> e dalla ripresa del gruppo consonantico -ρδ- invertito rispetto a -δρ- in σμερδαλέον, in particolare si potrebbe rilevare come ad enfatizzare il potere letale del serpente, Eschilo non ricusi l'impiego dell'epiteto φόνιος che in *variatio* rispetto al qualificativo omerico σμερδαλέος fa del δράκων un implacabile strumento di morte.

D'altronde nella zoologia antica non era convinzione peregrina quella per cui la vista fosse uno dei tratti qualificanti dei rettili al punto da divenire una marca distintiva rispetto alle altre categorie animali, come ben evidenzia Eliano che asserisce “δράκων δὲ ἦν ἄρα ζώων καὶ ἰδεῖν ὄξυωπέστατος καὶ ὤκιστος ἀκοήν”<sup>436</sup>. A tal proposito osserva in maniera pertinente Bodson<sup>437</sup> “le caractère fondamental commun à tous les serpents δράκοντες est leur vision et l'organe qui la commande [...] le mot devrait-il être traduit par <serpent aux larges yeux>”<sup>438</sup>. La metamorfosi serpentina di Oreste si concretizzerà pertanto nelle parole che Clitemnestra, prima di essere uccisa, rivolgerà al figlio qualificandolo per l'appunto come ὄφις “οἱ γὰρ τεκοῦσα τόνδ' ὄφιν ἐθρεψάμην”<sup>439</sup>.

Dai versi suddetti si evince come Oreste assuma gradualmente connotazioni serpentine e mostruose: dapprima è δράκων (v. 527), poi δάκος (v.531), σύγος (v.533)<sup>440</sup>, ὄφις (v. 544) ed ἔκπαγλον τέρας (v. 549)<sup>441</sup>. Infine con autoreferenzialità, Oreste affermerà la sua volontà di uccidere la madre: per far questo, però, dovrà prima diventare serpente<sup>442</sup>. La trasformazione in bestia di Oreste e, nello specifico del

<sup>434</sup> Per δράκων cfr. DELG 1999, p. 296 s.v. δράκων. Cfr. inoltre Chantraine 1968, p. 108, che osserva come la famiglia di termini connessa alla radice δρακ- “conserve un sens religieux”. Per δέρχομαι cfr. DELG 1999, p. 264 s.v. δέρχομαι. In particolar modo Chantraine osserva che “le verb exprime l'idée de voir, en soulignant l'intensité ou la qualité du regard. Le terme δράκων se rapporte au regard fixe et paralysant du serpent. L'emploi du mot s'explique en partie par un tabou linguistique”. Cfr. inoltre IEW 1959, p. 213. Sulla connessione tra δράκων e δέρκομαι cfr. Sancassano 1996, pp. 53 – 57; sul *taboo* linguistico si veda Sancassano 1996, pp. 57-62. Che sul passo eschileo possa aver influito in qualche modo il sintagma omerico πῦρ δ'ὀφθαλμοῖσι δεδορκώς di *Od.* XIX v. 446, come si evince anche da *Pers.* v. 53 (λεόντων ὡς ἄρη δεδορκότων), è ipotesi di Novelli 2005, p. 46 n. 170.

<sup>435</sup> Aesch., *Pers.* vv. 81 – 82. Per un'analisi del passo cfr. Dumortier 1975, p. 93 e Sancassano (a) 1997, pp. 149-152. Utile punto di avvio per l'analisi delle numerose metafore presenti nei *Persiani* eschilei Vassia 1986. Nello specifico per un'analisi puntuale delle rappresentazioni eschilee dello sguardo violento e collerico di chi viola e trasgredisce le leggi del κόσμος peccando di ὕβρις si consulti Moreau 1976 – 1977.

<sup>436</sup> Ael., *NA* VI, 63, 21.

<sup>437</sup> Bodson 1981, p. 65.

<sup>438</sup> Bodson 1981, p. 65.

<sup>439</sup> Aesch., *Choeph.* v. 928.

<sup>440</sup> Sostantivo che Chantraine designa come “abomination, objet d'horreur”, cfr. DELG 1999, p. 1065 s.v. στυγέω.

<sup>441</sup> In modo specifico per la valenza semantica veicolata da τέρας nella sezione suddetta si veda Roberts 1985, pp. 286 – 287 e 290.

<sup>442</sup> Per l'ambiguità della figura di Oreste che si struttura come personaggio ambivalente, come “Erinni del padre tanto quanto figlio della donna – ἔχιδνα” cfr. Sancassano 1997 (a), p. 184. Per le ulteriori figure animali a cui Oreste è metaforicamente associato nell'*Oresteia*, si veda Vidal-Naquet 1976, p. 140.

segmento tragico, suddetto in serpente, risulta già anticipata dal particolare precipuo della sua metamorfosi in toro seganalata dal lemma verbale ταυρούμοι in *Choeph.* v. 275 (ταυρούμενον), necessaria per poter punire Egisto e vendicare la morte del padre<sup>443</sup>. A tale metamorfosi si salda concettualmente la valenza del lemma verbale ἐκδρακοντώμοι del v. 549: secondo quanto osserva Sancassano, il participio aoristo passivo *hapax* ἐκδρακοντωθείς “illustra a sua volta la metaforica metamorfosi serpentina del futuro matricida”<sup>444</sup> e si struttura come emblema distintivo di una “linguistic contortion”<sup>445</sup> che allude simbolicamente in prima istanza al viluppo delle spire serpentine entro cui la vipera Clitemnestra avvolgeva e catturava la sua preda. A decretare e rafforzare la valenza dell’*hapax* eschileo in questione concorre la complessità semantica del prefissoide ἐκ- del lemma verbale composto, indicante in origine discendenza, provenienza ed in seguito processo metamorfico fisico o metaforico: l’articolata gravidanza dello stesso si esplica pertanto su un duplice fronte, nella misura in cui esso individua al contempo sia la nascita / origine della serpe Oreste dalla vipera madre Clitemnestra, sia la sua metamorfosi viperina, necessaria per realizzare la vendetta contro il genitore ἔχιδνα<sup>446</sup>.

Oreste quindi in un primo momento rifiuta l’ascendenza materna, ma in un secondo tempo, *condicio sine qua non* per vendicare il padre, è costretto a diventare come Clitemnestra, nascendo sotto nuovo aspetto (νεογενής), ma regredendo al contempo in una dimensione bestiale mediante l’assunzione della forma e dell’identità di serpente<sup>447</sup>. Clitemnestra-vipera può essere vinta solo da un suo simile, Oreste-serpente<sup>448</sup>. Se dunque la trasformazione serpentina del giovane è conseguenza diretta della sua nascita da una madre – ἔχιδνα, di contro la metamorfosi taurina di Oreste ricordata in *Choeph.* v. 275 (ταυρούμενον) potrebbe

<sup>443</sup> Elemento ben sottolineato e portato ad esegesi del participio ταυρούμενον dagli *Sch. Vet. in Aesch. Choeph. ad v. 275* (ἢ ἐμὲ ζημίαν μεμφόμενον ἢ Αἴγισθον τὸν μὴ ζημιωθέντα ποινήν ἐπὶ τῷ φόνῳ τοῦ πατρός).

<sup>444</sup> Sancassano 1997 (a), p. 142. Per la sequenza qui presa in esame si veda anche Garvie 1986, pp. 192 – 194, ed in particolare *ibid.* p. 193 *comm. ad v. 549*, in cui lo studioso, in merito al participio, osserva “the powerful *hapax* [...] implies that Orestes, like Electra (421 f.), has taken upon himself the character which belonged to his mother”. Cfr. altresì Durán 1999, p. 95.

<sup>445</sup> Heath 2005, p.235.

<sup>446</sup> Sottolinea in maniera attenta la complessa valenza semantica del preverbio Roberts 1985, p. 290 n. 17. Come accennato in Dumortier 1975 p. 92 ed Alaux 1997 p. 131 p. 47 l’*hapax* verbale ἐκδρακοντωθείς, neologismo e neoformazione eschilea, potrebbe forse essere stato esemplato proprio sulla base del fr. 42 Page di Stesicoro che sul sogno di Clitemnestra – come già ricordato – specificamente recitava “τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησεν μολεῖν κάρα βεβρωτῶμένος ἄκρον, / ἐκ δ’ ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη”. L’*hapax* sembra stilisticamente configurarsi come sintesi linguistica tra il lemma δράκων del primo verso stesicoreo che ne costituisce il secondo elemento (ἐκδρακοντωθείς) ed la preposizione ἐκ del verso successivo, ad esso giustapposto e morfologicamente rifunzionalizzato come prefissoide verbale (ἐκδρακοντωθείς). I due elementi linguistici (δράκων ed ἐκ) scissi nella sequenza stesicorea, e distribuiti su due versi differenti, danno vita ad una neoformazione linguistica che sembra intrattenere un rapporto con la *lexis* poetica dell’autore corale.

<sup>447</sup> La “regression” bestiale di Oreste risulta cursoriamente accennata da Winnington – Ingram 1948, p. 138. A buon diritto Roberts 1985, p. 295 sottolinea la “pervasive ambiguity” che caratterizza distintivamente l’*Orestea*. Che la complessa simbologia del serpente veicolata dai serpenti Oreste e Clitemnestra, ambiguamente e mostruosamente legati nel loro rapporto di parentela, rientri nella “extraordinarily multivalent density of the poetic utterance” è ipotesi interpretativa avanzata da Devereux 1976, p. 184.

<sup>448</sup> Cfr. altresì *Choeph.* vv. 1046 – 1047, nel cui segmento tragico il coro ricorda come Oreste abbia liberato la città di Argo dopo aver tagliato la testa ai due serpenti Clitemnestra ed Egisto (ἐλευθέρωσας πᾶσαν Ἀργείων πόλιν, / δυοῖν δρακόντων εὐπετῶς τεμῶν κάρα).

forse trovare una sua profonda esegesi nell'immagine poetica eschilea che già accostava simbolicamente Agamennone ad un ταῦρος nelle parole di Cassandra in *Ag.* v. 1126: se quindi per eredità "genetica" patrilineare il giovane diventa simbolicamente toro ed il suo ταυροόμαι si realizza unicamente nel rapporto paterno sussistente tra Oreste e l'Atride, di contro in relazione al materno perverso che Clitemnestra incarna e che è rappresentato simbolicamente dal suo essere ἔχιδνα, Oreste non può non bestializzarsi trasformandosi in serpe. Il processo di bestializzazione del giovane si struttura su una duplice via metamorfica e metaforica, in relazione ai tratti ereditari che lo stesso riceve ora dal padre ora dalla madre. E non sono solo i tratti serpentinati a legare madre e figlio, ma in un ulteriore gioco speculare di rimandi lessicali e concettuali, è la mostruosità stessa a fondare il rapporto madre-figlio, dato che Oreste si configura come un novello δάκος, esattamente nei medesimi termini, cioè δυσφυλές δάκος (nesso peraltro isosillabico ed isoprosodico a νεογενές δάκος, e che, in maniera speculare a quest'ultimo, ricorre come clausola finale di trimetro giambico), con cui era stata definita Clitemnestra nell'*Agamennone*<sup>449</sup>. Oreste si "matrizza" e non potrebbe strutturarsi in termini diversi proprio perché generato da una madre δάκος – ἔχιδνα<sup>450</sup>.

A far luce su questo aspetto sono le notazioni di Sancassano che osserva "come fra la donna ed il neonato del sogno, così fra Oreste e la sua terribile madre esiste un'analogia ed ovvia continuità genealogica. Da figlio della donna-vipera Clitemnestra il suo futuro assassino deve per forza condividere con lei alcuni tratti del <mostruoso> che le sono propri. Da lei deve aver ereditato, in altre parole, quella perversità che gli consente di compiere il gesto per antonomasia contrario ad ogni legge naturale, il matricidio. Atto contro natura, il matricidio richiede insomma un matricida-mostro [...] la trasformazione serpentina che precede l'uccisione è una sorta di mascheramento, un <uscir fuori da se stesso> prendendo altre sembianze, quasi che queste possano lenire la gravità del gesto. La metamorfosi, dunque, fa in modo che non Oreste, bensì quel mostro che è in lui in quanto figlio della donna-vipera sia l'autore e di conseguenza il responsabile del matricidio [...] tale processo di *transfert* rivela d'altra parte fino in fondo l'<eredità mostruosa> derivata al figlio dalla madre, il suo esserne diretto discendente. Attuata quella natura viperea da sempre esistente, in potenza, dentro di lui, nei panni del <figlio della vipera> Oreste uccide [...] la <madre vipera>"<sup>451</sup>. A tale asserzione si lega una precedente osservazione di Bernand secondo cui "le serpent, symbole de fausseté et

<sup>449</sup> Aesch., *Agam.* v. 1232.

<sup>450</sup> Cfr. Sancassano 1997 (a), p. 175.

<sup>451</sup> Sancassano 1997 (a), p. 181. A tal proposito merita di essere ricordata l'interpretazione esegetica proposta da Higgins 1978, pp. 30 – 32 in relazione al segmento di *Choeph.* v. 938 "διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης" che, citando in sinossi il nesso di *Ag.* v. 1258 δίπους λέαινα riferito a Clitemnestra ("that two – footed lioness whose guile and duplicity", p. 30) ed il nesso di *Choeph.* 931b συμφορὰν διπλῆν, ritiene che il "διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης" sia nello specifico unicamente Oreste, dal momento che costui presenta al contempo una duplice eredità costituita dai nobili tratti discendenti direttamente dal padre e dai tratti bestiali derivanti direttamente dalla madre ("inheritance both from his father and from his mother", p. 30); inoltre il nesso διπλοῦς Ἄρης sarebbe puntuale ripresa della designazione di Clitemnestra quale ἄσπονδόν τ' Ἄρη di *Ag.* v. 1235, il cui tratto bellico violento e sanguinario, in aggiunta alla caratterizzazione serpentina, costituisce il bagaglio "genetico" ereditario che una madre bestia non può non trasmettere alla propria prole.

de férocité, apparaît dans le songe de Clytemnestre comme substitut d'Oreste et instrument de vengeance"<sup>452</sup>. Tale associazione simbolica palesa dunque un deterioro disfacimento dei legami all'interno del corpo familiare ed in particolar modo all'interno del rapporto madre-figlio, che risulta quasi innaturale o meglio ancora snaturato<sup>453</sup>, al punto che "the image of the serpent at the breast also illustrates the corruption and dysfunction of the family"<sup>454</sup>. La destrutturazione dei legami familiari, e soprattutto del legame primo e più forte, quello tra madre e figlio, si esplica nella bestializzazione stessa dei personaggi, e non potrebbe essere altrimenti in relazione a una madre snaturata e bestiale come la Tindaride, anti – madre che genera prole crudele altrettanto bestiale, proprio perché "Clitemnestra, mostro, madre di mostri, mostro tra mostri [...] è la proiezione di un'inquietante femminilità e maternità di ignota temuta potenza"<sup>455</sup>.

Ma non è tutto: l'annullamento dei legami familiari e la mostruosità del legame che intercorre tra Clitemnestra ed il figlio Oreste passano ancora una volta dalla rappresentazione del caos e del mostruoso. La violenza che scaturisce dall'immagine è fondata in prima istanza dallo sconvolgimento e dal sovvertimento dell'ordine naturale: non è l'animalità a squarciare l'elemento umano, bensì l'umanità ad irrompere osmoticamente nel bestiale squarciandone i limiti. Nello spaccato tragico infatti non si asserisce che Clitemnestra abbia partorito un bambino simile a serpente, bensì, in termini diametralmente opposti, che costei abbia dato vita ad un serpente (τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, v. 527), posto tra le fasce come se fosse un bambino (έν παραγάνοισι παιδός ὀρμίσαι δίκην, v. 529). Nella sequenza eschilea l'animalità o la mostruosità non costituiscono più i termini *comparationis* a cui accostare simbolicamente o metaforicamente l'umano, bensì in maniera assolutamente inversa ed antifrastica, nell'ottica di un sovvertimento caotico generale, è l'umano a poter costituire modalità con cui poter definire e pensare l'animale, al punto tale da qualificare una serpe appena nata infante. In virtù della completa animalizzazione che ha già coinvolto i personaggi eschilei, i piani poetico – metaforici ed ideologici risultano completamente ribaltati: nel caos che alberga nel mondo eschileo e ne caratterizza i personaggi più brutali, umano e bestiale, irrompendo l'uno nell'universo dell'altro, si fondono osmoticamente, e l'umano può essere pensato e descritto in termini bestiali, come in esatto parallelismo il bestiale può essere "predicato" in termini umani.

I figli generati da una madre bestia non possono quindi che essere altrettanto bestiali: è il caso di Oreste che assume i tratti serpentinici per poter scagliare la sua vendetta contro la madre vipera; ed è il caso di Elettra che – come abbiamo avuto già modo di argomentare – generata da una madre cagna assume i tratti del lupo. Se dunque nelle *Coefore* è il figlio Oreste ad assumere i tratti di δράκων ed ὄφις perché ereditati

---

<sup>452</sup> Bernand 1986, p. 243.

<sup>453</sup> Cfr. Whallon 1958, p. 273 secondo cui la metaforica serpentina in relazione a Clitemnestra ed Oreste, ed al loro perverso rapporto madre – figlio, è un "symbol of the unnatural relationship between them".

<sup>454</sup> O'Neill 1998, p. 225. Cfr. già Winnington – Ingram 1933, p. 99 che qualificava la "similarity" tra Clitemnestra ed Oreste come "disconcerting".

<sup>455</sup> Lanza 1995, p. 42.



da una madre ἔχιδνα, una specifica sezione dell'*Elettra* sofoclea sembra intrattenere un fitto legame con i passi eschilei appena esaminati ed alludere, seppur celatamente, alla metamorfosi, o meglio alla caratterizzazione serpentina dei figli generati dalla madre Clitemnestra. È infatti la stessa regina di Argo (vv. 784b – 786a) ad asserire della figlia Elettra che:

[...] ἦδε γὰρ μείζων βλάβη  
ξύνοικος ἦν μοι, τοῦ μὸν ἐκπίνουσ' ἄει  
ψυχῆς ἄκρατον αἷμα [...]

[...] era infatti una rovina ancora più grande,  
lei che abitava in casa con me e sempre succhiava  
il mio sangue puro dall'anima [...]

Assume importanza il particolare secondo cui la fanciulla succhiava (ἐκπίνουσ[α]) il sangue puro dall'anima della madre. In modo distintivo, sembra che il poeta costruisca implicitamente ed in filigrana un'associazione poetica e simbolica proprio tra Elettra ed ἔχιδνα, che nel repertorio poetico eschileo costituisce simbolo preciso di Clitemnestra. A convalidare la plausibilità di tale implicito accostamento sembra concorrere proprio la presenza del lemma verbale ἐκπίνω che connette l'intera notazione all'immagine letteraria di *Ant.* vv. 531 – 535, esemplata in parte sulle sezioni eschilee prese in esame, in cui è Creonte a qualificare Ismene in termini viperini:

σὺ δ', ἦ κατ' οἴκουσ ὡς ἔχιδν' ὑφειμένη  
λήθουσά μ' ἐξέπινες, σὺ δ' ἐμάνθανον  
τρέφων δὺ ἄτα κάπαναστάσεις θρόνων,  
φέρ', εἰπέ δή μοι, καὶ σὺ τοῦδε τοῦ τάφου  
φήσεις μετασχεῖν, ἦ ἴσομῃ τὸ μὴ εἰδέναι

invece, tu, che come vipera insediandoti in casa,  
di nascosto mi succhiavi il sangue, ed io non sapevo  
di allevare due sciagure e ribellioni del mio trono,  
suvvia, dimmi, anche tu ammetterai di aver partecipato  
a questo seppellimento, o giurerai  
di non esserne a conoscenza?

Se logicamente il rettile agisce insidiandosi subdolamente (valore reso bene dal preverbio ὑπό della forma verbale composta) all'ombra, di nascosto (λήθουσα), macchinando insidie, il particolare descrittivo pregno di maggiore forza risulta essere l'atto del "succhiare" (ἐξέπινες), con il riferimento al sangue, compiuto dalla vipera. Nelle modalità poetiche eschilee, si è visto precedentemente, il sangue compare in relazione alla serpente Oreste, che lo succhia, misto a latte, dal seno materno, ma mai in relazione diretta con ἔχιδνα. Se ἐκπίνω risulta riferito esplicitamente all'atto del succhiare il sangue da parte dell'ἔχιδνα espressamente menzionata nel dettato poetico nel caso dell'*Antigone* e similitudine dell'azione di Ismene (ὡς ἔχιδν'[α]), nel passo dell'*Elettra*, nonostante non risulti direttamente ed esplicitamente costruita la

sovrapposizione della fanciulla ad una vipera, la presenza del sintagma ἐκπίνουσ'(α)...αἶμα e del particolare poetico ed ideologico che esso comporta potrebbero a loro volta ben celare in filigrana l'associazione poetica, tanto più pregnante perché espressa dalla madre – vipera, della figlia Elettra ad un'ἔχιδνα<sup>456</sup>. L'immagine poetica costruita in filigrana da Sofocle nell'*Elettra* potrebbe quindi ben saldarsi alla complessa serie di interferenze che Eschilo ravvisa tra la madre vipera ed il figlio serpente: tanto Oreste quanto Elettra, in quanto figli nati da una madre ἔχιδνα, sono inevitabilmente destinati ad ereditarne in parte il

<sup>456</sup> La medesima insistenza sul particolare del sangue in relazione alla vipera è ravvisabile nella sezione euripidea di *Ion* vv. 1261 – 1265, nel momento in cui Ione qualifica la donna che crede la sua matrigna, Creusa (ma che nello scioglimento dell'intreccio tragico risulterà essere la vera madre) con attributi viperini: “ὦ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός, / οἶαν ἔχιδναν τήνδ' ἔφυσας ἢ πυρός / δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα, / ἢ τόλμα πᾶσ' ἔνεστιν, οὐδ' ἦσσαν ἔφω / Γοργοῦς σταλαγμῶν, οἷς ἔμελλέ με κτενεῖν”. Nelle parole del protagonista prendono corpo i tratti crudeli, quasi sanguinari della matrigna. Se il referente eschileo era quindi la maternità naturale, pur svuotata della sua forma e del suo senso, nell'immagine euripidea si concretizza la figura della matrigna, la μητρυιά. Partiamo dal primo dato dell'analisi. Il sangue nelle rappresentazioni viperine non eschilee compare quindi o per indicare rapporti parentali difficili e compromessi (è il caso dell'*Antigone*) o per denotare la perfidia della matrigna, rappresentata in termini mostruosi (Γοργοῦς σταλαγμῶν). Eppure ancora una volta un gioco di rimandi lessicali e concettuali è sotteso al passo: una trama fitta che permette di ravvisare, in un continuo dialogo poetico, elementi eschilei e connette le grandi figure euripidee, Medea ed Ecuba, a Creusa. Nei versi dello *Ione* compaiono infatti due termini diversi, ἔχιδνα e δράκων, mai riferito negli altri casi esaminati alla figura materna. Euripide si serve di una figura etimologica per creare un'immagine forte. Al sostantivo δράκων è difatti riferito il sintagma πυρός...ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα, che ne cela l'esegesi e ne rappresenta un'espansione concettuale basata su un precedente eschileo. Se Serse in *Pers.* vv. 81-82 era rappresentato quale φόνιος δράκων ed Euripide, sempre basandosi su questa designazione, qualifica nei medesimi termini Odisseo in *Or.* v. 1406, la gravidanza del significato poetico acquista nuovo e maggiore spessore nella misura in cui l'immagine propria dell'universo maschile viene trasposta sul versante femminile, designando una donna, nella fattispecie la matrigna; ed altresì in virtù del fatto che l'aggettivo qualifica la vipera in *Soph. Trach.* vv. 770b – 771a (φοινίας / ἐχθράς ἐχίδνης). La femminilizzazione dell'immagine reca con sé un'ulteriore specificazione, dato che l'aggettivo φόνιος caratterizza la fiamma (φλόγα) di fuoco (πυρός) emanata dallo sguardo serpentino. È proprio tale spia linguistica a tendere un fortissimo collegamento tra Medea, Ecuba e Creusa. Come la leonessa Medea promanava uno sguardo furioso sui figli e la regina di Troia era caratterizzata dai πύρσα δέργματα *post mortem*, così lo sguardo della matrigna ha una natura “igneo”. L'espansione concettuale di δράκων non viene piegata a mere ragioni esegetiche, ma sottolinea ulteriormente come il δέργμα risulti un tratto distintivo insito e connaturato all'universo femminile, sia che si tratti di indole materna che di indole matrigna. Indole matrigna tanto più crudele (il riferimento alle Gorgoni lo dimostra) rispetto ad una perversa maternità, perché priva comunque del legame fisico, forte, viscerale tra madre e figlio. Lo afferma chiaramente Alceste ai vv. 309 – 310 dell'omonima tragedia euripidea, individuando, con fortissimo scarto ironico, come la dolcezza che una matrigna può palesare nei confronti dei figliastri sia soltanto viperina “ἐχθρά γὰρ ἢ πιοῦσα μητρυιά τέκνοις / τοῖς πρόσθ', ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρᾳ”. Parole che risultano tanto più tragiche e forti proprie perché gridate da una madre, unico caso nel teatro tragico in cui è proprio una madre ad associare un'altra figura femminile all'ἔχιδνα. La pericolosità radicata nel matrigno è svelata in tutta la sua essenza da una figura materna che ama la propria prole, che orgogliosamente esclama “οὐδὲν μητρὸς εὐμενέστερον”: non più donne invase da Apollo, non più nutrici, non più mariti fedifraghi, non più figlie ardenti di vendetta paterna, o figli “matrizzati” assassini della madre, non più re avidi a designare madri con la qualifica di ἔχιδνα, ma una madre che sa come l'universo femminile possa essere tremendamente pericoloso, crudele e spesso inesorabilmente furioso. Interessanti considerazioni in Sancassano 1997 (b), che conduce un'attenta analisi sulla simbologia del rettile nel fr. 1 *Calame* di Alcmane, collegandolo in prima istanza con la verginità e poi successivamente con la maternità, con opportuni riferimenti anche alla medesima tematica nello *Ione* di Euripide (cfr. in particolar modo pp. 125-126). Ben altro è il problema sia nelle rappresentazioni eschilee che in quelle euripidee del rapporto sussistente tra Erinni, mondo infero e simbologia serpentina. Cfr. a tal proposito almeno Aesch., *Choeph.* v. 1049b – 1050a dove Oreste afferma che le Erinni siano aggrovigliate in fitti gruppi di serpi ([...] πεπλεκτανημένα / πυκνοῖς δράκουσιν [...]), o ancora *Eum.* v. 128 dove Clitemnestra, riferendosi alle Eumenidi, definisce la loro furia vendicativa come “δεινῆς δρακαίνης ἐξεκίραναν μένος” ed Eur., *Or.* v. 256 dove le Erinni sono definite “αἰματωπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας”. Non è questa la sede per una discussione analitica del problema. Per un primo approccio si vedano Di Benedetto 1978, pp. 230-287 e Sancassano 1997 (a), p. 141 e p. 236 n. 74, 75, 76 per l'associazione Erinni - cagne.

bagaglio bestiale che costei possiede, e dunque specificamente anche i tratti serpentini, o meglio viperini, che caratterizzano la donna.

Tornando alle immagini poetiche eschilee, appare evidente che il risultato di esse culmina dunque nella totale distruzione “dell’architettura affettiva”<sup>457</sup> che dovrebbe essere fondata sul reciproco amore tra Clitemnestra ed Oreste, ma che nei fatti si concretizza proprio nella corruzione e nella degenerazione del rapporto tra madre e figlio: e tale degenerazione, brutale e bestiale, si materializza e si attua negli interessanti riferimenti al seno materno ed al nutrimento. Nei passi suddetti viene infatti menzionata due volte la mammella (μαστός): la prima volta essa viene offerta da Clitemnestra al serpente (προσέσχε) *su sponte*, la seconda volta è il serpente ad aprire la sue fauci sul seno (ἀμφέχασκε). Dal piano onirico in cui Clitemnestra offre il seno alla serpe, si passerà alla drammatizzazione concreta del matricidio, nel momento stesso in cui la regina di Argo scoprirà il seno al figlio Oreste implorando di non ucciderla<sup>458</sup>:

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἴδεσαι, τέκνον,  
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα  
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

fermati, o figlio, o figlio generato da me, ti prego, abbi pietà  
di questo seno, sul quale molte volte, mentre di addormentavi,  
con le gengive succhiavi il latte nutriente<sup>459</sup>.

L’ipotesto di riferimento su cui risulta esemplata la scena eschilea risulta costituito dal segmento epico di Hom. *Il.* XXII, vv. 79 – 84, in cui Ecuba mostra ad Ettore, che dinnanzi alle mura di Troia si accinge allo scontro fatale contro Achille, il seno, implorando il figlio di avere pietà delle mammelle che lo hanno nutrito e di rifiutare il duello con il Pelide<sup>460</sup>:

μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα  
κόλπον ἀνιεμένη, ἐτέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχε·  
καί μιν δάκρυ χέουσα ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·  
Ἔκτορ τέκνον ἐμὸν τάδε τ' αἴδεο καί μ' ἐλέησον  
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον·  
τῶν μνησαί φίλε τέκνον ἄμυνε δὲ δῆϊον ἄνδρα

dall’altra parte piangeva la madre, versando lacrime  
scoprendosi il seno, e con l’altra mano alzò la mammella:

<sup>457</sup> Bruno 2007, p. 72.

<sup>458</sup> Che l’episodio rientri nel novero delle scene di “corporality” distintive del teatro greco è ora teorizzazione di Griffith 2006. Cfr. altresì Rösler 2006, p. 19 che considera la scena come “uno dei culmini drammatici dell’*Oresteia*”, e nega la possibilità che le parole di Clitemnestra ad Oreste traducano la “schietta espressione di un sentimento materno”: secondo lo studioso infatti “l’appello di Clitemnestra all’αἰδώς del figlio è una strategia sostituiva dopo il fallimento di un proposito precedente”.

<sup>459</sup> Aesch., *Choeph.* vv. 896-898. Sulla sezione eschilea risulta esemplata la scena sofoclea di *El.* vv. 1410 – 1411a in cui Clitemnestra implora il figlio di non ucciderla.

<sup>460</sup> L’ipotesi interpretativa che ravvisa l’ipotesto di riferimento nella scena iliadica è cursoriamente soltanto accennata, ma non approfondita o sviluppata, in Lanza 1995, p. 35 e O’Neill 1998, p. 224.

e versando lacrime gli rivolgeva parole alate:  
“Ettore, figlio mio, abbi rispetto di questa ed abbi pietà di me,  
se mai ti ho offerto questo seno che faceva cessare il tuo affanno;  
ricordati di questo, figlio mio, evita quell’uomo terribile.

In prima istanza la regina è colta figurativamente nell’atto di scoprire il seno (κόλπον άνιεμένη) e sollevare la mammella (μαζόν άνέσχε). Alle lacrime che la madre effonde, segue l’ultimo disperato invito rivolto al figlio di provare pietà e compassione per il seno (Έκτορ τέκνον έμόν τάδε τ' αΐδεο και μ' έλέησον), quello stesso seno che faceva dimenticare gli affanni all’infante rasserenandolo (λαθηκηδέα μαζόν).

Tutta giocata su chiari imprestiti omerici e palesi consonanze lessicali (έπίσχες di *Choeph.* v. 896 corrisponde ad έπέσχον di *Il.* XXII v. 83; τόνδε δ' αΐδεσαι [...] μαστόν è puntuale ripresa sintetizzata in un unico lemma rispetto alla diade verbale del nesso omerico τάδε τ' αΐδεο και μ' έλέησον; infine i vocativi eschilei ὦ παΐ e τέκνον risultano in perfetto parallelismo alle accorate invocazioni di Ecuba al figlio Ettore, Έκτορ τέκνον έμόν e φίλε τέκνον), la sequenza eschilea ne scardina e ne sovverte però i presupposti. Al legame tra Ecuba ed Ettore sostanziato dall’amore materno, di cui il disvelamento del seno fonte di calore, di nutrimento e di protezione per il figlio è emblema, si oppongono il segmento eschileo e la sua portata ideologica, strutturati e *contrario* rispetto alla scena iliadica: il seno mostrato dalla madre che ha ucciso al figlio che sta per ucciderla a sua volta è la *climax* poetica e letteraria della rappresentazione di un legame degenerato e corrotto. Al dolore di Ecuba per la consapevole imminente morte del figlio corrisponde antifrasticamente la pietà che Clitemnestra rivendica al proprio figlio, pietà destinata però a rimanere crudelmente inascoltata.

Il seno di Ecuba nella sua funzione primaria era λαθηκηδής; di contro il latte che Oreste nella realtà succhiava (έξήμελξας εύτραφές γάλα<sup>461</sup>) ha come referenza, almeno a livello simbolico, il latte contaminato con il sangue descritto nel sogno (έν γάλακτι θρόμβον αίματος σπάσαι, v. 533 e θρόμβω τ' έμειξεν αίματος φίλον γάλα, v. 546). L’immagine reca con sé un bagaglio di audace mostruosità in virtù del fatto che Clitemnestra non inorridisce alla vista della serpe, ma in quanto “bestia” essa stessa, fornisce volontariamente al rettile il nutrimento, gli offre spontaneamente il seno; segno che la donna-madre ha perso tutti i connotati umani per divenire bestia-madre: “c’est là, en fait, une ambiguïté constante et fondamentale dans la représentation du pôle animal: l’animalité est à la fois le critère de naturalité – et tout ce que l’homme partage avec l’animal n’est pas susceptible de jugement moral – et le critère de sauvagerie – et tout ce que l’homme partage avec l’animal est moralement inférieur, voire méprisable. La *thêriotês* est le vertige de l’homme; elle représente la menace d’une décadence ou d’un retour à une bestialità qui est caractérisée par le désordre des sens, l’obéissance aux instincts, bref l’irrespect de toute

---

<sup>461</sup> Sul valore del lemma verbale έξήμελξας nel suddetto segmento tragico esemplato forse sul lemma verbale omerico έκπίνω (cfr. *Od.* IX v. 363, puntualmente segnalato da Citti 1988, p. 75 n. 56) Citti 1988, p. 75 acutamente osserva che “qui έξήμελξας, con il prefisso intensivo, esprime il raggiungimento della sazietà da parte del poppante: non a caso è connesso con εύτραφές γάλα. L’intenzione è di rappresentare la beatitudine del poppante sazio del latte materno”.

morale. L'animal est donc à la fois une référence naturelle, extérieure au champ de la culture, et une référence culturelle, l'envers des valeurs humanisantes"<sup>462</sup>.

Se il nutrimento offerto dal seno materno alla prole trasferisce metaforicamente i tratti di bestiale disumanità dalla donna all'infante, allora l'atto materno per eccellenza, il tendere il seno, entra nel vortice del sovvertimento generale di valori, si bestializza anch'esso: la maternità ne viene profondamente sconvolta, squarciata; ed in questa alterazione è privata di ogni tratto umanamente normale. È una maternità mostruosa, vissuta da una madre mostro e da un figlio costretto a diventare mostro, che si configura secondo una duplice modalità, bestializzata, nel momento in cui il referente è Clitemnestra; ed al contempo bestializzante, nella misura in cui genera (e non potrebbe accadere diversamente) esseri uguali a sé, cioè mostri, a cui trasferisce i propri caratteri serpentine: "il mostro-figlio si scaglia contro la madre-mostro, manifestando appieno il proprio carattere perverso da lei ereditato, quasi sorbito insieme al nutrimento"<sup>463</sup>. Ad Oreste, come ad Elettra, non è dato scegliere: è inevitabile che si riverberino su di lui i tratti bestiali della madre. È il prezzo che un figlio generato da una madre snaturata è costretto inesorabilmente a pagare.

Come appare chiaramente dalla trama ideologica delle *Coefore* e dalla numerosa serie di metafore che ne rappresentano il simbolo, la relazione parentale tra Clitemnestra ed Oreste risulta già nella sua essenza perversa<sup>464</sup>: è una *philia* destrutturata, destabilizzante e destabilizzata. In virtù di tale degradazione dei rapporti familiari, Eschilo tesse tutta una serie di immagini poetiche il cui asse tematico è costituito per

---

<sup>462</sup> Zucker (b) 2005, p. 46.

<sup>463</sup> Sancassano 1997 (a), p. 176. Per l'ambiguità del rapporto tra Oreste e Clitemnestra si veda Alaux 1997, pp. 133 – 137. In generale per i legami familiari e la loro problematicità nella tragedia si consulti Alaux 1995.

<sup>464</sup> Tutta l'*Oresteia*, ma in modo ancora più pregnante le *Coefore*, risulta strutturata precipuamente su una dissimetria riguardante il discrimine tra la filiazione materna e quella paterna. Ed è lo stesso Oreste a fornire specifica contezza della diffrazione dicotomica che intercorre tra le due filiazioni, nel momento stesso in cui – come abbiamo già osservato – proclama unicamente la sua discendenza dalla stirpe dell'aquila padre Agamennone, escludendo di fatto, in primo luogo nominalmente, la madre, e negando quindi volontariamente la filiazione materna. Nel tessuto poetico delle *Coefore* se il latte traduce la naturale filiazione tra madre e figlio, che Oreste poi negherà ed annullerà, è dato incontrovertibile che la relazione tra madre e figlio non risulta rivestita di una specifica funzione sociale. È soltanto la filiazione tra padre e figlio a costituirsi come necessaria e funzionale alla riproduzione sociale, alla "definizione" dell'uomo greco come cittadino ed essere politico. A tal proposito osserva bene Dupont 2001, pp. 179 – 180, secondo cui "le lait de la mère nourrit l'enfant dans l'*oikos*, la concorde sociale entre les hommes sur le territoire de la cité en assure la fécondité. Le lait crée une *philia* entre la mère et le fils, mais cette *philia* n'est pas nécessaire pour que l'*oikos* soit un lieu de reproduction sociale, car le lait, à la différence du sang, ne transmet rien, n'importe quelle nourrice peut faire l'affaire. En revanche, dans la cité, cette fonction nourricière est liée à une autre *philia*, fondement de la sociabilité civique; attenter à la sociabilité civique en tuant un concitoyen, en transformant cette *philia* en haine". Per la vendetta di Oreste come istituzione sociale ed il valore sociale assunto dal matricidio di Clitemnestra che tende a celebrare la vittoria del patriarcato sull'antica ginecocrazia fondata unicamente su filiazione matrilineare, a cui si collega la trasformazione delle Erinni in Eumenidi, che, posta a fondamento civico della città, realizza la trasformazione della filiazione matrilineare in patrilineare cfr. Dupont 2001, pp. 31 – 32 e 81; cfr. altresì pp. 177 – 178 in cui si sottolinea come il matricidio tragico di Oreste non sia di ordine puramente vendicativo, ma tende a ristabilire un ordine sociale e politico ben preciso e determinato, al punto che l'aspetto vendicativo appare secondario rispetto all'aspetto sociale e politico. Il matricidio serve a ristabilire la filiazione materna, a rettificarla, per ridare nuovamente il primato alla filiazione paterna. Carattere assolutamente descrittivo senza alcuna esegesi letteraria, poetica o ideologica delle sezioni di Aesch. *Choeph.* vv. 250 – 251 e 549 – 550 in Alaux 1995, pp. 113 – 161.

l'appunto dalla "métaphore de la famille serpent"<sup>465</sup>, dal momento che l'*oikos* ormai snaturato di Clitemnestra si tramuta nella "maison [...] la plus sauvage, la plus inhumaine des familles"<sup>466</sup>.

Dal momento che l'ἔχιδνα si struttura pertanto come simbolo metaforico di una maternità snaturata, risulta necessario a tal punto della disamina enucleare le motivazioni per cui il pensiero greco si serve proprio dell'ἔχιδνα e non di un qualunque altro generico ὄφις per rappresentare le crudeli disfunzioni del ruolo materno.

È da rilevare in prima istanza che, rispetto ad una definizione più generica quale ὄφις<sup>467</sup> o semanticamente connotata in maniera diversa quale δράκων<sup>468</sup>, il termine ἔχιδνα qualifica propriamente la vipera, una specie già nota in antico per gli effetti letali del suo veleno. L'esegesi antica ravvisava infatti un netto elemento di diffrazione sussistente tra la vipera e le altre tipologie di rettili, da cui l'ἔχιδνα si distanzia notevolmente. Già Aristotele in *HA* 599B 1 marca la diversità tra le due "famiglie" serpentine notando espressamente che οἱ μὲν οὖν ἄλλοι ὄφεις ἐν τῇ γῆ φωλοῦσιν, αἱ δ' ἔχιδναι ὑπὸ τὰς πέτρας ἀποκρύπτουσιν αὐτάς. La forza letale insita e propria della vipera era elemento sviluppato dalla speculazione e dall'esegesi antica, che ravvisava paretimologicamente una consonanza strettissima tra il nome ἔχιδνα ed il veleno che essa trattiene dentro di sé. Partendo da una considerazione di carattere linguistico, l'*Et. Magn.* (in perfetta consonanza con *Et. Gud.* E 574, 5 – 6 e *Et. Parv.* E 71, 1 – 3) 404, 39 – 41 nota che "ἔχιδνα· παρὰ τὸ ἔχισ, ὃ σημαίνει τὸν ὄφιν καὶ τὸν ἰὸν, γίνεται ἔχια· καὶ πλεονασμῶ τῶν συμφώνων γίνεται ἔχιδνα, ἢ ἐν αὐτῇ τὸν ἰὸν ἔχουσα": ἔχιδνα si formerebbe grammaticalmente pertanto con l'aggiunta di due lettere (πλεονασμῶ τῶν συμφώνων) rispetto alla parola che dovrebbe risultare direttamente dal lemma base ἔχισ, indicante (σημαίνει) sia il rettile sia il veleno (τὸν ὄφιν καὶ τὸν ἰὸν); e il nome ἔχιδνα indicherebbe specificamente che l'animale trattiene dentro di sé il veleno (ἔχιδνα, ἢ ἐν αὐτῇ τὸν ἰὸν ἔχουσα).

Una lettura attenta di alcuni passi dell'*Historia animalium* di Aristotele offre forse però la possibilità esegetica per comprendere la fortissima carica poetica ed ideologica dell'associazione simbolica tra l'anti-madre Clitemnestra e l'ἔχιδνα. Il filosofo infatti individua la peculiarità della vipera nel suo essere viviparo, asserendo in *HA* 490b, 23 – 25 che "ἄπουν δὲ φύσει ἐστὶν ἔναμιον πεζὸν τὸ τῶν ὄφεων γένος· ἔστι δὲ τοῦτο φολιδωτόν. Ἄλλ' οἱ μὲν ἄλλοι ὠστοκοῦσιν ὄφεις, ἢ δ' ἔχιδνα μόνον ζωτοκεῖ". La considerazione aristotelica assume un notevole portato ideologico: benché la vipera sia come gli altri rettili priva di arti (ἄπουν), tuttavia essa è la sola tra i rettili (μόνον) a partorire essere vivi, è cioè vivipara (ζωτοκεῖ). La medesima espressione (ἢ δ' ἔχιδνα μόνον ζωτοκεῖ), impiegata per ribadire l'univoca peculiarità del rettile ritorna in altri due passi dell'*HA*. Afferma sempre Aristotele in *HA* 511 a, 15 – 16 che "ἔχει δὲ καὶ τὸ τῶν ὄφεων γένος πρὸς τε ταῦτα καὶ πρὸς ἄλληλα διαφορὰν. Τὰ μὲν γὰρ ἄλλα γένη τῶν ὄφεων ὠστοκεῖ πάντα,

<sup>465</sup> Dupont 2001, p. 76.

<sup>466</sup> Dupont 2001, p. 78.

<sup>467</sup> Sancassano 1996, pp. 50 – 53 e 60.

<sup>468</sup> Cfr. Sancassano 1996, pp. 53 – 63 per la connessione con il verbo δέρκομαι.

ὁ δ' ἔχλις ζωοτοκεῖ μόνον". Notazione, questa, a cui lo Stagirita annette un'ulteriore specificazione, sottolineando in *HA* 558a, 25 che il parto delle vipere, proprio perché si tratta di esseri vivipari, consiste nell'espellere la prole fuori (ἔξω) "τῶν δ' ὄφρων ὁ μὲν ἔχλις ζωοτοκεῖ ἔξω". Alla speculazione aristotelica, da cui probabilmente avranno attinto, fanno da *pendant* diverse esegesi etimologiche che ravvisano nello stesso sostantivo ἔχλιδνα il tratto peculiare della viviparità. Dal fatto che la vipera viene presentata come vivipara e quindi trattiene (κατέχειν) dentro di sé i piccoli durante la gestazione, viene infatti fornita la spiegazione del termine ἔχλις dal *Lex. Suid.* E 4015.1 secondo cui "ἔχλις· εἶδος ὄφρων. ἀπὸ τοῦ κατέχειν· διότι μόνον τῶν ὄφρων οὐκ ὠοτοκεῖ, ἀλλὰ ζωοτοκεῖ", in perfetto parallelismo ad *Et. Gud.* E 575, 1<sup>469</sup> ed *Et. Magn.* 404, 36<sup>470</sup>.

Ripercorrendo la trama delle osservazioni svolte, sembra dunque che la figura della vipera risulti associata e sovrapposta poeticamente e metaforicamente a quella della maternità umana perché nella riflessione greca, scientifica e linguistica, essa viene pensata, in termini peculiari, come un essere viviparo, esattamente come viviparo è il genere umano, di cui lo stesso Aristotele afferma chiaramente che il tratto precipuo e distintivo risulta essere lo ζωοτοκεῖν (ὁ γὰρ ἄνθρωπος ζωοτοκεῖ)<sup>471</sup>. La giustapposizione della vipera – donna si realizza dunque nello e per lo ζωοτοκεῖν ἔξω, in un'assimilazione e scambio di ruoli e funzioni tra umano e serpentino, che, riferite unicamente alla vipera tra i serpenti, ne fanno il termine di metafora più logico e perspicuo con la donna. E tale sovrapposizione risulta tanto più sconvolgente quanto più viene posto il *focus*, nella metafora tra umano e bestiale, sulla gestazione e sul parto, su ciò che si configura come il primo momento, ma anche quello più carnalmente forte del rapporto madre-figlio. La "tragicità" della rappresentazione poetica consiste dunque nell'annullamento di tale legame ad opera di una donna che madre certamente non lo è più. L'amore, che anima e sostanzia la maternità, dietro la figura serpentina, non può che risultare assolutamente squadernato nella sua essenza più profonda.

Finora le motivazioni addotte per esplicitare il simbolismo che si cela dietro la figura della donna-vipera si configurano d'ordine scientifico, basate quindi su una serie di dati anatomici che istituiscono una connessione tra genere umano femminile e genere viperino per ciò che concerne le modalità della gestazione e del parto della prole. Eppure l'associazione simbolica, che trova appunto la sua sistematizzazione scientifica nell'opera aristotelica, prende forma anche in due racconti strettamente connessi con la tematica tragica sviluppata nell'*Oresteia*. Un racconto favoloso sulla vipera, riportato da *Her. Hist.* III 109 concorre ulteriormente a delineare i tratti distintivi della madre ἔχλιδνα:

<sup>469</sup> "Ἐχλις· ὅτι μόνον τῶν ὄφρων μὴ ὠοφορήσαν τίκει, καὶ παρ' ἑαυτῶ κατέχει καὶ ζωοφορήσαν τίκει οὐκ ὦν, ἀλλὰ τέλεια τὰ ἔρπετά· ἀπὸ τοῦ κατέχειν οἷν ἔχλις".

<sup>470</sup> "Ἐχλις· ὅτι μόνον τῶν ὄφρων μὴ ὠοφορήσαν παρ' ἑαυτῶ κατέχει· καὶ ζωοφορήσαν τίκει οὐκ ὦν ἀλλὰ τέλεια τὰ ἔρπετά".

<sup>471</sup> *Arist., GA* 732b.17. Cfr. a tal proposito anche *Ael., NA* II, 52, 2. Poco più che rubricazione di alcuni passi che danno contezza dell'etimologia e dell'essere vivipara dell'ἔχλιδνα in Sancassano 1996, pp. 63 – 67.

ὥς δὲ καὶ αἱ ἔχιδναί τε καὶ οἱ ἐν Ἀραβίοισι ὑπόπτεροι ὄφεις εἰ ἐγίνοντο ὡς ἡ φύσις αὐτοῖσι ὑπάρχει, οὐκ ἂν ἦν βιώσιμα ἀνθρώποισι· νῦν δὲ ἐπεὶ ἄνθρωποι καταζεύγεται καὶ ἐν αὐτῇ ἧ ὁ ἔρσην τῇ ἐκποίησι, ἀπιεμένου αὐτοῦ τὴν γονὴν ἢ θήλεα ἄπτεται τῆς δειρῆς καὶ ἐμφῦσα οὐκ ἀνιεῖ πρὶν ἂν διαφάγη. Ὁ μὲν δὴ ἔρσην ἀποθνήσκει τρόπῳ τῷ εἰρημένῳ, ἡ δὲ θήλεα τίσιν τοιήνδε ἀποτίνει τῷ ἔρσενι· τῷ γονεῖ τιμωρόντα ἔτι ἐν τῇ γαστρὶ ἔοντα τὰ τέκνα διεσθίει τὴν μητέρα, διαφαγόντα δὲ τὴν νηδὺν αὐτῆς οὕτω τὴν ἐκδυσιν ποιέεται. Οἱ δὲ ἄλλοι ὄφεις ἔοντες ἀνθρώπων οὐ δηλήμονες τίκτουσι τε ὡς καὶ ἐκλέπουσι πολλόν τι χρῆμα τῶν τέκνων. Αἱ μὲν νυν ἔχιδναὶ καταπάσαν τὴν γῆν εἰσι, οἱ δὲ ὑπόπτεροι ἔοντες ἀθροοὶ εἰσὶ ἐν τῇ Ἀραβίῃ καὶ οὐδαμῇ ἄλλῃ· κατατοῦτο δοκέουσι πολλοὶ εἶναι.

così se le vipere ed i serpenti alati d'Asia si riproducessero come dovrebbe accadere secondo la loro natura, non sarebbe più possibile per gli uomini la sopravvivenza. Ora invece ogni qual volta si accoppiano e il maschio emette il seme in quella, mentre il maschio sta per rilasciarlo, la femmina lo afferra alla gola ed attaccatasi a quella, non la lascia prima di averla divorata. Il maschio così soccombe nel modo appena detto, ma la femmina sconta tale castigo per il maschio ucciso: infatti i piccoli, per vendicare il genitore, mentre sono ancora nel ventre materno, divorano la madre, e così, divorando il suo grembo, si creano un'uscita. Invece gli altri serpenti che non sono dannosi per gli uomini partoriscono uova e lasciano una gran quantità di figli.

La narrazione erodotea, che dà comunque già contezza nel dettato dell'essere viviparo della vipera in linea con la successiva speculazione aristotelica, si struttura secondo una serie di simbologie che rimandano alla tragedia eschilea, della cui trama costituisce, con la presenza però di "protagonisti" animali, quasi una trasposizione in prosa: come Clitemnestra è qualificata quale θῆλυς ἄρσενος φονεύς nelle parole di Cassandra in *Ag.* v. 1231<sup>472</sup>, così in maniera speculare la vipera – madre uccide il maschio, il padre dei suoi piccoli; dovrà però poi pagarne il fio (τίσιν ... ἀποτίνει) dal momento che i piccoli serpenti vendicheranno l'uccisione paterna (τῷ γονεῖ τιμωρόντα), proprio come Oreste adulto, una volta assunti i tratti serpentinici, ucciderà la madre-serpe. Il racconto sottolinea però un elemento diverso, che è assente nella tragedia eschilea, ovvero l'iteratività (veicolata dall'impiego preciso di ἐπεὶ seguito dai congiuntivi θορνύωνται e ἦ) della colpa materna e della vendetta perpetrata contro questa dai figli, che, nel continuo aberrante ripetersi dello stesso evento, puniranno la crudeltà della vipera, considerata alla stregua di un essere nocivo. In relazione a tale aspetto, la riflessione erodotea collima con la successiva riflessione scientifica aristotelica. Per lo storico, a differenza di quanto sarà affermato nell'*Historia animalium*, lo ζωτοκεῖν, peculiarità umana della vipera, è una spia di anormalità e crudele perversione, contrapposta alla "normalità" di tutti gli altri serpenti, che non nocivi (οὐ δηλήμονες) sono, proprio come dovrebbe essere naturale, ovipari (τίκτουσί...ὡς). La negatività viperina, su cui metaforicamente vengono strutturati i tratti della non – maternità, è insita nella particolarità zoologica di questo essere che, pur essendo rettile, in fondo non ne presenta i connotati distintivi, ma anzi li sovverte. Il racconto erodoteo non rimane un caso isolato nella riflessione posteriore, e viene ripreso, forse consapevolmente, proprio da Aristotele, in *Mirab.*

<sup>472</sup> Bene quanto osserva Hopmann 2012, p. 116 secondo cui il nesso θῆλυς ἄρσενος φονεύς si struttura come "oxymoronic construction of the phrase" che traduce la netta "tension between male and female".



*Auscult.* 846b. Il dettato aristotelico è tanto più interessante quanto più dà contezza dell'intreccio particolare tra poesia eschilea e prosa erodotea:

τοῦ περκνοῦ ἔχεως τῆ ἔχιδνη συγγινομένου, ἡ ἔχιδνα ἐν τῆ συνουσίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀποκόπτει. διὰ τοῦτο καὶ τὰ τέκνα, ὥσπερ τὸν θάνατον τοῦ πατρὸς μετερχόμενα, τὴν γαστέρα τῆς μητρὸς διαρρήγνυσιν

ogniqualevolta un maschio di vipera scuro si accoppia con la femmina, questa, durante l'accoppiamento, gli recide la testa. Per questo motivo i piccoli, come per vendicare la morte del padre, lacerano il grembo della madre.

Le suddette disfunzioni insite nelle relazioni parentali costituiscono dunque una topica ben specifica, come dimostra a distanza di secoli la ripresa puntuale del racconto vertente sulla triste storia di sangue e di uccisione che lega la vipera al maschio con cui si accoppia ed ai suoi piccoli da parte del sofista Eliano che in *NA I*, 24 riferisce ancora una volta dei feroci "legami familiari" insiti nell'universo viperino:

ὁ ἔχισ περιπλακεῖς τῆ θηλείᾳ μίγνυται· ἢ δὲ ἀνέχεται τοῦ νυμφίου καὶ λυπεῖ οὐδὲ ἔν. ὅταν δὲ πρὸς τῷ τέλει τῶν ἀφροδισίων ὤσι, πονηρὰν ὑπὲρ τῆς ὀμιλίας τὴν φιλοφροσύνην ἐκτίνει ἢ νύμφη τῷ γαμέτῃ· ἐμφῦσα γὰρ αὐτοῦ τῷ τραχήλῳ, διακόπτει αὐτὸν αὐτῆ κεφαλῆ· καὶ ὁ μὲν τέθνηκεν, ἢ δὲ ἔγκαρπον ἔχει τὴν μῖξιν καὶ κύει. τίκει δὲ οὐκ ὠά, ἀλλὰ βρέφη, καὶ ἔστιν ἐνεργὰ ἤδη κατὰ τὴν αὐτῶν φύσιν τὴν κακίστην. διεσθίει γοῦν τὴν μητρώαν νηδύν, καὶ πρόεισι παραυτὰ τιμωροῦντα τῷ πατρί. τί οὖν οἱ Ὀρέσται καὶ οἱ Ἀλκμαίωνες πρὸς ταῦτα, ὧ τραγωδοὶ φίλοι;

il maschio della vipera si avviluppa e si unisce con la femmina: e questa accetta lo sposo senza opposizione. Quando entrambi raggiungono il compimento dell'atto sessuale, la femmina si vendica dello sposo per l'accoppiamento con una malvagia riconoscenza: infatti gli si avvinghia al collo e gli recide la testa; e quello muore quando la femmina diventa feconda e rimane gravida. Non partorisce uova, ma piccoli già formati, che, già appena nati, manifestano una natura perversa. Subito divorano il ventre della madre, e vendicano il padre non appena vengono fuori. Mieì cari tragediografi, che cosa potrebbero dire a questo proposito gli Oresti e gli Alcmeoni?

Come il passo eliano presenta precisi e puntuali punti di contatto linguistici con la sezione erodotea da cui abbiamo avviato la nostra indagine – analogamente il periodo *διεσθίει γοῦν τὴν μητρώαν νηδύν* riprende quasi alla lettera l'erodoteo *τέκνα διεσθίει τὴν μητέρα, διαφαγόντα δὲ τὴν νηδύν* e qualifica l'utero della vipera con il lemma *νηδύς* al posto dell'aristotelico *γαστήρ*, così come il sintagma eliano *τιμωροῦντα τῷ πατρί* che qualifica la vendetta perpetrata dai piccoli della vipera sulla madre per il padre corrisponde in perfetto parallelismo al sintagma erodoteo *τῷ γονεῖ τιμωρέοντα* –, pur tuttavia esso focalizza l'attenzione sulla malvagia riconoscenza che l'*ἔχιδνα* manifesta verso il compagno in seguito all'accoppiamento (*πονηρὰν ὑπὲρ τῆς ὀμιλίας τὴν φιλοφροσύνην*), e sulla malvagia natura (*φύσιν τὴν κακίστην*) che i piccoli sussumono inevitabilmente come eredità "genetica" (e non potrebbe essere altrimenti!) dalla madre vipera, e che subito rivelano nel momento stesso in cui dilanano l'utero materno. In ultima istanza, a riprova di quanto affermato, il sofista collega direttamente ed esplicitamente la storia dell'*ἔχιδνα* alle

vicende mitiche di due figli matricidi, Oreste ed Alcmeone, colpevoli di aver ucciso le madri (Clitemnestra l'uno, Erifile l'altro) per vendicare i propri padri (rispettivamente Agamennone ed Anfiarao), da queste assassinate.

Ai fini della disamina condotta in questa sede, appare altresì degna di menzione la testimonianza offerta da Nicandro in *Ther.* vv. 128 – 134, che in relazione all'accoppiamento della vipera, unico fra i serpenti ad essere vivipari<sup>473</sup>, ed alla sua prole riferisce quanto segue:

μή σύ γ' ἐνὶ τριόδοισι τύχοις ὄτε δάχμα πεφυζῶς  
περκνὸς ἔχῃς θυίησι τυπῆ ψολόεντος ἐχίδνης,  
ἠνίκα θορνυμένου ἔχῃος θολερῶ κυνόδοντι  
θουράς ἀμῦξ ἐμφῦσα κάρην ἀπέκοψεν ὀμέυνου·  
οἱ δὲ πατρὸς λώβην μετεκίαθον αὐτίκα τυτθοί  
γαινόμενοι ἐχιῆς, ἐπεὶ διὰ μητρὸς ἀραιήν  
γαστέρ' ἀναβρώσαντες ἀμήτορες ἐξεγένοντο·

prova a non trovarti nei trivii quando fuggito dal morso  
il maschio bluastrò della vipera infuria per il colpo  
della vipera dalla pelle color fuliggine,  
quando durante l'accoppiamento con l'impuro dente velenoso  
lasciva lacera a graffi, dopo essersi a lui attaccata,  
e recide la testa del compagno;  
ma subito le piccole vipere, appena nate, vendicano l'uccisione del padre,  
dal momento che divorano il basso ventre della madre  
e nascono orfani di madre.

L'intelaiatura della sezione nicandrea focalizza ancora una volta l'attenzione sulla crudeltà che la vipera femmina manifesta nel momento successivo all'accoppiamento contro il maschio, che morde per recidergli il capo (ἠνίκα θορνυμένου ἔχῃος θολερῶ κυνόδοντι / θουράς ἀμῦξ ἐμφῦσα κάρην ἀπέκοψεν ὀμέυνου, vv. 130 – 131) e sulla vendetta perpetrata per punire l'uccisione paterna dai piccoli contro la madre, a cui divorano il ventre (οἱ δὲ πατρὸς λώβην μετεκίαθον αὐτίκα τυτθοί / γαινόμενοι ἐχιῆς, ἐπεὶ διὰ μητρὸς ἀραιήν / γαστέρ' ἀναβρώσαντες [...], vv. 132 – 134a). Tali elementi risultano evidenti dal sintagma γαστέρ' ἀναβρώσαντες, probabile ripresa dell'aristotelico (e quindi punto di convergenza proprio con la speculazione aristotelica) τὴν γαστέρα τῆς μητρὸς διαρρήγνυσιν, rispetto all'erodoteo διαφαγόντα δὲ τὴν νηδύν ed all'eliano διεσθίει γοῦν τὴν μητρώαν νηδύν: i crudeli figli assassini nasceranno già orfani di una madre assassina altrettanto malvagia (ἀμήτορες ἐξεγένοντο, v. 134b).

Il particolare che più colpisce il lettore nelle testimonianze sopra ricordate risulta l'esplicito riferimento al grembo materno, designato da Erodoto e da Eliano con il termine νηδύς indicante specificamente "le

---

<sup>473</sup> Lo stesso autore lo ricorda al v. 135a (οἷη γὰρ βαρύθει ὑπὸ κύματος [...]), in netta contrapposizione a tutti gli altri serpenti ovipari (οἱ δὲ καθ' ὕλην/ ὤσοτοκοὶ ὄφιες λεπυρὴν θάλπουσι γενέθλην, vv. 135b – 136).

ventre d'une femme"<sup>474</sup> o "l'utero"<sup>475</sup>; da Aristotele e da Nicandro dal più generale γαστήρ, la cui lacerazione e distruzione assume rilievo ancora maggiore rispetto al ruolo difensivo assunto dalla prole per vendicare il padre<sup>476</sup>.

Il soffermarsi su tale elemento, fortemente sottolineato nel dettato delle narrazioni, riveste una pregnanza simbolica notevole. In relazione ad esseri vivipari nel grembo materno prende forma la vita, si plasma la prole; ed è in quel contatto diretto che si struttura l'indissolubile legame madre-figlio. La lacerazione, la distruzione del grembo materno, si dispiega invece come immagine icasticamente corrosiva e chiarisce ulteriormente come il rapporto figlio-madre, se "vissuto" in termini serpentini, non può non configurarsi come snaturato da ambedue le parti, così deviato da rescindere il vincolo più solido, più vero, più profondo. Le madri si macchiano di colpe terribili, ed i figli, in un tale sistema di parentela, pur di vendicarsi, compiono a loro volta il più orrendo dei delitti, il matricidio.

Una bella suggestione di carattere letterario può forse contribuire ad evidenziare la forza che si cela dietro le parole erodotee ed aristoteliche. Se la prole viperina distrugge il ventre materno, nei medesimi termini Oreste non nutrirà alcuna pietà invece del seno materno. In un interessante passo del *De amore prolis*, Plutarco riconosce nelle mammelle, in virtù della loro posizione fisica nel corpo della donna, una serie di funzioni ben precise, discostandosi dalle analogie anatomiche e strutturali (limitatamente alla gestazione ed al parto della prole) ravvisate da Aristotele tra donne e vipere, e rimarcando anzi le differenze strutturali che sussistono fra genere umano ed animale:

ὧ μόνω σχεδὸν οὐδὲ καθαρὰν ἔδωκεν εἰς φῶς ὁδὸν ἢ φύσις, ἀλλ' αἵματι πεφυρμένος καὶ λύθρου περίπλευς καὶ φονευόμενος μᾶλλον ἢ γεννωμένω ἑοικώς οὐδενός ἐστιν ἄψασθαι καὶ ἀνελέσθαι καὶ ἀσπάσασθαι καὶ περιλαβεῖν ἢ τοῦ φύσει φιλοῦντος. διὸ τῶν μὲν ἄλλων ζώων ὑπὸ τὴν γαστέρα τὰ οὐθατὰ χαλᾷ, ταῖς δὲ γυναιξιν ἄνω γεγόνασιν περὶ τὸ στέρνον ἐν ἐφικτῷ τοῦ φιλήσαι καὶ περιπτύξαι καὶ κατασπάσασθαι τὸ νήπιον, ὡς τοῦ τεκεῖν καὶ θρέψαι τέλος οὐ χρεῖαν ἀλλὰ φιλίαν ἔχοντος

a lui solo quasi la natura non ha concesso neppure una via pura alla luce, ma intriso di sangue e del tutto ricoperto di lordura, simile piuttosto ad uno che è ucciso anziché ad uno che è generato, non viene né sfiorato né preso né baciato né abbracciato da nessun altro se non da chi lo ama per natura. Perciò le mammelle degli altri animali sono abbassate sotto il ventre, invece nelle donne si

<sup>474</sup> DELG 1999, p. 750 s.v. νηδύς. La valenza del lemma νηδύς può oscillare tra quella generale di ventre e quella precipua di utero. Per νηδύς con il significato generale di ventre cfr. Aesch. *Choeph.* v. 757 ed *Eum.* v. 138. Per νηδύς specificamente come utero cfr. invece Aesch. *Eum.* v. 665, e la notazione di Melet. *De nat. hom.* 8, 3, secondo cui l'utero può essere designato con μήτρα, νηδύς, δελφύς ed infine con ὑστέρα (ἢ δὲ μήτρα παρὰ τὸ μήτηρ εἶναι τοῦ γεννωμένου· λέγεται δὲ καὶ νηδύς καὶ δελφύς καὶ ὑστέρα). Per la duplice interpretazione di νηδύς inteso al contempo come semplice ventre o come utero all'interno del quale prende vita l'embrione cfr. altresì Phot. *Lex.* N, 298, 3, *Et. Gud.* N 407, 28 e 31, *Et. Magn.* 603, 5 e *Lex. Suid.* N 301, 1.

<sup>475</sup> Cfr. a titolo esemplificativo Aesch. *Eum.* v. 665 e Loraux 1991 (a), p. 128.

<sup>476</sup> Per νηδύς e γαστήρ come sinonimi di utero e sulle implicazioni concettuali secondo cui il corpo femminile è ridotto al contempo al ventre e ad utero cfr. Loraux 1991 (a), pp. 126 – 129. Per ulteriori fonti che trattano dell'accoppiamento della vipera e dell'uccisione del maschio da parte della stessa cfr. altresì Opp. *Hal.* I, vv. 554 e segg., Athen. *Deipn.* 321D Kaibel e Hier. *Περὶ δικαιοσύνης apud Stob. Anth.* III, p. 428 W. – H. Sintesi sistematica, con qualche lieve omissione, sulle fonti che si occupano della questione qui trattata in Borthwick 1967, p. 252 n. 1.

trovano in alto sul petto, esattamente nel luogo in cui è possibile baciare ed abbracciare calorosamente il bambino, dal momento che fine del partorire e dell'allevare non è l'utilità, ma l'amore<sup>477</sup>.

Lo scrittore è netto nelle sue profonde affermazioni, quasi epigrammatiche: se madre è chi ama per natura (τοῦ φύσει φιλοῦντος), il fine della maternità (τέλος), realizzato nei due momenti del parto (τεκεῖν) e dell'allevamento (θρέψαι) della prole, concretizzatosi fisicamente nell'atto del bacio (φιλησαι) e dell'abbraccio dell'infante (περιπτύξαι καὶ κατασπάσασθαι), è unicamente l'amore disinteressato (οὐ χρεῖαν ἀλλὰ φιλίαν) per il figlio, che viene definito dallo stesso Plutarco poco dopo nei termini di un τὸ φύσει φιλόστοργον<sup>478</sup>.

Nella scena tragica eschilea l'atto del τεκεῖν è brutalmente obliterato da Clitemnestra, così come l'atto del θρέψαι materno è obliterato da Oreste: la tragicità dell'immagine eschilea è insita nello sfaldamento di tale φιλία, nel suo totale annullamento. Eppure il passo plutarcoo consente in filigrana un'ulteriore notazione importante, oltre i termini poetici mediante i quali si esplicano forme e funzioni dell'amore materno. Lo scrittore infatti sottolinea come la posizione del seno differisca nelle donne (ταῖς δὲ γυναιξίν), nel cui corpo esso è collocato in alto (ἄνω), e in tutti gli altri animali (τῶν μὲν ἄλλων ζώων), in cui invece esso è posizionato esattamente sotto il ventre (ὑπὸ τὴν γαστέρα). Da questo dettaglio anatomico si può forse supporre che in fondo i piccoli delle vipere delle due narrazioni precedentemente analizzate ed Oreste compiano lo stesso atroce atto, scagliandosi contro la loro madre. Se infatti Oreste oblitera l'amore filiale alla vista del seno, ed i piccoli delle vipere lacerano il grembo materno, tali azioni forse possono trovare una loro esegesi grazie alle riflessioni mediche del tempo. La ginecologia greca infatti ravvisava uno stretto rapporto anatomico e funzionale tra l'utero ed il seno: l'utero è inteso come il centro focale dell'essere madre, è per metonimia la maternità stessa<sup>479</sup>. Un unico denominatore collega l'azione viperina a quella di un giovane, che a sua volta diventa (non casualmente!) serpente per vendicare il padre: lacerare il grembo materno, cioè l'utero, o uccidere la madre, non provando alcuna pietà per il suo seno, denunciano unicamente e drammaticamente l'oblio definitivo dell'amore filiale. E la simbologia insita dietro tale narrazione risulta tanto più forte in quanto le disfunzioni dei rapporti parentali tra la madre Clitemnestra ed il figlio Oreste sono pensati in termini serpentine; ed il matricidio risulta conseguenza diretta della metamorfosi metaforica del figlio, che si oppone alla viperina madre, in un rettile. Non sembra pertanto considerazione peregrina, alla luce delle notazioni fin qui condotte, che il rettile in questione assurga bene a simbolo di disfunzione all'interno del nucleo familiare. Tale repertorio metaforico non poteva non

---

<sup>477</sup> Plut., *De amore prolis* 496.B.6 - 496.C.4.

<sup>478</sup> Plut., *De amore prolis* 496 D 7.

<sup>479</sup> Non è questa la sede per affrontare analiticamente la complessa problematica ginecologica che ravvisa la sussistenza di un collegamento anatomico e funzionale tra l'utero ed il seno, data anche la vasta bibliografia sull'argomento. Per un primo approccio si vedano almeno i fondamentali contributi di Manuli 1983 in Campese-Manuli-Sissa 1983 pp. 149 – 204 e Sissa 1983 in Campese-Manuli-Sissa 1983 pp. 83 – 145 e più in generale Campese-Manuli-Sissa 1983. Cfr. inoltre Loraux 1988 pp. 88 – 90, Dubois 1990, Sissa 1990 in Duby-Perrot 1990 pp. 58 – 100, Andò 1995 in Fiume 1995, Faranda 1996 pp. 65 – 82 e Andò 2000 pp. 5-65.

prendere forma in due drammi, quali l'*Agamennone* e le *Coefore*, che della rappresentazione di tali disfunzioni parentali si configurano come archetipi paradigmatici.

Sia che si dilani il grembo materno sia che si dilani il seno materno, medesima è la conseguenza risultante: la recisione della naturalità di un rapporto d'amore che dovrebbe sussistere κατὰ φύσιν, che assurge nella sua drammatica brutalità (e per di più ad opera di un figlio) a simbolo di un'annientamento estremo, quello della maternità. Se come nota giustamente Sancassano "come il rettile del serpente si rivolta contro colei che l'ha partorito, così Oreste, prendendolo a modello, si rovescerà contro la propria madre"<sup>480</sup>, ecco allora che mediante le modalità bestiali nell'annullamento delle due forme di amore, quelle più naturali e profonde, della madre verso la prole e del figlio verso la madre, prende corpo una delle metafore più ambigue e brutalmente connotate del teatro eschileo<sup>481</sup>, al punto che il figlio – serpente arriva a logorare quella parte fisica che della maternità era l'emblema stesso, per l'appunto l'utero.

### 1.8a Postilla: Isotopie letterarie e linguistiche. Il caso dell'*Oreste* euripideo.

L'architettura poetica e lessicale dell'*Oreste* euripideo presenta numerose convergenze ed isotopie letterarie con la trama poetica e linguistica costruita da Eschilo nel corso dell'*Agamennone* e delle *Coefore*<sup>482</sup>. L'eredità letteraria viene individualizzata specificamente da Euripide ed accolta nelle maglie del dramma il cui protagonista è proprio l'assassino della madre. Il gioco di riuso del modello eschileo comincia a farsi strada fin dall'inizio della tragedia. La notazione secondo cui nelle parole di Elettra ai vv. 25 – 26a

<sup>480</sup> Sancassano 1997 (a), p. 180.

<sup>481</sup> Queste considerazioni possono per di più chiarire il fatto che la regina di Argo sia stata definita non soltanto ἔχιδνα, ma anche ἀμφίσβαινα e Σκύλλα (Aesch., *Agam.* v. 1233, su cui cfr. *supra* pp. 29 – 34). L'ἀμφίσβαινα è un mostro a due teste, ciascuna posta alle estremità del corpo e caratterizzata pertanto da duplicità, come sottolinea bene il prefisso ἀμφί- (cfr. a tal proposito Ael., *NA IX*, 23, 8 ed *Et. Magn.* 91, 9; si confrontino altresì Maspero 1997, p. 355, Judet de La Combe 2001 p. 531 comm. *ad Agam.* v. 1233 e Sancassano 1997, p. 167). Il riferimento a Scilla può inoltre essere chiarito dalla connessione genealogica che il mostro intrattiene con il mondo dei rettili: la vipera ἔχιδνα in Esiodo era difatti la personificazione del mostro Echidna (Hes., *Theog.* vv. 297 e 304), ed il mostro Scilla viene fatto discendere talvolta proprio dalla coppia Echidna-Tifeo (Hyg., *Fab.* 125, 14 e 151, 1; cfr. inoltre Sancassano 1997 (a), p. 167).

<sup>482</sup> Un'ulteriore immagine poetica veicola ulteriormente la convergenza letteraria che si instaura fra il dramma euripideo e l'*Agamennone* eschileo: in modo precipuo ai vv. 1014 – 1017 Pilade il più fedele tra gli amici di Oreste (ὁ τε πιστότατος πάντων Πυλάδης, v. 1014), simile ad un fratello (ἰσάδελφος ἀνὴρ, v. 1015), che sorregge le membra malate di Oreste (†ιθύωνν νοσερόν κῶλον Ὀρέστου†, v. 1016), è qualificato come παράσειρος, ovvero "cavallo d'appoggio" nei riguardi di Oreste. Il qualificativo παράσειρος, attestato in poesia unicamente nel suddetto segmento tragico euripideo, fa riferimento al cavallo che non posto direttamente sotto il giogo forniva aiuto agli altri cavalli nel traino del carro (qualificato da Griffith 2006, p. 333 come "out – runner on the extreme right was not even harnessed under the yoke with the others but ran free"), come ben si evince da Hesych. *Lex.* Π 911, 1 (καὶ ἵππος ὁ παράσειρος, ὁ ἐκτός τοῦ ἄρματος τρέχων), *Sch. Vet. in Hom. Il. XVI ad v. 471* (ὁ ἔξω τοῦ ζυγοῦ ἵππος. παράσειρος λεγόμενος), ed infine da *Lex. Suid.* Π 428, 1 che qualifica propriamente il παράσειρος come cavallo ausiliario (ὁ ἀκόλουθος ἵππος). Il cavallo ausiliario può essere anche qualificato con il semplice aggettivo σειραῖος come si evince dall'attestazione del nesso σειραῖον ἵππον di Soph. *El.* v. 722 e dall'esegesi offerta dalla tradizione scoliastica vetusta al passo in questione (σειραῖον ἵππον, τὸν ἔξω τοῦ ζυγοῦ). Simile immagine poetica e designazione precipua risulta già attestata in Aesch. *Ag.* v. 842, in cui Agamennone ricordando il rapporto di fedeltà e di amicizia dimostrato soltanto da Odisseo nei suoi riguardi durante la spedizione a Troia lo qualifica come ἐτοῖμος [...] σειραφόρος (per la valenza precisa di σειραφόρος cfr. altresì Aesch. *Ag.* v. 1640 ed Hdt. *Hist.* III, 102, 17). Su σειραφόρος e παράσειρος cfr. inoltre la specifica notazione di Polluce che in *Onom.* I, 141, 5 ricorda che i cavalli ausiliari che fornivano aiuto nel traino, ma non posti sotto il giogo (οἱ δ' ἐκατέρωθεν) fossero denominati παρήγοροι, παράσειροι, σειραφόροι oppure σειραῖοι, in virtù del fatto che le briglie che lo legavano al cocchio (ἡνίαι) fossero chiamate σειραῖα ο παρηγορία. Cfr. altresì *Sch. Rec. e cod. Genev. gr. 44 in Hom. Il. XVI, ad v. 471* (ὁ ἔξω τοῦ ζυγοῦ ἵππος, παράσειρος καλούμενος).

Clitemnestra ha avvinto lo sposo in un tela inestricabile per poi ucciderlo (ἢ πόσιν ἀπείρωι περιβαλοῦσ' ὑφάσματι / ἔκτεινεν [...]) trova una precisa consonanza nella tessera poetica eschilea di *Ag.* v. 1382 – 1383a, in cui la regina di Argo era colta nell'atto di gettare contro Agamennone una inestricabile rete da pesca (ἀπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, / περιστιχίζω): tale convergenza è ben sottolineata dall'impiego del medesimo qualificativo ἄπειρος per designare la rete infida di morte in cui è avvinto Agamennone, ἀμφίβληστρον nel dettato eschileo, il più generico ὑφασμα in *variatio* nel segmento euripideo. Se nella trama metaforica delle *Coefore* Oreste doveva subire una metamorfosi serpentina per poter vendicare la madre, trasformandosi specificamente in δράκων (v. 527), così in perfetta analogia concettuale Tindareo qualifica al v. 479 il giovane come μητροφόντης...δράκων<sup>483</sup> e ne ribadisce al v. 524 la bestialità assassina di cui si è macchiato (θηριῶδες...μαιφόνον): ancora una volta la pericolosità del rettile, la sua capacità di seminare crudelmente morte, designa chi non esita a macchiarsi del sangue parentale, e nello specifico del sangue materno<sup>484</sup>. La mostruosità dell'atto compiuto da Oreste risulta tanto più efferata anche in virtù del fatto che, in perfetto parallelismo con il segmento tragico di Aesch. *Choeph.* vv. 896 – 898, sia Tindareo ricorda il seno scoperto da Clitemnestra al figlio, verso cui supplicava pietà (ἐπεὶ τίν' εἶχες, ὦ τάλας, ψυχὴν τότε / ὅτ' ἐξέβαλλε μαστὸν ἰκετεύουσά σε / μήτηρ [...], vv. 526 – 528a)<sup>485</sup>, sia il coro nel secondo stasimo del dramma fa menzione del seno materno scoperto dalle vesti d'oro della regina di Argo verso cui il giovane non prova alcuna compassione filiale, e contro cui compie il suo crudele atto vendicativo ([...] ματρὸς ὄτ' ἐκ / χρυσεοπηνήτων φαρέων / μαστὸν ὑπερέλλοντ' εἰδὼν / σφάγιον ἔθετο ματέρα [...] vv. 839 b – 842a)<sup>486</sup>. Utile risulta la testimonianza offerta da *Sch. Vet. in Eur. Or. ad v. 524, 2* in cui è ribadita la triste vicenda di uccisione e di morte che lega indissolubilmente i piccoli della vipera alla loro madre “τοῦτο διὰ τὸ λεγόμενον περὶ τῶν ἐχιδνῶν ὅτι μετὰ τὴν συνουσίαν φονεύει τὸν ἄρρενα ἢ ἐχίδνα, οἱ δὲ γεννώμενοι ὥσπερ τιμωρούμενοι τὸν τοῦ πατρὸς φόνον διατρήσαντες τὴν κοιλίαν τῆς μητρὸς καὶ φονεύσαντες αὐτὴν γεννῶνται ὡς Νίκανδρος ἐν τοῖς Θηριακοῖς<sup>487</sup>. οἷς ὁμοίον ἐστὶ καὶ τὸ κατ' Ὀρέστην καὶ Κλυταιμνήστραν γενόμενον”. Il dato più interessante rinvenibile nel suddetta esegesi scoliastica non è costituito dalla storia nota, il cui fulcro si basa sulla vendetta perpetrata dai piccoli ai danni della madre per vendicare l'uccisione del padre, ma nel fatto che essa delinea proprio direttamente nella triste vicenda di Oreste e Clitemnestra un'analogia (ὁμοίον) con la storia della vipera e del rapporto con i suoi piccoli. La notazione esegetica e la complessità simbolica di cui lo scolio euripideo dà precisa contezza potrebbero trovare il loro completamento, o ancora una più forte convalida, se letti in relazione allo *Sch. Vet. in Licoph. Alex.* v. 1114, sviluppato anch'esso su due momenti collaterali: se la prima sezione della testimonianza scoliastica costituisce un'ulteriore testimonianza dell'uccisione della vipera da parte dei cuccioli appena nati (ἐχίδνα μετὰ τὸ μιγῆναι ἀναιρεῖ τὸν ὁμόζυγον καὶ οἱ παῖδους τὴν μητέρα τικτόμενοι), la seconda sezione instaura un netto collegamento tra la storia oramai ben conosciuta e la vicenda familiare di sangue che coinvolge Agamennone, Clitemnestra ed Oreste (οὕτως καὶ ἡ Κλυταιμνήστρα τὸν Ἀγαμέμνονα καὶ ὁ Ὀρέστης τὴν Κλυταιμνήστραν). E non costituirà dato superfluo ricordare che secondo una tradizione mitografica attestata dallo storico Teagene (fr. 10 Jacoby) Oreste muore, quasi per contrappasso, in Arcadia ucciso dal morso di una vipera, proprio lui che aveva assassinato la vipera madre Clitemnestra (αὐτὸς δὲ ὑπὸ ἐχίδνης δηχθεὶς θνήσκει εἰς χωρίον τῆς Ἀρκαδίας, τὸ λεγόμενον Ὀρέστιον). A ricomporre

<sup>483</sup> Con il medesimo nesso ματροφόντας δράκων è qualificato Oreste nelle parole del Frigio al v. 1424.

<sup>484</sup> A considerare un'espansione concettualmente importante, senza dubbio di matrice eschilea, induce sempre nell'*Oreste* euripideo il fatto che Odisseo, definito prima ingannatore subdolo (σιγᾶ δόλιος, v. 1404), benché fedele verso gli amici (πιστὸς δὲ φίλοις, v. 1405), venga qualificato come un φονιὸς τε δράκων, mediante il riuso del nesso φονίου...δράκοντος che qualificava già Serse in Aesch. *Pers.* v. 82.

<sup>485</sup> Per l'impiego del sintagma ἐξέβαλλε μαστὸν in relazione al seno mostrato da Clitemnestra cfr. altresì con leggera *variatio* Eur. *El.* v. 1206 ἐβαλεν...μαστὸν, nel cui segmento tragico Oreste ricorda l'atto compiuto dalla madre per suscitare pietà prima del matricidio.

<sup>486</sup> Il particolare del seno mostrato da Clitemnestra per suscitare pietà nel figlio viene ricordato anche nelle parole di Oreste al v. 568.

<sup>487</sup> Cfr. Nic. *Ther.* vv. 130 e segg., su cui cfr. *supra* pp. 128 – 129 e le medesime considerazioni di *Sch. Vet. et Rec. in Nic. Ther.* v. 131, dove è ribadita la storia oramai nota (ἐκ τῶν κεφαλῶν αἱ ἐχίδναι κατέχονται συνουσιαζόμεναι, καὶ μετὰ τὸ συνουσιάσαι ἀναιρεῖ τὸν ἄρρενα ἢ θήλεια, τὴν κεφαλὴν ἀποκόπτουσα. τὰ δὲ ἔμβρυα πάλιν τικτόμενα τὴν γαστέρα τρώξαντα τῆς μητρὸς οὕτως ἐξέρχονται θανατοῦντα αὐτήν, ὡσανεὶ τοῦ πατρὸς διεκδικοῦντα τὸν θάνατον).

simbolicamente e letterariamente la trama d'insieme sarà a distanza di secoli, in età bizantina, ma basandosi su un repertorio poetico ormai consolidato e topico il poeta Costantino Manasse che in *Comp. Chron.* vv. 1468 – 1471, ricordando l'inganno della terribile donna vipera Clitemnestra (δόλω κακίστης γυναικός, ἐχίδνης v. 1468), qualifica la figura di Oreste quale vendicare distruttivo (Ὀρέστην ἐφθαρκότα v. 1469) di colui che ha contaminato la stirpe del padre Agamennone ed il suo letto nuziale (τὸν τοῦ πατρὸς αἰσχύνοντα τὸ γένος καὶ τὸ λέχος v. 1470), e insieme con lui la sfacciata madre Clitemnestra (καὶ σὺν αὐτῷ τὴν ἀναιδῆ μητέρα Κλυταιμνήστραν v. 1471), designata, secondo i dettami di una salda memoria poetica, con il qualificativo ἀναιδής, connotativo in modo precipuo dell'animale che metaforizzava per eccellenza l'indole di Clitemnestra, la cagna.

### 1.9. Innalzare un canto di morte: Clitemnestra corvo

Le rappresentazioni bestiali fin ora analizzate denunciano l'annullamento totale dei tratti materni e della maternità. Se nel pensiero greco l'identità femminile si sovrappone, o meglio si identifica specularmente con il ruolo materno, allora la distruzione della maternità, e la conseguente anti-maternità si configurano come eliminazione totale dell'identità umana femminile. Ad essere archetipo paradigmatico è ancora una volta Clitemnestra. L'ulteriore modalità impiegata per rappresentare la sua bestializzazione è il canto di un corvo, modulato ed innalzato come inno e suggello delle efferatezze compiute. Sulla figura di Clitemnestra, Eschilo costruisce dunque una serie di immagini metaforiche, ciascuna delle quali è piena di una simbologia particolare, benché tutte concorrano univocamente alla definizione di un personaggio ambiguo e crudele. Ora leonessa, ora cagna, ora vipera. Alla regina di Argo sembra altresì associato, da parte del Coro, in un passo dell'*Agamennone*, un ulteriore animale, il corvo (κόραξ). Per fornire una corretta esegesi delle modalità di impiego di tale immagine e delle motivazioni profonde che spingono il poeta ad impiegarla, sarà necessario partire da una serie di problemi testuali concernenti alcuni versi che, secondo le lezioni tradite dai codici *Florentinus Laurentianus* 31. 8 dell'inizio del XIV secolo, *Venetus Graecus* 616 (*Marcianus* 663) del XV secolo e *Neapolitanus* II. F 31 (*Farnesianus* I E 5) dell'inizio del XV secolo ante correctionem, si presentano come segue:

{άντ. α.} {Χο.} δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις δώμασι καὶ διφυί-  
οισι Τανταλίδαισιν,  
κράτος <τ'> ἰσόψυχον ἐκ γυναικῶν  
καρδιόδηκτον ἐμοὶ κρατύνεις,  
ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν [μοι]  
κόρακος ἐχθροῦ σταθεὶς ἐννόμως ὕμνον ὑ-  
μνεῖν ἐπεύχεται <~>.

[Ant. A] [Co] O demone, che piombi a precipizio sulle dimore e  
sulle due discendenti di Tantalo,  
e a causa di due donne di animo uguale,  
rafforzi ancora di più un potere che mi rode il cuore,  
ed incumbendo (sc. il demone) sul cadavere

alla stregua di un corvo odioso si vanta  
di cantare un inno < ῥῆ > in maniera legittima<sup>488</sup>.

Accettando le lezioni tradite, il senso del testo si esplica nella similitudine tra il demone piombato sulla casa dei Pelopidi ed il corvo (il participio maschile σταθείς si riferirebbe pertanto al vocativo δαῖμον) che, incumbendo sul cadavere di Agamennone, emette un grido in maniera melodiosa. I punti focali dell'immagine consisterebbero quindi nella connessione tra il demone e l'uccello ed il valore dell'avverbio ἐννόμως<sup>489</sup>, che semanticamente potrebbe indicare o la dolcezza del canto emesso dal demone o, in chiave ironica ed antifrastica, la legittimità con cui tale canto viene emesso. Subentrano a questo punto dell'analisi due problemi. Il primo riguarda gli elementi della similitudine, il secondo la musicalità delle note emesse. La lezione tradita σταθείς è accolta da quasi tutti gli editori, tra cui Fraenkel, Murray<sup>490</sup>, Mazon<sup>491</sup> e West, e dallo stesso Pollard, che nel volume dedicato all'ornitologia greca, fornendo un'esegesi del passo in questione, così asserisce "despite its sombre magnificence the raven with its resonant croak is strangely ignored by Homer, though he mentions other carrion feeders like vultures and lammergeyers. The bird had an evil reputation and the elegiac poet Theognis [...] lamented that <everything has gone to the ravens><sup>492</sup> (we should say <to the dogs>) while the tragedian Aeschylus described the curse of the house of Tantalus <perched like a raven on a corpse>"<sup>493</sup>.

Eppure accogliendo la lezione tradita, sembra che la forza espressiva connaturata alla similitudine si perda. È necessario rammentare infatti che il Coro si rivolge direttamente a Clitemnestra, che ha appena compiuto il crudele omicidio e quindi si erge, in maniera trionfalmente soddisfatta, sul cadavere di Agamennone. Andrebbe presa in seria considerazione la proposta di Stanley, Schütz, Porson, Blomfield, Hermann e Page<sup>494</sup>, di emendare il tradito σταθείς in σταθεῖσ'(α), metricamente equivalente e collegato quindi grammaticalmente e concettualmente con Clitemnestra, e non al demone, intuizione questa già di Thompson, che, pur non accennando al problema testuale, riferisce il participio alla regina di Argo ed individua i due termini dell'immagine nel corvo ed in Clitemnestra<sup>495</sup>. Benché Fraenkel accolga la lezione tradita, comunque risultano sempre molto valide alcune considerazioni, nonostante appaiano poco convincenti, a mio avviso, le modalità di difesa di σταθείς e l'accostamento della figura del corvo a quella

<sup>488</sup> Aesch., *Agam.* vv. 1468 – 1474. Sul demone vendicatore di Clitemnestra da un punto di vista prettamente ideologico cfr. Neuburg 1991.

<sup>489</sup> Cfr. a tal proposito anche Dumortier 1975, p. 139, che accoglie tutto il testo tradito (σταθείς ἐννόμως...ἐπεύχεται), senza nessun accenno ai problemi testuali sottesi ai versi in questione.

<sup>490</sup> Murray 1970 accoglie nella forma tradita il sintagma σταθείς ἐννόμως, accettando però l'emendamento di Canter ἐπεύχεται rispetto al tradito <ἐπεύχεται> dei codici sulla base del confronto sinottico con Eur. *Andr.* v. 1225 e Soph. *OC* vv. 182 e 227.

<sup>491</sup> Mazon 1961 accoglie tutto il testo nella forma tradita (σταθείς ἐννόμως...ἐπεύχεται) senza citare in apparato l'emendamento di Canter sopra ricordato, come già aveva fatto Pollard 1948, p. 122.

<sup>492</sup> Theogn., *El.* I v. 833.

<sup>493</sup> Pollard 1977, pp. 26-27.

<sup>494</sup> Page 1972.

<sup>495</sup> Thompson 1936, p. 160.



del demone<sup>496</sup>, dal momento che lo studioso asserisce “the verb in the sense of *gloriarī* was used in 1262 to describe Clytemnestra’s behaviour; then she used it herself in the first great speech which she made beside Agamemnon’s body (1394). It should be realized that the sentence ἐπὶ...δὲ σώματος... σταθείς... ἐπεύχεται bears a relation to the description that Clytemnestra gave of her own demeanour. Must we therefore follow Stanley (in his posthumous notes: ‘*Vide an non potius σταθεῖσ’ legendum sit*’), Schütz, Porson, Blomfield, Hermann, and others in interpreting σταθείς as σταθεῖσ’ and making Clytemnestra the subject? It would be possible to take a γυνή from the preceding γυναικῶν, and if 1472 ff. followed what goes before in asyndeton, this interpretation might be considered. But as the connexion is marked by δέ, the transition to a new and undefined subject after the appeal to the daimon would be incredibly abrupt. Moreover, the immediately following answer of the queen 1475 ff. makes it unlikely that the Chorus in this stanza has spoken of Clytemnestra as well as of the daimon; in this whole section Clytemnestra’s answers are related very closely to the preceding words of the Chorus (particular significant is the division of the answer 1462 ff. corresponding to the two separate ideas voiced by the Chorus). Therefore the spirit of evil must be the subject of the sentence 1472 ff. After their impassioned invocation of the δαίμων the old men do not address him any further but go on to speak of him: the appeal falls back into the normal form of utterance [...] when we now turn to the thought expressed in 1472 ff., we see that the action ascribed to the δαίμων reflects Clytemnestra’s words and attitude. This is in harmony with one of the basic ideas of this scene. It is ἐκ γυναικῶν that the spirit of evil shows forth his power; soon afterwards Clytemnestra will say that the old, grim ἀλάστωρ of the house has taken her shape. The suggestive comparison δίκαν κόρακος ἐχθροῦ seems much more appropriate for the δαίμων than for Clytemnestra”<sup>497</sup>.

Il secondo problema testuale riguarda la forma avverbiale ἐν-νόμως. Accogliendo la lezione tradita il senso del passo si indirizzerebbe verso la dolcezza melodiosa con cui il canto viene emesso o la legittimità ironica e beffarda con cui vengono modulate le note. Ma come collegare in un nesso concettuale solido e forte il canto del corvo ad un possibile statuto di armonia musicale? La soluzione per una corretta esegesi del passo può forse derivare direttamente da un emendamento triciniano. Il *codex Neapolitanus* II. F 31 (*Farnesianus* I E 5) dell’inizio del XV secolo presenta infatti *post correctionem* l’emendamento operato da Demetrio Triclinio ἐκ-νόμως rispetto alla lezione tradita ἐν-νόμως, così da intendere l’avverbio “in maniera stonata, fuori misura”. La correzione, a mio avviso, è contestualmente molto più valida, anzi spiega bene l’immagine del corvo, il suo statuto ambiguo. La forma avverbiale più corretta potrebbe essere dunque probabilmente proprio ἐκ-νόμως, perché essa denota il canto del κόραξ, privo dello statuto di armonica dolcezza connaturato di solito ad uccelli melodiosi come l’usignolo, la rondine, il cigno, canto che in realtà è quasi un anti-canto, inno di lode all’omicidio appena perpetrato. Emendamento per altro accettato da Fraenkel, Page, e West, ma non da Murray e Mazon che, pur presentando il problema, preferiscono poi

<sup>496</sup> Fraenkel 1962, pp. 699 – 700, *comm. ad loc.*

<sup>497</sup> *Ibid.*

accogliere la lezione tradita ἐν-νόμῳς. Che il canto costituisca il punto focale della sequenza appare inoltre confermato dall'impiego della figura etimologica ὕμνον ὕμνεῖν, evidente riferimento alla modalità di prassi esecutiva dell'inno innalzato dalla regina di Argo a suggello dell'uccisione del marito<sup>498</sup>. A corroborare ulteriormente la validità dell'emendamento, concorre peraltro la testimonianza dello *Scholium Vetus* al manoscritto triciniano che per glossare l'immagine del corvo si serve delle seguenti notazioni esegetiche: “κόρακος] ὡς κόραξ ἐσθίων νεκρῶν σῶμα βοᾷ, οὕτω καὶ ὁ δαίμων ἐκνόμῳς † δικάσει †, παρὰ τὸ δίκαιον”<sup>499</sup>. Benché lo scolio riferisca l'immagine del corvo al demone e non a Clitemnestra, impiega comunque la forma avverbiale ἐκ-νόμῳς, proprio in riferimento al passo, che, *hapax* nel corpus eschileo, si configura come *lectio difficilior* rispetto al forse più banalizzante ἐν-νόμῳς<sup>500</sup>.

Un'ulteriore notazione dev'essere condotta sulla forma verbale tradita ἐπεύχεται. Anziché accogliere la lezione dei codici, come fanno Fraenkel, Murray, Page, Kayser, Risberg, Mazon e West, bisognerebbe forse rivolgere l'attenzione all'emendamento proposto da Portus e Canter, che emendano la forma di terza persona singolare ἐπεύχεται in forma di seconda persona singolare ἐπέυχει, metricamente equivalente ed elemento indicativo, spia di una maggiore interazione tra Clitemnestra e Coro, che l'apostrofa direttamente come corvo, e forse in correlazione con le forme di II persona singolare ἐμπίτνεις e κρατύνεις riferite però al demone. Il passo da analizzare, ripartito in due sequenze parallele tra di loro (la prima riferita al δαίμων, la seconda a Clitemnestra), nella forma emendata contestualmente molto più valida, si presenta dunque, a mio avviso, come segue:

{ἀντ. α.} {Χο.} δαῖμον, ὃς ἐμπίτνεις δώμασι καὶ διφυί-  
οισι Τανταλίδαισιν,  
κράτος <τ'> ἰσόψυχον ἐκ γυναικῶν  
καρδιόδηκτον ἐμοὶ κρατύνεις,  
ἐπὶ δὲ σώματος δίκαν [μοι]  
κόρακος ἐχθροῦ σταθεῖσ' ἐκνόμῳς ὕμνον ὕ-  
μνεῖν ἐπέυχει <~>.

[Ant. A] [Co] O demone, che piombi a precipizio sulle dimore e  
sulle due discendenti di Tantalo,  
e a causa di due donne di animo uguale,  
rafforzi ancora di più un potere  
che mi rode il cuore,  
e tu (sc. Clitemnestra), incombendo sul cadavere  
alla stregua di un corvo odioso, ti vantì

<sup>498</sup> Da ricordare in questa sede l'emendamento proposto da Herwerden ὕμνον ὕμνοῦσ'(α) rispetto al tradito ὕμνον ὕμνεῖν menzionato soltanto da Page 1972, non accolto da nessun editore, ma indicativo del fatto che il filologo riferisse, proprio tramite l'emendamento di ὕμνεῖν nel participio femminile ὕμνοῦσ'(α), l'intera immagine a Clitemnestra e non al demone.

<sup>499</sup> *Sch. vet. in Aesch. Ag. ad v. 1473*. Il tradito δικάσει, sicuramente corrotto, sarà forse da emendare in ἄδει con Risberg, come ricorda West 1990, *app. ad loc.* Su tale scia interpretativa Heath 1999, p. 46 che accoglie ἐκνόμῳς, notando che “Clytemnestra boasts over the corpse like a crow singing a hymn out of tune”, senza però alcuna discussione critica del problema testuale.

<sup>500</sup> Murray 1970 riferisce soltanto la presenza dell'avverbio ἐκνόμῳς nel codice triciniano.

di cantare un inno < ~ ><sup>501</sup> in maniera stonata<sup>502</sup>.

L'immagine poetica che connette la figura di Clitemnestra a quella del corvo possiede una forza visiva, quasi icastica: la regina di Argo si erge come un κόραξ sul corpo, ormai cadavere, di Agamennone ed emette una voce stridula, che addensa una lugubre atmosfera di morte. Il motivo dell'όλολυγμός, del canto di vittoria, di Clitemnestra rappresenta una costante letteraria ed ideologica all'interno dell'*Oresteia*: la regina infatti lo modula più volte nel corso del dramma in diverse situazioni a partire proprio dalle parole della sentinella che ai vv. 26 – 30a, dopo aver avvistato la fiaccola, segnale di fuoco della presa di Ilio, riferisce la precisa volontà di riferire alla moglie di Agamennone il segnale perché costei possa innalzare acutamente (έπορθιάζειν) il grido di gioia (όλολυγμόν) per la disfatta di Troia e la vittoria del marito (Άγαμέμνονος γυναικί σημαίνω τορώς / εύνῆς έπαντείλασαν ώς τάχος δόμοις / όλολυγμόν εύφημοῦντα τῆδε λαμπάδι / έπορθιάζειν, εἴπερ Ἰλίου πόλις / έάλωκεν [...]). Nella tessera poetica costituita da Ag. vv. 587 – 589 la Tindaride in persona afferma in un dialogo con il Coro di aver emesso un grido di gioia a seguito dell'annuncio del messaggero recante la notizia della presa e della distruzione di Troia (άνωλόλυξα μέν πάλαι χαρᾶς ὕπο, / ότ' ἦλθ' ό πρώτος νύχιος άγγελος πυρός, / φράζων άλωσιν Ἰλίου τ' άνάστασιν). La referenza al grido modulato da Clitemnestra ricorre altresì puntualmente nelle parole che Cassandra rivolge al coro in due sezioni del dramma: se infatti in Ag. vv. 1117b – 1118 la profetessa ricorda, dopo aver qualificato Clitemnestra come rete di Ade ed assassina del marito (ἦ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου; / άλλ' άρκυς ή ξύνευνος, ή ξυναϊτία / φόνου [...], vv. 1115 – 1117a), che la discordia insaziabile ha innalzato il suo grido di gioia sulla famiglia degli Atridi a causa delle stragi di sangue che a breve saranno compiute ([...] στάσις δ' άκόρετος γένει / κατολολυξάτω θύματος λευσίμου), ancora più puntualmente nel momento in cui paragona la regina di Argo ad un mostro odioso, anfibena o Scilla ne ricorda il grido di gioia modulato dalla stessa ([...] τί νιν καλοῦσα δυσφιλές δάκος / τύχοιμ' άν; άμφίσβαιναν, ή Σκύλλαν τινά / οίκοῦσαν έν πέτραισι, ναυτίλων βλάβην, / θύουσιν Ἄιδου μητέρ' άσπονδόν τ' Ἄρη / φίλοις πνέουσαν; ώς δ' έπωλολύξατο / ή παντότολμος, ώσπερ έν μάχης τροπῆ, / δοκεῖ δέ χαίρειν νοστήμω σωτηρία, Ag. vv. 1232 – 1237)<sup>503</sup>.

Ora, la precisa determinazione e definizione dell'όλολυγμός si configurano come uno dei problemi maggiormente dibattuti e studiati dalla critica eschilea. L'όλολυγμός viene infatti considerato un grido di

<sup>501</sup>Impossibile sanare la lacuna, mancante di un piede giambico. Varie le integrazioni proposte. Fraenkel non propone nessun emendamento, ma al v. 1474 nota che "in fine ~ ~ deese viderunt Pauw, Schütz, alii" (Fraenkel 1962, p. 180 apparato *ad ver.*). Murray, notando che "deest iambus", propone di integrare κακόν, Page πικρόν. Altri studiosi propongono l'integrazione di un sostantivo: δίκης Kayser, τροπῆς Mazon sulla scorta di Aesch. *Sept.* v. 955 ed Ag. v. 1237. Suggestiva la possibilità offerta da Risberg che integra Ἀρᾶν.

<sup>502</sup>L'integrazione τ' al v. 1470 accolta da Fraenkel, da Mazon e da West è intervento di Hermann, contro l'integrazione δ' proposta sia da Casaubon che da Portus. L'espunzione [μοι] è intervento di Dindorf *metri causa*. Per il nesso κράτος <τ'> ισόψυχον έκ γυναικῶν riferito a Clitemnestra ed Elena si veda Conacher 1974, p. 328. Favorevole ad accogliere il testo secondo gli emendamenti proposti in questa sede McClure 1999, p. 107 che però non si occupa dei numerosi problemi testuali riguardanti la pericope in esame, ma vi accenna cursoriamente a p. 107 n. 114.

<sup>503</sup> Per il passo in questione cfr. nello specifico Campbell 1935, p. 34 secondo cui il verbo έπωλολύξατο sarebbe da riferire concettualmente a πνέουσαν.

gioia specificamente femminile; un grido di trionfo, modulato in maniera acuta, quasi stridula (come sottolinea l'impiego del verbo ἐπορθιάζω sopra ricordato) e strettamente connesso pertanto da un punto di vista vocale e musicale proprio con il γυναικεῖος νόμος. Se Winnington – Ingram lo qualificano come il “woman’s cry of joy” per eccellenza<sup>504</sup>, di contro Moreau, pur ritenendolo un “cri de triomphe”<sup>505</sup> ed ancora più specificamente un “long cri aigu”<sup>506</sup>, ne pone l’esegesi in termini difficoltosi ed ambigui. Già menzionato nella sua valenza propria di grido rituale in sezioni alcaiche e bacchilidee<sup>507</sup>, ὄλολυγμός dovrebbe configurarsi pertanto come il corrispettivo femminile dell’ἀλαλαγή, grido legato alla sfera maschile, bellica in modo precipuo<sup>508</sup>. Se infatti è dato innegabile che esso risulti di pertinenza dell’universo femminile, risulta altresì evidente che diversificati appaiono i contesti in cui esso è impiegato: ὄλολυγμός (oppure ὄλολυγή) può essere connesso con il momento della nascita<sup>509</sup>; essere genericamente un grido di gioia<sup>510</sup>; o ancora un canto sacro connesso con la speranza di vittoria in battaglia<sup>511</sup>. Nell’impalcatura letteraria ed ideologica dell’*Agamennone* eschileo ὄλολυγμός assume un valore particolare in relazione al personaggio di Clitemnestra, come ben evidenziato da un filone della critica: Winnington – Ingram lo qualificano come il canto di felicità distintivo della regina di Argo<sup>512</sup>; in maniera ancora più dettagliata la questione è stata affrontata sistematicamente dallo studio di Heath, che interpretando ὄλολυγμός della regina di Argo come “cries of ritual terror and joy”<sup>513</sup> intende il canto in questione come un grido “rituale”, strettamente interconnesso al ciclo di vendetta, motore ideologico della trilogia eschilea, ed al sovvertimento di ruoli, valori e relazioni parentali, asse concettuale sia dell’*Agamennone* sia delle *Coefore*. Proprio a partire dai

<sup>504</sup> Winnington – Ingram 1948, p. 130. Cfr. altresì Fraenkel 1978, pp. 572 – 573 *comm. ad v.* 1236 che interpreta ὄλολυγμός di *Ag.* v. 1236 quale grido di esultanza o di trionfo per una vittoria o un successo e Lebeck 1983, pp. 74 – 75 che si riferisce in modo specifico all’ὄλολυγμός di *Ag.* v. 1236, qualificandolo come “victory cry” (p. 74).

<sup>505</sup> Moreau 1992, p. 161.

<sup>506</sup> Moreau 1992, p. 162.

<sup>507</sup> Cfr. Alc. fr. 130b, vv. 18 – 19 V. e Bacchyl. *Ep.* XVII vv. 124 – 129.

<sup>508</sup> Cfr. a tal proposito Hes. *Theog.* v. 686, Pind. *Nem.* III, v. 60, Aesch. *Sept.* v. 497; connesso con Ares in Xen. *Cyr.* 7.1.66; gioia in battaglia in Hom. *Il.* XVI v. 78, Aesch. *Sept.* v. 951, Soph. *Ant.* v. 133, Eur. *Suppl.* v. 719; grido di giubilo in Eur. *HF* v. 98, *Bacch.* v. 1133, *El.* 859. Sulla differenza tra ἀλαλαγή ed ὄλολυγή in relazione al maschile ed al femminile cfr. McClure 1999, pp. 53 – 54, sulla scia di Deubner 1941, p. 14.

<sup>509</sup> Cfr. Hom. *Hymn. Apoll.* v. 119, *Hom. Hymn. Pyth. Apoll.* v. 45, Paus. *Per.* 9, 11, 3.

<sup>510</sup> Cfr. Hom. *Od.* XXII vv. 408 e 411, Bacchyl. *Ep.* XVII v. 124, Aesch. *Sept.* v. 825, *Ag.* vv. 27, 587, *Choeph.* vv. 387, 942, Soph. *Trach.* v. 205, Eur. *El.* v. 691, *Or.* v. 1137, su cui si veda nello specifico Deubner 1941, pp. 21 – 22. Per ὄλολυγμός o ὄλολυγή quale grido rituale connesso con il femminile cfr. Foley 1981, p. 131, McClure 1991 pp. 76 (con vastissima bibliografia di riferimento rubricata) e 102 e McClure 1999 p. 76 n. 13. Per l’ampia bibliografia specifica di riferimento si consultino almeno i contributi di Deubner 1941, Goheen 1955, pp. 124 – 125, Peradotto 1964 p. 393, Haldane 1965 pp. 37 – 38, Zeitlin 1965 p. 507, Moritz 1979, Scott 1984, p. 14.

<sup>511</sup> Cfr. Aesch. *Sept.* v. 268 (ὄλολυγμὸν ἱερὸν εὐμένῃ παιώνισον).

<sup>512</sup> Cfr. Winnington – Ingram 1983, p. 102. Su tale scia cfr. altresì Pattoni 2006, p. 188 che lo considera un grido di gioia. Per Loraux 1981, p. 172 e p. 172 n. 61 esso costituisce un grido rituale, di trionfo per la vittoria, come confermerebbe il suo impiego in Aristoph. *Lys.* v. 240: ὄλολυγμός sarebbe soprattutto un grido religioso, una preghiera rivolta ad Atena perché conceda ed assicuri protezione alle donne. Va comunque rilevato, benché Loraux non accenni minimamente a tale possibilità esegetica e interpretativa, che la referenza dell’ὄλολυγμός nella Lisistrata potrebbe forse presupporre un impiego parodico rispetto al modello tragico in cui esso risulta riferito a Clitemnestra.

<sup>513</sup> A tal proposito Heath 1999, p. 46 parla di un “cycle of vengeance”. Le suddette riflessioni risultano riprese quasi alla lettera in Heath 2005, p. 256 e si inseriscono nel solco delle proposte esegetiche di di Zeitlin 1965 p. 507 e Montiglio 2000 pp. 16 – 17.

passi suddetti, appare evidente il fatto che la stessa regina di Argo destrutturata e snaturata precipuamente l'essenza stessa del canto rituale di gioia femminile, nel momento in cui la stessa modula il giubilo per il truce assassino del marito. Ancora, in maniera più complessa – analogamente alla duplice simbologia rivestita dal cane proprio in relazione a Clitemnestra – lo stesso ὄλολυγμός riferito alla regina di Argo sembra strutturarsi anch'esso come duplice ed ambiguo: se in un primo momento esso farebbe unicamente riferimento alla gioia provata dalla sovrana in seguito alla presa di Troia, di contro nello sviluppo drammatico connoterebbe il canto di gioia innalzato dalla donna per la strage compiuta. Ancora una volta, in parallelismo alla destrutturazione ed al sovvertimento dell'*oikos* e dell'ordine dello stesso causati dalla moglie di Agamennone, lo stesso canto di giubilo, depauperato della sua essenza, si trasforma in canto di gioia per la morte premeditata e compiuta. Tale elemento risulta confermato dal fatto che l'ὄλολυγμός riassume i suoi tratti distintivi unicamente se riferito a personaggi diversi da Clitemnestra: è infatti, quasi antifrasticamente, il coro in *Choeph.* vv. 386 – 388a ad augurarsi di poter innalzare l'acuto canto di gioia per l'uccisione di Egisto e la morte di Clitemnestra “ἐφουμῆσαι γένοιτό μοι πυκά- / εντ' ὄλολυγμὸν ἀνδρὸς / θεινομένου, γυναικὸς / τ' ὄλλυμένας [...]”<sup>514</sup>; proprio come ai vv. 942 – 945, durante l'atto del matricidio e dell'assassino di Egisto, lo stesso ordina di elevare il canto di gioia per la liberazione della casa ad opera di Oreste di Clitemnestra ed Egisto “ἐπολολύξατ' ὧ̃ δεσποσύνων δόμων / ἀναφυγᾶς κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς / ὑπαὶ δυοῖν μιαστόροιν / δυσσίμου τύχας”<sup>515</sup>. Il riferimento al canto stonato del corvo, innalzato sopra i cadaveri di Agamennone e Cassandra, analizzato in precedenza potrebbe quindi saldarsi concettualmente alle varie sezioni che fanno riferimento al canto di gioia della regina sovvertito e risemantizzato in senso negativo, da canto di giubilo in canto di morte, di cui la sovrana orgogliosamente si compiace, al punto tale che le immagini poetiche fin qui analizzate concorrerebbero quindi univocamente e sinteticamente alla rappresentazione della regina quale “conflation of human and animal, this time with respect to human voice and bestial inarticulateness, leads only the destruction”<sup>516</sup>.

Va peraltro rilevato che l'associazione tra l'avverbio ἐκνόμως qualificante il canto del corvo e la figura etimologica ὕμνον ὕμνεῖν richiamano strettamente le parole mediante cui Cassandra in *Ag.* v. 1191 aveva qualificato il canto delle Erinni impiegando per l'appunto il sintagma ὕμνοῦσι δ' ὕμνον. La semantica propria dell'avverbio ἐκνόμως indicante un canto stonato e cacofonico, “out of tune”<sup>517</sup>, permette quindi di

<sup>514</sup> Si tratta comunque di un ὄλολυγμός da innalzare per l'uccisione e la vendetta per la morte di Agamennone: pur non presentando i caratteri dell'ὄλολυγμός di Clitemnestra, è comunque indubbio che anche questo canto di gioia presenti un carattere ambiguo ed oscuro, come accade altresì spesso nell'impalcatura ideologica dell'*Oresteia*, anche in relazione a i riti sacrificali, spesso corrotti e sovvertiti, su cui si vedano i puntali contributi di Zeitlin 1996 e 1997.

<sup>515</sup> La valenza positiva dell'ὄλολυγμός è confermata altresì da *Ag.* vv. 595 – 596 (ὄλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πόλιν / ἔλασκον εὐφημοῦντες ἐν θεῶν ἔδραις) in cui esso è quasi antifrasticamente riferito da Clitemnestra ai cittadini di Argo che innalzano un grido di gioia per la distruzione di Troia ed il ritorno in patria di Agamennone, e che si oppone pertanto, con ancora più forza al medesimo, ma ambiguo canto di giubilo innalzato dalla regina (ἀνωλόλυξα, v. 587).

<sup>516</sup> Heath 1999, p. 46.

<sup>517</sup> McClure 1999, p. 108; ma già McClure 1997, p. 139 accoglie il nesso nella forma emendata σταθεῖσ' ἐκνόμως ed asserisce che esso veicola una “tuneless song”, in cui ἐκνόμως indica specificamente un “out of tune”. Per la

accostare la melodia intonata da Clitemnestra sul cadavere del marito ucciso al canto dissonante e per nulla musicale delle stesse Erinni, poeticamente ed ideologicamente giustapposte proprio alla regina di Argo, quale risulta descritto da Eschilo: le note del canto trenodico delle Erinni<sup>518</sup> (θρήνων Ἐρινύος *Ag.* v. 991), che all'inseguimento della preda Oreste latrano come cagne ([...] κλαγγάνεις δ'ἄπερ / κύων [...] *Eum.* vv. 131b – 132a), risulta anche esso stonato, privo di qualsiasi dolcezza musicale, a tratti pauroso, come si evince dalle precise qualificazioni dello stesso come οὐκ εὐφωτος (*Ag.* v. 1187), ἄνευ λύρας<sup>519</sup> (*Ag.* v. 990) ed infine ἀφόρμικτος (*Eum.* vv. 332 e 345)<sup>520</sup>.

All'interno della struttura ideologica della prima parte della trilogia le modalità del canto femminile risultano pertanto connesse al sovvertimento di categorie ben precise ed alla destrutturazione della loro essenza distintiva. Come Clitemnestra modula un canto stonato fuori misura, deviando in maniera perversa i tratti del canto di gioia e trasformandolo orrendamente in un giubilo stonato per la morte del marito, anche il peana, canto di augurio, di gioia o di vittoria per eccellenza, risulta depauperato e svuotato dei suoi tratti precipui. In maniera ardita e nettamente ossimorica, esso connota il canto delle Erinni nelle parole rivolte dall'araldo al coro in *Ag.* v. 645 (παιῖνα τόνδ' Ἐρινύων)<sup>521</sup> ed il canto trenodico che lo stesso coro deve modulare con lamenti su invito di Elettra per Agamennone trucidato in *Choeph.* vv. 150 – 151 (ὕμᾱς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, / παιῖνα τοῦ θανάτου ἐξαυδωμένας)<sup>522</sup>, proprio come in maniera assolutamente speculare in *Choeph.* vv. 340 – 344 è il lugubre θρήνος a trasformarsi antifrasticamente in peana (ἀντί δὲ θρήνων ἐπιτυμβιδίων / παιῖν μελάθροις ἐν βασιλείοις, vv. 342 – 343)<sup>523</sup>.

Ritornando alla simbologia dell'immagine metaforica di Clitemnestra – κόραξ, interessante ai fini delle considerazioni qui sostenute risulta la testimonianza dello scoliaste precedentemente citata, che collega

negazione dell'armonia musicale e il sovvertimento della dolcezza dei suoni modulati in Eschilo si veda Kaimio 1977, pp. 169 – 170. Su tale linea interpretativa Fleming 1977, p. 230 accettava l'emendamento triciniano ἐκνόμως ritenendo che esso indicasse un "hymn out of tune", ma lo riferiva concettualmente al demone, accogliendo la lezione tradita σταθείς.

<sup>518</sup> Qualificate come ὕμνος ἐξ Ἐρινύων in *Eum.* vv. 331 e 344.

<sup>519</sup> Per i canti ἄλυροι cfr. a titolo esemplificativo *Soph. OC* vv. 1222 – 1223, *Eur. Hel.* vv. 185 – 187, *IT* vv. 144 – 147 e *Phoen.* vv. 1033 – 1035. In modo specifico per l'associazione del canto ἄνευ λύρας alle Erinni si veda la ripresa testuale nella sezione euripidea di *Phoen.* vv. 1028 – 1029 (ἄλυρον ἀμφὶ μοῦσαν / ὀλομέναν τ' Ἐρινύν).

<sup>520</sup> Sul canto stonato delle Erinni ed i tratti peculiari di esso cfr. Fleming 1977 p. 229 secondo cui il canto delle Erinni è caratterizzato da "perversity" e Kaimio 1977 pp. 116 – 117. In modo specifico per la presenza di canti ἄλυροι nel *corpus* tragico si veda Pintacuda 1987, p. 47 e p. 47 n. 49.

<sup>521</sup> Analogο sintagma impiegato già in Aesch. *Sept.* vv. 868 – 870 (θ' ὕμνον Ἐρινύος [...] ἐχθρὸν παιῖν' ἐπιμέλπειν).

<sup>522</sup> La sequenza di Aesch. *Choeph.* vv. 152 – 158, ed in modo specifico la valenza del peana del morto, è oggetto specifico dello studio di Judet de La Combe 1997, che però non lo collega concettualmente all'ὄλολυγμός di Clitemnestra analizzato in questa sede.

<sup>523</sup> Per il peana trasformato in lugubre inno trenodico cfr. altresì la ripresa euripidea di *IT* vv. 179 – 185 e *Bacch.* vv. 70 – 71 e cfr. Hame 2004 p. 515 all'interno di un contributo di carattere più generale sul sovvertimento dei riti funebri da parte di Clitemnestra nell'*Oresteia*. Si veda altresì come esempio di ossimoro tragico il nesso ὕμνον...πολύθρηνον di *Ag.* vv. 709 – 711 ripreso da *Eur. Troad.* vv. 515 – 516 ed *Hel.* vv. 173 – 178. Per il peana lugubre come canto di morte e di Ade, ossimoro distintivo della *lexis* poetica tragica, cfr. altresì Aesch. *Pers.* v. 605 e *Sept.* v. 635, *Soph. Trach.* v. 1208, *Eur. Alc.* v. 424, *Hipp.* v. 1373, *Troad.* vv. 126 e 578. Secondo Fleming 1977, p. 229 uno dei tratti distintivi della poetica eschilea, da un punto di vista prettamente musicale, consiste nella trasformazione ossimorica dei canti di gioia, specificamente peani ed ὄλολυγμοί, in θρήνοι. Cfr. quanto osserva Loraux 1999, p. 99, secondo cui tali designazioni costituiscono "forme condensée de l'oxymoron".

esplicitamente il corvo alla necrofagia (νεκρῶν σῶμα), e connette, in una sequenza temporale simultanea, l'atto del cibarsi da parte del volatile (ἐσθίων) a quello del gridare (βοῶ). Soltanto nel momento in cui l'uccello si ciba delle carni di un cadavere straziato, emette un canto tetto, funereo, quasi fosse un inno di compiacimento per l'atto compiuto. Il dato che si riferisce alle modalità con cui il corvo si nutre non rimane confinato all'interno della tradizione scoliastica. Risulta preziosa una testimonianza di Eliano che riporta un interessante aneddoto sui corvi<sup>524</sup>:

ὁ κόραξ ὁ ἤδη γέρων ὅταν μὴ δύνηται τρέφειν τοὺς νεοττοῦς, ἑαυτὸν αὐτοῖς προτείνει τροφήν· οἱ δὲ ἐσθίουσι τὸν πατέρα. καὶ τὴν παροιμίαν ἐντεῦθεν φασὶ τὴν γένεσιν λαβεῖν τὴν λέγουσαν 'κακοῦ κόρακος κακὸν ψόν'

il corvo divenuto ormai vecchio, quando non è più in grado di nutrire i piccoli, offre se stesso a loro come nutrimento. Ed essi mangiano il padre. Si dice che da questo fatto abbia avuto origine il proverbio che così recita "da un cattivo corvo nasce un cattivo uovo"<sup>525</sup>.

I corvi quindi mangiano (ἐσθίουσι) il padre una volta divenuto vecchio. Questo particolare contribuisce a delineare un'immagine mostruosa, quasi raccapricciante dell'animale stesso, che si ciba persino del proprio genitore. In modo distintivo la necrofagia accomuna il corvo all'avvoltoio (γύψ)<sup>526</sup>, inevitabilmente connesso alla morte e pronto a cibarsi delle carni di sanguinanti cadaveri, come ben si evince dai versi euripidei di *Troad.* 599 – 601: "αἱματόεντα δὲ / θεᾶι παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν / γυψὶ φέρειν τέταται"<sup>527</sup>. Peraltro una glossa di Esichio<sup>528</sup> qualifica gli avvoltoi propriamente come uccelli carnivori (σαρκοφάγα) e mangiatori di cadaveri (νεκροφάγα); epiteti, questi, che possono essere ben trasposti a designare lo stesso κόραξ, messo in relazione, come si evince dalla testimonianza dello scoliaste, con l'atto di necrofagia.

La simbologia negativa propria del κόραξ non rimane inoltre valutazione culturale circoscritta alla poetica tragica, ma risulta attestata e corroborata, con una valenza quasi proverbiale, dai numerosi riferimenti all'animale offerti dal *corpus* aristofaneo: se a titolo esemplificativo in *Tesmoph.* v. 868 il commediografo menziona la crudeltà dei corvi (τῶν κοράκων πονηρία), nella medesima commedia ai vv. 942 e 1028 ricorda che gli stessi si nutrono di carne umana<sup>529</sup>, in *Av.* v. 1611 i volatili in questione sono raffigurati a cavare gli

<sup>524</sup> Ael., *NA* III, 43.

<sup>525</sup> Ael., *NA* I 48. Per il proverbio κακοῦ κόρακος κακὸν ψόν si veda Thompson 1936, p. 163. Cfr. anche *Paroem. Graec.* II, p. 466, Leutsch-Schneidewin, Diogen. *Paroem. (e cod. Mazar.) Cent.* V, 39, 1 e Macar. Chrys. *Paroem. Cent.* IV, 88, 1. Per le credenze popolari sul corvo primo bilancio in Velardi 2007, pp. 274 – 276. Velardi 2007 ha ampiamente dimostrato che il corvo può qualificarsi come "metafora retorica", configurandosi come emblema di spregiudicata dialettica: proprio in relazione a questo tratto distintivo e con la specifica referenza alla dialettica di Clitemnestra, l'uccello può essere associato simbolicamente proprio alla regina di Argo. Sulla simbologia del corvo relativamente all'ambito religioso, magico e mitico ed alle testimonianze iconografiche su di esso sempre utile la consultazione di Schmidt 2002.

<sup>526</sup> Per una raccolta delle fonti letterarie e per la simbologia che si cela dietro la figura dell'avvoltoio si vedano Thompson 1936, pp. 82-87 e Pollard 1977, p. 80.

<sup>527</sup> Per i γύπες che si cibano delle carni dei morti cfr. a titolo esemplificativo già Hom. *Il.* XI v. 162.

<sup>528</sup> Hesych., *Lex.* Γ 1017.1, glossa citata anche da Thompson 1936, p. 82.

<sup>529</sup> Cfr. altresì i corvi rappresentati come animali che cavano gli occhi in *Av.* v. 582.

occhi a quanti non rispettano i giuramenti compiuti, analogamente a quanto fanno gli avvoltoi (γῦπες) che – secondo quanto asserito in Hom. *Il.* IV vv. 234 – 237 – si cibano delle carni degli spergiuri che tradiscono i patti.

Tale rapporto tra padri e figli, che si traduce nell'azione macabra in cui il genitore diventa nutrimento per la prole, può ben essere piegato a rappresentare le disfunzioni dei rapporti parentali che si esplicano nell'*Oresteia* eschilea, ed in modo particolare nell'*Agamennone*. Svuotati i rapporti madri-figli, innescato un meccanismo d'odio che sostiene Clitemnestra nei propositi vendicativi contro il marito e la conduce ad obliterare l'amore materno, lo stesso rapporto tra coniugi non può non essere rappresentato in modo mostruosamente deforme, traducendosi in sovvertimento dei normali valori coniugali, e conducendo ancora una volta la regina di Argo a bestializzarsi ed a cibarsi, seppur metaforicamente, del cadavere di Agamennone. Appaiono a questo punto emblematiche, quasi epigrafiche, le parole di Thompson per il quale all'immagine stessa del κόραξ si sovrappone l'idea di "ravenous, carrion-feeding"<sup>530</sup>.

Che ai corvi sia attribuita una dote "canora" è constatazione desumibile già dalla stessa valenza etimologica del sostantivo κόραξ, che si configura come uno dei "termes expressifs qui doivent reposer sur une onomatopée, cfr. κράζω et [...] κρώζω"<sup>531</sup>, anche in virtù del fatto che la radice κραγ- da cui la suddetta famiglia lessicale deriva, "repose plus ou moins sur une onomatopée"<sup>532</sup>, e come appariva evidente già all'esegesi antica, stando a quanto afferma Polluce in *Onom.* V, 89, 5 – 90, 2 che, fornendo un catalogo fonetico completo dei verbi indicanti l'emissione dei suoni di ciascun animale, nota specificamente che κορώνας κρώζειν. Giustamente lo stesso Thompson aveva già notato che "the same root (sc. κραγ-)" si ritrova nei verbi latini "crepare, crocire, crocitare"<sup>533</sup>. L'emissione di suoni propria del corvo è ricordata da un frammento dei perduti *Zoica* aristotelici al cui dire<sup>534</sup>:

κόραξ δὲ ἐπιτρόχως φθεγγόμενος καὶ κρούων τὰς πτέρυγας καὶ κροτῶν αὐτάς, ὅτι χειμῶν ἔσται κατέγνω πρῶτος. κόραξ δὲ αἶ καὶ κορώνη καὶ κολοῖός δειλῆς ὀψίας εἰ φθέγγονται, χειμῶνος ἔσεσθαι τινα ἐπιδημίαν διδάσκουσι.

corvo emettendo suoni in modo veloce e sbattendo le ali e facendole risuonare, per primo si accorge che è in arrivo una tempesta. Il corvo e poi ancora la berta e la cornacchia, se emettono suoni fino a tarda sera, annunciano che si avvicina una tempesta<sup>535</sup>.

<sup>530</sup> Thompson 1936, p. 159. Per le attestazioni letterarie di κόραξ e le simbologie che si celano dietro l'immagine di questo animale si vedano Thompson 1936, pp. 159 – 164, Maspero 1997, pp. 122-127 e Griffin 2004.

<sup>531</sup> DELG 1999, p. 565 s.v. κόραξ. Per il corvo connesso al verbo κράζω cfr. Theophr. fr. 6, 52, 8, Ps. Zon. *Lex.* K, p. 1259, 12, Phot. *Lex.* K 181, 15, Eust. *Comm. ad Hom. Il.* I, 64, 18, Hesych. *Lex.* K 4268, 1, *Et. Gud.* K 350, 9, *Lex. Suid.* K 2070, 2 e K 2492, 1, *Sch. Vet. in Pind. Olymp.* II, 154c, 2.

<sup>532</sup> DELG 1999, p. 575 s.v. κράζω. Cfr. anche DELG 1999, p. 579 s.v. κραυγή. Cfr. Altresi McClure 1999, p. 107 n. 114 che in relazione al lemma κόραξ asserisce che esso rientra nel novero delle "mimetic words" che veicolano il suono prodotto dagli animali. Cfr. altresì Stanford 1967, pp. 102 – 103.

<sup>533</sup> Thompson 1936, p. 159 s.v. κόραξ.

<sup>534</sup> Arist., fr. 6. 36, p. 253 Rose.

<sup>535</sup> Il medesimo frammento viene citato da Eliano, in *NA VII*, 7, 15 – 17, che afferma di aver appreso tali informazioni sul corvo proprio dalla lettura diretta di Aristotele (cfr. Ael., *NA VII*, 7, 1 Ἀριστοτέλους ἀκούω λέγοντος).



Alla testimonianza dello Stagirita vertente sulla velocità di emissione del suono da parte del corvo (ἐπιτρόχως φθεγγόμενος), si salda quanto asserisce Eliano in NA XIII, 11, 28 – 30 al cui dire la lepre freme di paura per gli attacchi degli uccelli (ὁ λαγῶς... πέφρικέ γε μὴν καὶ τὰς [sc. ἐπιβουλάς] ἐκ τῶν ὄρνιθων), ma soprattutto per le grida di corvi ed aquile (φωνὴν δὲ κοράκων καὶ ἀετῶν μᾶλλον).

Proprio a partire dal dato etimologico, risulta pertanto evidente che il sostantivo κόραξ e l'analogo κορώνη nella loro struttura morfologica costituiscano specifico riferimento alla tonalità stridula e gracchiante, disarmonica, dei suoni che emettono<sup>536</sup>. Se nello specifico la κορώνη risulta menzionata in due luoghi omerici (*Il.* IV v. 111 ed *Od.* XII vv. 418 – 419), l'unica sezione omerica che faccia esplicito riferimento alla vocalità delle cornacchie è costituita dalla notazione di *Od.* V vv. 65 – 66, in cui all'interno della descrizione della ὕλη nei pressi dell'abitazione della ninfa Calipso è esplicitamente asserito che in essa "[...] ὄρνιθες τανυσίπτεροι εὐνάζοντο, / σκῶπές τ' ἴρηκές τε τανύγλωσσοί τε κορώναι". Le κορώναι sono qualificate con l'*hara*x τανύγλωσσοι, qualificativo analogo morfologicamente al lemma τανυσίπτεροι impiegato in *Od.* XXII v. 468, e dallo stesso Esiodo in *Theog.* v. 525 in riferimento all'aquila ed in *Op.* v. 212 in relazione allo sparviero. Proprio a partire dal poema didascalico esiodeo, la κορώνη viene qualificata per la prima volta – con un epiteto che diventerà ben presto tipico – con il qualificativo λακέρυζα e caratterizzata quindi specificamente per la tipologia vocale gracchiante del suono da lei modulato, al punto che in *Op.* v. 747 Esiodo nota specificamente "[...] ἐφεζομένη κρώξη λακέρυζα κορώνη". La costruzione del verso risulta sapiente, strutturata secondo la successione di lemma verbale + epiteto qualificativo + sostantivo, con la presenza del nesso λακέρυζα κορώνη quale clausola finale (presente altresì in Hes. fr. 304 M. – W.) e la tessitura di un fine gioco fonico. Quest'ultimo sembra quasi riprodurre foneticamente la cacofonia gracchiante del verso stridulo della cornacchia mediante la presenza simultanea delle sillabe κρω- in κρώξη, κερ- in λακέρυζα ed infine κορ- in κορώνη: la triplice apofonia della radice κρω- / κερ- / κορ- è quindi ripresa nella triade linguistica appena citata, ed è funzionalizzata a riprodurre foneticamente lo strepito vocale dell'uccello. L'epiteto λακέρυζα risulta derivato morfologicamente dalla radice base di aoristo forte λακ- del verbo λάσκω, lemma verbale che indica precipuamente i latrati del cane: esso è pertanto "un de rares dérivés nominaux de la famille de λάσκω"<sup>537</sup>. Se a tal proposito è dato incontrovertibile che il suddetto verbo identifichi i latrati emessi dal cane (si pensi a titolo esemplificativo alla Scilla omerica λελακυῖα di *Od.* XII v. 85), è pur vero che il verbo λάσκω può essere impiegato per designare i suoni vocali modulati dagli uccelli come testimonia Hes. *Op.* v. 207, in cui esso è riferito all'ἀηδών (δαίμονη, τί λέληκας;).

A partire quindi dalla struttura morfologica dell'epiteto quale delineata, sembra che nell'immaginario vocale e letterario greco risulti strutturata una precisa interferenza tra il suono prodotto dai cani e quello modulato dalle cornacchie e dai corvi: ne è prova evidente il nesso coniato dall'anonimo poeta citato da

<sup>536</sup> Devo molte delle idee qui sviluppate alla lettura di Cusset 2003.

<sup>537</sup> Cusset 2003, p. 53 n. 22.

Plat. in *Resp.* 607b che qualificava una κύων come λακέρυζα πρὸς δεσπότην e κραυγάζουσα, ed instaurava quindi un'osmotica interferenza tra il latrare del cane ed il gracchiare del corvo e della cornacchia; e come testimonierà ancora a distanza di tempo Arato, che in *Phaenom.* vv. 914 e 972 impiega il verbo λάσκω per qualificare il grido stridulo degli uccelli. Nella trama dei rapporti intertestuali e delle riprese allusive, il lemma λακέρυζα si configura come costante linguistica e poetica qualificativa della κορώνη, come appare a più riprese dal suo impiego, in palese rapporto di dipendenza intertestuale dall'ipotesto esiodeo, nel fr. 79, v. 9 Page dei Νόστοι stesicorei, dalla sua presenza in Aristoph. *Av.* v. 609; ed ancora nella poesia ellenistica in Arat. *Phaenom.* vv.949 – 953. In modo distintivo quest'ultimo, riprendendo alla lettera il verso esiodeo κρώξη λακέρυζα κορώνη in un dotto gioco di scomposizione e ricomposizione, scinde in maniera tripartita la sua struttura ed il nesso finale λακέρυζα κορώνη, distribuendo ciascun elemento della triade esiodea in un verso separato: λακέρυζα al v. 949, κορώνη al v. 950, κρώζουσα in *variatio* rispetto al κρώξη dell'ipotesto al v. 953<sup>538</sup>.

In realtà nelle maglie della filiera intertestuale, l'epiteto λακέρυζα sembra pian piano perdere la sua valenza semantica peggiorativa indicante lo strepito gracchiante del corvo, per mutarsi in epiteto formulare con accezione esornativa: da qualificativo connotativo nella lingua esiodea, esso diventa denotativo nella complessa e polifonica ripresa dialogica intertestuale. In realtà, in un sottile gioco di rimandi e di variazioni poetiche e letterarie, sembra proprio che a partire dalla selezione aggettivale compiuta da Arato la considerazione e la valutazione sulle emissioni vocali della κορώνη sembrano subire una trasformazione. In modo specifico sulla cornacchia di cui si accinge a qualificare il suono, il poeta in *Phaenom.* vv. 1001 – 1002 esplicitamente asserisce “[...] κεί ἤσυχὰ ποικίλλουσα / ὥρη ἐν ἐσπερίῃ κρώξη πολύφωνα κορώνη”. Se il debito arateo nei confronti del verso esiodeo κρώξη λακέρυζα κορώνη è palese, pur tuttavia esso soggiace ad una raffinatissima operazione letteraria di montaggio, smontaggio e sostituzione della *lexis* poetica tradizionale. Arricchita in prima istanza dall'effetto di paronomasia prodotta tra il lemma verbale *in explicit* di verso ποικίλλουσα ed il sostantivo κορώνη<sup>539</sup>, la sezione aratea è caratterizzata al contempo dalla ripresa letterale della forma verbale κρώξη dall'ipotesto esiodeo, ma dalla *variatio in imitando* della clausola epica λακέρυζα κορώνη, che pur mantenuta a fine verso prevede la sostituzione del qualificativo di senso peggiorativo λακέρυζα con l'epiteto πολύφωνα, marca semantica assolutamente antifrastica rispetto al modello di riferimento. La poesia ellenistica sembra pertanto ribaltare i termini della precisa designazione dello strepito gracchiante della κορώνη, come appare, ancora una volta, dalla qualifica della stessa come ἀείδουσα da Arato in *Phaenom.* v. 1027.

Il gioco intertestuale della poesia ellenistica risulta pertanto funzionale in prima istanza alla ridefinizione dello statuto musicale della cornacchia. A rappresentare ancora una volta una brillante operazione di riuso

---

<sup>538</sup> Sull'impiego, la ricezione, la scomposizione e la ricomposizione dell'ipotesto esiodeo in età ellenistica cfr. Cusset 2003, pp. 59 – 68.

<sup>539</sup> Per ποικίλλουσα cfr. Cusset 2003, p. 63.

del materiale poetico precedente, quale interconnessione di un intarsio omerico con la dizione poetica esiodea, è la specifica notazione di Apoll. *Arg.* III, v. 929 secondo cui λακέρυζαι ἐπηυλίζοντο κορώναι. L'operazione del poeta epico ellenistico si snoda su un doppio versante: se il nesso esiodeo λακέρυζα κορώνη risulta qui scisso mediante l'inciso verbale ἐπηυλίζοντο posto tra il qualificativo λακέρυζαι ed il sostantivo κορώναι, è pur vero che esso costituisce l'unico caso in cui, all'interno del riuso della clausola esiodea, aggettivo e sostantivo compaiono al plurale: in virtù di tale elemento è forse ipotizzabile allora un'allusione più pregnante proprio alle τανύγλωσσοι κορώναι di Hom. *Od.* V v. 66. Il verso ellenistico sembra quindi configurarsi come sintesi poetica di elementi desunti tanto dalla dizione poetica omerica quanto da quella esiodea. Nell'allusione omerica e ripresa intertestuale diretta del nesso esiodeo, seppur variato, sembra instaurarsi un legame di continuità concettuale proprio con i versi dei *Phaenomena* aratei dal momento che il lemma verbale ἐπηυλίζοντο, semanticamente connotato in senso positivo ed indicante un suono dolce e melodioso, si riattacca al qualificativo arateo πολύφωνα, con una differenza però: se il poeta di Soli per mutare la designazione relativa ai suoni emessi dalla cornacchia riprende e varia la clausola esiodea mediante la sostituzione di un attributo di senso positivo rispetto al peggiorativo di esiodea memoria λακέρυζα, di contro Apollonio non realizza una *variatio in imitando*, bensì una specifica *imitatio in augendo*, mantenendo letteralmente il nesso esiodeo λακέρυζα κορώνη oramai depauperato del suo tratto negativo, e marcandolo di contro in senso positivo mediante l'espansione verbale ἐπηυλίζοντο. L'operazione del poeta non si esaurisce nei termini predetti, essa interviene altresì nel delineare una nuova simbologia riguardante la κορώνη. Nello specifico, all'interno della sezione epica delle *Argonautiche*, la cornacchia intervenendo fattivamente nell'incontro tra Giasone e Medea come aiutante della relazione amorosa è rivestita di una valenza positiva. Rispetto all'ipotesto esiodeo la poetica ellenistica, pur sempre mediante le risorse dell'intertestualità e della riscrittura artistica basata sui filtri dell'*imitatio* e della *variatio*, conduce e porta a compimento una complessa operazione di variazione simbolica.

Nell'immaginario antico quindi, almeno a partire dall'età ellenistica, il κόραξ e la κορώνη non sono soltanto simboli di perversione, o portatori di uno statuto di ambiguità, caratterizzati da un suono gracchiante e stonato. Tale elemento può rivelarsi utile infatti all'esegesi della complessità che l'immagine del κόραξ simbolicamente associato a Clitemnestra comporta, in modo particolare per ciò che concerne il rapporto "matrimoniale" tra i suddetti uccelli. Nota giustamente Maspero che "corvi e cornacchie erano ritenuti uccelli particolarmente legati alla prole; per questo motivo i primi erano cari a Giunone Sospita (la dea che proteggeva le partorienti) e le seconde incontrarono perfino l'approvazione di San Basilio (*Sulla Genesi* VIII, 6): <lodevole è l'amore della cornacchia per i figli, essa li segue quando già cominciano a volare e li nutre e li alleva il più a lungo possibile>. Le cornacchie sono esempio di fedeltà coniugale"<sup>540</sup>.

---

<sup>540</sup> Maspero 1997, pp. 125 – 126.

La considerazione dello studioso viene corroborata proprio da un passo del *Physiologus*, che ricorda e loda la fedeltà coniugale di corvi e cornacchie:

ὁ Φυσιολόγος ἔλεξε περὶ τῆς κορώνης ὅτι μονόγαμός ἐστι, καὶ ὅταν ὁ ταύτης ἀνὴρ τελευτήσῃ, οὐκέτι συγγίνεται ἐτέρῳ ἀνδρὶ, οὐδὲ ὁ κόραξ ἐτέρῳ γυναικί.

il Fisiologo ha detto che la cornacchia è monogama, quando il maschio di questa muore, lei non si unisce mai ad un altro maschio, né il corvo ad un'altra femmina<sup>541</sup>.

L'aneddoto in questione si ricollega a quanto già riferito da Eliano in relazione alla fedeltà coniugale quasi connaturata alle cornacchie e, quindi, anche ai corvi:

κορώναι ἀλλήλαις εἰσὶ πιστόταται, καὶ ὅταν ἐς κοινωνίαν συνέλθωσι, πάνυ σφόδρα ἀγαπῶσι σφᾶς, καὶ οὐκ ἂν ἴδοι τις μιγνύμενα ταῦτα τὰ ζῶα ἀνέδην καὶ ὡς ἔτυχεν. λέγουσι δὲ οἱ τὰ ὑπὲρ τούτων ἀκριβοῦντες ὅτι ἂν ἀποθάνῃ τὸ ἕτερον, τὸ λοιπὸν χηρεύει. ἀκούω δὲ τοὺς πάλαι καὶ ἐν τοῖς γάμοις μετὰ τὸν ὑμέναιον τὴν κορώνην ᾄδειν, σύνθημα ὁμονοίας τοῦτο τοῖς συνιοῦσιν ἐπὶ παιδοποιίᾳ διδόντας.

le cornacchie sono molto fedeli le une con le altre, e quando si congiungono nell'unione, si amano davvero intensamente, né sarebbe possibile vedere questi animali unirsi sessualmente senza misura o a caso. Infatti chi svolge ricerche su questi uccelli afferma che quando muore uno dei due, la cornacchia che continua a vivere resta vedova. Ho appreso che gli antichi intonavano durante le nozze dopo l'imeneo un canto chiamato κορώνη, offrendo questo agli sposi in segno di concordia come augurio per la generazione dei figli<sup>542</sup>.

Dalla suddetta notazione si evince come al corvo fosse insita una πίστις ἐν τοῖς γάμοις in virtù della quale la monogamia si configura come elemento precipuo della relazione coniugale, che l'animale mantiene fedelmente. È quindi ipotesi plausibile che lo statuto positivo della κορώνη, quale appare dalla narrazione eliana, sia la diretta conseguenza della tradizione sviluppata proprio a partire dall'età ellenistica, volta a rivalutare lo statuto simbolico di corvi e cornacchie. La πίστις ἐν τοῖς γάμοις appare quindi suscettibile di doppia esegesi, nella misura in cui essa o risulta motivata dallo statuto ambiguo proprio del κόραξ e della κορώνη, o appare come la conseguenza diretta del filtro ideologico, esegetico e letterario che da Apollonio Rodio ed Arato, e secondo un filone che arriverà fino a Nonno di Panopoli *Dionys.* III v. 120 in cui la κορώνη è uccello legato alla sfera amorosa, riabilita positivamente lo statuto e le simbologie di questi volatili.

Tale filone interpretativo che ravvisa nella figura del κόραξ un *exemplum* paradigmatico di *coniugalia officia* non si oppone però al complesso quadro simbolico costruito da Eschilo. Il corvo, oscillando simbolicamente, tra le disfunzioni familiari e parentali, che in Eschilo si caricano di mostruosa efferatezza a causa dei terribili delitti che queste spingono a pianificare e compiere, e la virtuosa fedeltà coniugale, è portatore di un oscuro statuto di ambiguità, esattamente come di ambiguità sono intrise la persona di Clitemnestra e le

<sup>541</sup> *Physiologus* 27, 2 – 4, p. 91, s.v. περὶ κορώνης.

<sup>542</sup> Ael., *NA* III, 9, 1-8.

azioni da lei compiute nella vicenda tragica. I tratti distintivi della regina, che risulta per l'appunto corvo odioso (ἐχθροῦ), vengono ben modellati pertanto sull'immagine del κόραξ. Portatrice di una carica sovversiva all'interno del nucleo e dell'ordine familiare, che scompagina e distrugge, la donna si configura non solo come anti-madre, ma anche come anti-moglie. La forma poetica eschilea, tramite questa forte similitudine, indugia sulla carica di crudeltà e di morte recata dalla moglie di Agamennone, in rapporto, questa volta, non alla prole, ma al coniuge. Squarciando i vincoli parentali, ed obliterando l'imeneo, suggello del vincolo matrimoniale, la regina intona un ultimo, stonato canto, quello di morte per il marito che ha barbaramente trucidato. La sua voce, le sue modalità espressive disarmoniche e dissonanti appaiono, anche queste, come un anti-canto.

L'anti-madre e l'anti-moglie reca con sé una carica di degenerazione bestiale, che le permette di tessere l'inno del proprio misfatto, mentre si erge trionfalmente superba su un corpo senza vita. E proprio questo suo inneggiare, dai tratti funerei e lugubri, non può che essere un anti-canto, perché portatore, esattamente come chi lo intona, unicamente di strazio e di morte. Così Clitemnestra, qualificata come rete di morte e madre di morte, si identifica, tramite la prassi esecutiva con cui emette note stonate, con lo strumento stesso che di quelle note è esecutore, il suo canto dissonante. La possibile sovrapposizione tra Clitemnestra ed il corvo sembra quasi dilatare semanticamente e completare la simbologia negativa del corvo nel bagaglio poetico eschileo, che faceva del κόραξ emblema distintivo di empia crudeltà, come attestato dalla sequenza tragica di *Suppl.* vv. 751 – 752 in cui sono gli Egizi che perseguitano le Supplici ad essere raffigurati come corvi infidi e spietati (οὐλόφρονες δ' ἐκεῖνοι, δολομήτιδες / δυσάγνοις φρεσίν, κόρακες ὥστε [...])<sup>543</sup>.

Il quadro delle associazioni simboliche enucleate in questa sede può essere ulteriormente completato da una suggestione che lega antifrastricamente il corvo alla figura di Agamennone, designato metaforicamente nelle *Coefore*, come si è constatato precedentemente, quale aquila, σῆμα di regale nobiltà<sup>544</sup>. Nell'immaginario comune i due uccelli difatti rappresentavano l'uno l'antitesi speculare dell'altro. A far luce su questa opposizione dicotomica concorre la seguente sezione dei *Physiognomica* pseudo-aristotelici<sup>545</sup>:

οἱ τὴν ῥῖνα ἄκραν ὄξειαν ἔχοντες δυσόργητοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς κύνας. οἱ δὲ τὴν ῥῖνα περιφερῆ ἔχοντες ἄκραν, ἀμβλεῖαν δέ, μεγάλωψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας. οἱ δὲ τὴν ῥῖνα ἄκραν λεπτήν ἔχοντες ὀρνιθώδεις. οἱ ἐπίγρυπον ἀπὸ τοῦ μετώπου εὐθὺς ἀγομένην ἀναιδεῖς· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς κόρακας. οἱ δὲ γρυπὴν ἔχοντες καὶ τοῦ μετώπου διηρθρωμένην μεγάλωψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ἀετούς

quelli che possiedono un naso alto e acuminato sono irascibili, come i cani. Quelli che hanno il naso alto e circolare, ma smussato, sono di animo nobile, come i leoni. Quelli invece che hanno il naso alto e sottile sono simili ad uccelli: impudentemente sfrontati quelli che hanno un naso

<sup>543</sup> Per il passo in questione si veda Dumortier 1975, p. 139.

<sup>544</sup> Aesch., *Choeph.* v. 247.

<sup>545</sup> Ps. Arist., *Physiogn.* 811a. 30 – 37.

adunco che scende giù direttamente dalla fronte, come i corvi; di animo nobile quelli che hanno un naso aquilino, ma che è nettamente distinto dalla fronte, come le aquile<sup>546</sup>.

La trattazione pseudo-aristotelica crea un'interferenza fra caratteristiche fisiche ed etiche umane ed animali, in cui la fisionomia esteriore appare come spia di una peculiare indole caratteriale, celando nei tratti che reca con sé i punti saldi di quella interiore: nello specifico corvo ed aquila, sono gli elementi antinomici di una medesima sequenza. Nel momento in cui l'autore del trattato enuclea le qualità etiche dei tipi umani simili agli uccelli, specificandone il tratto distintivo, ovvero il naso alto e sottile (ῥῖνα ἄκραν λεπτήν). Eppure, a seconda della specifica struttura dello stesso, si distinguono due tipi umani diametralmente opposti. Coloro che sono simili ai corvi (κόρακας) risultano ἀναιδεῖς, coloro che sono simili alle aquile (ἀετούς) invece μεγαλόψυχοι. Se pertanto, dietro la coppia animale, prende forma la contrapposizione netta tra nobiltà d'animo ed impudente sfrontatezza, ecco allora come tali tratti etici possono essere ben connessi alle metafore eschilee impiegate per tratteggiare i suoi personaggi. Il poeta infatti delinea tanto Agamennone quanto Clitemnestra proprio secondo le qualità etiche poste in rilievo nella sezione pseudo – aristotelica: se aquila e corvo sono gli elementi di una coppia antinomica, gli stessi possono allora configurarsi come i referenti teriomorfi distintivi che delincono metaforicamente i due personaggi eschilei, nobile e regale il re di Argo, impudentemente sfacciata la consorte.

L'immagine poetica e letteraria eschilea, che lega in maniera antifrastica l'immagine della nobile aquila (Agamennone) a quella del corvo (Clitemnestra), non sarà probabilmente sfuggita all'autore dei *Physiognomonica*: essa può in maniera diretta inserirsi nell'economia generale dell'*Agamennone* e delle *Coefore*, in cui prende forma la contrapposizione tra due figure e tra due modelli ideologici, assolutamente contraddittori tra loro. Eschilo compie allora una duplice operazione: da un lato riveste Agamennone di una regale nobiltà mediante la sovrapposizione metaforica con l'immagine dell'aquila; dall'altro completa e dilata il bagaglio di qualità perverse di Clitemnestra rappresentandola, secondo gli emendamenti proposti, come un corvo caratterizzato dai tratti ostili e spudorati, connaturati alla sua indole. Da una tale immagine metaforica, emerge ancora una volta l'indecenza bestiale di una donna altrettanto bestiale.

In quanto volatile il corvo presenta ovviamente delle affinità strutturali con gli altri ὄρνιθες, come si evince a titolo esemplificativo da una specifica asserzione aristotelica secondo cui “ἔνιοι γὰρ πρὸς τῇ κοιλίᾳ ἔχουσιν, οἱ δὲ πρὸς τοῖς ἐντέροις τὴν χολήν, οἷον περιστερὰ, κόραξ, ὄρτυξ, χελιδών, στρουθός”<sup>547</sup>.

Eppure da un punto di vista canoro, e per ciò che concerne le modalità esecutive del canto, non tutti gli uccelli presentano affinità speculari. Proprio da questa constatazione bisogna prendere l'avvio per

---

<sup>546</sup> Eliano in *NA XI*, 37, 22 ravvisa invece un punto di contatto strettissimo tra ἰέρακες ed ἀετοί nel momento in cui fa riferimento ad una loro affinità anatomica, sottolineando il fatto che essi siano entrambi animali dagli artigli adunchi (γαμψώνυχα) a differenza del cavallo e dell'asino animali dallo zoccolo unito (μόνυχα), del bue, cervo, capra, pecora, maiale, animali a zoccolo diviso (δίχηλα), di cigni, animali palmipedi (στεγανόποδα) e dalle unghie larghe (πλατώνυχα) ed infine dal cane e dall'uomo, “animali” con le dita dei piedi distinte, cioè non a zoccolo (πολυσχιδή).

<sup>547</sup> Arist., *HA* 506 b 20 – 21.

comprendere le peculiarità dell'anti-canto di Clitemnestra. Ancora una volta fondamentale è la testimonianza di Eliano a suffragare tale notazione:

τῶν ἐν ὤδαϊς τε καὶ μούσαις ὀρνίθων οὐδεὶς διαλέληθεν, ἀλλ' ἴσμεν χελιδόνας καὶ κοσσύφους καὶ τὸ τῶν τεττίγων φύλον, καὶ κίτταν λάλον καὶ βομβοῦσαν ἀκρίδα καὶ πάρνοπα ὑποκρίζοντα καὶ μὴ σιωπῶσαν τρωξαλλίδα, ἀλκυόνας τε ἐπὶ τούτοις καὶ ψιττακούς· τῶν δὲ ἐνύδρων ὀλολυγῶν οὐ σιωπᾶ. φθέγγεται δὲ αὐτῶν τὰ μὲν γοερά καὶ θηλύφωνα, τὰ δὲ ὄρθια καὶ διάτορα

nessuno degli uccelli nei canti e nelle musiche sfugge alla nostra attenzione, ma noi infatti conosciamo le rondini, i merli, la stirpe delle cicale, la garrula ghiandaia, la cavalletta che ronza, la locusta che emette acuti suoni, il grillo che non sta in silenzio, ed ancora gli alcioni ed i pappagalli cantano; e tra gli uccelli acquatici l'ὀλολυγῶν (?) non cessa mai di emettere suoni. Tra questi alcuni fanno risuonare lamenti propri della voce femminile, altri invece emettono suoni striduli ed acuti<sup>548</sup>.

La rassegna ornitologica di *Natura animalium* è basata sull'enumerazione di numerosi uccelli, di cui vengono posti in luce i tratti particolari. Gli ὀρνιθες vengono nettamente ripartiti in due grandi classi: agli uccelli che modulano suoni e lamenti propri della voce femminile (γοερά καὶ θηλύφωνα), si contrappongono quanti invece emettono suoni striduli ed acuti (ὄρθια καὶ διάτορα), che non pertengono all'universo vocale della donna. Di tale esclusione dalle modulazioni vocali femminili sembrerebbe spia lessicale proprio il qualificativo ὄρθιος. Derivante dall'aggettivo ὀρθός, a sua volta il lemma impiegato da Eliano è la base da cui si costruisce il verbo denominativo ὀρθιάζω, che Chantraine intende come “faire entendre une voix aiguë”<sup>549</sup>, e ricorda un'interessante glossa di Esichio, che connette esplicitamente il verbo all'universo maschile, glossando la forma verbale ἐξηνδρωμένον con ὀρθιάζοντα<sup>550</sup>.

La glossa esichiana collega pertanto il momento di raggiungimento dell'età virile alle modalità dell'emissione vocale ed al cambiamento del timbro vocalico dell'uomo, che, una volta adulto, “rizza” la voce. A conferma di tale elemento, sarà opportuno far riferimento proprio al fr. 44, v. 32 V. di Saffo, al cui dire erano specificamente gli uomini a modulare un canto ὄρθιος: “πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον”. La considerazione per cui tale famiglia lessicale faccia riferimento alle modalità di emissione della voce maschile può inoltre essere corroborata da una rapida analisi del suo impiego e delle sue occorrenze all'interno del *corpus* tragico in cui risulta spesso in correlazione con l'universo maschile: se nei *Persiani* di Eschilo infatti l'ombra di Dario esorta il coro ad elevare lamenti (ὀρθιάζοντες γόοις)<sup>551</sup>, con il medesimo sintagma sarà invece Serse alla fine del dramma ad ordinare al coro di innalzare gemiti di dolore (ἐπορθιάζέ νυν γόοις)<sup>552</sup>. Nell'*Antigone* sofoclea l'aggettivo ὄρθιος qualifica specificamente i gemiti di lamento (ὀρθίω

<sup>548</sup> Ael., *NA VI*, 19. Per lo sconosciuto uccello ὀλολυγῶν si veda Thompson 1936, pp. 211-212.

<sup>549</sup> DELG 1999, p. 818 s.v. ὀρθός e Mugler 1964 s.v. ὀρθός.

<sup>550</sup> Hesych., *Lex.* E 3860.1. Cfr. inoltre DELG 1999, p. 818 s.v. ὀρθός.

<sup>551</sup> Aesch., *Pers.* v. 687.

<sup>552</sup> Aesch., *Pers.* v. 1050.

κωκυμάτων) di Emone innalzati nel sepolcro di Antigone<sup>553</sup>, mentre invece nell'*Elettra* è impiegato per designare l'annuncio della gara equestre, a cui ha preso parte Oreste, riferita dall'araldo (άνδρός όρθίων κηρυγμάτων)<sup>554</sup>.

Sembra dunque plausibile affermare che l'impiego di tale aggettivo nella sezione eliana connoti le modulazioni vocali pertinenti all'universo maschile, che in quanto tali non possono essere né γοερά né θηλύφωνα. Benché il κόραξ, di cui verrà oltre sottolineata l'abilità e la peculiarità nell'imitazione della voce umana, non venga classificato esplicitamente come appartenente all'una o all'altra classe, tuttavia appare evidente che il suono da lui emesso sia stonato, non armonico, stridulo. Lo scoliaste aveva difatti ricordato il forte grido (βοᾶ) prodotto dal κόραξ, mentre si cibava del cadavere; e, si è del resto constatato poco sopra come le lepri, una volta avvertiti i suoni (φωνή) emessi da aquile e corvi, provino paura (φρίσσω): essi non potrebbero mai essere dunque diretta conseguenza di un suono melodioso, armonico o delicato. Ed è sempre lo stesso Eliano a riferire al corvo un voce acutamente stridula, impiegando, per qualificarne il tratto fonico distintivo, il medesimo verbo dello scolio sopra analizzato (βοᾶ), asserendo che “φρύγεται διά τοῦ θέρουσ ό κόραξ τῷ δίψει κολαζόμενος, καί βοᾶ”<sup>555</sup>.

L'unica donna del teatro targico ad essere associata ad un uccello caratterizzato da un canto stonato, aspro e dissonante, acutamente maschile, è unicamente Clitemnestra: la sua mascolinità, il suo essere άνδρόβουλος, su cui hanno fatto luce con attenta puntualità anche i contributi di McClure<sup>556</sup>, si riverbera anche su quest'aspetto vocale, che le consente soltanto di innalzare un tetro inno di morte.

Nel privare il canto di una melodia armoniosa, Clitemnestra ancora una volta oblitera e perde i tratti di donna e di madre. Sia essa leonessa o cagna, vipera o corvo, univoca è la rappresentazione che ne offre Eschilo: una donna che, ridotta alla stregua di bestia, rifiuta di essere madre e moglie, respinge con mascolina tracotanza tutto ciò che è proprio dell'universo femminile. E la sua voce tramutata nell'anticanto di un corvo, quasi alla stregua di una cagna che latra, non può che esprimere questo rifiuto, emblematico della bestializzazione e della “de-costruzione” dell'identità femminile.

---

<sup>553</sup> Soph., *Ant.* v. 1206.

<sup>554</sup> Soph., *El.* v. 683.

<sup>555</sup> Ael., *NA I*, 47, 1 – 3.

<sup>556</sup> McClure 1997, pp. 117 – 121 e 1999, p. 73 – 80.



## CAPITOLO 2

### IL BESTIARIO COMICO E L'OSMOSI TRA MASCHILE E FEMMINILE

#### **2.1. Cani a processo: per un'analisi dell'*animal imagery* nelle *Vespe***

L'associazione simbolica e metaforica del cane strutturata in relazione all'universo umano maschile o femminile rappresenta una costante poetica ed ideologica nel panorama letterario greco. Abbiamo avuto modo di osservare che il *corpus* teatrale tragico costruisce una serie di immagini poetiche in cui la cagna è assunta a simbolo metaforico di madri violente e colleriche, autrici di azioni crudeli ed efferate: è il caso di Clitemnestra, la cui ferocia vendicativa si indirizza contro i membri del suo stesso *oikos*, o di Ecuba, la cui brutale violenza è scagliata con prepotenza contro chi invece ha distrutto il suo *oikos*.

Parallelamente, risulta oramai dato acquisito – in seguito ai classici studi generali d'impianto teorico sulle funzioni della metafora nella commedia aristofanea di Newiger<sup>557</sup>, Staples<sup>558</sup> ed in tempi recentissimi di Ghislaine<sup>559</sup> e (seppur spesso superficiale) di Corbel Morana<sup>560</sup> – che, con la specifica intenzione di strutturare una trama allusiva di interferenze e relazioni poetiche, Aristofane eredita tale bagaglio e lo rifunzionalizza entro le maglie della propria poetica in relazione alle finalità che lo stesso genere comico si prefigge<sup>561</sup>.

Proprio in virtù di tale costruzione letteraria, il commediografo sviluppa la suddetta *imagery* di chiara matrice omerica e tragica ora in riferimento all'universo maschile ora a quello femminile assegnandone – in relazione ai due differenti ambiti di applicazioni – specifiche valenze simboliche.

Il punto di partenza per la disamina di tale metaforica nella commedia aristofanea prende le mosse proprio dall'associazione tra il cane e il mondo maschile.

La sezione di *Vesp.* vv. 835 – 972 è nota ai lettori di Aristofane per la descrizione del celebre processo comico intentato da Bdelicleone che vede nelle vesti di accusatore ed imputato due cani<sup>562</sup>: rispettivamente il cane di Cidatene ed il cane Labete o Ladrete, colpevole di aver rubato e divorato una forma di cacio siciliano (οὐ γὰρ ὁ Λάβης ἀρτίως, / ὁ κύων, παρῶξας εἰς τὸν ἰπνὸν ἀρπάσας / τροφαλίδα τυροῦ Σικελικὴν κατεδήδοκεν, vv. 837 – 839)<sup>563</sup>. Il lessico giuridico impiegato nel suddetto spaccato si dispiega già fin dalla

---

<sup>557</sup> Newiger 1957.

<sup>558</sup> Staples 1978.

<sup>559</sup> Ghislaine 2009, pp. 114 – 152.

<sup>560</sup> Corbel Morana 2012, pp. 40 e segg.

<sup>561</sup> Per una rapidissima analisi d'insieme sul bestiario aristofaneo cfr. Dumont 2001, pp. 152 – 161.

<sup>562</sup> Sommari i commenti alla sezione presa in esame di Starkie 1968, pp. 282 – 302 *comm. ad vv.* 835 – 972 e MacDowell 1982 pp. 242 – 258, *comm. ad vv.* 835 – 972.

<sup>563</sup> È dato rinvenibile in parte della critica un influsso della favolistica esopica nella sezione di *Vespe* presa in esame in questa sede: in generale per la presenza della favola esopica in Aristofane cfr. Rothwell 1995 (specificamente per la ripresa della favola nelle *Vespe* di Aristofane), Schirru 2009 pp. 8 – 14 e 59 – 70 e da ultimo Hall 2013, soprattutto p. 277 n. 1, p. 278 nn. 3 e 4, p. 296 nn. 49 – 50 per la bibliografia critica di riferimento. Per le interconnessioni tra le

prima sezione (vv. 835 – 842), in cui risultano poste le basi del processo stesso (τάδικημα v. 839 e γραφήν v. 842) e vengono definiti il capo d'imputazione e la figura dell'accusatore (κατηγόρει v. 840 e κατηγορήσειν, ἦν τις εισάγη γραφήν v. 842)<sup>564</sup>. Una volta intentato il processo, ai vv. 894b – 897a Bdelicleone dà lettura della procedura d'accusa (γραφῆς, v. 894):

[...] ἐγράψατο  
Κύων Κυδαθηναίεὺς Λάβητ' Αἰξωνέα  
τὸν τυρὸν ἀδικεῖν ὅτι μόνος κατήσθειεν  
τὸν Σικελικόν [...]

[...] il cane di Citadene accusa  
Labete, cane di Essone, di aver mangiato da solo  
il formaggio siciliano [...]

È il cane di Citadene a muovere l'accusa quindi nei confronti di Labete / Ladrete, reo di aver mangiato da solo il formaggio siciliano<sup>565</sup>. La denominazione di ciascun cane non sembra risultare casuale, ma si avvale di paretimologie ed allusioni storico – politiche notevoli: se Λάβης potrebbe essere qualificato quasi come un *nomen loquens* da connettere con il verbo λαμβάνω in relazione al furto del formaggio da parte del cane<sup>566</sup>, è pur vero che da un punto di vista fonetico esso richiami allusivamente alla memoria il nome proprio Λάχης – con cui costituisce peraltro linguisticamente coppia minima (Λάβης – Λάχης) –, ovvero Lachete, stratego di fazione oligarchica e personaggio politico (menzionato più volte nelle *Vespe*) colpevole di numerose malversazioni, che aveva svolto la sua attività politica per la maggior parte in Sicilia durante la spedizione del 427 a.C., come si evince da Thuc. *Hist.* IV, 118, 11 e V, 43, 2<sup>567</sup>. La menzione del Κύων Κυδαθηναίεὺς si struttura invece secondo un chiaro e voluto riferimento al demagogo Cleone, nemico politico di Labete ed originario del demo di Cidateneo; l'allusione è peraltro segnalata dal probabile e voluto gioco fonetico che sussiste tra il sostantivo κύων ed il nome proprio Κλέων<sup>568</sup>. I due cani appaiono

---

valenze simboliche dell'animale nella favola esopica e nella commedia antica, si consultino almeno i classici ed imprescindibili studi di Perry 1959, Nojgaard 1964, Lasserre 1983, Van Dijk 1997 ed Adrados 1999.

<sup>564</sup> Per l'impalcatura ideologica delle *Vespe* utile punto di partenza è costituito dal contributo di Jedrkiewicz 2006, a cui si rimanda per la vasta bibliografia critica di riferimento segnalata sulla commedia. Imprescindibile punto d'avvio per le modalità di strutturazione del comico, le sue funzioni e il tratto politico eminentemente anti – cleoniano, emblema "della polemica contro il sistema giudiziario ateniese" (p. 24), della commedia risulta Paduano 1974, in modo precipuo pp. 9 – 70. Cursorio accenno alla sezione qui presa in esame in Bowie 1993, pp. 90 – 92. Su Filocleone si consulti almeno Dover 1972 pp. 125 – 127.

<sup>565</sup> Si legga a tal proposito la breve, ma interessante nota di Post 1932.

<sup>566</sup> Cfr. *Sch. Vet. et. Rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 836* (τῷ δὲ κυνὶ ὄνομα Λάβης [μα κύων οὕτω καλούμενος nell'*Aldina*] ἀπὸ τοῦ λαμβάνειν). Elemento notato da Corbel Morana 2012, p. 125 che però non fa alcun riferimento alla tradizione scolastica, ignorando il prezioso intendimento offerto dallo scolio.

<sup>567</sup> Su questo punto osserva bene MacDowell 1982, p. 243 *comm. ad v. 836* secondo cui Λάβης costituisce "an invented name, a mixture of Λάχης and λαβεῖν"; cfr. altresì p. 250 *comm. ad v. 895*.

<sup>568</sup> Che Κλέων richiami foneticamente κύων è ipotesi di Peigney 2009, p. 63. Ottimo studio d'inquadramento storico sulla figura di Cleone è a tutt'oggi Paladini 1958. Sul cane Κυδαθηναίεὺς quale allegoria di Cleone cursorio riferimento in Starkie 1968, pp. 290 – 291 *comm. ad v. 895* e MacDowell 1982, p. 250 *comm. ad v. 895*. Al v. 895 accolgo – sulla

quindi come allusioni ben precise alla scena politica ateniese, e nella fattispecie si strutturano come allegorie caricaturali specifiche di due personaggi politici che rivestivano un ruolo principale proprio su quella scena: servendosi delle notazioni di Silk, è pertanto assolutamente condivisibile l'asserzione secondo cui "it is in *Wasps* above all that we see such transformations take their place, alongside metaphors and comparisons, as contributory elements to the presentation of a major character and a major theme; and in the agon of *Wasps* this theme is summed up by Philocleon himself"<sup>569</sup>. E proprio in virtù di tale dato la critica ha avanzato l'ipotesi interpretativa che nello scontro giudiziario tra i due cani possa essere ravvisato un chiaro riferimento allo scontro reale che oppose Lachete e Cleone proprio nel 423/422 a.C.<sup>570</sup> A tal proposito nota bene Ghislaine, secondo cui "Les *Guêpes* [...] imagine un process qui apparaît comme la consequence d'une métaphore directement représentée sur scène, sans qu'elle ait été formulée au préalable. L'accusation du chien Labès repose en effet sur une identification opérée entre cet animal et le general athénien Lachès en raison de leur voracité et de leur malhonnêteté respectives, qui les entraînent, pour l'un, à voler un fromage de Sicilie, et, pour l'autre, à se laisser soudoyer par les habitants de cette île. Or, cette image, qui aurait pu, dans le texte, prendre la forme d'une métaphore, se réduit ici à la mise en scène du chien traîné devant le tribunal pour ses méfaits"<sup>571</sup>.

In prima istanza il giudice del processo – nella persona di Filocleone – qualifica il cane accusato Labete come ladro che digrigna i denti ([...] ὡς δὲ καὶ κλέπτον βλέπει / οἶον σεσηρῶς [...], vv. 900b – 901a); in seguito – constatata la presenza dell'accusatore – lo stesso giudice qualifica il cane di Cidatene come un altro Labete (ἕτερος οὗτος αἰὲ Λάβης, v. 903), bravo ad abbaiare (è notazione di Bdelicleone al v. 904a: ἀγαθός γ' ὑλακτεῖν) ed a leccare le pentole (διαλείχειν τὰς χύτρας, v. 904b). La notazione riguardante l'atto del leccare (διαλείχειν) compiuto dal cane Citadeneo / Cleone sembra rivestire notevole importanza, data la specificità che i lemmi λείχειν e διαλείχειν assumono nel *corpus* aristofaneo proprio in relazione al demagogo o a personaggi che simbolicamente lo rappresentano. Una breve rassegna all'interno delle commedie politiche del nostro poeta può certamente dare contezza di tale impiego particolare e circostanziato dell'atto del politico: se infatti in *Eq.* v. 103 il secondo servo asserisce che Paflagone dopo aver leccato delle focacce confiscate (ἐπίπαστα λείξας δημιόπραθ' ὁ βάσκανος) russa ubriaco disteso sulle pelli (ρέγκει μεθύων ἐν ταῖσι βύρσαις ὕπτιος, v. 104), sempre in *Eq.* v. 1089 è il Salsicciaio a predire a Paflagone che leccerà focacce (λείχων ἐπίπαστα), proprio come in assoluto parallelismo in *Vesp.* v. 738

---

scia di Coulon-Van Daele 1958, Hall-Geldart 1964, MacDowell 1982 e Wilson 2007 (che non affrontano neppure il problema) – la grafia Κυδαθηναίεύς, contrariamente a Starkie 1968, che accoglie Κυδαθηναεύς.

<sup>569</sup> Silk 2000 (a), p. 253.

<sup>570</sup> Per la questione specifica si rimanda a Storey 1995 p. 17 e p. 17 n. 42 per la bibliografia critica di riferimento citata in relazione al reale scontro tra Lachete e Cleone. Si consulti comunque almeno Mastromarco 1974, pp. 61 – 64, secondo cui il processo "canino" delle *Vespe* trova un suo diretto collegamento proprio con lo scontro che nel 423 a. C. oppose i due uomini politici, e non costituisce quindi riferimento ad un'ipotetica azione giudiziaria intentata contro lo stratega nel corso della spedizione siciliana. Su tale punto cfr. altresì Schirru 2009, p. 59 n. 100. Per le allusioni storiche e politiche e l'allegoria nella commedia aristofanea sempre utile la consultazione di Dover 2004.

<sup>571</sup> Ghislaine 2009, p. 139.

Bdelicleone promette che offrirà a Filocleone qualsiasi cosa serva ad un vecchio (καὶ μὴν θρέψω γ' αὐτὸν παρέχων / ὅσα πρεσβύτη ξύμφορα [...], vv. 736 – 737), e tra queste pappette da leccare (χόνδρον λείχειν, v. 738) insieme ad un soffice mantello, una pelliccia ed una prostituta (χλαῖναν μαλακὴν, σισύραν, / πόρνην, vv. 737 – 738)<sup>572</sup>. La sezione intertestuale in relazione al passo in questione più pregnante ai fini del nostro discorso è costituita specificamente da *Eq.* vv. 1030 – 1034:

Φράζευ, Ἐρεχθεΐδη, κύνα Κέρβερον ἀνδραποδιστήν,  
ὃς κέρκω σαίνων σ', ὀπότεν δειπνῆς, ἐπιτηρῶν  
ἐξέδεταί σου τοῦψον, ὅταν σύ ποι ἄλλοσε χάσκης·  
ἐσφοιτῶν τ' ἐς τοῦπτάνιον λήσει σε κυνηδὸν  
νύκτωρ τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων

discendente di Eretteo, attento a Cerbero, cane schiavista,  
che ti scodinzola quando mangi e ti spia;  
divorerà il cibo, non appena stai a bocca aperta da un'altra parte:  
Di notte si aggirerà di nascosto, come un cane, per la cucina  
leccando le pentole e le isole.

Il fulcro del passo menzionato è costituito dall'oracolo di chiaro stampo epico in esametri dattilici, rifunzionalizzato parodicamente in chiave comica, che il Salsicciaio offre al Popolo, in risposta parallela ma nettamente dicotomica al vaticinio offerto da Paflagone in *Eq.* vv. 1014 – 1024<sup>573</sup>. Se in esso era infatti Paflagone a associare simbolicamente la sua figura a quella di un cane dai denti aguzzi mediante il nesso di retaggio omerico κύνα καρχαρόδοντα (v. 1017b)<sup>574</sup>, che sta a bocca aperta per la difesa del popolo –

<sup>572</sup> Cfr. altresì l'impiego del verbo λείχω in *Eq.* v. 1285 e διαλείχω in fr. 425, v. 1 K. – A. Per una probabile valenza erotica del verbo in questione, specificamente sul versante delle pratiche sessuali orali, cfr. Perpillou 1984, pp. 54 – 54.

<sup>573</sup> Per la parodia aristofanea della tradizione epica oracolare in esametri dattilici cfr. Komornicka 1967 pp. 66 – 67 e 72, Desfray 1999 (a cui si rimanda anche per la vasta bibliografia citata a p. 35 n. 2 per quanto concerne la presenza e la funzione degli animali nei presagi) e Platter 2007 pp. 108 – 141 per la disamina puntuale in visione sinottica di *Eq.* vv. 1015 – 1095, *Pax* vv. 1063 – 1126 e 1268 – 1301, *Av.* vv. 959 – 991 e *Lys.* vv. 770 – 777. Nella teorizzazione di Platter 2007, la parodia oracolare dei vaticini di retaggio epico rientra nell'operazione letteraria secondo cui "Aristophanic humour works on multiple levels" (p. 179), al punto tale che le dinamiche intertestuali della poesia comica orientate su più piani si configurano come il risultato di una "dialectical relationship between artistic creation and political orientation" (p. 180): secondo lo studioso il cardine della poetica aristofanea è costituito dalle "centrifugal forces" (p. 180) che realizzano al contempo le relazioni intertestuali ("intertextual dimensions", p. 180) e l'interazione osmotica dei diversi generi letterari ("interaction of literary genres"). Per la parodia realizzata mediante l'impiego di strutture dattiliche o esametriche di oracoli propri della *Kunstsprache* omerica nella commedia aristofanea si consulti Revermann 2013, pp. 111 e 116 secondo cui la stessa *Kunstsprache* epica, con cui la poetica comica instaura un privilegiato rapporto intertestuale, è sottoposta ad un processo di "inversion". In generale per la presenza di sequenze oracolari nei *Cavalieri*, nonostante il contributo sia esplicitamente rivolto alla disamina della sezione di *Eq.* vv. 1090 – 1095, buon orientamento critico in Anderson 1991. Cfr. altresì i rapidissimi cenni di Sommerstein 1981, p. 197 *comm. ad Eq.* vv. 1015 e segg. secondo cui "the language of the oracles is a mixture of the epic and the everyday".

<sup>574</sup> L'impiego del qualificativo καρχαρόδους in relazione al cane risulta di retaggio omerico: si vedano i nessi καρχαρόδοντε...κύνε di *Il. X* v. 360 e κυνῶν...καρχαροδόντων di *Il. XIII* v. 198. Cfr. successivamente il medesimo impiego in Hes. *Op. et Dies* vv. 604 e 796 (καὶ κύνα καρχαρόδοντα [...]), nella stessa sede metrica come *hemiepes* femminile), Ps. Hes. *Sc.* v. 303 (καρχαρόδοντε κύνε), *Bacchyl. Ep.* V v. 60 (καρχαρόδοντα κύνα), *Opp. Cyneg.* II v. 18 e III v. 402.

padrone dell'animale colto nell'atto di abbaiare terribilmente (ὄς πρὸ σέθεν χάσκων καὶ ὑπὲρ σοῦ δεινὰ κεκραγῶς, v. 1018)<sup>575</sup>, e ribadire vigorosamente di essere lui stesso un cane (ἐγὼ μὲν εἰμ' ὁ κύων, v. 1023), quello stesso cane mandato da Febo a difesa del Popolo (σοὶ δ' εἶπε σῶζεσθαι 'μ' ὁ Φοῖβος τὸν κύνα, v. 1024), di contro nella sezione suddetta è il Salsicciaio a strutturare una specifica interferenza tra il cane Cerbero e lo stesso Paflagone/Cleone<sup>576</sup>.

L'associazione poetica di Cleone a Cerbero risulta quindi sviluppata su un doppio versante e secondo una duplice modalità letteraria: esplicita nel momento in cui Cerbero è direttamente nominato; implicita nella misura in cui il demagogo, o le sue allegorie, risultano qualificati con epiteti che designano specificamente il cane infernale.

---

<sup>575</sup> Lo stesso Paflagone si definisce ulteriormente κύων ai vv. 1023 – 1024. Il personaggio dietro cui si cela Cleone si paragonava ad un cinocefalo in *Eq.* 416, animale mostruoso, ma ulteriore simbolo – proprio come il cane – di spudoratezza, come ben si evince dalla tradizione scoliastica al verso in questione (λέγει δὲ ἑαυτὸν κυνοκέφαλον διὰ τὸ ἀναιδῆς εἶναι ὡς οἱ κύνες).

<sup>576</sup> In tal senso, nel solco delle numerose immagini animali riferite al personaggio di Paflagone / Cleone, da menzionare la sezione subito successiva di *Eq.* vv. 1037 e segg., il cui fulcro è costituito dal presagio, di chiara matrice epica in chiave parodica, della nascita di un cucciolo di leone: all'interno di una *lignée* poetica e letteraria ben definita la nascita di un leone è collegata all'avvento di un tiranno ({ΠΑ.} ὦ τᾶν, ἄκουσον, εἶτα διάκρινον, τόδε· / Ἔστι γυνή, τέξει δὲ λέονθ' ἱεραῖς ἐν Ἀθήναις, / ὄς περὶ τοῦ δήμου πολλοῖς κώνωψι μαχεῖται / ὡς τε περὶ σκύμνοισι βεβηκῶς· τὸν σὺ φυλάξαι, / τεῖχος ποιήσας ξύλινον πύργους τε σιδηροῦς. / Ταῦτ' οἶσθ' ὅ τι λέγει; / {ΔΗ.} Μὰ τὸν Ἀπόλλω 'γὼ μὲν οὐ. / {ΠΑ.} Ἐφραζεν ὁ θεός σοι σαφῶς σῶζειν ἐμέ· / ἐγὼ γὰρ ἀντὶ τοῦ λέοντός εἰμί σοι). Per la sequenza oracolare menzionata in chiave parodica cfr. Desfray 1999, pp. 48 – 53 che sottolinea (in modo specifico a p. 50) il fatto che il nesso aristofaneo περὶ σκύμνοισι βεβηκῶς costituisca chiara ripresa intertestuale dell'omerico “ὡς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα” di *Od.* XX v. 14 riferito però alla cagna. Sembra quindi che il suddetto passo aristofaneo giustapponga in filigrana l'immagine del leone a quella del cane mediante un duplice procedimento: in prima istanza trasferisce la notazione omerica distintiva della κύων al λέων, ed in secondo luogo riferisce a quest'ultimo un verbo che – come abbiamo cercato di dimostrare – risulta di pertinenza delle azioni canine, ovvero φυλάξαι, distintivo del cane da guardia, come si evince a titolo esemplificativo dal riferimento al cane Cerbero in *Hes. Theog.* v. 769b (δεινὸς δὲ κύων προπάροιθε φυλάσσει) posto a difesa dell'Ade. L'immagine aristofanea realizza quindi una convergenza tra la figura del leone e del cane, al punto tale che Desfray 1999, p. 51 parla specificamente di un “renversement” tra le simbologie rivestite dai due animali, soggette ad un processo di interscambio e fusione nella metafora comica. Da ricordare altresì il gioco fonico strutturato tra il sostantivo λέων del v. 1038 ed il nome del tiranno calcidese Ἀντιλέων del v. 1046. Sulla parodia che investe le sequenze oracolari nella commedia aristofanea cfr. in generale quanto osservato da Dover 1972, pp. 76 – 77 secondo cui “the fundamentally irreverent attitude displayed in the parodying of oracles extends to the adaptation for humorous purposes, sometimes obscene, of formulae associated with religious ritual. In Aristophanes' time a number of technical languages were in process of development [...] much of the striking imagery used in *Frogs* with reference to tragic poetry may be parodic in character, based on the terminology currently in fashion among connoisseurs of the theatre. A brief passage in *Knights* (1377 – 1380) satirizes the creation of the new words in *-ikós* (our in *-ic* and hybrid *-ical*) by young men discussing the style of a political orator, and in *Clouds* 327f. Socrates uses a series of abstract nouns in *-sis* to denote processes of intellectual apprehension and discussion. It would be wrong to suggest, however, that all the words and word-formatives which occur in Aristophanes but are alien to unspecialized prose must be either comic confection or parody and in either case humorous”, e Silk 2000 (a), pp. 338 – 342. In generale per la metafora distintiva del “cane del popolo” simbolo demagogo quale cane – guardiano attaccato alle masse popolari – padrone cfr. Canfora 1974 pp. 16 e segg., Mainoldi 1981 pp. 39 – 40 per ciò che concerne l'ambito comico ed oratorio e da ultimo Orfanos 2006, pp. 44 – 47. Stando peraltro alla notazione di *Sch. Vet. in Aristoph. Pax ad v.* 313a anche Platone comico (fr. 236 K. – A.) nominò Cleone Cerbero. In *Eq.* vv. 1067 – 1068 il Salsicciaio rivolto al Popolo qualifica Cleone come κυναλώπηξ (cane volpino), sottolineandone l'infida astuzia (λαίθαργον, ταχύπου, δολίαν κερδῶ, πολύιδριν, v. 1068). Per la qualifica di Cleone quale κυναλώπηξ si rimanda a Beta 2004 pp. 205 – 206 e 226 – 228 e Corbel Morana 2012, pp. P4 – 97, 122 e p. 122 nn. 162 – 163 per la relativa bibliografia critica di riferimento sul simbolismo distintivo della volpe, emblema di astuzia e subdola furbizia.

Il cane infernale è un rapitore che rende schiavi (κύνα Κέρβερων ἀνδραποδιστήν, v. 1030b), bravo a lusingare scodinzolando (ὄς κέρκω σαίνων, v. 1031a)<sup>577</sup> e pronto ad arraffare e divorare il cibo ([...] ἐπιτηρῶν / ἐξέδεταί σου τοῦψον [...], vv. 1031b – 1032a); ma soprattutto, proprio in analogia ad uno dei comportamenti distintivi del cane, si aggira furtivo in cucina di notte (ἐσφοιτῶν τ' ἐς τούπτάνιον λήσει σε κυνηδόν / νύκτωρ, vv. 1033 – 1034 a, con probabile eco allusiva al v. 14 del fr. 7 West = 7 Pellizer-Tedeschi di Semonide: πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη, indicante lo sguardo indagatore e l'aggirarsi della cagna da ogni parte), leccando i piatti e le isole (τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων, v. 1034). Se la referenza del verbo διαλείχω in relazione all'atto di leccare i piatti (τὰς λοπάδας) non causa nessuna difficoltà esegetica, maggiormente problematico risulta invece il riferimento all'atto di leccare le isole (τὰς νήσους). Una preziosa notazione viene offerta in tale caso dalla tradizione scolastica, che collega in modo netto – quasi in termini intratestuali – *Eq.* v. 1034 (νύκτωρ τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων) a *Vesp.* 904b (διαλείχειν τὰς χύτρας), in cui l'atto di leccare le pentole era riferito al cane Citanedeo/Cleone. Gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 1034* asseriscono infatti che il sintagma καὶ τὰς νήσους διαλείχων sia impiegato – in modo allusivo, per allegoria (παρ' ὑπόνοιαν) – ὅτι ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν τὰς χύτρας, in virtù del fatto che Cleone/Paflagone saccheggiava i tributi della città (τουτέστι τοὺς τῆς πόλεως φόρους) e vessava gli abitanti delle isole (τοὺς νησιώτας διασειῶν)<sup>578</sup>. L'importanza del dato offerto dall'esegesi scolastica consiste pertanto nel glossare il termine νῆσος proprio con il lemma χύτρα, che a distanza di qualche anno rispetto ai *Cavalieri* (424 a.C.), ritornerà nelle *Vespe* (rappresentate alle Lennee del 422 a.C.) proprio in sintagma con διαλείχω. Non mi sembra ipotesi peregrina affermare quindi che il sintagma διαλείχειν τὰς χύτρας di *Vesp.* 904b riprenda con chiara allusione, ma in *variatio*, il sintagma τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων già sfruttato in *Eq.* 1034: entrambe le espressioni definiscono quindi le azioni compiute dal medesimo personaggio, il demagogo Cleone, mediante una duplice allegoria, quella di Paflagone/Cerbero nel caso dei *Cavalieri*, quella del cane Citanedeo nel caso delle *Vespe*. La trama d'insieme è peraltro costruita e mantenuta salda in virtù del fatto che in entrambi i casi il verbo διαλείχω qualifica nello specifico un'azione canina, come evidenziato dall'impiego dell'avverbio apparentemente pleonastico κυνηδόν in *Eq.* v. 1033, che la tradizione scolastica connette – ancora una volta – all'atto dell'arraffare il cibo prima di mangiarlo (κυνηδόν, πρὸς τὸ ὑφαρπάσαι [...] ἐπειδὴ καὶ οἱ κύνες ἀρπάζοντες ἐσθίουσιν)<sup>579</sup>.

<sup>577</sup> Cfr. *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 1031* che identificano nell'atteggiamento del cane infernale un chiaro esempio di adulazione (ὄς κέρκω σαίνων, τῆ οὐρᾷ σαίνων, ὄϊον [...] κολακεύων) e Diogen. *Paroem. (epit. e cod. Vindob. 133) Cent. II, 100, 2* al cui dire lo scondizolare proprio dei cani rappresenta metaforicamente il comportamento e l'azione dell'adulatore (ἐπὶ τῶν κολακευόντων ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν σαίνόντων τῆ κέρκω ζῶων). Interpreta – forse un po' arbitrariamente – κέρκος come allegoria del membro virile, in connessione con i passi di *Ach. V. 785* e *Tesmoph. v. 239* Desfray 1999, p. 47.

<sup>578</sup> Cfr. altresì *Sch. Vet. et Rec. Tricl. In Aristoph. Eq. ad v. 1034a* e *1034e* (ὥσπερ οἱ κύνες τὰ μαγειρεῖα εἰσιόντες περιλείχουσι τὰς λοπάδας, οὕτως ὁ Κλέων τοὺς φόρους τῶν πόλεων καὶ τῶν νήσων ἀφήρπαζεν). Differente l'intendimento di Corbel Morana 2012, p. 127 secondo cui νήσους costituisce un *aprosdóketon* comico e di contro unicamente χύτρας sia allegoria dei tributi versati dalle isole dell'impero ateniese che Cleone arraffa.

<sup>579</sup> Scholia vetera in *Aristoph. Nub. ad v. 491*, nella cui sezione l'avverbio risulta essere impiegato però in senso metaforico.

Se quindi dai due nessi appena esaminati e dalla rassegna sull'impiego del verbo λείχειν nella commedia aristofanea è possibile asserire che tanto il λείχειν quanto il διαλείχειν siano azioni canine, e proprio in virtù del fatto che esse risultano connesse al demagogo Cleone o ai personaggi che simbolicamente e poeticamente lo rappresentano, ne consegue che Cleone stesso viene raffigurato nelle maglie del comico aristofaneo proprio come un cane: sia esso un Cerbero mostruoso ed infernale o un cane accusatore degli avversari. In sovrapposizione al depravato demagogo, il κύων si trasforma in cane politico, che blandisce il popolo – padrone, o meglio, nell'allegoria poetica ed ideologica di una politica degenerata e degenerante, tesa a distruggere la polis<sup>580</sup>.

La simbologia rivestita dal cane in ambito tragico in relazione al personaggio di Clitemnestra ora fedele guardiana della casa ora donna spudorata e subdola risultava pertanto duplice, ma comunque circoscritta alle azioni della moglie di Agamennone all'interno dell'*oikos*; nella commedia aristofanea essa invece transita specificamente nella sfera del pubblico e del politico in relazione alla condotta di Cleone. Sovvertendo e snaturando quindi la funzione del cane guardiano posto a difesa, Cleone è invece un cane che, con probabile allusione alla designazione di Agamennone da parte di Achille come δημοβόρος βασιλεύς in *Il. I v. 231*, sulla scia del tiranno δημοφάγος tratteggiato da Teognide in *El. I v. 1181*<sup>581</sup> o ancora sul solco di celebri tiranni d'età arcaica quali Mirsilo e Pittaco, distrugge lo Stato ed il bene pubblico divorando tutto<sup>582</sup>. Lo osserva acutamente Thiery, secondo cui "l'accusé, lui, est un chien, Labès d'Aixoné, et son accusateur est Chien, du dème de Cydathénée. Ce sont les incarnations transparentes du stratège Lachès d'Aixoné et de Cléon de Cydathénée. Nous trouvons ici la dramatisation de la métaphore du <demagogue, chien du peuple>, qui avait déjà servi à qualifier Cléon à plusieurs reprises dans le *Cavaliers*. Le chien Labès est un personnage muet (chien véritable, mannequin ou acteur déguisé) qui sera défendu par

---

<sup>580</sup> Per il valore dell'allegoria politica degli animali cfr. Silk 2000 (a), pp. 253 – 255, in cui lo studioso passa sistematicamente in rassegna le immagini animali ed il valore da esse assunto in riferimento al personaggio di Filocleone, ed in modo particolare p. 255 in cui asserisce che "was Philocleon as, still, himself a political animal. Overall, and especially by the end of the play, he has transcended the political, including, of course, the political – allegorical implications of his name. In his person, it is as if the possibilities of life, not of a specified individual life (because he is <larger than life> in *that* sense of <life>), but of life itself, have been sensuously conveyed, which is to say that in his recreative figuration something of an inclusive vision is implicit. Here our experience is recast in a way that does nothing to enhance the understanding of human individuality or human relationships as we comprehend them in the realist traditions of thought and art. In lieu of realist perceptions, a new vision of life is created, which is certainly not that of Homer or the tragedians. However, it is a vision which – as the example of Philocleon shows – can claim its own validity". La metaforica animale costruita sul personaggio di Cleone è affrontata in termini puramente descrittivi in Corbe Morana 2012, pp. 118 – 136: in modo specifico per Cleone – cane, seppur con forti limiti, si vedano le pp. 118 – 130. Per la figura del demagogo Cleone sempre utile la consultazione di Sommerstein 2000.

<sup>581</sup> Per la sazietà del potere (κόρος), "pasto" metaforico aberrante e sanguinario che genera ὕβρις e per la conseguente interconnessione tra κόρος e tirannide cfr. a titolo esemplificativo, all'interno di una *lignée* letteraria ed ideologica ampiamente attestata nel pensiero greco, Theogn. *El. I vv. 153a, 603 e 1103*, Soph. *OT vv. 873 e segg.*, Hdt. *Hist. III, 30, 4*.

<sup>582</sup> Cfr. a titolo esemplificativo Alceo fr. 129, v. 21 V. in cui Pittaco è qualificato come un pancione (φύσκων) che divora la città ([...] δάπτει / τὰν πόλιν, vv. 23b – 24a), su cui si consultino almeno Gentili 1947 e 1948. Cfr. inoltre l'impiego del medesimo verbo δάπτω in relazione a Mirsilo, colto nell'atto di divorare la città, nel fr. 70, v. 7 V. "δαπτέτω πόλιν ὡς καὶ πεδὰ Μυρσί[λ]ω". Per φύσκων cfr. altresì Diog. Laer. I, 81, *Lex. Suid. K 118* e Poll. *Onom. II, 175*.

Bdélycléon, alors que Chien présentera lui – même son accusation”<sup>583</sup>. Manipolatore dei tribunali e della scena politica ateniese, Cleone è rappresentato più volte – come avremo modo a breve di osservare – come corvo e rapace che arraffa e divora ogni cosa; e proprio come il cane che lecca le pentole e le isole, il demagogo/mostro è colto nell’atto di leccare quel che rimane di quello stesso bene pubblico che ha completamente dilapidato.

La disamina appena condotta sull’atto del λείχειν e del διαλείχειν all’interno del *corpus* aristofaneo potrebbe forse aiutare una controversia filologica riguardante nello specifico una sezione dell’*Agamennone* di Eschilo. Si ricorderà che in *Ag.* v. 1228 Cassandra definisca Clitemnestra alla stregua di una cagna odiosa (μισητῆς κυνός). Nella forma tradita dalla tradizione manoscritta, i versi in questione si presentano come segue (*Ag.* vv. 1228 – 1230):

οὐκ οἶδεν οἶα γλῶσσα, μισητῆς κυνός  
λέξασα καὶ κτείνασα φαιδρόνους δίκην,  
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη.

Se i vv. 1228 e 1230 non presentano nella fattispecie alcun problema esegetico, di contro problematica risulta l’interpretazione del v. 1229, che, stando alla tradizione manoscritta, dovrebbe essere interpretato come “(sc. la lingua della cagna odiosa = Clitemnestra) che ha parlato ed ha ucciso con animo lieto la giustizia”. Il codice corretto da Demetrio Triclinio, il *Marcianus Graecus* 616 (663) del sec. XIV (ca. 1321), il *Neapolitanus* II F, 31 del sec. XIV (ca. 1325), il *Laurentianus* 31, 8 del sec. XIV (ca. 1335 – 1348) ed il *Salmant. Bibl. Univ.* 233 del sec. XV (ca. 1450 – 1470) attestano quindi il verso nella forma appena ricordata (λέξασα καὶ κτείνασα φαιδρόνους δίκην). A mio avviso, andrebbero presi in seria considerazione l’intervento di Tyrwhitt che emenda il tradito λέξασα in λείξασα, e la numerosa serie di interventi riguardanti il tradito καὶ κτείνασα: se infatti Canter emendava il suddetto sintagma in κάκτείνασα probabilmente sulla base del confronto con μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας di *Ag.* v. 916 e riecheggiato da Eur. *Med.* v. 1351 μακρὰν ἂν ἐξέτεινα, di contro Ahrens leggeva καὶ κλίνασα, seguito da West che interpretava come κάγκλίνασα (= καὶ ἀγκλίνω = καὶ ἀνακλίνω). Lo stesso Ahrens interpretò il tradito φαιδρόνους non come aggettivo composto, ma come φαιδρὸν οὔς distinguendo la serie continua di lettere presenti nei manoscritti, a cui si aggiunge l’ultimo intervento di West che propone di leggere δίκην come δάκνει. La sequenza nella forma emendata (a mio avviso molto più valida) si presenta quindi:

οὐκ οἶδεν οἶα γλῶσσα, μισητῆς κυνός  
λείξασα κάγκλίνασα φαιδρὸν οὔς δάκνει,  
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη.

Soltanto West 1990, app. ad vv. 1228 – 1230 dà contezza di tutti i problemi testuali e gli interventi affrontati in questa sede, ed accoglie per l’appunto il verso 1229 nella forma λείξασα κάγκλίνασα φαιδρὸν οὔς, δάκνει, notando peraltro come l’interpretazione del tradito φαιδρόνους possa essere in stretta dipendenza dall’aggettivo θερμόνους di *Ag.* v. 1172, benché il verso in questione risulti assolutamente problematico e di difficile esegesi<sup>584</sup>. Di contro Mazon 1961, accoglie il verso nella forma tradita λέξασα

<sup>583</sup> Thiery 2007, p. 111.

<sup>584</sup> Diverse le scelte testuali operate da Denniston – Page 1979 che accolgono il testo nella forma “οὐκ οἶδεν οἶα γλῶσσα, μισητῆς κυνός / λέξασα κάκτείνασα φαιδρόνους δίκην / ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη”, accettando quindi l’emendamento di Canter κάκτείνασα per il tradito καὶ κτείνασα e correggendo il tradito οἶα in οἶα: gli studiosi nello specifico su λέξασα asseriscono che “refers to Clytemnestra’s lengthy self – justification” e giustificano la lezione tradita φαιδρόνους riportando in sinossi il nesso φαιδρῶ φρενί di *Choeph.* v. 565 riferito proprio alla cagna odiosa Clitemnestra. Il medesimo testo è accolto altresì da Fraenkel 1978 che stampa “οὐκ οἶδεν οἶα [οἶα : οἶα Denniston – Page 1979] γλῶσσα, μισητῆς κυνός / λέξασα κάκτείνασα φαιδρόνους δίκην / ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη” ed alle pp. 566 – 568 *comm. ad vv.* 1228 – 1230 afferma di ritenere valido l’emendamento di Canter κάκτείνασα per il



κάκτεινασα φαιδρόνους δίκην accogliendo l'emendamento κάκτεινασα di Canter per il tradito καὶ κτεινασα dei codici (tale emendamento risulta l'unica notazione in apparato), seguito da Page 1972 (nel cui apparato viene rubricato unicamente l'emendamento di Canter), che comunque in *app. ad vv. 1228 – 1230* nota che la sezione costituisce "*lectio et interpretatio incerta*". Scelte testuali diametralmente opposte erano state operate da Murray 1955, che accoglieva il verso nella forma λείξασα κάκτεινασα φαιδρόν οὔς δίκην seguendo l'emendamento di Tyrwhitt λείξασα per il tradito λέξασα, di Canter κάκτεινασα per καὶ κτεινασα, ed infine la lettura di Ahrens φαιδρόν οὔς per φαιδρόνους (cfr. *app. ad vv. 1228 – 1230*). Lo stesso Murray 1955 *app. ad v. 1229* ricorda come le lezioni λέξασα καὶ κτεινασα φαιδρόνους fossero presenti anche nel codice vergato da Demetrio Triclinio all'inizio o alla metà del XIV secolo (una volta *codex Farnesianus*, adesso *Neapolitanus* II, F, 31, su cui si veda Murray 1955, p. XV). Cfr. inoltre Weir Smith 1926, che accoglie il verso nella forma λείξασα κάκτεινασα φαιδρόν οὔς, δίκην e ricorda in apparato gli interventi rispettivi di Tyrwhitt, Canter ed Ahrens. La sezione eschilea presa in esame viene riecheggiata in due luoghi del *corpus* aristofaneo: se in *Vesp.* v. 1404 della cagna è ricordata infatti la sua lingua malvagia (κακῆς γλώττης), nello specifico in *Pax* v. 156 Trigeo fa riferimento alle orecchie ritte di Pegaso (φαιδροῖς ὠσίν)<sup>585</sup>. La *lexis* eschilea del passo risulta peraltro assai interessante in quanto sviluppa un'operazione di scissione e di scomposizione rispetto al nesso proverbiale che associava alla κύων i qualificativi λαθραῖος oppure λαίθαργος, come testimonia a titolo esemplificativo il nesso sofocleo κύων λαίθαργος del fr. 885 Radt, attestato comunque già in Hippon. fr. 66 West di cui costituisce probabile ripresa, e riferisce quasi per ipallage l'attributo al lemma ἄτη, creando il nuovo nesso ἄτης λαθραίου. Ricomposti nella loro architettura lessicale i due nuovi nessi μισητῆς κυνός e ἄτης λαθραίου – il primo *in explicit* di verso, il secondo *in incipit* – sono tra di loro correlati da una struttura chiasmatica che isola a cornice i qualificativi μισητός e λαθραῖος<sup>586</sup>.

Proseguendo nell'atto di accusa il cane Citadeneo, dopo aver definito la colpa di cui si è macchiato il cane Labete (vv. 921 – 925), ribadisce la necessità che il colpevole non sia assolto (μή νυν ἀφήτέ γ' αὐτόν, v. 921) e la categorica volontà che venga punito (πρὸς ταῦτα τοῦτον κολάσσαι [ε], v. 927): il cane accusatore si augura infatti di non aver latrato invano (ἵνα μὴ κεκλάγγω διὰ κενῆς ἄλλως ἐγώ, v. 929) e afferma di rinunciare ad abbaiare qualora non venga decretata la pena per il ladro (ἐάν δὲ μὴ, τὸ λοιπὸν οὐ κεκλάγγομαι, v. 930). L'impiego aristofaneo del verbo κλάζω per qualificare i versi del cane Citadeneo costituisce dato linguistico facilmente spiegabile, data la possibile equivalenza del suddetto lemma al più comune e frequente ὑλακτέω per qualificare i latrati del cane. È forse probabile che Aristofane giochi su un piano prettamente linguistico in virtù del quale il verbo κλάζω potrebbe alludere foneticamente – secondo

---

tradito καὶ κτεινασα, e di rigettare di contro l'emendamento di Tyrwhitt λείξασα per il tradito λέξασα, accettato anche da Ahrens, poiché genera "a wild confusion of images" (p. 566): secondo lo studioso infatti "with οἶα...λέξασα κάκτεινασα Cassandra recalls the long hypocritical speeches of the queen [...] which she had heard delivered" proprio in relazione al nesso μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας di *Ag.* v. 916 e ricorda altresì la problematicità grammaticale costituita dalla forma verbale τεύξεται che potrebbe derivare tanto da τεύχω quanto da τυγχάνω. Fraenkel accetta inoltre la lezione tradita φαιδρόνους senza però darne alcuna contezza in apparato. Le medesime scelte testuali di Fraenkel 1978 si ritrovano in Judet de La Combe 2001, che ne fornisce precisa contezza alle pp. 526 – 529 *comm. ad vv. 1228 – 1230* (in modo specifico p. 527 per il qualificativo, comunque problematico, φαιδρόνους; pp. 528 – 529 per la volontà di accettare la lezione tradita λέξασα e l'emendamento di Canter κάκτεινασα).

<sup>585</sup> Cfr. a tal proposito anche l'asserzione di Adam. *Physiogn.* II, 40, 15 (ὄσοι δὲ κατακλῶσι σφᾶς αὐτοὺς καὶ ἐγκλίνουσι, κόλακές εἰσι· τοῦτο γὰρ ποιεῖ ὁ κύων, ὅταν σαινη καὶ θωπεύη). Sulla scia esegetica proposta in questa sede sul nesso φαιδρόν οὔς cfr. altresì Hopmann 2012, p. 129, n. 44 che lo intende come "leaning a cheerful ear".

<sup>586</sup> Per le scelte testuali, alquanto arbitrarie, prospettate da Campbell che propone di leggere "οὐκ οἶδεν οἶα γλώσσα ἢ συγνή κύων / δειξασα, καὶ κλίνασα φαιδρόν οὔς, δάκη / ἄτης λαθραίου δήξεται κακῆ τέχνη" cfr. Campbell 1935, pp. 25 – 27 e 35 – 36. Cfr. altresì il testo adottato da Caramico 2009 (a), p. 453 (οὐκ οἶδεν οἶα γλώσσα, μισητῆς κυνός / λείξασα κάκτεινασα φαιδρόνους δίκην/ ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη), che tralascia però i problemi testuali che gravano sul passo eschileo e non offre contezza delle posizioni critiche a riguardo.

una consuetudine non estranea al dettato aristofaneo – al verbo κράζω, con cui forma coppia minima, in perfetto parallelismo alla continua interferenza linguistica tra κόλαξ e κόραξ registrata in *Vesp.* vv. 40 e segg. Se così fosse, mediante l'intersecazione lessicale tra κλάζω e κράζω, la sezione di *Vesp.* vv. 921 e segg. si salderebbe da un punto di vista poetico ed ideologico alla numerosa serie di metafore che nella trama dei *Cavalieri* associano Cleone e le sue azioni politiche a quelle di un corvo e rafforzerebbe quindi l'associazione simbolica tra il demagogo ed il suddetto animale. Il poeta svilupperebbe quindi la metaforica di Cleone/κόραξ su un doppio binario e secondo due modalità differenti, ma affini e complementari: nel caso dei *Cavalieri* l'associazione simbolica è diretta, nel caso delle *Vespe* essa potrebbe essere veicolata – in rapporto intertestuale con la commedia precedente – proprio dal suddetto gioco fonetico tra il verbo indicante il latrato del cane e quello indicante il gracchiante verso del corvo. Secondo tale ipotesi interpretativa quindi l'immagine poetica anticipata nei *Cavalieri* troverebbe il suo punto di convergenza, sutura e completamento letterario.

Prosegue il processo simulato: Bdelicleone esorta il cane Labete a salire sulla tribuna per pronunciare la sua arringa di difesa (v. 944), precisando che il cane accusatore digrigna i denti verso il cane accusato (ὀδὰξ ἔχει, v. 943). L'avverbio di stampo epico ὀδὰξ risulta impiegato dal nostro commediografo sempre in *Vesp.* 164, in riferimento a Filocleone (διατρῶσομαι τοίνυν ὀδὰξ τὸ δίκτυον)<sup>587</sup>: la ripresa linguistica collega quindi l'azione di Filocleone/Cleone a quella del cane Citadeneo/Cleone colti entrambi – con possibile eco allusiva ad un atteggiamento canino – nell'atto di digrignare i denti.

Se la sezione poetica fin qui analizzata (vv. 835 – 944) sviluppa quindi una serie di collegamenti intratestuali con altri segmenti delle *Vespe*, e contemporaneamente un sistema di interferenze poetiche intertestuali con i *Cavalieri*, la parte finale del processo tra i due cani sembra di contro creare un dialogo costante e puntuale con precise sezioni tragiche. È infatti Bdelicleone, in un dialogo con Filocleone che riporta i capi d'accusa mossi al cane Labete, a costruire la strategia di difesa nei confronti di quest'ultimo: in prima istanza costui osserva che Labete è un buon cane (ἀγαθὸς γάρ ἐστι, v. 952b), il migliore di tutti i cani, capace di sorvegliare un gregge numeroso ([...] ἀλλ' ἄριστός ἐστι τῶν νυνὶ κυνῶν, / οἷός τε πολλοῖς προβατίοις ἐφεστάναι, vv. 954 – 955), ma soprattutto è un cane valente nel combattere per difendere e custodire la porta del padrone ([..] σοῦ προμάχεται καὶ φυλάττει τὴν θύραν, v. 957); è, nella considerazione sintetica finale, il migliore in ogni cosa (καὶ τᾶλλ' ἄριστός ἐστιν, v. 958a). In ultima istanza, il difensore per ribadire l'innocenza di Labete e le sue ottime virtù istituisce un chiaro confronto con il cane Citadeneo, di cui ai vv. 970 – 972 nota nello specifico:

ὁ δ' ἕτερος οἷός ἐστιν, οἰκουρὸς μόνον·  
αὐτοῦ μένων γάρ, ἅττ' ἂν εἴσω τις φέρη,  
τούτων μεταίτεϊ τὸ μέρος· εἰ δὲ μή, δάκνει.

<sup>587</sup> Cfr. Hom. *Il.* II v. 418, XI v. 749, XIX v. 61, XXII v. 17, XXIV v. 738; *Od.* I v. 381, XVIII v. 410, XX v. 268, XXII v. 269. Cfr. altresì l'uso dell'avverbio in Eur. *Phoen.* v. 1423, *Crat. fr.* 175 v. 4 K. – A. nell'interessante sintagma ἀποδάκνειν ὀδὰξ, Aristoph. *Plut.* v. 690.

soltanto l'altro è in grado di custodire la casa:  
infatti sta fermo là e, se qualcuno porta qualcosa dentro,  
reclama la sua parte; altrimenti morde.

La peculiarità (negativa) del cane di Citadene consiste quindi unicamente nella possibilità di montare la guardia in casa (οἰκουρὸς μόνον): se qualcuno non gli offre una parte di quello che porta una volta entrato in casa, il κύων manifesta un atteggiamento ostile e morde (δάκνει). A giocare un ruolo notevole intertestuale nella designazione non positiva del cane quale οἰκουρὸς sembra possano concorrere proprio due sezioni dell'*Agamennone* di Eschilo in cui il medesimo aggettivo qualifica Egisto: se infatti in *Ag.* vv. 1224 – 1225a l'amante di Clitemnestra, l'usurpatore del potere, è accostato simbolicamente da Cassandra ad un leone imbelles che si rotola nel letto restando in casa (λέοντ' ἄναλκιν, ἐν λέχει στρωφώμενον / οἰκουρὸν [...]), ai vv. 1625 – 1626 è il coro a qualificare Egisto come una donna che resta in casa (γύναϊ...οἰκουρὸς) e disonora il letto<sup>588</sup>. La medesima sequenza eschilea costituisce probabilmente l'ipotesto di riferimento di Eur. *Hec.* v. 1277: Polimestore, profetizzando ad Ecuba la morte di Cassandra specifica – mutando il referente dell'aggettivo οἰκουρὸς – come costei sarà uccisa dalla moglie di Agamennone, Clitemnestra, qualificata come amara custode della casa (κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά)<sup>589</sup>. Risulta quindi probabile che la precisa designazione del cane Citadeneo/Cleone quale οἰκουρὸς costituisca velata e sottile allusione linguistica al medesimo attributo riferito all'imbelles amante di Clitemnestra: l'operazione poetica realizzata da Aristofane potrebbe quindi consistere nel rappresentare, mediante una spia linguistica distintiva, il depravato Cleone come un novello imbelles Egisto<sup>590</sup>.

La degradazione del personaggio politico passa attraverso un filtro letterario ben preciso e secondo una serie di immagine poetiche delineate fin dagli *Acarnesi* e *Cavalieri*, che troveranno il loro completamento e la loro saldatura (quasi circolare) nelle *Vespe* e successivamente nella *Pace*<sup>591</sup>. In modo precipuo nelle sezioni delle *Vespe* prese in esame in questa sede, la rappresentazione di Cleone animale e mostro politico si struttura pertanto secondo una duplice referenza del livello di intertestualità, costruito ora tra le stesse

<sup>588</sup> Rapidissimo accenno al passo eschileo di *Ag.* vv. 1224 – 1225° in Starkie 1968, p. 302 *comm. ad v.* 970 che sul qualificativo οἰκουρὸς osserva che esso “is properly used of a <watch – dog>, the <house – keeper>”.

<sup>589</sup> L'aggettivo οἰκουρὸς può avere anche valenza neutra o positiva: a titolo esemplificativo in Eur. *HF* vv. 44 – 45 Anfitrione ricorda che Eracle, prima di recarsi nell'Ade, abbia lasciato il padre come custode della casa per occuparsi della crescita dei figli (ἐγὼ δέ λείπει γάρ με τοῖσδ' ἐν δώμασιν / τροφὸν τέκνων οἰκουρὸν [...]); o ancora per esempio in Aristoph. *Lys.* v. 759 οἰκουρὸς è definito il serpente custode dell'Acropoli. Per Battistella 2005, p. 184 il qualificativo οἰκουρὸς rivolto ad Egisto vale non “custode della casa”, ma “casalingo” in linea quindi con la femminilizzazione del personaggio di Egisto già delineata in precedenza, e secondo gli intendimenti di Denniston – Page 1979 p. 219 *comm. ad Aesch. Ag.* v. 1626 secondo cui l'aggettivo οἰκουρὸς riferito ad Egisto in *Ag.* vv. 1225 e 1626 assume la specifica valenza di “stay – at – home”, di Lanza 1995 p. 37 che rende il qualificativo per l'appunto come “casalingo” ed infine di Judet de La Combe 2001 p. 749 *comm. ad v.* 1626 secondo cui il lemma è impiegato per descrivere Egisto come “une femme restée au foyer”, su cui cfr. *supra* p. 9.

<sup>590</sup> Accenno brevissimo alla valenza semantica del qualificativo οἰκουρὸς, ma senza alcun riferimento ai passi tragici, in Schirru 2009, p. 60

<sup>591</sup> Sintesi dell'impalcatura ideologica politica degli *Acarnesi* in Foley 1988.

commedie o, come segnala proprio il qualificativo οίκουρός, mediante un'interferenza letteraria e linguistica tra repertorio poetico tragico e comico.

## 2.2. Animalità comica: Paflagone corvo e non solo. Per una bestializzazione del personaggio ed una Cariddi comica

*Latrant enim iam quidem oratores, non loquuntur*  
(Cic. Brut. XV, 58)

Nella commedia aristofanea numerosa risulta la serie di immagini metaforiche che sovrappongono specifici e determinati animali e mostri – secondo moduli letterari e ideologici topici e costanti – a Cleone<sup>592</sup> o ai personaggi dietro cui si cela la mostruosa figura del demagogo<sup>593</sup> (Paflagone nei *Cavalieri* che ne costituisce la “basic allegory”<sup>594</sup> e Filocleone nelle *Vespe*)<sup>595</sup>. Punto di partenza della nostra disamina è costituito dalla notazione di *Eq.* vv. 44 – 49a, nel cui segmento comico il primo servo ricorda l'acquisto da parte del popolo di uno schiavo di nome Paflagone, di cui fornisce una precisa e puntuale descrizione:

ἐπρίατο δοῦλον βυρσοδέψην, Παφλαγόνα  
πανουργότατον καὶ διαβολώτατόν τινα.  
Οὗτος καταγνοὺς τοῦ γέροντος τοὺς τρόπους,  
ὁ βυρσοπαφλαγών, ὑποπεσῶν τὸν δεσπότην  
ἦκαλλ', ἐθώπευ', ἐκολάκευ', ἐξηπάτα  
κοσκυλματίοις [...]

ha comprato uno schiavo conciatore di pelli, Paflagone,  
l'essere più scaltro e calunniatore in assoluto.  
Costui, una volta conosciuto il carattere del vecchio padrone,  
lui il conciatore di Paflagonia, gli si prostrava davanti,  
lo adulava, lo lusingava, lo blandiva, lo ingannava  
con bazzecole [...]

Qualificato come conciatore di pelli in nesso esplicito con il nome proprio (βυρσοδέψην Παφλαγόνα v. 44 e ripreso alla lettera nella medesima sede metrica come clausola finale di verso in *Nub.* v. 581), ladro e

<sup>592</sup> Poco più che un elenco il contributo di Peigney 2009 in cui vengono rubricati, ma senza alcuna disamina, gli animali ed i mostri accostati poeticamente e simbolicamente alla figura di Cleone.

<sup>593</sup> Per la demagogia del leader del partito democratico, la sua figura e la sua rappresentazione storico – politica nei *Cavalieri* si consulti almeno la fondamentale monografia di Lind 1990. Per la rappresentazione di Cleone nella commedia aristofanea utile punto di avvio, con vastissima bibliografia critica di riferimento, è Edmunds 1987 (a) e 1987 (b).

<sup>594</sup> Silk 2000 (a), p. 345. Per l'impalcatura politica dei *Cavalieri* e l'impiego dell'allegoria di stampo prettamente politico nella suddetta commedia si veda Dover 1972.

<sup>595</sup> Nei *Cavalieri* Cleone si nasconde sempre sotto l'allegoria di Paflagone, al punto che come osserva Silk 2000 (a), p. 143 “*Knights*, again, has instances associated with the play's basic allegor”. Si legga comunque la precedente notazione di Carriere 1979, p. 55 al cui dire “Cléon le belliqueux, violemment attaqué par Aristophane sous le nom de Paphlagonien, dans la fiction réaliste des *Cavaliers*”. Il nome proprio del demagogo è ricordato esplicitamente soltanto al v. 976.

calunniatore (πανουργότατος καὶ διαβολώτατος, v. 45), la designazione dello “schiavo” acquistato dal popolo risulta ultimata al v. 47 mediante l’impiego dell’*haraχ* βυρσοπαφλαγών, indicante propriamente un conciatore di Paflagonia, ma per struttura linguistica chiara dilatazione semantica complementare rispetto al qualificativo βυρσοδέψης e ripresa dell’esplicito nome Παφλαγών del v. 44. Come già accennato, è dato oramai acquisito dalla critica aristofanea che il personaggio di Paflagone costituisca una chiara allegoria del demagogo Cleone. Alla ribalta sulla scena politica durante i primi anni della guerra del Peloponneso, come è ben noto, Cleone, figlio di un conciatore di pelli, è il leader del partito democratico ateniese: la sua figura e la sua politica demagogica costituiscono uno dei bersagli principali dell’invettiva aristofanea<sup>596</sup>. Snodata su un doppio asse poetico, l’immagine aristofanea si sviluppa a sua volta su un duplice asse tematico, che focalizza in prima istanza l’attenzione sul mestiere svolto da Paflagone, in secondo luogo sull’atteggiamento di lusinga e di blandizia, di adulazione e di inganno manifestati nei riguardi del popolo e contro il popolo stesso<sup>597</sup>.

In modo precipuo se i verbi *κολακεύω* ed *ἐξαπατάω* (*έκολάκευ'*, *έξηπάτα*, v. 49b) ben traducono gli atti di adulazione e di subdolo inganno che il conciatore di cuoio manifesta verso il *δήμος*, nella fattispecie ad essere rivestiti di forte e peculiare pregnanza semantica concorrono i lemmi verbali *αϊκάλλω* e *θωπεύω* (*ήκαλλ'*, *έθώπευ'*, v. 48a), e si saldano *e contrario* a quanto il Salsiccio asserisce in *Eq.* vv. 738 – 740, al cui dire il Popolo, massa inerme e gregge blandito dalla politica demagogica, rifiuta gli onesti e si concede a lucernai, ciabattini, calzolai e cuoiai (τούς μὲν καλοὺς τε κάγαθούς οὐ προσδέχει, /σαυτὸν δὲ λυχνοπώλαισι καὶ νευρορράφοις / καὶ σκυτοτόμοις καὶ βυρσοπώλαισιν δίδως), con evidente allusione proprio al mestiere di conciatore di pelli svolto dal padre di Cleone.

Se risulta dato semantico acquisito che *αϊκάλλω* qualifichi propriamente l’atto dell’adulare e del lusingare, appare evidente dalle fonti che esso sia spesso impiegato in relazione all’azione precipua dell’agitare festante la coda da parte del cane alla vista del padrone – e pertanto semanticamente affine al lemma *σαίνω*<sup>598</sup> – come ben si evince a titolo esemplificativo da *Ael. NA VIII, 2, 20* (ὁ κύων [...] αϊκάλλει τὸν δεσπότην). Talora invece il lemma verbale *αϊκάλλω* compare in nesso con *σαίνω*, e ne costituisce un’espansione semantica e concettuale. Lo storico Ninfiodoro di Siracusa in fr. 3, 11 e segg. Jacoby (menzionato da *Ael. NA XI, 20*) ricorda per esempio che i cani sacri del tempio della divinità indigena Adrano nell’omonima città della Sicilia, in qualità di ministri del culto del dio, accolgono festosamente dimenando la coda (*αϊκάλλουσί τε καὶ σαίνουσι*) coloro che entrano nel tempio. Ancora Eliano in *NA XI, 3*

---

<sup>596</sup> Sull’invettiva e gli attacchi *ad personam* propri della poetica aristofanea si consultino almeno i fondamentali contributi di Halliwell 1984, Degani 1987 e 1993, Oliveira 1997. Per l’impalcatura politica degli *Acarnesi* e dei *Cavalieri* fondamentale punto d’avvio a tutt’oggi è il contributo di Kraus 1985.

<sup>597</sup> Per la rappresentazione del popolo ateniese come vittima del demagogo e massa inerme cfr. Corbel Morana 2012, pp. 108 – 111; specificamente per l’immagine e la simbologia del cane in relazione al popolo cfr. pp. 115 – 118. Stranamente Peigney 2009, p. 63 delinea come tratto distintivo del cane, dispositivo simbolico impegnato in questa numerosa serie di immagini poetiche riguardanti Cleone, non la lusinga e l’adulazione, quanto l’“impudence” (p. 63).

<sup>598</sup> Cfr. *supra* pp. 57 e segg.

riporta la notizia – in termini assolutamente speculari al racconto appena menzionato – secondo la quale i cani sacri del tempio di Efesto nella città siciliana di Etna (Catania) scodinzolano e fanno festa a coloro che entrano nel santuario, qualora essi mostrino atteggiamento dignitoso nei confronti del luogo di culto, come se fossero ben disposti nei loro confronti (σαίνουσι καὶ αἰκάλλουσιν, ὅα φιλοφρονούμενοι). Già gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 48* notano che αἰκάλλειν si riferisca specificamente al movimento festante della coda e delle orecchie da parte del cane (αἰκάλλειν ἐστὶ τὸ τὸν κύνα τοῖς ὡσὶ καὶ τῆ οὐρᾷ σαίνειν); così sull'impiego aristofaneo del verbo αἰκάλλω in *Eq. v. 211* le notazioni scoliastiche oscillano nell'esegesi di αἰκάλλει nel verso in questione tra κολακεύει (ad v. 211a) e θωπεύει (ad v. 211b)<sup>599</sup>. Ad ampliare, dilatare e completare lo spettro semantico veicolato da αἰκάλλω, concorre peraltro l'impiego nel medesimo segmento comico di θωπεύω, nel suo significato precipuo di adulare<sup>600</sup>.

Risulta quindi probabile che l'assegnazione precipua a Paflagone dell'azione dell'αἰκάλλειν – e di conseguenza del θωπεύειν – cominci a tessere in filigrana, e quindi anticipare, l'immagine allegorica costruita sulla sovrapposizione simbolica tra Paflagone/Cleone ed il cane, che costituirà un saldo asse tematico letterario ed ideologico nella trama poetica dei *Cavalieri*, e che risulterà sviluppata ed ampliata proprio nel corso della commedia. Il suddetto segmento comico focalizza quindi l'attenzione sulle azioni di lusinga che il demagogo Cleone, *sub specie* Paflagone, compie nei confronti del popolo blandendolo ed adulandolo: non sarà superfluo ricordare a tal proposito che secondo Porfirio l'atto del θωπεύειν costituisce proprio una delle azioni precipue e distintive delle politiche demagogiche (θωπεύειν δημαγωγῶντας)<sup>601</sup>. Le azioni dell'αἰκάλλειν e del θωπεύειν in relazione al personaggio di Paflagone/Cleone si esplicano pertanto sulla sfera del pubblico e del politico: Cleone appare come cane “politico” nella misura in cui blandisce il Popolo e lo lusinga per ottenerne il consenso, proprio come un cane che manifesta un atteggiamento festante verso il proprio padrone.

Il ritratto del cane Cleone all'interno del polimorfico bagaglio poetico aristofaneo sembrerebbe presentare un interessante punto di contatto con la simbologia poetica e letteraria dell'associazione simbolica tra universo umano e mondo canino già attestata nella tragedia eschilea. Nell'*Agamennone* infatti l'infida ed

<sup>599</sup> Per l'affinità semantica sussistente tra αἰκάλλω e σαίνω in relazione allo scodinzolare festante del cane cfr. altresì Ael. *NA*, XVI, 18, 47; Philostr. *Heroic.* 685, 12; Phrynich. *Praep. Soph. (epit.)* 36, 1, Phot. *Lex.* A 583, 1; Hesych. *Lex.* A 1906, 1; *Et. Magn.* 34, 1; *Lex. Seguer.* A, 47, 10 e 61, 1; Ps. Zon. *Lex.* A 91, 15. Parte dell'esegesi antica ravvisava inoltre una netta specularità tra i verbi αἰκάλλω e θωπεύω, come si registra chiaramente in *Epim. Hom.* 242, 3; Eust. *Comm. ad Hom. Il. I*, 74, 9; *Lex. Suid.* A 160, 1 ed H 159, 1. Per valenza semantica traslata del verbo αἰκάλλω, impiegato sinonimo di θωπεύω, cfr. Eur. *Andr.* v. 630, Aristoph. *Eq.* v. 211 ed *Tesmoph.* v. 869.

<sup>600</sup> L'equivalenza tra θωπεύειν e κολακεύειν risulta elemento costante nell'esegesi greca: soltanto a a titolo esemplificativo si vedano Plat. *Resp.* 579 d 10, *Leg.* 633, d 2 (δαινὰς θωπεύειας κολακεύειας) e 762 a 4; Luc. *Tim.* 36, 12 (κόλαξ θωπεύων); Cass. Dio. *Hist. Rom.* 41, 35, 4, 3; essa risulta inoltre enucleata in numerose testimonianze lessicografiche e scoliastiche, come si evince da Poll. *Onom.* IV, 50, 4; Phot. *Lex.* Θ 99, 4; Hesych. *Lex.* E 709, 1 e Θ 1011, 1; *Et. Gud.* Θ 268, 8; *Et. Magn.* 459, 45; Ps. Zon. *Lex.* A 53, 21 e Θ 1070, 2; *Lex. Suid.* E 330, 1 e Θ 434, 1 e 435, 1 – 2; *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Ach.* ad v. 657, *Eq.* ad vv. 788 e 890.

<sup>601</sup> *Quaest. Hom. ad Il. Reliq.* II, 370, 55. Per il verbo θωπεύω nel corpus tragico cfr. Soph. *El.* v. 397 (con il significato traslato metaforico di adulare, riferito da Elettra alla sorella Crisotemi) ed *OC* vv. 1003 e 1336, Eur. *Med.* v. 368 ed *Heracl.* v. 938; nel corpus comico Aristoph. *Ach.* vv. 635, 657 e 1116, *Eq.* v. 48, *Pax* v. 389. Per θωπεύειν cfr. Eur. *Or.* v. 670, fr. 1029 v. 3 Kannicht, Aristoph. *Eq.* v. 890.

ambigua Clitemnestra era stata associata metaforicamente ad un cane, di cui incarnava il comportamento falsamente ipocrita: ora custode della casa, ora sposa che accoglie il marito, ora amante fedifraga, ora donna mascolina, cagna odiosa che tradisce ed uccide lo sposo. Si è osservato infatti che la simbologia rivestita dal e dalla κῦων risulta al contempo oscillante tra polarità positiva e negativa: il nostro commediografo sembra dunque ereditare tale duplicità simbolica, ed inserirsi nel solco di una linea letteraria ed ideologica che aveva già trovato nel tessuto poetico dell'*Agamennone* largo impiego ed approfondito sviluppo. Se nella trama letteraria della tragedia eschilea l'indole canina era allegoria della regina di Argo volta al sovvertimento ed alla distruzione dell'ordine dell'*oikos*, nella commedia aristofanea in relazione a Cleone ed alla sua politica demagogica, l'allegoria del cane risulta dilatata, rappresentando la condotta politica e morale del demagogo che esplica la sua forza distruttiva contro il "pubblico", e nella fattispecie contro la polis ed il corpo civico. All'interno dell'*oikos* ed in relazione ai rapporti privati tra Clitemnestra ed Agamennone l'allegoria eschilea veicolata dal cane transita quindi nelle coordinate della poetica aristofanea, ma risulta trasferita sul versante dei rapporti tra popolo e demagogo: essa si muta in allegoria politica, e specificamente della demagogia di Cleone.

Il bestiario comico costruito sul personaggio di Cleone si configura in prima istanza come denuncia della degradazione e degenerazione della politica; esso si struttura ancora più specificamente, mediante le risorse dell'iperbole poetica a cui la commedia fa costante riferimento, quale rappresentazione della "grotesque satire" costruita sul personaggio del demagogo, teorizzata ed enucleata da Grene come uno degli elementi assiali della poetica aristofanea, e delle *Vespe* in modo principale<sup>602</sup>: in maniera univoca le immagini animali attribuite al leader del partito democratico sono strumento politico impiegato per denigrarne la figura e la condotta politica<sup>603</sup>.

Pur tessendo un chiaro rapporto dialogico con le immagini poetiche di matrice tragica che accostano il mondo umano a quello animale e le loro simbologie distintive, pur tuttavia la poetica comica sviluppa una distorsione delle stesse. Se a titolo esemplificativo l'immagine poetica del cane nell'*Agamennone* eschileo risultava ambigua e duplice, di contro nel tessuto comico – ed in relazione al depravato Cleone – il retaggio positivo risulta completamente obliterato. Il demagogo è perverso "watchdog of the People"<sup>604</sup>, che

---

<sup>602</sup> Grene 1937, p. 95 (: in modo specifico risulta esaminato l'elemento grottesco della commedia aristofanea alle pp. 90 – 91 e viene puntualmente asserito che proprio la "grotesque satire" è applicata e costruita sui personaggi contro cui si scaglia il commediografo, Socrate (pp. 95 – 98), Cleone (pp. 99 – 100) ed Euripide (pp. 100 – 106); lo studioso a p. 106 nota peraltro proprio che "the *Wasps* is a genuine play of *grotesquerie*", nonostante lo stesso argomento, in termini forse un po' arbitrari, che in realtà la suddetta commedia non muove tanto un attacco contro il personaggio di Cleone, bensì contro l'intero sistema giudiziario e politico ateniese.

<sup>603</sup> Ottimo impianto teorico di base sull'interrelazione tra iperbole comica e grottesco in Desfray 1999 p. 56 che sottolinea il fatto che l'"abbassamento" parodico verso il basso di molte immagini di chiara matrice epica e tragica risulta funzionale all'aspetto satirico – grottesco proprio del genere comico, in vista della ridicolizzazione e denuncia del degenerato demagogo Cleone. cfr. altresì Zeitlin 1999 p. 187, secondo cui è proprio l'"hyperbolic comic", costruito a livello poetico ed ideologico, a strutturare il "grotesque".

<sup>604</sup> Storey 1995, p. 16.

snatura la funzione positiva del cane fedele guardiano e custode della casa<sup>605</sup>. L'*animal imagery* costruita su Cleone è pertanto un'allegoria poetica, letteraria ed ideologica che Aristofane eredita dal bagaglio poetico precedente mediante le risorse dell'intertestualità e della ripresa allusiva, marcandola ed interpretandola però in senso prettamente politico.

Proprio in riferimento al mestiere svolto dal padre del demagogo, il commediografo crea una serie ben specifica di immagini poetiche in riferimento al personaggio di Paglafone. In modo distintivo Aristofane focalizza costantemente l'attenzione sul cattivo odore emanato dal cuoio (βύρσα) e sull'olezzo tipico di alcuni animali che vengono associati costantemente al demagogo.

Il secondo servo in *Eq.* vv. 103 – 104 riferisce che Cleone, dopo aver leccato delle focacce confiscate (ἐπίπαστα λείξας δημιόπρατα), sta disteso ubriaco e russa su pelli di cuoio (ρέγκει μεθύων ἐν ταῖσι βύρσαις ὕπτιος). Il medesimo demagogo in *Eq.* v. 197 (e successivamente al v. 209) è qualificato nei termini di un'aquila conciatrice di pelli dagli artigli adunchi (βυρσαίετος ἀγκυλοχήλης); ed ancora in *Eq.* v. 203 è il primo servo ad affermare chiaramente che il βυρσαίετος ἀγκυλοχήλης rappresenta Paflagone sulla scena comica (βυρσαίετος μὲν ὁ Παφλαγῶν ἐσθ' οὐτοσί), e a spiegare al Salsicciaio che ne ha posto la domanda (v. 204a: τί δ' ἀγκυλοχήλης ἐστίν) come l'epiteto ἀγκυλοχήλης connota le azioni perpetrate dall'aquila Paflagone – Cleone ai danni della città, dal momento che con gli "artigli" adunchi il demagogo ha arraffato e portato via qualsiasi bene (ἀγκύλαις ταῖς χερσὶν ἀρπάζων φέρει, v. 205)<sup>606</sup>. Mediante l'impiego dell'aggettivo epico ἀγκυλοχήλης, impiegato già in Omero per qualificare specificamente l'aquila in *Od.* XIX v. 538 (αἰετὸς ἀγκυλοχήλης) o gli avvoltoi, αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες, in *Il.* XVI v. 428 ed in *Od.* XXII v. 302<sup>607</sup>, ed il riferimento ad un'aquila che afferra e cattura con gli artigli la sua preda, il poeta traspone l'epiteto

---

<sup>605</sup> Per immagini analoghe, all'interno di una tradizione letteraria ed ideologica che proprio a partire dalla poetica aristofanea avrà notevole fortuna, si vedano a titolo esemplificativo Theophr. *Char.* 29 e Plut. *Dem.* 23, 5 e 25, 40. In modo specifico per i rapporti tra demagogo e popolo nella commedia aristofanea cfr. Ford Jr. 1965.

<sup>606</sup> Cfr. *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 197* (βυρσαίετος ἀγκυλοχείλης, τὸν Κλέωνα λέγει) e *Lex. Suid.* B 593, 1.

<sup>607</sup> Ripresa del nesso αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες, ἀγκυλοχήλαι in Ps. Hes. Sc. v. 405. In generale sulla puntuale ripresa aristofanea di nessi o sezioni omeriche si veda Aparicio 1998 (in modo particolare lo studioso dà contezza alle pp. 207 e segg. delle strategie metriche mediante cui Aristofane traspone le sequenze esametriche omeriche in strutture anapestiche). Stranamente Aparicio 2000, pp. 215 – 216 nella disamina della sezione di *Eq.* vv. 197 – 200 ricorda come ipotesto di riferimento per il qualificativo ἀγκυλοχήλης unicamente *Od.* XIX v. 538, segnalando un probabile legame intertestuale con il celebre prodigio dell'aquila e del serpente di *Il.* XII vv. 200 – 207. Lo studioso infatti indaga puntualmente come il segmento comico di *Eq.* vv. 197 – 200 costituisca una chiara parodia dei presagi epici, a partire proprio dall'attacco dello stesso, veicolato *in incipit* al v. 197 dal nesso ἀλλ' ὀπότεαν, formula incipitaria caratteristica degli oracoli. L'epiteto omerico sarà riecheggiato probabilmente dallo stesso Aristofane in *Av.* vv. 1180 dove dei rapaci, e nella fattispecie dello ἰέραξ, κερχνής, τριόρχης, γύψ, κύμινδης ed αἰετὸς (vv. 1178 e 1181) si sottolinea che ciascuno di essi presenti artigli ricurvi (πᾶς τις ὄνυχας ἠγκυλωμένος, v. 1180). In modo specifico Desfray 1999, p. 42 ritiene che l'impiego aristofaneo del qualificativo ἀγκυλοχήλης si configuri come "détournement de l'épithète homérique dans une visée polémique". Corbel Morana 2012, partendo dall'assunto – forse un po' troppo sommario e generalizzato – secondo cui le immagini animali in Aristofane siano rivestite di una valenza peggiorativa – negativa caratterizzata da un fine satirico denigratorio (pp. 85 – 99), ritiene che le simbolgie degli animali nobili e regali dell'*epos* omerico, come ad esempio l'aquila, siano sottoposte ad un processo di "dévalorisation" (p. 101): se tale assunto presenta certamente un suo fondamento per le immagini poetiche riferite a Cleone, pur tuttavia esso non si rivela sempre veritiero, come ben si evince dalla rielaborazione e risemantizzazione del bagaglio epico nella sezione di *Ran.* vv. 801 – 825, su cui vedi *infra* pp. 221 – 236.



omerico in un contesto politico, deformandone la sfera d'applicazione e pregnanza semantica epiche per rappresentare metaforicamente le azioni del demagogo Cleone, colto nell'atto di arraffare e depredare l'intero patrimonio pubblico<sup>608</sup>, al punto che, come ben osserva Komornicka, tutta la sezione risulta essere costruita sul "contraste entre l'ambiance sublime de l'hexamètre épique et du grotesque comique"<sup>609</sup>.

Sempre in *Eq.* v. 892 il Popolo rinfaccia a Paflagone di emanare un terribile odore di cuoio (βύρσης κάκιστον ὄζον), proprio come in *Vesp.* v. 38 il secondo servo, che ha appena visto in sogno Cleone nelle sembianze di una balena vorace dalla voce di scrofa (*Vesp.* vv. 35 – 36)<sup>610</sup>, sottolinea come la visione onirica sul demagogo puzzi essa stessa orribilmente di cuoio (ὄζει κάκιστον τούνύπνιον βύρσης σαπρᾶς). Ed in termini assolutamente speculari, in una sezione della parabasi della *Pace* (vv. 752 – 758), il coro ricorda che il poeta Aristofane osò attaccare i potenti, avanzando attraverso i terribili olezzi emanati dal cuoio (διαβάς βυρσῶν ὀσμάς δεινὰς, v. 753), e cioè – fuor di metafora – osò scagliarsi contro il "mostro" Cleone<sup>611</sup>.

La stessa tradizione scoliastica fa esplicita menzione dell'odore fetido che caratterizza il cuoio: gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Pax ad v. 47* ricordano infatti come Cleone fosse nello specifico contemporaneamente

---

<sup>608</sup> Cfr. a tal proposito Aparicio 2000, p. 212 che sulla ripresa aristofanea di nessi o segmenti omerici, il loro trasferimento semantico e contestuale e la loro rifunzionalizzazione entro le maglie del comico nota che "la nobleza y solemnidad de su *ethos* se opone a la vulgaridad del contexto en que suele incluirse y ese contraste resulta cómico". Sulle modalità letterarie aristofanee (fedeltà assoluta all'ipotesto epico, ma inserito in contesto totalmente diverso o deformazione comica e parodica dello stesso) di riprese di formule, nessi, lemmi o intere sezioni omeriche si veda Aparicio 2000, pp. 222- 241, e nello specifico la sintesi conclusiva dell'attentissima e ricca disamina offerta a p. 241 "Aristófanese se apropria con gran libertad de sus posibles modelos, repitiéndolos literalmente, deformándolos para sorprender y hacer reír a su público, inventando incluso, versos de aire homérico o épico [...] a la hora de parodiar y modificar sus modelos Aristófanese recurre a la sustitución de unas palabras por otras o al empleo de combinaciones de palabras épicas que nunca se dan juntas o a su situación en una sede métrica inadecuada". Proprio in virtù di tali riflessioni, secondo lo studioso lo stesso lemma omerico ἀγκυλοχίλης impiegato dal nostro commediografo si configurerebbe per l'appunto come "falso epicismo" (p. 241), e indicherebbe invece una delle possibili "invención del cómico" (p. 241). Per βυρσαίετος si vedano *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 197* che ribadiscono come il sostantivo βυρσαίετος – formato da βύρσα e da αἰετός e riferito a Cleone – risulti affine a βυρσοδέψης, con cui viene ingiuriato lo stesso demagogo (βυρσαίετον τὸν Κλέωνα λέγει· συνέθηκε τὴν λέξιν ἀπὸ τῆς βύρσης καὶ τοῦ αἰετοῦ, ἅμα τε ὡς βυρσοδέψην κωμωδῶν τὸν Κλέωνα). Cfr. altresì *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 203* secondo cui il lemma è connesso con la parola cuoio (παρὰ τὴν βύρσαν) e con il verbo ἀρπάζω (καὶ τὸ ἀρπάζειν), ed Hesych. *Lex.* B 1325, 1 e segg. in perfetto parallelismo con la notazione scoliastica appena riportata (βυρσαίετον Ἀριστοφάνης ἀπὸ τῆς βύρσης καὶ τοῦ ἀρπάζειν τὸν Κλέωνα εἶπε). Si legga inoltre l'interessante notazione della medesima tradizione scoliastica ad *Eq. ad v. 708*, che sottolinea come l'aggettivo βυρσαίετος riferito a Cleone risulta particolarmente adeguato per metaforizzare l'azione rapace del demagogo che arraffa e divora i fondi pubblici dato che la forza distintiva dell'aquila è insita nei suoi artigli (βυρσαίετον γὰρ ἐκεῖ προσεῖπε τὸν Κλέωνα, ὁ δὲ αἰετὸς τοῖς ὄνυξι μάλιστα ἄλκιμος). Si vedano infine le interpretazioni degli scoli ad *Eq. v. 197* secondo cui le immagini comiche del βυρσαίετος e del βυρσοδέψης risultano riferite a Cleone nella misura in cui lo rappresentano metaforicamente come ladro e predatore dei beni pubblici (ὡς κλέπτην καὶ ἄρπαγα τῶν κοινῶν).

<sup>609</sup> Komornicka 1967, p. 63. La studiosa in modo particolare ritiene che tutta la sezione di *Eq.* vv. 196 – 201, plasmata sul modello del prodigio dell'aquila e dele serpente di *Il. XII* vv. 200 – 207, possa a buon diritto rientrare nel novero delle sequenze poetiche all'interno delle quali il nostro commediografo struttura la "parodie satirique" rispetto all'ipotesto di riferimento. Per la valenza dell'aquila nell'*epos* omerico quale emblema di regalità e nobiltà ed il rapporto "antifrastico" che il passo aristofaneo intrattiene con il brano omerico appena menzionato cfr. altresì Desfray 1999, p. 39.

<sup>610</sup> Cfr. *infra* pp. 211 – 215.

<sup>611</sup> Cfr. *infra* pp. 178 – 181.

un βυρσοπώλης ed un βυρσοδέψης, e come le βύρσαι fossero per l'appunto δύσοσμοι<sup>612</sup>. Alla prima notazione che dà contezza del mestiere svolto da Paflagone, si salda strettamente la celebre descrizione dello stesso in *Eq.* vv. 136b – 137, rappresentato icasticamente nei seguenti termini:

[...] βυρσοπώλης ὁ Παφλαγών,  
ἄρπαξ, κεκράκτης, Κυκλοβόρου φωνὴν ἔχων.

[...] Paflagone, mercante di cuoio,  
rapace, schiamazzatore con la voce del Cicloboro.

Paflagone (Cleone) risulta pertanto qualificato come un venditore di cuoio (βυρσοπώλης)<sup>613</sup>, un rapace (ἄρπαξ), uno schiamazzatore urlante (κεκράκτης) con la voce di Cicloboro<sup>614</sup>. In *Eq.* v. 256 lo stesso Paflagone qualifica la sua voce con il medesimo verbo κράζω (κεκραγώς); come in perfetto parallelismo in *Eq.* v. 274 è il coro a designare con l'analogo lemma il suono della voce di Paflagone (κέκραγας). Ed ancora in *Eq.* vv. 1014 – 1019a – tramite l'associazione simbolica ad un cane dai denti aguzzi proprio Paflagone rivolgendosi al popolo ribadisce:

Ἄκουε δὴ νυν καὶ πρόσεχε τὸν νοῦν ἐμοί·  
Φράζευ, Ἐρεχθεΐδη, λογίων ὀδόν, ἦν σοι Ἀπόλλων  
ἴαχεν ἐξ ἀδύτοιο διὰ τριπόδων ἐριτίμων.  
Σώζεσθαί σ' ἐκέλευ' ἱερὸν κύνα καρχαρόδοντα,  
ὄς πρὸ σέθεν χάσκων καὶ ὑπὲρ σοῦ δεινὰ κεκραγώς  
σοὶ μισθὸν ποριεῖ [...]

ascolta dunque e prestami attenzione:  
discendente di Eretteo, attento ai percorsi delle profezie che Apollo ti  
ha vaticinato dal santuario attraverso i tripodi illustri.  
Ti ordinava di proteggere il sacro cane dai denti aguzzi,  
che in tua difesa sta a bocca aperta, per te abbaia terribilmente;  
il cane che ti procurerà il salario [...]

L'immagine poetica trova un suo completamento letterario ed ideologico nella sezione subito successiva (sopra ricordata) di *Eq.* vv. 1030 – 1032, in cui il Salsicciaio rivolto al Popolo a sua volta asserisce:

Φράζευ, Ἐρεχθεΐδη, κύνα Κέρβερον ἀνδραποδιστήν,  
ὄς κέρκω σαίνων σ', ὅπταν δειπνῆς, ἐπιτηρῶν

<sup>612</sup> Per l'odore acre e fetido (δυσώδης) che caratterizza il cuoio cfr. altresì a titolo esemplificativo Paus. *Perieg.* X, 38, 3, 6.

<sup>613</sup> Il medesimo qualificativo βυρσοπώλης è impiegato sempre in relazione a Cleone nelle parole di Hermes rivolte a Trigeo in *Pax* v. 648. Costituisce un probabile attacco rivolto a Cleone la battuta di Trigeo ad Hermes sempre in *Pax* v. 669, nel cui segmento comico si fa riferimento alla mente avviluppata nel cuoio (ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ἦν τότ' ἐν τοῖς σκύτεσιν) prima della morte del demagogo.

<sup>614</sup> L'accostamento della voce urlante di Cleone al Cicloboro è presente altresì in Aristoph. fr. 644 K. – A. Da ricordare inoltre il fr. 56 K. – A. di Ferecrate, citato proprio dallo scolio ad Aristoph. *Vesp.* v. 1034, in cui la voce di Cleone è paragonata alla furia di un torrente rovinoso.

ἔξεδεταιί σου τοῦψον, ὅταν σύ ποι ἄλλοσε χάσκης.<sup>615</sup>

discendente di Eretteo, attento a Cerbero, cane schiavista,  
che ti scodinzola quando mangi e ti spia;  
divorerà il cibo, non appena stai a bocca aperta da un'altra parte.

Quasi al termine della commedia al v. 1403 il Popolo peraltro dà conferma del fatto che Paflagone schiamazzi tra puttane e bagnini (πόρναισι καὶ βαλανεῦσι διακεκραγέναι). L'impiego della famiglia semantica di κράζω ed affini quale specifico elemento linguistico volto a definire l'emissione vocale di Paflagone/Cleone non risulta circoscritto soltanto nella commedia in questione<sup>616</sup>: se infatti in *Vesp.* v. 198 Bdelicleone designa gli schiamazzi del padre Filocleone, allegoria del demagogo, ormai imprigionato a casa, con il verbo κράζω (κέκραχθι), in *Vesp.* v. 596 è Cleone in persona ad essere qualificato da Filocleone con l'*hapax* κεκραξιδάμας, "un dominatore con gli urla", al punto tale che, come osserva giustamente Storey, "the excellent coinage κεκραξιδάμας [...] picks up the voice – theme that dominates the caricature of Kleon"<sup>617</sup>.

L'ultima sezione poetica che salda e completa le riflessioni che condurremo è costituita dallo spaccato di *Pax* vv. 313 – 315, dove di Cleone ormai morto, e con chiara allusione al tessuto politico e poetico dei *Cavalieri*, il nostro commediografo, mediante una battuta pronunciata da Trigeo al Coro, asserisce:

Εὐλαβεῖσθέ νυν ἐκεῖνον τὸν κάτωθεν Κέρβερον,  
μὴ παφλάζων <καὶ> κεκραγῶς ὥσπερ ἠνίκ' ἐνθάδ' ἦν,  
ἐμποδῶν ἡμῖν γένηται τὴν θεὸν μὴ 'ξελκύσαι.

fate attenzione al Cerbero che ormai sta sotto,  
che, ribollendo e schiamazzando come quando era qui,  
non ci impedisca di tirar fuori la dea.

Come è facilmente ravvisabile dalla serie di testi appena ricordati, il primo lemma con cui viene qualificato Paflagone (Cleone) è per l'appunto κεκράκτης (impiegato in poesia soltanto nel passo aristofaneo ricordato)<sup>618</sup>; appartengono alla medesima famiglia lessicale e semantica i sostantivi κεκραγμός impiegato

<sup>615</sup> Non fornisce alcun contributo esegetico alla sezione di *Eq.* vv. 1014 – 1037 Sommerstein 1981, pp. 197 – 199 *comm. ad loc.*

<sup>616</sup> Interessante rilevare che in un serrato dialogo tra Paflagone ed il Salsicciaio in *Eq.* vv. 285 – 287, è proprio il Salsicciaio a minacciare di urlare tre volte più di Paflagone (τριπλάσιον κεκράξομαι σου, v. 285) e di sopraffarlo con le urla emettendo schiamazzi (κατακεκράξομαι σε κράζων, v. 287). Di contro Paflagone, che già in *Eq.* v. 275 qualificava la sua voce come grido (βοή), al v. 286 asserisce di voler assalire con le urla girdando proprio il Salsicciaio (καταβοήσομαι βοῶν σε); infine in *Eq.* v. 311 è ricordato ancora una volta il grido di Paflagone (βοῶν).

<sup>617</sup> Storey 1995, p. 15. Per osservazioni generali sulla voce gracchinate di Cleone cfr. il contributo, seppur sommario, di Storey 1995, pp. 3 – 11, che non sviluppa però nessuna delle analisi proposte in questa sede e non opera alcun confronto con il repertorio poetico tragico. Sempre in *Vesp.* v. 596 a Cleone è riferito il verbo περιτρῶγω, impiegato altresì in relazione a Filocleone in *Vesp.* v. 672. Da ricordare la presenza di ἐκτρῶγω in *Vesp.* v. 155 e διατρῶγω in *Vesp.* vv. 164, 367 e 371 sempre in riferimento al personaggio di Filocleone.

<sup>618</sup> Gli *Sch. Vet. in Hom. Od.* VIII, v. 408 istituiscono un chiaro parallelismo tra il lemma κεκράκτης e l'aggettivo βάβαξ. Il qualificativo βάβαξ, semantema di qualità negativa, attestato in Archil. fr. 297, v. 1 W. è glossato generalmente con

in età classica soltanto in poesia da Eur. *IA* v. 1357 e κέκραγμα attestato in poesia unicamente in Aristoph. *Pax* v. 637 (δικροῖς...κεκράγμασιν). Tanto κεκράκτης quanto κέκραγμα traducono specificamente un'emissione vocale caratterizzata da grida e schiamazzi: nello specifico per gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Pax ad v. 637*, seguiti da *Lex. Suid.* Δ 1109, 3, il lemma κεκράγμασιν si riferisce esplicitamente ai discorsi tenuti dai retori in assemblea con grida e clamore per convincere i cittadini a non stipulare la pace (ἐπειδὴ οἱ ῥήτορες δημηγοροῦντες τῆ κραυγῆ ἔπειθον μὴ ποιῆσαι εἰρήνην).

In aggiunta alle considerazioni fin qui svolte ed in virtù della dipendenza etimologica di κόραξ dal verbo κράζω<sup>619</sup>, non sembra costituisca pura suggestione letteraria ipotizzare che in filigrana, proprio dietro l'immagine del κεκράκτης, il nostro commediografo costruisca un'immagine poetica che ravvisa un'associazione simbolica tra Paflagone ed il corvo, caratterizzati entrambi dalla stessa modalità di espressione vocale.

La sovrapposizione con la figura del corvo potrebbe risultare corroborata peraltro dalle notazioni rinvenibili in *Sch. vet. in Pind. Ol.* II, 154c, 2 che qualifica – in relazione alla loro emissione vocale – i corvi come κεκράκται (κεκράκται κόρακες), ed in *Sch. vet. et rec. Areth. in Luc.* XXI, 33, 11, secondo cui i κεκράκται sono coloro che gracchiano fortemente (κεκράκτας· τοὺς τὰ μεγάλα κράζοντας)<sup>620</sup>. Peraltro Eustazio in *Comm. ad Hom. Il.* III, 533, 2 e segg. – focalizzando l'attenzione su tratti distintivi della voce del demagogo – ricorda puntualmente che Aristofane qualifica, con evidente intento di derisione, Cleone come κεκράκτης e Paflagone, allegoria dello stesso, come στωμύλος (ἐκ τοῦ Κωμικοῦ ὃς τὸν Ἀττικὸν Κλέωνα ὡς κεκράκτην καὶ στωμύλον Παφλαγόνα ἔσκωψεν).

Il dettato poetico eschileo aveva già impiegato l'immagine del corvo in relazione al personaggio di Clitemnestra: in *Ag.* vv. 1468 – 1474 infatti il κόραξ concorreva a definire ulteriormente la crudeltà e l'ambiguità della regina che innalzava un lugubre e stonato canto di trionfo sul cadavere del marito appena trucidato. L'emissione vocale gracchiante del κόραξ tendeva quindi a connotarsi come metafora di quello stesso canto di morte modulato dalla crudele Clitemnestra. Risulta pertanto abbastanza verosimile che il nostro commediografo alluda – seppur sottilmente – proprio a tale specifica immagine tragica, mettendo in atto però un sistema di variazioni e di trasposizioni rispetto al probabile ipotesto tragico. In prima istanza deve essere notato che, in maniera opposta rispetto all'*Agamennone* eschileo, nel dettato aristofaneo il κόραξ non compare mai menzionato esplicitamente, ma se ne scorge una probabile allusione, come già accenato in precedenza, nella gamma lessicale di termini che semanticamente fanno capo al verbo κράζω. In secondo luogo, se nel teatro tragico il corvo era simbolicamente associato ad un

---

“λάλος, φλύαρος”(Et. Sym. I, 382, 15; Et. Magn. 183, 49; Et. Gen. B 3,1; Hesych. Lex. B 9, 1), oppure con “μάταιος, λάλος, φλύαρος, ἐνθουσιῶν, ἀναιδής” (Lex. Seg., Gloss. rhet. e cod. Coislin. 345 B 223, 30; Phot. Lex. B 52, 1).

<sup>619</sup> Cfr. *supra* p. 142.

<sup>620</sup> Cfr. in parallelo Poll. *Onom.* V, 90, 9 secondo cui κεκράκτης deriva dal sostantivo κεκραγμός (ἀπὸ κεκραγμοῦ κεκράκτης). Peraltro se gli *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 252a* affermano che Cleone fosse κεκράκτης (διὰ δὲ Κλέωνα [...] κεκράκτης ἦν), la medesima esegesi scoliastica a *Vesp.* v. 1228 ribadisce che l'espressione “ἀπολεῖ ἄρα καταβώμενος” è rivolta per l'appunto “εἰς κεκράκτην τὸν Κλέωνα”.

personaggio femminile, nella trama compositiva aristofanea il referente – secondo una modalità di trasposizione che si configura quale elemento cardine della poetica comica – si sposta sul versante del maschile, in relazione proprio a Paflagone/Cleone. In ultima istanza l'ambito di applicazione della simbologia metaforica veicolata dal corvo si struttura in maniera nettamente diversificata tra ambito tragico e comico. Se nell'impalcatura ideologica dell'*Agamennone* il κόραξ era simbolo di un femminile corrotto, e nello specifico della depravazione di Clitemnestra, donna, moglie e madre infida e crudele, così temeraria al punto da innalzare un canto di vittoria per l'assassino del marito appena compiuto proprio sul suo cadavere, nella commedia aristofanea l'immagine poetica risulta trasferita ed applicata alla sfera politica, dal momento che κεκράκτης qualifica sì l'emissione vocale gracchiante e roboante di Paflagone/Cleone<sup>621</sup>, ma traduce altresì l'impiego distorto delle parole deformate e deformanti di cui si serve Cleone nell'assemblea, per muovere le masse popolari e per mettere in atto la sua bieca strategia politica. La simbologia del corvo appare pertanto declinata in maniera diversa in relazione al referente femminile o maschile: il κόραξ tragico risulta emblema di ἀνάδεια femminile distintiva di Clitemnestra nel suo rapporto privato con il coniuge e con l'*oikos*, i cui valori la regina destruttura; il valore simbolico del κόραξ comico risulta specificamente risemantizzato sul piano del politico in relazione al rapporto pubblico che il demagogo instaura con la polis e con il tessuto sociale, i cui valori lui stesso mina, scompagina e distrugge.

Ai fini del discorso fin qui svolto, risulta notevole ricordare che anche in ambito medico il tratto vocale gracchiante risulta strettamente interrelato ad una condotta di vita malvagia. Nel capitolo 15, 1 – 2 del trattato ippocratico *De morbo sacro*, l'autore, all'interno della trattazione relativa alla corruzione del cervello, asserisce che essa è dipendente da due fattori, il flegma e la bile (γίνεται δὲ ἡ διαφθορὴ τοῦ ἐγκεφάλου ὑπὸ φλέγματος καὶ χολῆς): il medico pone però un discrimine tra coloro che sono folli a causa del flegma, e quelli che lo sono a causa della bile, notando specificamente che i primi sono tranquilli, non gridano e non strepitano, i secondi invece schiamazzano, presentano comportamenti malvagi, non stanno mai fermi e compiono sempre qualcosa di inopportuno (οἱ μὲν γὰρ ὑπὸ τοῦ φλέγματος μαινόμενοι ἤσυχοί τε εἰσι καὶ οὐ βοῶσιν οὐδὲ θορυβέουσιν, οἱ δὲ ὑπὸ χολῆς κεκράκται καὶ κακοῦργοι καὶ οὐκ ἀτρεμαῖοι, ἀλλ' αἰεὶ τι ἄκαιρον δρῶντες)<sup>622</sup>. La connessione fra tratto vocale gracchiante, comportamenti violenti, avidità e dissolutezza risulta ribadita da Adamant. in *Physiogn.* I, 9, 8 e segg., al cui dire infatti coloro che sono un po' rossi (ὑπέρυθροι) sono grandi amanti del bere, dei dadi e delle donne (μεγάλοι φιλοπόται, φιλόκυβοι,

---

<sup>621</sup> Cfr. *Lex. Suid.* K 1261, 1 κεκράκτης, μεγαλόφωνος.

<sup>622</sup> In aggiunta ad Arist. *Eq.* v. 137, κεκράκτης in età classica risulta attestato soltanto nella sezione del trattato ippocratico appena ricordato.

φιλογύναιοι), si caratterizzano per il fatto di pronunciare parole disordinate e confusionarie (ἄκοσμα φθεγγόμενοι), per l'essere κεκράκται, ma soprattutto μάργοι<sup>623</sup>.

Se dunque, come abbiamo cercato di dimostrare, il lemma κεκράκτης e la sua probabile interconnessione con il κόραξ veicolata dall'affinità etimologica evidenziano uno dei tratti dell'emissione vocale di Paflagone (con una probabile eco allusiva all'immagine poetica di Clitemnestra corvo dell'*Agamennone* eschileo), caratterizzati da schiamazzi gracchianti, l'immagine aristofanea di *Eq.* vv. 136 – 137 trova completamento su un duplice versante, giocato sulla menzione esplicita di Paflagone (Παφλαγών, v. 136), e sul particolare secondo cui la voce di costui è uguale a quella del torrente Cicloro (Κυκλοβόρου φωνήν ἔχων, v. 137), asserzione quest'ultima che si salda fortemente a quanto il nostro commediografo aveva già denunciato in *Ach.* v. 381, secondo cui Cleone strepitava proprio come fosse il Cicloro (κάκυκλοβόρει).

Παφλαγών si configura già come *nomen loquens* afferente al verbo παφλάζω, propriamente “ribollire”, “agitarsi”, “erompere”<sup>624</sup>. A titolo esemplificativo infatti in *Hom. Il.* XIII v. 798 il verbo qualifica l'agitarsi dei flutti del mare (κύματα παφλάζοντα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης)<sup>625</sup>; in *Empedocl. fr.* 100 D. – K. v. 17 esso è riferito all'etere (αιθήρ παφλάζων καταϊσσεται οἴδματι μάργωι). Se la tradizione esegetica omerica nota come il verbo παφλάζω identifichi nello specifico il movimento agitato delle onde e il rumore da esso prodotto<sup>626</sup>, nel *corpus* aristofaneo il lemma verbale assume una connotazione metaforica precipua<sup>627</sup>: ed è proprio il nome Παφλαγών ad essere costruito morfologicamente su tale base verbale e ad indicare il “ribollire” della voce del demagogo<sup>628</sup>, un “rhetorical timbre [...] often lampooned, often allegorically”<sup>629</sup>. Se Παφλαγών viene citato come nome proprio del venditore di cuoio in *Eq.* vv. 44 e 137, con chiara ripresa e gioco allusivo, il participio presente del verbo παφλάζω è impiegato in *Pax* v. 314 (παφλάζων) in relazione alla figura di Cerbero/Cleone oramai morto. Ed è lo stesso Salsicciao in *Eq.* v. 919 rivolto a Paflagone ad asserire proprio come costui ribolle (παφλάζει). Ad un'analisi attenta dei passi in questione, inseriti all'interno della riflessione politica che il nostro commediografo criticamente conduce, la referenza del verbo in questione può ben svilupparsi e giocarsi su un doppio asse tematico. Se da un lato infatti è evidente l'interferenza di παφλάζω con i tratti vocali distintivi della voce di Paflagone/Cleone e di Cerbero/Cleone, dall'altro risulta possibile rintracciare nel tessuto comico una valutazione precisa sulle

<sup>623</sup> Cfr. a tal proposito anche *Ps. Polem., Physiogn.* 13, 9 secondo cui coloro che sono un po' rossi (ὑπέρυθροι) sono amanti delle donne, dei dadi (φιλογύναιον, φιλόκυβον), articolano male le parole (ἄσχημα φθεγγόμενον), sono urlatori (κράκτην) stolti e malvagi (μάταιον).

<sup>624</sup> Sui nomi parlanti e sulle modalità del *Witz* in Aristofane cfr. il bel contributo di Bonanno 1987 (a). Rapidissimo accenno, puramente descrittivo, a παφλάζω in *Beta* 2004, p. 99.

<sup>625</sup> Cfr. la ripresa di tale immagine in senso proprio in Nonno *Dionys.* IV v. 310, VI v. 221, XIII v. 134, XLII v. 59, ed in senso metaforico in *Triph. Ilioup.* v. 560 (κύμασι παφλάζουσα πολυφλοίσβου πολέμοιο).

<sup>626</sup> Cfr. *Eust. Comm. ad Hom. Il.* III, 568, 22; IV, 203, 18; IV, 520, 9 (ἄνω κάτω ποιεῖν τῆ κινήσει τὸ ὕδωρ ἐν τῷ παφλάζειν).

<sup>627</sup> Nel significato primo di “ribollire” all'interno della *corpus* comico aristofaneo, il verbo assume tale valenza unicamente in *Aristoph. fr.* 514, v. 1 K. – A.

<sup>628</sup> Per l'impiego metaforico del verbo in relazione al ribollire della voce la successiva ripresa di Nonn. *Dionys.* XXIII v. 320 (ἔννεπε παφλάζων βαθυκύμονος οἴδματι φωνῆς).

<sup>629</sup> Halliwell 1990, p. 76.

modalità comunicative, sulle strategie, e sulle finalità in relazione all'uso della parola messe in atto dal demagogo Cleone sulla scena politica ateniese.

Se una linea interpretativa costituita dall'esegesi omerica e da parte dell'esegesi scoliastica aristofanea tende a ravvisare il παφλάζειν come elemento distintivo degli uomini στωμύλοι<sup>630</sup>, nello specifico gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad vv. 44, 2b e 919* affermano che il nome Paflagone derivi dal verbo παφλάζω riferito al tratto stonato della voce (Παφλαγόνα δὲ τὸν Κλέωνα διὰ τὸ τῆς φωνῆς ἀπηχῆς ἀπὸ τοῦ παφλάζειν ὠνόμασεν, *ad v. 44, 2b*), dal momento che il demagogo gracchia e ribolle nelle parole (τὸν Κλέωνα κεκραγότα καὶ παφλάζοντα τῷ λόγῳ, *ad v. 919*). A tale notazioni si agganciano le asserzioni della medesima tradizione scoliastica a *Vesp. v. 34*, al cui dire Παφλαγῶν costituisce riferimento diretto al "ribollire" della voce del demagogo (καὶ Παφλαγόνα παρὰ τὸ παφλάζειν τῆ φωνῆ)<sup>631</sup>. In termini leggermente diversificati, gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad vv. 44, 2a – e – f* asseriscono che il nome Παφλαγῶν indicasse propriamente le grida e gli schiamazzi di Cleone in assemblea (ἐπάφλαζεν ἐν τῆ ἐκκλησίᾳ *ad v. 44, 2a*; <ἐν> τῆ ἐκκλησίᾳ παφλάζοντα, τὸν λαρυγγιστὴν, τὸν Κλέωνα *ad v. 44, 2e*), e come tali urla disordinate fossero stonate, indistinte e prive di significato (διὰ τὸ τῆς φωνῆς ἀπηχῆς ἀπὸ τοῦ παφλάζειν καὶ ἀσήμως βοᾶν ἐν τῆ ἐκκλησίᾳ *ad v. 44, 2f*). La *lexis* comica aristofanea eredita quindi la valenza semantica del verbo παφλάζω desunta dal contesto omerico in relazione al ribollire agitato del movimento delle onde<sup>632</sup>, e la applica – mediante trasposizione metaforica – alla modalità vocale del corvo/Paflagone ed alla strategia comunicativa di cui si serve Cleone. Il παφλάζειν "politico", che si salda strettamente e dilata l'associazione simbolica costruita in filigrana tra κόραξ e Paflagone, è pertanto l'elemento marcatamente connotativo dell'eloquenza demagogica del leader del partito democratico che si rivela in tutta la sua portata sconvolgente e distruttiva nei discorsi pubblici (ἐν δημηγορίαις)<sup>633</sup>; è l'allegoria forte dello spregiudicato ἀναιδῆς ῥήτωρ<sup>634</sup> e delle sue manovre politiche volte a garantirsi l'appoggio delle masse popolari, che disordinano, dissestano e scompaginano l'ordine politico e pubblico della polis, e che la commedia con le sue risorse linguistiche metaforizza (e denuncia) proprio mediante il convulso e confuso παφλάζειν vocale<sup>635</sup>.

<sup>630</sup> Cfr. Eust. *Comm. ad Hom. Il. III*, 533, 1 che riferisce il verbo proprio a Cleone/Paflagone, qualificandolo come κεκράκτης e στωμύλος (ὄς τὸν Ἀττικὸν Κλέωνα ὡς κεκράκτην καὶ στωμύλον Παφλαγόνα ἔσκωψεν e *Sch. Rec. Tzetz. in Aristoph. Nub. ad v. 581*. Per l'impiego del verbo παφλάζω nel *corpus* comico cfr. Eubulo fr. 108, v. 2 K. – A, che connette in senso dispregiativo l'atto del παφλάζειν all'idioma barbaro (παφλάζει βαρβάρῳ λαλήματι).

<sup>631</sup> Cfr. *altresì Sch. Vet. et Rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 34* (καὶ Παφλαγόνα παρὰ τὸ παφλάζειν τῆ φωνῆ).

<sup>632</sup> Cfr. *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Pax ad v. 314b* (παφλάζειν [...] κυρίως σημαίνουντι τὴν κεινημένην θάλατταν) e *Lex. Suid. Π 827, 4* (παφλάζειν γὰρ κυρίως σημαίνει τὸ ἡχεῖν τὴν κυμαιομένην θάλατταν).

<sup>633</sup> Eust. *Comm. ad Hom. Il. I*, 566, 15.

<sup>634</sup> *Ibid.*

<sup>635</sup> All'interno del *corpus* aristofaneo sempre in relazione alla famiglia semantica del verbo παφλάζω si segnala la presenza del sostantivo *harpax* πάφλασμα in *Av. v. 1243* nel significato traslato di "fanfaronata" rispetto a quello base di "ribollimento, agitazione", e del sostantivo *harpax* neologismo aristofaneo πομφολυγοπάφλασμα di *Ran. v. 249* indicante propriamente "il rumore di bolla che scoppia", e metaforicamente simbolo del vuoto della poesia ampollosa (il nuovo ditirambo in prima istanza) contro cui il commediografo si scaglia. Per l'attacco all'eloquenza di Cleone cfr. *altresì* la designazione di *Eq. v. 658*, nel cui passo l'eloquenza del demagogo è qualificata come "merda" (βόλιτα), e la

La gamma semantica del *nomen loquens* Παφλαγών e dal lemma κεκράκτης trova un suo diretto completamento ed ampliamento nell'ulteriore notazione sulla vocalità di Paflagone, che possiede una voce di Cicloboro (Κυκλοβόρου φωνήν ἔχων). Il Cicloboro è un fiume dell'Attica, che – stando alle fonti lessicografiche e scolastiche – si gonfia d'acqua soltanto in inverno (χειμάρρους)<sup>636</sup>. Il riferimento al suono prodotto dal fiume durante la piena è impiegato quindi nel contesto comico per metaforizzare – ancora una volta – la modulazione vocale delle urla emesse da Paflagone. Eustazio in *Comm. ad Hom. Il. I*, 325, 15 afferma che in commedia Cleone è accostato al Cicloboro per ciò che concerne l'aspetto vocale dal momento che il fiume produce forti rumori quando scorre (θορυβοῦντος ἐν τῷ ῥέειν): il paragone, in virtù del quale il θόρυβος del torrente ben rappresenta lo strepito vocale di Paflagone, risulta definito quasi in termini teorici proprio dallo scolio al passo, secondo cui proprio come il fiume scorre d'inverno producendo rumori (ποταμὸς χειμάρρους μετὰ ψόφων. ῥέων ὁ Κυκλοβόρος), allora in termini metaforici la cacofonia di Cleone, risultato conseguente del suo essere al contempo Παφλαγών e κεκράκτης, è rappresentata poeticamente come lo strepito rumoroso prodotto dal fiume (τὴν κακοφωνίαν τοῦ Κλέωνος ἤκασε τῷ ἤχῳ τοῦ ποταμοῦ)<sup>637</sup>.

Abbiamo in precedenza esaminato la gravidanza che assume l'associazione simbolica tra il cane ed il demagogo Cleone all'interno delle commedie aristofanee. Anticipata dal riferimento precipuo all'azione canina dell'agitare in maniera festosa la coda per adulare il padrone (ἤκαλλ', ἐθώπευ'[ε] *Eq.* v. 48a) in relazione al personaggio di Paflagone, nello specifico è lo stesso ad essere accostato simbolicamente ad un cane dai denti aguzzi in *Eq.* v. 1017 (κύνα καρχαρόδοντα), ed ancora più specificamente al cane infernale Cerbero in *Eq.* v. 1030 (κύνα Κέρβερον) e *Pax* v. 313 (Κέρβερον)<sup>638</sup>: risulta pertanto plausibile affermare che l'epiteto, chiaro imprestito omerico, καρχαρόδους abbia valore su un duplice livello, indicante ora un generico cane, ora specificamente il cane infernale Cerbero. Le due sezioni di *Eq.* vv. 1014 – 1019a e 1030 – 1032, nelle quali viene dispiegata l'associazione simbolica tra cane ed uomo politico, presentano una

---

probabile allusione allo stesso demagogo nella figura dello scarabeo stercoraio in *Pax* v. 48, in cui è ribadito il fatto che costui non provi alcuna vergogna nel cibarsi degli escrementi (ὡς κείνος ἀναιδέως σπατίλην ἐσθίει), sia che si consideri il lemma σπατίλη nel senso di escrementi liquidi (come appare evidente da Hipp. *De morb. acut.* 28, 3 L) sia che si alluda, seguendo l'intendimento dello scolio al v. 48, alla sozza sporcizia dermica.

<sup>636</sup> Cfr. *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Ach. ad v. 381* e in *Eq. ad v. 137*; Hesych. *Lex.* K 4476, 1 e *Lex. Suid.* K 2648, 1. Da ricordare inoltre la notazione di *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 137e* secondo cui il Cicloboro non era un torrente dell'Attica, bensì un luogo circolare in cui erano vendute specificamente le merci che Cleone derubava.

<sup>637</sup> *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v. 137*. Cfr. inoltre l'interessante notazione di Polluce che in *Onom.* VI, 146, 3 ricorda numerose modalità, anche proverbiali, per definire chi non parla in maniera corretta, tra cui proprio “κυκλοβόρος χειμάρρους χαράδρα”, con l'evidente ricordo della metafora già impiegata nella sezione dei *Cavalieri* qui presa in esame.

<sup>638</sup> Mastromarco 1987, pp. 90 – 91 – seguendo l'intendimento di MacDowell 1982, pp. 266 *comm. ad v. 1031* – ha dimostrato che l'epiteto καρχαρόδους, sulla base del confronto sinottico con Bacchyl. *Ep.* V v. 60 in cui il qualificativo è impiegato in relazione a Cerbero (κύνα καρχαρόδοντα) e non ad un generico cane come nella *lexis* epica omerica, indichi la specifica volontà aristofanea di rappresentare il “mostro” Cleone come il cane infernale, asserendo quindi la reale possibilità che “proprio da Bacchilide Aristofane abbia mutuato καρχαρόδους come epiteto di Cerbero [...] ed è quindi del tutto verosimile che Bacchilide sia stato il primo, se non l'unico, a innovare rispetto alla tradizione epica usando καρχαρόδους come epiteto non di un generico cane, ma del cane infernale” (p. 91).



notazione comune nella misura in cui il κύων è colto nell'atto di trovarsi a bocca aperta, come evidenziano le attestazioni di χάσκων in *Eq.* v. 1018 e di χάσκης in *Eq.* v. 1032. Il passo di *Eq.* vv. 1014 – 1019a amplia però notevolmente l'immagine di Paflagone/cane, asserendo specificamente come costui, in aggiunta all'atto di trovarsi a bocca aperta, schiamazzi terribilmente (δεινὰ κεκραγώς, v. 1018). Se, come si è rilevato più volte in questa sede, il verbo κράζω connota nello specifico l'emissione vocale del κόραξ, nel momento in cui esso viene però riferito al κύων, prende allora forma all'interno della *lexis* comica una sovrapposizione tra l'immagine del corvo e del cane in riferimento alla figura di Paflagone: il nostro commediografo opera quindi nella suddetta sezione una sintesi poetica che attribuisce al cane i tratti vocali (strepiti e schiamazzi) propri dell'uccello. La medesima operazione poetica risulta strutturata in *Pax* vv. 313 – 315, che proprio con la sezione di *Eq.* vv. 1014 – 1019a e 1030 – 1033 intrattiene un dialogo costante. Nel primo segmento dei *Cavalieri* gli assi portanti del dettato poetico erano costituiti dalla presenza dei verbi χάσκω e κράζω in riferimento ad un generico cane dai denti aguzzi; nel secondo invece il verbo χάσκω era riferito specificamente al cane Cerbero: ne consegue che la qualificazione della voce di Paflagone come gracchiante e la sua associazione al cane infernale risultano ripartite in due sezioni distinte, nella misura in cui nei *Cavalieri* a Cerbero non è mai riferito esplicitamente l'atto del κράζειν<sup>639</sup>.

Lo spaccato di *Pax* vv. 313 – 315 viceversa riferisce direttamente al cane infernale Cerbero proprio il verbo κράζω (κεκραγώς, v. 314): la sintesi poetica dei due distinti elementi presenti nella commedia anteriore viene adesso sviluppata, ed al contempo dilatata e completata dal riferimento poetico (e politico) al παφλάζειν di Cerbero/Cleone (παφλάζων, v. 314), forma verbale ma che allude pur sempre allo stesso *nomen loquens* Παφλαγών, sul cui tratto linguistico aveva tanto giocato Aristofane proprio nei *Cavalieri*. Alla morte di Cleone, rimane ancora vivo il ricordo del demagogo e della sua condotta politica. Il nostro poeta, in un gioco di intarsi, di rimandi speculari e di sovrapposizioni poetiche fonde le varie immagini letterarie che aveva strutturato e costruito singolarmente nella trama poetica dei *Cavalieri*, riannodando i fili e mantendendo la duplicità di referenza che tanto παφλάζων quanto κεκραγώς assumono: rappresenta al contempo Cleone come cane infernale (Κέρβερον, v. 313), come Paflagone che ribolle (παφλάζων, v. 314) ed infine come corvo gracchiante (κεκραγώς, v. 314). Sull'intelaiatura dell'immagini Aristofane dispiega pertanto una particolare gamma poetica, in cui si sovrappongono in un sistema di interferenze e sovrapposizioni le simbologie specifiche, ma in parte speculari, del κύων e del κόραξ.

L'interessante sezione di *Vesp.* vv. 42 – 45 presenta un preciso riferimento al cosiddetto τραυλισμός di Alcibiade, ovvero un particolare difetto nella pronuncia. È il primo servo a ricordarlo nella sequenza dialogica che intrattiene con il secondo servo:

---

<sup>639</sup> L'interferenza tra i due animali, almeno in relazione alle simbologie che essi rivestono, sembra già realizzarsi nella sezione eschilea di *Suppl.* vv. 751 – 759 tutta costruita su una duplice immagine poetica in cui nelle parole del coro gli Egizi per la loro insolenza e l'infamia delle loro azioni vengono associati prima a corvi (οὐλόφρονες, δὲ καὶ δολιομήτιδες δυσάγνοις φρεσίν, κόρακες ὥστε, βω- / μῶν ἀλέγοντες οὐδέν, vv. 751 - 753), ed in seguito a cani per la tracotante imprudenza (περίφρονες δ' ἄγαν ἀνιέρω μένει / μεμαργωμένοι κυνοθρασεῖς, θεῶν / οὐδὲν ἐπαῖοντες, vv. 758 - 760).

ἔδοκει δέ μοι Θέωρος αὐτῆς πλησίον  
χαμαὶ καθῆσθαι τὴν κεφαλὴν κόρακος ἔχων.  
εἴτ' Ἀλκιβιάδης εἶπε πρὸς με τραυλίσας  
“ὄλᾱς; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει”,

a cui segue l'immediata risposta dell'interlocutore che asserisce “ὀρθῶς γε τοῦτ' Ἀλκιβιάδης ἐτραύλισεν”. Sono gli *Sch. vet. et rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad vv. 43 – 47* ad informarci che il τραυλισμός consisteva in un errore di pronuncia, a seguito del quale la consonante liquida ρ veniva articolata come λ: in virtù di tale difetto Alcibiade era costretto per l'appunto a dire “ὄλᾱς; Θέωλος τὴν κεφαλὴν κόλακος ἔχει” al posto di “ὀρᾱς; Θέωρος τὴν κεφαλὴν κόρακος ἔχει”<sup>640</sup>. A seguito della menzione di questa particolare articolazione vocale di Alcibiade, il nostro commediografo poteva ben giocare da un punto di vista fonico sulla coppia minima κόραξ/κόλαξ, così da creare una sovrapposizione ed un interscambio tra i due lemmi. Il gioco linguistico però si struttura come allusione ad una situazione politica ben precisa, con un riferimento puntuale alla contingente situazione storica<sup>641</sup>. A dare contezza di tale elemento contribuiscono ancora una volta le puntuali notazioni degli *Sch. vet. et rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 43*: essi ricordano infatti che Teoro in commedia fosse rappresentato come un aduttore, un adultero ed un malvagio (τὸν Θέωρον ὡς κόλακα καὶ μοιχὸν καὶ πονηρὸν κωμωδοῦσιν “ἔδοκει δέ μοι Θέωρος” οὗτος ὡς κόλαξ κωμωδεῖται), come del resto si evince dallo stesso *Aristoph. Vesp. v. 419*, ed asseriscono che il sintagma κόρακος ἔχων concorreva simbolicamente a designare Teoro come un ἄρπαξ che ruba ed arraffa i beni pubblici (<κόρακος ἔχων> καὶ ὡς ἄρπαγα αὐτὸν σκώπτων. νῦν δὲ καὶ ὡς ἄρπαγα αὐτὸν κωμωδεῖ): costui era infatti un aduttore di Cleone, come descritto in *Vesp. vv. 1236 – 1237*, prostrato ai piedi del demagogo (τί δ' ὅταν Θέωρος πρὸς ποδῶν κατακείμενος / [...] Κλέωνος)<sup>642</sup>.

Il gioco fonologico della coppia minima κόραξ / κόλαξ, che sottintende un interscambio voluto anche da un punto di vista semantico – concettuale, lungi dal rappresentare un mero esercizio retorico – letterario, rientra nel novero degli σχήματα τῆς παρωδίας, propri della commedia, realizzato come παραγραμματισμός: lo afferma chiaramente la *Rhet. Anon. (= Epit. art. rhet.) III, 661, 18*, che ricordando il gioco di lettere creato da Aristofane nota “ὁ μὲν παραγραμματισμός καλεῖται παρωδία, ὡς ὅταν ἀντὶ κόρακος κόλακος εἴπῃς παίζων”. A tal proposito Paduano ricorda le modalità attraverso cui “la tecnica della modificazione linguistica diventi in Aristofane vera forza creativa e dia luogo a nuove forme di realtà”<sup>643</sup>. Se linguisticamente i due lemmi si costituiscono coppia minima (cfr. *Pall. Anth. Graec. XI, 323, v. 1* “ῥῶ καὶ λάμβδα μόνον κόρακας κολάκων διορίζει”), pur tuttavia il gioco linguistico traduce un'allegoria politica di forte impianto simbolico. La medesima interferenza si registra anche a livello di impiego verbale, come appare dal gioco etimologico che permette di associare a κεκλάγξομαι la forma κεκράγξομαι. Per gli *Sch. vet. et rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 930b* (in accordo totale con *Lex. Suidae K 1240, 1*) l'impiego del verbo κλάζω costituisce *variatio* rispetto all'uso di ὑλακτέω, indicante nello specifico i latrati del cane (<κεκλάγξομαι> ἀντὶ τοῦ ὑλακτῆσω· ἐπὶ τῶν κυνῶν). L'assonanza fonetica tra κόραξ e κόλαξ veicola a sua volta una sovrapposizione semantica ed ideologica ben precisa: Eustazio in *Comm. ad Hom. II. 1243, 19* osserva come già lo stesso Demostene (or. 13, fr. 63, 2) aveva posto un'affinità tra κόραξ e κόλαξ, rilevandone però il discrimine (διαφέρειν), dato che il κόραξ si nutre di cadaveri, invece il κόλαξ di uomini vivi (Δημοσθένης ἔφη τὸν κόλακα τοῦτο διαφέρειν τοῦ κόρακος, ὅτι ὁ μὲν ζῶντας, ὁ δὲ νεκροὺς ἐσθίει), e come ribadirà successivamente anche Diogene Laerzio in *Vitae Philosoph. VI, 4, 10* (οἱ μὲν γὰρ νεκροὺς, οἱ δὲ ζῶντας ἐσθίουσιν). L'immagine che sovrappone specularmente l'aduttore ad un corvo verrà largamente impiegata dalla storiografia d'età successiva. Ricordandosi probabilmente del gioco etimologico e fonetico

<sup>640</sup> Per il τραυλισμός di Alcibiade cfr. *Plut. Alc. I, 7, 3* (con la citazione diretta di *Aristoph. Vesp. v. 44*), *I, 7, 5* ed infine *I, 8, 4*. Per il difetto di pronuncia di Alcibiade cfr. *Paduano 1974, p. 64* (che però non cita il passo plutarco) e *Halliwell 1990*, che lo ricorda cursoriamente a p. 77 soffermandosi sulla valenza semantica veicolata del verbo τραυλίζω in commedia. In generale per la rappresentazioni di Alcibiade sulla scena teatrale greca, tragica e comica cfr. *Vickers 1989*.

<sup>641</sup> Rapido accenno al difetto di pronuncia di Alcibiade in *Vickers 1989, p. 268* e *Vickers 2004, p. 442*.

<sup>642</sup> Per Teoro come personaggio storico aduttore di Cleone ed il τραυλισμός di Alcibiade cfr. altresì *Starkie 1968, pp. 110 – 112 comm. ad vv. 42 – 45* e *MacDowell 1982, pp. 133 – 134 comm. ad vv. 42 – 45*.

<sup>643</sup> *Paduano 1974, p. 63*.

– ma in seconda istanza semantico ed ideologico – che costruisce Aristofane, Appiano in *Bell. Civ.* IV, 4, 19 riferendosi agli adulatori che si recavano presso la dimora di Antonio (κόρακες) riferisce il verbo κλάζω (κόρακες [...] ἔκλαζον); e non costituirà dato superfluo come κλάζω in *Vesp.* v. 929 qualifichi il latrato del cane. L'aspetto negativo del simbolismo del corvo, qualificato come animale βορός ed ἀρπακτικός – che lo accosta per taluni aspetti al lupo, in una sovrapposizione simbolica tra cane, lupo e corvo (cfr. ad esempio *Rhet. Anon. Περί τῶν ὀκτῶ μερῶν τοῦ ῥητορικοῦ λόγου e cod. Paris.* 2918 III, 590, 21) – è corroborato da un'interessante notazione aristotelica (*HA* 609b, 32) secondo cui il corvo è amico di un altro animale infido ed subdolamente astuto, la volpe (κόραξ δὲ καὶ ἀλώπηξ ἀλλήλοις φίλοι). Per il suo statuto negativo l'animale risulta accostato nell'immaginario greco ad altre tipologie animali, come appare da Diogen. in *Paroem.*, Cent. 2, 26, 1 (*Epit. op. sub nom. Diogen. e cod. Vindob.* 133), che rintraccia il punto di comunanza e di contatto tra il corvo e l'avvoltoio (γυψ κόρακα ἐγγυᾶται) nel loro essere simili per malvagità (ἐπὶ τῶν ὁμοιοῦντων ἐπὶ κακίᾳ). A causa del polimorfismo vocale e della capacità tecnica nella modulazione di vari e differenti suoni, (cfr. Theoph. fr. 6, 16, 9 κόραξ πολλὰς μεταβάλλειν εἰωθὼς φωνὰς e 6, 40, 44 κόραξ φωνὰς πολλὰς μεταβάλλων) il corvo è accostato da Art. *Ornit.* II, 20, 48 ad un adultero o un ladro (κόραξ δὲ μοιχῶ καὶ κλέπτῃ προσεικάζοιτ' ἄν), a causa di due elementi precipui e distintivi, ossia il colore della pelle (διὰ τὸ χρῶμα), ed in seconda istanza a causa della capacità di modificare assai spesso i suoni vocali emessi (διὰ τὸ πολλακίς ἀλλάσσειν τὴν φωνήν).

L'interferenza tra κόραξ e κόλαξ è ribadita, direi quasi teorizzata, da Ath. *Deipn.* VI, 65 Kaibel nella sezione riguardante la κολακεία. Dopo aver precisato come Atene sia piena (πλήρεις εἶναι τὰς Ἀθήνας) di ladri (λωποδυτῶν), di falsi testimoni (ψευδομαρτύρων e ψευδοκλητόρων), di sicofanti (συκοφαντῶν), l'autore riporta infatti l'assunto di Diogene secondo cui andare presso i corvi (κόρακας) è preferibile che andare dagli adulatori (κόλακας), dal momento che questi si cibano degli uomini vivi (οἱ ζῶντας ἔτι τοὺς ἀγαθοὺς τῶν ἀνδρῶν κατεσθίουσι).

Se corvo ed adulatore sono accomunati dal fatto di cibarsi di carne, il discrimine specifico tra i due è ravvisato nel fatto che il κόραξ divora cadaveri, di contro il κόλαξ divora – metaforicamente – uomini ancora vivi, come appare ancora una volta, in aggiunta alle testimonianze sopra ricordate, da Antist. fr. 84b, 2 (*apud Stob. Anth.* III, 14, 17) e *Gnom. Vat. Sent.* 206. Un'interessante sentenza pitagorea (*Sent. Pythag. Demoph.* 69a, 1) ribadisce ulteriormente l'analogia comportamentale sussistente tra il corvo e l'adulatore, notando che all'azione dei κόρακες che scavano gli occhi dei cadaveri corrisponde in perfetto parallelismo l'azione dei κόλακες, che con lusinghe elogiative corrompono i λογισμοὶ degli uomini (ὥσπερ οἱ κόρακες παρεδρεύοντες ἐξορύσσουσι τοὺς τῶν νεκρῶν ὀφθαλμοὺς, οὕτως οἱ κόλακες τοῖς ἐπαίνοις τοὺς λογισμοὺς διαφθείρουσι τῶν ἀνθρώπων)<sup>644</sup>. Se è dato incontrovertibile che il difetto di pronuncia di Alcibiade, basato sullo scambio fonico tra κόραξ e κόλαξ, sia dovuto al *Witz* distintivo della *lexis* aristofanea, è pur vero che esso offre al poeta la potenzialità, in prima istanza linguistica, di anticipare l'immagine poetica di *Vesp.* v. 1033, ripresa poi alla lettera in *Pax* v. 756, vertente sulle teste degli adulatori, che tutt'intorno a Cleone, gli leccano il capo (ἐκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο).

### 2.3. Tra Cavalieri, Vespe e Pace: la belva Cleone

Fin qui la nostra disamina è stata incentrata sulla numerosa serie di immagini metaforiche che accostano il demagogo Cleone (o i personaggi che ne costituiscono allegoria) a determinate tipologie animali, nella fattispecie il κύων ed il κόραξ. Nella *lexis* comica aristofanea emerge comunque un ulteriore dato poetico ed ideologico in riferimento all'uomo politico, costituito dalle frequenti associazioni tra il demagogo e le creature mostruose. Se in *Eq.* v. 248b il coro dei Cavalieri definisce Paflagone come Cariddi di rapina

<sup>644</sup> Per la rappresentazione di Teoro come adulatore cfr. altresì *Vesp.* vv. 481 e segg., 599, 1237 e segg. Per la figura di questo personaggio politico appartenente alla cerchia degli adulatori di Cleone si rimanda alla bibliografia citata da Schirru 2009, p. 92 n. 191 e Schirru 2009, pp. 92 – 95. Nota giustamente Paduano 1974, p. 62 n. 44 che κόλαξ è attestato in Aristofane unicamente nelle *Vespe*, ed in *Pax* v. 756 con ripresa letterale della parabasi delle *Vespe*.

(Χάρυβδιν ἀρπαγῆς) e in *Eq.* v. 416 è lo stesso Paflagone a qualificarsi come Cinocefalo (κυνοκεφάλω), sempre in *Eq.* v. 511 è ancora una volta il coro, negli anapesti della parabasi, ad accostare Paflagone/Cleone al mostro, di esiodea memoria, Tifone (Τυφῶ). La referenza al mostro Cleone (κνώδαλον, *Vesp.* v. 4), anticipata quindi nelle suddette notazioni dei *Cavalieri*, trova il suo svolgimento specifico in una sezione della parabasi delle *Vespe* (vv. 1029 – 1035) in cui il coro asserisce che<sup>645</sup>:

οὐδ' ὅτε πρῶτόν <γ'> ἤρξε διδάσκειν ἄνθρωποις φήσ' ἐπιθέσθαι,  
ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπιχειρεῖν,  
θρασέως ξυστὰς εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς αὐτῶ τῷ καρχαρόδοντι,  
οὐ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον,  
ἑκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο  
περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,  
φώκης δ' ὄσμην, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.

quando per primo comincio a rappresentare commedie  
non attaccò semplici uomini,  
ma con collera impetuosa, erculea, si scagliò contro i potenti;  
con ardore subito, fin dall'inizio, combattè contro la belva dai denti aguzzi:  
i suoi occhi terribilmente folgoravano, come quelli di Cinna,  
tutt'intorno cento teste di adulatori scellerati leccavano  
la sua testa; aveva voce di un torrente che provoca devastazione,  
odore di foca, coglioni luridi di Lamia, culo di cammello.

Il medesimo spaccato poetico risulta ripreso quasi alla lettera, all'interno di una complessa trama allusiva, nella sezione parabatrica di *Pax* vv. 752 – 758, commedia rappresentata un anno dopo le *Vespe* alle Dionisie del 421 a.C.<sup>646</sup>:

---

<sup>645</sup> Per l'importanza cruciale della parabasi nella commedia aristofanea ed i rapporti intertestuali tra i segmenti parabatrici delle commedie aristofanee si consultino almeno i fondamentali studi di Sifakis 1971, Dover 1972 pp. 49 – 53, Bowie 1982 (con particolare riguardo alla parabasi degli *Acarnesi*), Mastromarco 1987 e 1993, e Hubbard 1991. Per una rassegna bibliografica puntuale sulla parabasi aristofanea si rimanda a Hubbard 1991, p. 16 nn. 1 – 2 – 3 – 4, ed in modo precipuo sul carattere intertestuale della parabasi si vedano le pp. 29 – 40, Goldhill 1991 pp. 196 – 222 e p. 196 n. 26 per una rassegna bibliografica sulla parabasi in Aristofane con la rubricazione puntuale dei principali contributi. Per l'autorappresentazione del poeta comico come eroe che combatte contro il mostro Cleone e per il suo costituirsi come modello positivo rispetto all'antimodello del demagogo bestiale cfr. Mastromarco 1987 (a) pp. 90 e 92 che, sulla scia dell'esegesi proposta da Lefkowitz 1978 e ripresa in maniera approfondita in Mastromarco 1993, nota che "esemplare è l'autoritratto eroico che il poeta traccia di se stesso negli 'anapesti' delle *Vespe* [...] presentandosi nella parabasi delle *Vespe* in veste eroica, Aristofane si muove nel solco di una consolidata tradizione poetica che [...] ha il suo archetipo in Esiodo e si afferma significativamente nella poesia del quinto secolo, specie in Pindaro: il poeta è il nuovo eroe che si sostituisce all'eroe guerriero dell'epica, e si arma delle parole con l'intento di servire la comunità" (p. 90). Il poeta è un eroe positivo, è novello Eracle (letterario e politico) che lotta con il mostro Cleone, al contempo Cerbero e Tifone, nella mitografia avversari per antonomasia dello stesso Eracle: su questo punto cfr. MacDowell 1982 p. 266 *comm. ad v.* 1031, Mastromarco 1987 p. 90 e Mastromarco 1989. Per κνώδαλον cfr. Zucker 2005, pp. 93 – 94. In generale per la rappresentazione dei mostri nella commedia antica utile punto di partenza è Sommerstein 1998.

<sup>646</sup> Per la trama allusiva poetica e linguistica tra le commedie di Aristofane cfr. il bilancio complessivo offerto da Mastromarco 1987 che indaga nello specifico i rapporti tra *Acarnesi* e *Cavalieri*. Per la ripetizione delle medesime espressioni nelle commedie aristofanee si vedano Miller 1944 e 1945. Sempre utile la consultazione di Hesk 2000 per i rapporti intertestuali tra le diverse commedie, e specificamente pp. 237 – 248 per i rapporti intertestuali tra le sezioni parabatriche sia da un punto di vista ideologico – concettuale sia da un punto di vista prettamente letterario – poetico.

ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργὴν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις ἐπεχείρει,  
διαβὰς βυρσῶν ὀσμὰς δεινὰς κάπειλὰς βορβοροθύμους.  
Καὶ πρῶτον μὲν μάχομαι πάντων αὐτῶ τῶ καρχαρόδοντι,  
οὗ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον,  
ἑκατὸν δὲ κύκλῳ κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο  
περὶ τὴν κεφαλὴν, φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας,  
φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας <δ'> ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου.

ma con collera impetuosa, erculea, si scagliò contro i potenti,  
avanzando attraverso la fetida puzza del cuoio e le minacce fangose.  
E prima di tutto combatto contro la belva dai denti aguzzi:  
i suoi occhi terribilmente folgoravano, come quelli di Cinna,  
tutt'intorno cento teste di adulatori scellerati leccavano  
la sua testa; aveva voce di un torrente che provoca devastazione,  
odore di foca, coglioni luridi di Lamia, culo di cammello.

Come ha in parte (seppur in termini generici) rilevato Mastromarco, seguendo gli intendimenti esegetici di Starkie<sup>647</sup> e MacDowell<sup>648</sup>, le intere sezioni aristofanee, veri e propri cataloghi di esseri mostruosi di chiara matrice epica esiodea e rifatte probabilmente sul modello di Aesch. *Ag.* vv. 1232 – 1236a, in cui a Clitemnestra è poeticamente ed ideologicamente riferita una serie di mostri, risultano tematicamente e letterariamente esemplate e modellate sulla descrizione del mostro Tifone quale si legge in *Theog.* vv. 824b – 835<sup>649</sup>:

[...] ἐκ δὲ οἱ ὤμων  
ἦν ἑκατὸν κεφαλαὶ ὄφις, δεινοῖο δράκοντος,  
γλώσσησιν δνοφερῆσι λελιχμότες, ἐκ δὲ οἱ ὄσσων  
θεσπεσίης κεφαλήσιν ὑπ' ὀφρύσι πῦρ ἀμάρυσεν·  
[πασέων δ' ἐκ κεφαλέων πῦρ καίετο δερκομένοιο]·  
φωναὶ δ' ἐν πάσῃσιν ἔσαν δεινῆς κεφαλῆσι  
παντοίῃν ὅπ' ἰεῖσαι ἀθέσφατον· ἄλλοτε μὲν γὰρ  
φθέγγονθ' ὡς τε θεοῖσι συνιέμεν, ἄλλοτε δ' αὔτε  
ταύρου ἐριβρύχῳ μένος ἀσχέτου ὄσσαν ἀγαύρου,  
ἄλλοτε δ' αὔτε λέοντος ἀναιδέα θυμὸν ἔχοντος,  
ἄλλοτε δ' αὔτε σκυλάκεσσιν ἐοικότα, θαύματ' ἀκοῦσαι,  
ἄλλοτε δ' αὔτε ῥοίζεσχ', ὑπὸ δ' ἤχεεν οὔρεα μακρά.

[...] e dalle spalle  
cento teste di serpe, terribile drago,  
che vibravano di lingue scure, e dagli occhi  
nelle teste terribili sotto le ciglie rifulgeva bagliore di fuoco:  
[da tutte le teste bruciava fuoco dello sguardo];  
voci si alzavano da tutte le terribili teste,

<sup>647</sup> Starkie 1968, pp. 314 – 315 *comm. ad vv.* 1030 – 1035 (notazioni comunque generiche, in cui non è condotta la disamina prospettata in questa sede).

<sup>648</sup> MacDowell 1982 [1971], pp. 265 – 266 *comm. ad vv.* 1030 – 1035 (notazioni comunque generiche, in cui non è condotta la disamina prospettata in questa sede).

<sup>649</sup> Mastromarco 1987, pp. 91 – 92 (notazioni comunque generiche, in cui non è condotta la disamina prospettata in questa sede).

emettevano suoni d'ogni sorta, indicibili: ora infatti  
 risuonavano come è comprensibile agli dèi, ora invece  
 di toro mugghiante, furente, altero,  
 ora di leone crudele,  
 ora simile a cuccioli di cane, meraviglia ad udirsi,  
 ora infine fischiava, e ne riecheggiavano i grandi monti.

Il dettato esiodico all'interno del quale si snoda la rappresentazione mostruosa di Tifone focalizza l'attenzione su tre elementi ben precisi: in prima istanza il poeta ricorda le cento teste di serpi che nascono dalle spalle con le scure lingue vibranti (vv. 824b – 826a); in secondo luogo l'immagine poetica indugia sullo sguardo di fuoco promanato dagli occhi presenti nelle terribili teste (vv. 826b – 828), per poi passare alla precisa designazione composita e polifonica delle φωναὶ di ogni sorta che il mostro emette (vv. 829 – 835). Puntualmente sull'icona esiodica s'innesta la ripresa della descrizione aristofanea del "mostro" Cleone. Il poeta comico struttura infatti una triade poetica di elementi ben specifici che sottolineano una precisa ripresa dei segmenti esiodici in questione: il verso "οὗ δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον", riguardante il bagliore che promana dallo sguardo di Cleone di *Vesp.* v. 1032 = *Pax* v. 755, è plasmato direttamente sui vv. 826b – 828 "ἐκ δὲ οἱ ὄσσων / θεσπεσίης κεφαλῆσιν ὑπ' ὀφρύσι πῦρ ἀμάρουσεν: / πασέων δ' ἐκ κεφαλέων πῦρ καίετο δερκομένοιο", così come il particolare iconico aristofaneo che indugia sulle cento teste di adulatori poste tutt'intorno alla belva Cleone "ἐκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο / περὶ τὴν κεφαλὴν" di *Vesp.* vv. 1033 – 1034a = *Pax* vv. 755 – 756a è ripresa quasi letterale, con identica struttura compositiva (numerale ἐκατὸν + sostantivo κεφαλαί + genitivo epesegetico, ma dilatata dalla triade allitterante con vocale variabile κύκλω κεφαλαὶ κολάκων e dalla ripresa fonetica del fonema liquido [λ] κύκλω κεφαλαὶ κολάκων) e medesimo lemma verbale (ἐλιχμῶντο – λελιχμότες) dell'immagine dei vv. 824b – 826a riguardante le cento teste di serpi che nascono dalle spalle di Tifone "ἐκ δὲ οἱ ὤμων / ἦν ἐκατὸν κεφαλαὶ ὄφις, δεινοῖο δράκοντος, / γλώσσησιν δνοφερῆσι λελιχμότες"<sup>650</sup>.

Su tali consonanze, il nostro commediografo costruisce però un raffinato gioco di *variations in imitando*: se nello spaccato esiodico il poeta indugiava prima sulle cento teste di serpi del mostro e poi solo in un secondo tempo sul bagliore igneo che era promanato dallo sguardo delle serpi, di contro Aristofane ribalta i momenti della descrizione poetica, indugiando prima sulla descrizione dello sguardo di fuoco, e soltanto in un secondo momento dà contezza delle cento teste di adulatori intorno al capo del mostro demagogo. E proprio sul particolare delle cento teste compie un'ulteriore rifunzionalizzazione del materiale poetico esiodico, nella misura in cui le ἐκατὸν κεφαλαὶ ὄφις, δεινοῖο δράκοντος di *Theog.* v. 825 – teste di serpenti

<sup>650</sup> Secondo MacDowell 1982, pp. 265 – 266 *comm. ad v.* 1033 κολάκων è "a surprise for ὄφρων", in virtù del fatto che Aristofane nella sezione delle *Vespe* presa in esame, in maniera differente rispetto a quanto da me argomentato, sembrerebbe giustapporre in maniera speculare a Cerbero altri due mostri, l'Idra dalle cento teste uccisa da Eracle ed il mostro Tifeo descritto nella sezione esiodica ricordata, gigante con i serpenti al posto dei capelli, dal momento che anche lo stesso Cleone è qualificato come Tifone in *Eq.* v. 511. Già comunque Starkie 1968, p. 315 *comm. ad v.* 1033 notava, seppur cursoriamente, che κολάκων si strutturava "παρ' ὑπόνοιαν for ὄφρων".

quindi – si tramutano in cento teste di adulatori (ἐκατὸν...κεφαλαὶ κολάκων) che blandiscono il demagogo: dal piano della cosmogonia esiodea, il commediografo passa quindi al piano dell'attualità politica e risemantizza in chiave storica l'immagine epica<sup>651</sup>. Infine la sezione aristofanea focalizza l'attenzione sulla voce del mostro (φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας, *Vesp.* v. 1034 = *Pax* v. 757) parallelamente alla parte terminale della sezione esiodea, nonostante sembri riprendere il particolare dell'emissione vocale di Tifone simile ai cuccioli di cane (ἄλλοτε δ' αὖ σκυλάκεσσιν εὐικότα, *Theog.* v. 835) specificamente nell'impiego dell'epiteto καρχαρόδοντι di *Vesp.* v. 1031 e *Pax* v. 754. Risulta specifico merito di MacDowell aver individuato il probabile ipotesto di riferimento di *Vesp.* v. 1035 = *Pax* v. 758 “φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου”, in virtù della sua scansione ritmica e della contraddistinta strutturazione in *tricolon*, nella famosa raffigurazione omerica del mostro Chimera, costruita anch'essa mediante giustapposizione sistematica di tre *cola* quale si legge in *Il.* VI v. 181 “πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα”<sup>652</sup>.

La prima referenza al mostruoso è costituita quindi dalla qualifica di Paflagone come una Cariddi della rapina, Χάρυβδιν ἀρπαγῆς, in *Eq.* v. 248b, che focalizza l'attenzione proprio sull'atto dell'ἀρπάζειν, distintivo della condotta politica di Paflagone/Cleone.

L'unità poetica di *Nub.* vv. 351 – 352, imperniata sulla descrizione del demagogo Simone designato come ἄρπαξ dei beni pubblici (ἄρπαγα τῶν δημοσίων), qualifica in generali i capi della demagogia popolare come lupi: in modo specifico a Strepziade che chiede a Socrate cosa facciano le Nuvole alla vista di Simone (τί γὰρ ἦν ἄρπαγα τῶν δημοσίων κατίδωσι Σίμωνα, τί δρῶσιν; v. 351), costui risponde che queste rivelano la vera natura del politico trasformandosi in lupi (ἀποφαίνουσαι τὴν φύσιν αὐτοῦ λύκοι ἐξαιφνης ἐγένοντο), proprio come esse assumeranno le sembianze di un cervo alla vista del vile Cleonimo reo di aver abbandonato lo scudo di battaglia (ταῦτ' ἄρα, ταῦτα Κλεώνυμον αὐταὶ τὸν ρίψασπιν χθὲς ἰδοῦσαι, / ὅτι δειλότατον τοῦτον ἐώρων, ἔλαφοι διὰ τοῦτ' ἐγένοντο, vv. 353 – 354); o ancora di donne alla vista dell'effeminato Clistene (καὶ νῦν γ' ὅτι Κλεισθένη εἶδον, ὄρῳ, διὰ τοῦτ' ἐγένοντο γυναῖκες, v. 355)<sup>653</sup>. In modo preciso l'ἄρπαξ che arraffa e divora i beni pubblici è accostato simbolicamente e poeticamente ad un lupo. Proprio a partire dalle interessanti considerazioni offerte dalla tradizione scoliastica, appare evidente che λύκος ed il κόραξ risultino animali sovrapposti tra loro proprio in relazione dall'azione dell'ἀρπάζειν. Gli *Sch. anon. rec. in Aristoph. Nub. ad vv. 351 – 352* parafrasano l'aggettivo sostantivato ἄρπαγα con κλέπτῃν e notano nello specifico che “ὁ Σίμων δημαγωγὸς ἦν Ἀθηναίων ἐχρημάτισεν, ὃς ἐνοσφίσατο πολλὰ τῶν δημοσίων χρημάτων ἀρπάσας”: alla chiosa secondo cui il sintagma λύκοι ἐγένοντο si spiegherebbe con il fatto che il demagogo sia un ἄρπαξ (διὰ τὸ ἄρπαγα λέγειν αὐτόν), risulta

<sup>651</sup>Va rilevato altresì che secondo Paduano 1974, p. 64 l'immagine delle cento teste di adulatori intorno al capo del mostro Cleone, al posto di essere esemplata sul modello esiodeo, riprende allusivamente in chiave parodica l'iconografia di Medusa e della testa di serpenti.

<sup>652</sup>MacDowell 1982, p. 266, *comm. ad v. 1035*.

<sup>653</sup>Cleonimo è un personaggio storico messo spesso alla berlina da Aristofane per la sua ghiottoneria e per la sua viltà, come appare chiaramente da *Ach.* v. 88, *Eq.* vv. v. 957 – 959 e 1290 – 1294.

giustapposta l'ulteriore precisazione secondo cui l'άρπακτικόν costituisce l'analogo punto di contatto (άρμόζει) tra lupi e corvi (τὸ γὰρ ἀρπακτικὸν τοῖς λύκοις καὶ κόραξιν ἀρμόζει). La notazione offerta dallo scolio viene inoltre dilatata nell'argomentazione dell'esegesi dall'asserzione per cui nessun altro tra gli animali risulta analogo al lupo, l'άρπακτικὸν [...] ζῷον per eccellenza, in relazione all'atto dell'ἀρπάζειν (che ne rappresenta l'azione distintiva) quanto il corvo (λύκοι· διὰ τὸ ἄρπαγα αὐτὸν εἶναι· ἀρπακτικὸν γὰρ καὶ τὸ ζῷον τοῦτο, σχεδὸν πάντων πλέον τῶν ἄλλων ζῶων, ὥσπερ καὶ οἱ κόρακες τῶν ὀρνέων). A tal proposito, a rimarcare ulteriormente la strettissima interconnessione tra il λύκος e l'ἀρπάζειν appare degno di menzione l'assunto di Plat. *Phaed.* 82a 3 – 4, al cui dire le anime di quanti in vita abbiano commesso ingiustizie e rapine, o ancora abbiano esercitato un potere tirannico trasmigrano nei corpi di lupi e sparpieri (τοὺς δέ γε ἀδικίας τε καὶ τυραννίδας καὶ ἀρπαγὰς προτετιμηκότας εἰς τὰ τῶν λύκων τε καὶ ἱεράκων)<sup>654</sup>.

Simbolo della fiera opposizione alla cagna Clitemnestra, abbiamo notato come il lupo metaforizzi e simboleggi all'interno della poetica tragica eschilea il forte e vigoroso personaggio di Elettra, che con orgogliosa determinazione, senza lusinga o compromessi, si oppone alle azioni perpetrate dalla madre verso il nucleo familiare. In relazione al personaggio femminile di Elettra – e nel repertorio poetico tragico – il lupo traccia nettamente un percorso simbolico diametralmente opposto al cane, di cui rappresenta nonostante le numerose interferenze un doppio speculare, ma antitetico.

Va comunque rilevato, ai fini del discorso che affronteremo specificamente in questa sede, che sull'immagine e sui simbolismi da essa rivestiti, la figura del lupo è sottoposta (come in un certo senso si è avuto già modo di rilevare a proposito del cane) ad un'operazione di torsione e di oscillazione, che ne mette in rilievo tratti negativi e crudeli. Ne risulta spia già la paretimologia stessa del sostantivo λύκος, che stando a quanto affermato dal grammatico Orione in due luoghi del suo *Etymologicum* (121, 1 *excerpta e cod. Vat. gr.* 1456 e 179, 17 *excerpta e cod. regio* 2610) deriverebbe da λίαν κακός, di cui costituirebbe quindi morfologicamente una forma sincretica. Più complessa la paretimologia rinvenibile invece in *Et. Gud.* Λ 374, 31, secondo cui il lemma λύκος potrebbe derivare o dal nesso λίαν κακός – in perfetta consonanza con la testimonianza di Orione – o, ancora più specificamente, dal fatto che esso distrugge malamente il gregge e lo divori (λύειν κακῶς τὴν ποιμνὴν ἢ φαγεῖν πολλά)<sup>655</sup>.

La gamma semantica afferente al verbo ἀρπάζω è del resto strettamente interconnessa ed intrecciata con l'immagine del lupo, come dimostra a titolo esemplificativo l'impiego in senso connotativo del qualificativo ἀρπακτικός, frequentemente impiegato proprio per designare uno dei tratti precipui e distintivi del lupo. Clemente Alessandrino in *Protrep.* I, 4, 1, enucleando le peculiarità di ciascun animale, sottolinea come i serpenti siano ἀπατεῶνες, i leoni θυμικοί, i maiali ἡδονικοί, e connota nello specifico i lupi come

---

<sup>654</sup> L'immagine dello sparpiero come allegoria di rapina è comunque presente nel *corpus* aristofaneo, e precisamente in due sezioni degli *Uccelli*: ai vv. 1111 – 1112 lo ἱερακίσκος è connesso all'idea di arraffare (ἀρπάσαι) dopo aver ottenuto una carica politica (κὰν λαχόντες ἀρχιδιον εἶθ' ἀρπάσαι βούλησθέ τι, / ὄξυν ἱερακίσκον εἰς τὰς χεῖρας ὑμῖν δώσομεν); ed ancora ai vv. 1451 – 1456 ἱέραξ e κερχνῆς sono simbolo dei sicofanti (συκοφαντεῖν, v. 1451).

<sup>655</sup> *Et. Gud.* Λ 374, 31 "λύκος, παρὰ τὸ λίαν κακός· ἢ λύειν κακῶς τὴν ποιμνὴν ἢ φαγεῖν πολλά".



άρπακτικοί (έρπετὰ δὲ τοὺς ἀπατεῶνας, καὶ λέοντας μὲν τοὺς θυμικούς, σύας δὲ τοὺς ἡδονικούς, λύκους δὲ τοὺς ἀρπακτικούς). Tale elemento distintivo dell'animale risulta a sua volta strettamente interconnesso all'essere crudivoro: se, secondo un'analogia linea di continuità che parte da Hom. *Il.* XVI v. 156 per poi giungere ad Arist. *HA* 609b, 1 i lupi vengono qualificati come ὠμοφάγοι, è specificamente la loro indole, in *Il.* XXII v. 263, ad essere crudivora (λύκοι [...] ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν); e lo stesso lupo è marcatamente qualificato come ὠμηστής nell'intero arco della greicità, come si evince da Aes. *Fab.* 3 e Lycoph. *Alex.* v. 871; o ancora raffigurato costantemente quale animale sempre affamato, come rileva la designazione eschilea κοιλογάστορες dei λύκοι in *Sept.* v. 1035.

Il tratto di ferocia sanguinaria appare quindi fin dall'*epos* omerico quale elemento distintivo nella rappresentazione poetica e simbolica del λύκος. Nel XVI libro dell'*Iliade* a titolo esemplificativo infatti i Mirmidoni armati da Achille sono paragonati a lupi crudivori ([...] οἷ δὲ λύκοι ὡς / ὠμοφάγοι [...] vv. 156b – 157a), nel cui petto alberga furia incontrollabile (οἷσιν τε περὶ φρεσὶν ἄσπετος ἀλκή v. 157b; e successivamente [...] ἐν δὲ τε θυμὸς / στήθεσιν ἄτρομός ἐστι [...] vv. 162b – 163a): intenti a sbranare un cervo catturato sui monti (οἷ τ' ἔλαφον κεραὸν μέγαν οὖρεσι δηώσαντες / δάπτουσιν [...] vv. 158 – 159a), sono icasticamente raffigurati con il muso insozzato di sangue ([...] πᾶσιν δὲ παρήϊον αἵματι φοινόν v. 159b). L'indugiare sul particolare dell'αἷμα in relazione alla bestia feroce è peraltro ribadito nella similitudine omerica dalla triade di versi successiva, nella quale i lupi sono colti nell'atto di scendere in branco presso una fonte per lambirne l'acqua, rigurgitando però, a seguito del pasto crudivoro, un fiotto di sangue (καὶ τ' ἀγελήδων ἴασιν ἀπὸ κρήνης μελανύδρου / λάψοντες γλώσσησιν ἀραιῆσιν μέλαν ὕδωρ / ἄκρον ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος [...], vv. 160 – 162a)<sup>656</sup>.

In aggiunta a quanto argomentato, va peraltro ricordato che il lupo, all'interno dell'universo culturale greco, è animale associato specificamente al potere tirannico. A tal proposito osserva giustamente Catenacci che esso è una "bestia sanguinaria ed astuta, coraggiosa e vorace, assolutamente egoista ma che vive in branco, simbolo iniziatico dei margini e del *secretum*, il lupo è, soprattutto in età classica, immagine animale speculare al tiranno"<sup>657</sup>. A riprova di tale assunto, sarà sufficiente in questa sede far riferimento alla sezione platonica di *Resp.* VIII 565 d 5 – 566 a 5, in cui il λύκος, emblema di sanguinaria ferocia, è allegoria del tiranno e del potere dispotico, altrettanto sanguinario, da lui esercitato<sup>658</sup>:

Τίς ἀρχὴ οὖν μεταβολῆς ἐκ προστάτου ἐπὶ τύραννον; ἢ δῆλον ὅτι ἐπειδὴν ταύτων ἄρξεται δρᾶν ὁ προστάτης τῷ ἐν τῷ μύθῳ ὅς περὶ τὸ ἐν Ἀρκαδίᾳ τὸ τοῦ Διὸς τοῦ Λυκαίου ἱερὸν λέγεται; / Τίς;

<sup>656</sup> Per il lupo nell'*epos* omerico sempre utili punti d'avvio e di indagine Schnapp – Gourbeillon 1981 pp. 50 – 52 e Mauduit 2006 pp. 66 – 68; utili sussidi bibliografici da consultare, ma in relazione specificamente alla simbologia del lupo nella favola Pugliarello 1973 pp. 49 – 66 e Mainoldi 1984 pp. 204 – 209.

<sup>657</sup> Catenacci 1996, p. 214.

<sup>658</sup> Per il cane ed il lupo specificamente in Platone cfr. Mainoldi 1984 pp. 187 – 200 e Frère 1998 pp. 54 – 55, 70 – 71 e 75 – 77. Per la tirannide in Platone ed il lupo come allegoria del tiranno. cfr. altresì Detienne – Vernant 1979 pp. 215 – 237 e Catenacci 1996 pp. 212 – 218. Per le interconnessioni "simboliche" tra il lupo ed il tiranno cfr. già Delcourt 1944 pp. 95 e segg., Kunstler 1991 pp. 189 – 205 e Gernet 1983 p. 126.

ἔφη. / Ὡς ἄρα ὁ γευσάμενος τοῦ ἀνθρωπίνου σπλάγγνου, ἐν ἄλλοις ἄλλων ἱερείων ἐνὸς ἐγκατατετηγμένον, ἀνάγκη δὴ τούτῳ λύκῳ γενέσθαι. ἢ οὐκ ἀκήκοας τὸν λόγον; / Ἔγωγε. / Ἄρ' οὖν οὕτω καὶ ὅς ἂν δήμου προεστώς, λαβὼν σφόδρα πειθόμενον ὄχλον, μὴ ἀπόσχηται ἐμφυλίου αἵματος, ἀλλ' ἀδίκως ἐπαιτιώμενος, οἷα δὴ φιλοῦσιν, εἰς δικαστήρια ἄγων μαιφονῆ, βίον ἀνδρὸς ἀφανίζων, γλώττη τε καὶ στόματι ἀνοσίῳ γευόμενος φόνου συγγενοῦς, καὶ ἀνδρηλατῆ καὶ ἀποκτεινύῃ καὶ ὑποσημαίνῃ χρεῶν τε ἀποκοπὰς καὶ γῆς ἀναδασμόν, ἄρα τῷ τοιούτῳ ἀνάγκη δὴ τὸ μετὰ τοῦτο καὶ εἴμαρται ἢ ἀπολωλέναι ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἢ τυραννεῖν καὶ λύκῳ ἐξ ἀνθρώπου γενέσθαι;

Qual è dunque l'inizio della trasformazione da capo a tiranno? O non è chiaro che si verifica quando il capo comincia a comportarsi proprio come nel mito che si racconta a proposito del santuario di Zeus Liceo in Arcadia? / Quale? Disse. / Dunque questo: è necessario che colui che ha assaggiato interiora umane, tagliate ed unite con quelle di altre vittime, si trasformi in lupo. O non hai sentito questo racconto? / Certamente. / Non è dunque così anche che il capo del popolo, avendo preso una folla a lui completamente assoggettata, si astenga dal sangue dei membri della stessa tribù, ma anzi accusandoli ingiustamente, proprio come prediligono, li trascina nei tribunali condannandoli a morte, eliminando una vita, gustando con la lingua e la bocca il sangue della stessa stirpe, esilia, uccide e segnala cancellazioni di debiti e ripartizioni di terre, dunque per lui non costituisce destino necessario, dopo tutto questo, o essere ucciso dai nemici o diventare tiranno o mutarsi da uomo in lupo?

L'interessante passo aristotelico di *HA* 488b, 10 – 21 si struttura quasi come compendio informativo delle caratteristiche etiche e comportamentali di determinati animali. Lo Stagirita asserisce in prima battuta che ciascuna specie animale si distingue dalle altre in base al comportamento (διαφέρουσι δὲ καὶ ταῖς τοιαῖσδε διαφοραῖς κατὰ τὸ ἦθος): se il βοῦς è annoverato tra gli animali miti, docili e non selvatici (πρᾶα καὶ δύσθυμα καὶ οὐκ ἐνστατικά), di contro lo ὄξ rientra nella categoria di animali violenti, selvatici e stupidi (θυμῶδη καὶ ἐνστατικά καὶ ἀμαθῆ); se l'ἔλαφος ed il δασύπους possono a buon diritto essere inseriti tra gli animali intelligenti e vili (φρόνιμα καὶ δειλά), gli ὄφεις invece risultano animali perfidi ed insidiosi (δ' ἀνελεύθερα καὶ ἐπίβουλα). Proseguendo nell'argomentazione, il dettato aristotelico asserisce che ai leoni, animali leali, coraggiosi e nobili (τὰ δ' ἐλευθέρια καὶ ἀνδρεῖα καὶ εὐγενῆ), si controrpongono i lupi, menzionati sì nel novero degli animali nobili, ma selvaggi e perfidi (τὰ δὲ γενναῖα καὶ ἄγρια καὶ ἐπίβουλα, οἷον λύκος).

Nel panorama culturale greco, da un punto di vista prettamente sociale, il lupo metaforizza l'immagine del sicofante, proprio per l'analogia all'azione dell'ἀρπάζειν, come ben testimonia Polibio che in *Hist.* XVI, 24, 5, riferendosi alla vita condotta in solitudine dal λύκος, animale asociale per eccellenza<sup>659</sup>, lo tratteggia come essere che depreda e ruba, capace al contempo di commettere violenza, ma all'occorrenza di blandire (παρ' ὧν μὲν γὰρ ἀρπάζων καὶ κλέπτων, τοὺς δ' ἀποβιαζόμενος, ἐνίους δὲ παρὰ φύσιν αἰκάλλων); o ancora una successiva sentenza menandrea (*Sent. e cod. Byz.* 603), che in forma quasi epigrammatica e proverbiale qualifica il lupo come sicofante della città (ὁ συκοφάντης ἐστὶν ἐν πόλει λύκος): essa tuttavia nello specifico

<sup>659</sup> Sull'asocialità, l'essere selvaggio e ferino del lupo, che lo assimila al leone, cfr. Aristot. *HA* 571b (τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ἐπὶ τῶν ἀγρίων· καὶ γὰρ ἄρκτοι καὶ λύκοι καὶ λέοντες χαλεποὶ τοῖς πλησιάζουσι γίνονται περὶ τὸν καιρὸν τοῦτον, πρὸς ἀλλήλους δ' ἦττον μάχονται διὰ τὸ μὴ ἀγελαῖον εἶναι μηδὲν τῶν τοιούτων ζώων).

ribadisce una pregressa impalcatura ideologica, tesa a ravvisare notevoli punti di contatto tra le azioni perpetrate dal lupo e quelle ordite ai danni della città da sicofanti, demagoghi e politici corrotti<sup>660</sup>. In ultima istanza non sarà superfluo attenersi a *Gnom. Vat. Sent.* 66, 1, che ricorda come il filosofo Archesilao sostenesse che i sicofanti, nello specifico quelli politici, sono dei lupi (Ἀρκεσίλαος ὁ φιλόσοφος [...] ἔφη τοὺς συκοφάντας πολιτικούς λύκους εἶναι). Il *Lex. Suidae* Δ 619, 2, glossando e parafrasando il proverbio riportato da Aristoph. *Lys.* vv. 628 – 629 pronunciato dal Coro dei Vecchi secondo cui è possibile fidarsi degli Spartani come di un lupo che sta a bocca spalancata (διαλλάπτειν πρὸς ἡμᾶς ἀνδράσιν Λακωνικοῖς / οἷσι πιστὸν οὐδὲν εἰ μὴ περ λύκῳ κεχηνότι) e sottoponendo nello specifico ad esegesi il lemma verbale διαλλάπτειν, afferma che la sentenza proverbiale è rivolta a coloro che arraffano i beni altrui (ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν τὰ ἀλλότρια διαρπαζόντων), dal momento che agiscono in maniera analoga ai lupi (ὄν γὰρ τρόπον λύκοις), in cui – proprio come verso gli Spartani – non è possibile riporre alcuna fedeltà (οὐκ ἔστι πίστις). Abbiamo già avuto modo di esaminare le modalità secondo cui il cane e le sue azioni si configurano come dispositivi simbolici rappresentanti il κόλαξ e la κολακεία. In un gioco di rimandi speculari e di sovrapposizione, la filiera poetica e letteraria greca mette in atto un gioco di interferenze fortissime, nella misura in cui riferisce al lupo azioni prettamente canine, come testimonia in relazione al suddetto animale l'impiego del verbo χάσκω, che, almeno nel serbatoio linguistico aristofaneo (*Eq.* vv. 1018 e 1032), denota un preciso atteggiamento del κύων. Il paremiografo Michele Apostolio in *Coll. Paroem. Cent.* 10, 84, 3 afferma che l'espressione λύκος ἔχανε risulta riferita al lupo (λέγουσι τὸν λύκον) per indicarne l'azione di furto (ἐπειδὴν ἀρπάσαι). Il verbo χάσκω, spia linguistica che struttura ancora una volta l'interferenza tra cane e lupo, sottolinea pertanto la voracità dell'animale che sta a bocca spalancata, pronto a prendere ed arraffare quanto più possibile, come conferma, ancora una volta, la definizione di Paflagone da parte del popolo quale “gabbiano con la bocca spalancata che arringa le masse da uno scoglio” (λάρος κεχηνῶς ἐπὶ πέτρας δημηγορῶν) in *Eq.* v. 956. L'assimilazione poetica di Paflagone ad un λάρος (lemma indicante tanto un gabbiano quanto un generico uccello rapace) rientra pertanto nel preciso e puntuale intento del commediografo di rappresentare il demagogo come un animale vorace (κεχηνῶς) colto nell'atto di afferrare ed arraffare<sup>661</sup>. Come asserito in più luoghi dei *Cavalieri*<sup>662</sup>, Cleone è un parassita che divora il bene pubblico, di cui Aristofane ricorda e mette alla berlina le malversazioni, le manovre e le strategie impiegate per dilapidare il patrimonio della città. La notazione di *Eq.* v. 956 trova una sua ripresa puntuale e completamente semantico in *Nub.* v. 591, in cui il Coro qualifica il demagogo come un “rapace”, specificamente “di tributi e rapine” (Κλέωνα τὸν λάρων δώρων [...] καὶ κλοπῆς). La sovrapposizione tra il

<sup>660</sup> Cfr. altresì *Men. Sent. Mon.* I, 440 (ὁ συκοφάντης ἐστὶ τοῖς πέλας λύκος), *Lex. Suid.* Θ 368, 2 e *Sch. Vet. et Rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v.* 952 (τοὺς συκοφάντας [...] λύκους).

<sup>661</sup> Il λάρος è anche l'emblema della voracità di Eracle, come si evince da *Av.* v. 567. Per l'immagine simbolica del λάρος già impiegata nell'*epos* omerico cfr. almeno *Il.* XIII vv. 62 – 64, XVI vv. 582 – 583, XVII vv. 459 – 460 e 755 – 759, XXII vv. 139 – 142, *Od.* XXII vv. 302 – 306, su cui si vedano nello specifico Schnapp – Gourbeillon 1981 pp. 52 – 54 e Bonnafé 1984 pp. 45 – 46 e 52 – 53.

<sup>662</sup> Cfr. *Eq.* vv. 309 – 313, 353 – 362, 927 – 940.

simbolismo precipuo del corvo e quello del lupo che si realizza in relazione alla figura del demagogo risulta ulteriormente ribadita in *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Pax* v. 1125, secondo cui la designazione del politico quale κόραξ trova la sua ragion d'essere proprio in analogia all'azione del rubare (κόρακα εἶπεν, ἐπειδὴ ἤρπαξεν); ed in *Sch. vet. et rec. Areth. in Luc.* 33, 8, 2 secondo cui il κόραξ rientra nel novero degli animali caratterizzati dall'άρπακτικόν.

Se, come abbiamo argomentato, la simbologia rivestita dal corvo risulta associata a quella del lupo per ciò che concerne il tratto di rapacità, pur tuttavia essa risulta anche strettamente interrelata alle valenze metaforiche del cane, caratterizzato da spudorata e sfacciata ἀνάδεια. Alla notazione di *Lex. Suid.* A 4140, 10 che rileva come i corvi (κόρακες) emettano suoni con insolenza (κεκραγότες μετὰ ἀσελγείας) si salda la testimonianza di *Sch. Vet. in Aristoph. Av. ad v.* 1292 che costruisce al contempo una duplice sovrapposizione: quella tra corvo e lupo, nel momento in cui qualifica il κόραξ con ἄρπαξ, epiteto precipuo, questo, del lupo; e quella tra corvo e cane, nel momento in cui designa il κόραξ come ἀναιδής, epiteto specifico della spudoratezza canina<sup>663</sup>. A completare la trama d'insieme, e convalidare pertanto l'ipotesi di un'interferenza ideologica e simbolica dei tre animali, contribuisce ancora una volta la preziosa notazione offerta da *Sch. anon. rec. in Aristoph. Nub. ad v.* 491, che sviluppa su un doppio nodo concettuale la sovrapposizione tra κόραξ, λύκος e κύων: se in prima istanza viene affermato il punto di contatto affine (ἀρμόζει) fra ἄρπάζειν ed il δάκνειν, l'esegesi dello scolio estende l'analogia, sottolineando nello specifico come l'azione dell'ἀρπάζειν risulti sì in prima istanza propria dei lupi, ma anche dei cani e dei corvi (τὸ δὲ ἄρπάζειν [...] ἐπὶ λύκων λέγεται καὶ κυνῶν καὶ κοράκων)<sup>664</sup>.

Le sezioni paraboliche prese in esame intrattengono un fitto rapporto intertestuale con i segmenti poetici dei *Cavalieri* analizzati nel paragrafo precedente. L'impiego dell'epiteto di retaggio omerico καρχαρόδους in relazione al cane di *Vesp.* v. 1031 e di *Pax* v. 754 riprende direttamente, dilatandola poeticamente, la qualifica del cane Paflagone di *Eq.* v. 1017, e si rivela tanto più pregnante dal momento che all'interno del *corpus* aristofaneo l'impiego del qualificativo καρχαρόδους al cane risulta circoscritto unicamente alle immagini poetiche che associano simbolicamente la figura di Cleone ad un κύων, e limitato pertanto ai segmenti poetici appena menzionati. In aggiunta, la notazione letteraria secondo cui Cleone possiede la voce di un torrente che causa distruzione (φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας, *Vesp.* v. 1034 = *Pax* v. 757) rappresenta una ripresa – quasi esegetica – dell'immagine poetica che già associava l'emissione vocale di Paflgone al rumore prodotto dallo scorrere del torrente Cicloboro in *Eq.* v. 137 (Κυκλοβόρου φωνὴν ἔχων).

Sempre all'interno della costante allegoria Cleone/κύων sviluppata nel tessuto comico aristofaneo, s'inserisce la menzione esplicita di Cinna in riferimento allo sguardo di Cleone (οὗ δεινόταται μὲν ἀπ'

<sup>663</sup> Cfr. il nesso composito di *Opp. Hal.* v. 373 “κύνες ἄρπακτῆρες ἀναιδέες”, che focalizza l'attenzione tanto sull'azione dell'arraffare tipica dei cani, quanto sulla loro spudoratezza.

<sup>664</sup> Per ἄρπάζειν come atto distintivo del cane si veda anche *Ach.* v. 1160.

ὄφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον *Vesp.* v. 1032 = *Pax* v. 755), che cela un'allusione specifica o al nome di una *porne* ateniese o di un'etera<sup>665</sup>, ricordata insieme alla cortigiana Salabacco da Aristofane in *Eq.* vv. 763 – 766, in una sezione in cui è Paflagone in persona ad dichiarare:

Τῆ μὲν δεσποίνῃ Ἀθηναίῃ, τῆ τῆς πόλεως μεδεούσῃ,  
εὐχομαι, εἰ μὲν περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων γεγένημαι  
βέλτιστος ἀνὴρ μετὰ Λυσικλέα καὶ Κύνναν καὶ Σαλαβακχῶ,  
ὥσπερ νυνὶ μηδὲν δράσας δειπνεῖν ἐν τῷ πρυτανείῳ·

prego la dea Atena, protettrice della città,  
se sono stato per il popolo ateniese  
il migliore cittadino dopo Lisicle, Cinna e Salabacco,  
di mangiare nel pritaneo, senza fare nulla come ora.

Del resto già gli *Sch. vet., rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 1032* asserivano che l'accostamento di Cleone a Cinna dipendesse in maniera precipua dal loro essere spudorati (τῆ δὲ Κύννη παρέβαλε τὸν Κλέωνα διὰ τὸ ἀναιδές). Proprio a partire da tale notazione esegetica – nel ravvisare cioè nell'ἀναίδεια il punto di convergenza poetico ed ideologico tra Cleone e Cinna – la medesima tradizione scoliastica a *Pax* v. 755 ricorda che Eratostene non cogliesse il riferimento storico e letterario a Cinna, e che quindi emendasse il tradito Κύννης in κυνός (ἀπ' ὄφθαλμῶν Κύννης Ἐρατοσθένης ἀγνοήσας τὰ κατὰ τὴν Κύνναν <κυνός> γράφει). La suddetta notazione scoliastica trova perfetto parallelismo nel dato rubricato anche nell'esegesi scoliastica *ad Vesp.* v. 1032, che rammenta ulteriormente il fatto che taluni preferissero l'emendamento κυνός proprio in virtù della spudoratezza distintiva del cane e di Cleone (Ἐρατοσθένη(ν) δὲ ἀγνοήσαντα τὴν Κύνναν, ὅτι πόρνη. οἱ μὲν τινες προφέρεσθαί φασι <κυνός> ὡς ἐπ' ἀναιδούς). L'operazione filologica compiuta da Eratostene, frutto della mancata comprensione di Cinna quale nome proprio di etera e prostituta, strutturerebbe quindi una precisa interferenza tra il cane ed i terribili bagliori che rifulgono dagli occhi della prostituta (δεινόταται μὲν ἀπ' ὄφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, *Vesp.* v. 1032 = *Pax.* v. 755): sviluppata in tali termini, l'immagine aristofanea potrebbe forse costituirsi come tessera poetica di un dialogo intertestuale intrattenuto precisamente con Eur. *Hec.* v. 1265, in cui di Ecuba trasformata in cagna si ricordano specificamente gli sguardi di fuoco (πύρσ' ἔχουσα δέργματα, v. 1265b). L'emendamento filologico di Eratostene può avere una legittima sua importanza se si considera che da un punto di vista fonico il nome della *porne* Κύννα potrebbe forse alludere, tramite un sottile e voluto gioco linguistico,

<sup>665</sup> Per Cinna come *porne* cfr. nello stesso *corpus* aristofaneo *Eq.* v. 765, *Pax* v. 755, *Tesmoph.* v. 805 con la relativa tradizione scoliastica ai passi in questione. Si leggano altresì Phot. *Lex.* K 187, 20; Hesych. *Lex.* K 4590, 1; *Sch. Vet. et Rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 1032* e *Lex. Suid.* K 2692, 1. Per la rappresentazione delle prostitute in Commedia utile bilancio in Hall 2000. Il fatto che Κύννης allude al nome della πόρνη Cinna risulta elemento cursoriamente notato, senza alcuna delle considerazioni condotte in questa sede, da Starkie 1968 p. 314 *comm. ad v. 1032*, Edmunds 1987 (b) p. 56 e Peigney 2009, p. 63.

proprio a κύων<sup>666</sup>. Se così fosse, l'operazione poetica compiuta da Aristofane strutturerebbe, mediante un gioco di assonanza fonetica e precisi effetti verbali<sup>667</sup>, un sottilissimo dialogo intertestuale con l'immagine euripidea di Ecuba cagna dallo sguardo di fuoco, tanto più che, diacronicamente sviluppata nel corso dei *Cavalieri* e della *Pace*, costante risulta l'associazione simbolica di Cleone proprio ad un cane<sup>668</sup>.

Il trattamento, la rielaborazione e la manipolazione artistica della parola e del repertorio letterario precedente costituiscono i capisaldi dell'arte poetica aristofanea, e sono al contempo una delle risorse fondamentali dell'arte comica. Se come osserva correttamente Silk Aristofane è un "master of words"<sup>669</sup>, proprio mediante il dialogo costante con il repertorio poetico precedente – epico, lirico, tragico – e mediante una continua scomposizione, ricomposizione e risemantizzazione letteraria e simbolica dello stesso, il nostro commediografo costruisce e definisce la sua poetica: è l'intertestualità con i generi letterari precedenti, seppur nell'ottica della *detorsio*, a determinare l'essenza stessa del genere comico e la sua scrittura in prima istanza teatrale; è il rapporto continuo con i modelli ad edificare, in un continuo gioco di rimandi ed allusioni, l'identità stessa dell'arte comica, al punto che "Aristophanic comedy is working out its own definition"<sup>670</sup>. Nelle maglie dell'intertestualità e del problematico in quanto poliedrico, complesso e dinamico rapporto con generi letterari spesso ad essa antifrastici ed il loro preciso bagaglio poetico la commedia si auto – definisce ed auto – costruisce continuamente<sup>671</sup>.

A tal proposito appare forse troppo semplicistica l'ipotesi interpretativa avanzata da Mastromarco secondo cui il nesso ὀφθαλμῶν Κύννης del v. 1032 si configura come un *aprosdoketon* comico in luogo di ὀφθαλμῶν κυνός, dietro al quale si cela un chiaro omaggio al nesso ingiurioso di ascendenza omerica κυνὸς ὄμματα scagliato da Achille contro Agamennone in *Il. I* v. 225<sup>672</sup>. Il riferimento a Cinna permette di costruire una doppia immagine poetica ben più complessa ed articolata sul personaggio di Cleone in relazione alla quale essa rimarca ulteriormente la sfacciata impudenza canina del demagogo: la pregnanza dell'icona poetica è realizzata dalla focalizzazione puntuale sul particolare dello sguardo "canino", emblema distintivo di

---

<sup>666</sup> Cursorio accenno, ma senza alcun riferimento al voluto gioco fonetico costruito da Aristofane in Edmunds 1987 (b) p. 56 e Mastromarco 1988 p. 210.

<sup>667</sup> Halliwell 1990, p. 78. Cfr. A tal proposito Corbel Morana 2012, pp. 176 – 211, che a proposito della manipolazione del linguaggio e degli stili da parte di Aristofane parla opportunamente di un "carnaval des styles" (p. 211). Su tale aspetto si consulti almeno la fondamentale monografia di Platter 2007.

<sup>668</sup> Meno complessa, e forse troppo semplicistica, l'esegesi fornita da Corbel Morana 2012, p. 131 secondo cui, senza alcun riferimento alla scelta testuale operata da Eratostene ed alla possibile referenza in senso comico parodico alla vicenda metamorfica di Ecuba in cagna, sul solco degli epiteti omerici ingiuriosi κυνώπις, κυνῶπις e κυνὸς ὄμματα ἔχων indicanti l'infido e sfacciato sguardo del cane (cfr. altresì p. 131 nn. 210 – 211), "les ὀφθαλμοὶ Κύννης γὲν ὑποκαθίστανται τὸν κυνὸς ὄμματα κυνός qu'on attendrait ici [...] dénoncent toujours l'impudence de l'individu injurié".

<sup>669</sup> Silk 2000 (a), p. 98.

<sup>670</sup> Silk 2000 (a), p. 97, ma si veda quanto osservato già a p. 52. Su tale punto cfr. altresì Lowe 2000.

<sup>671</sup> Ottimo impianto teorico di base a tal proposito in Silk 2000 (a).

<sup>672</sup> Mastromarco 1987, p. 93 e p. 93 n. 35, dove non è presente comunque nessuna delle proposte esegetiche avanzate in questa sede. L'interpretazione prospettata da Mastromarco era già intendimento di MacDowell 1982, p. 266 *comm. ad v. 1032* che sulla menzione di Κύννης notava che "her name is used merely as a comic distortion of κυνός", considerandola puntuale ripresa di *Il. I* v. 225. Per l'*aprosdoketon* quale risorsa fondamentale della poetica comica cfr. Silk 2000 (a), pp. 137 – 138 che offre una buona sintesi degli elementi cardini della poetica aristofanea (oscenità, parodia, paratragedia, elementi *para prosdokian*).

ἀνάδεια, come testimonia, secondo una topica costante nel panorama culturale greco, il valore semantico del verbo di neoformazione comica (δια)κυνοφθαλμίζεσθαι presente in *Com. Adesp.* fr. 187 K. – A e parafrasato da Hesych. *Lex.* K 4619, Phot. *Lex.* 188, 16 e *Lex. Suid.* K 2726 proprio con ἀναιδῶς ἐμβλέπει. All'interno della critica alla degenerazione di Cleone, il riferimento alla prostituta Cinna concorre inoltre a far di Cleone un essere femminile, degradandolo al rango di puttana. La menzione di Cinna si salda ed amplia da un lato le numerose immagini canine riferite al politico, dall'altra struttura un processo di "femminilizzazione" dell'uomo politico, costante poetica ed ideologica (come a breve argomenteremo) della commedia aristofanea. A corroborare il preciso intento del commediografo concorre peraltro il costante impiego comico, inserito comunque nel solco di una tradizione poetica ben consolidata fin dall'epica omerica, di sfruttare l'immagine della κύων quale simbolo di prostituta, come appare a titolo esemplificativo da Cratino fr. 259 K. – A. v. 2 nella cui sezione, violenta invettiva politica a Pericle ed alla sua amata, Aspasia è designata per l'appunto παλλακὴν κυνώπιδα<sup>673</sup>.

Alla trama poetica che associa al demagogo Cleone il cane, sembra riattaccarsi la specifica designazione dell'uomo politico quale Χάρυβδιν ἀρπαγῆς di *Eq.* v. 248b.

La figura di Scilla, che all'interno del *corpus* tragico in relazione alle madri colleriche assumeva particolare pregnanza poetica ed ideologica in sovrapposizione metaforica a Clitemnestra, Medea ed Ecuba potrebbe risultare funzionale a comprendere la portata dell'immagine metaforica aristofanea che associa Cleone a Cariddi. Del resto, già a partire dal dettato omerico è elemento noto l'affinità speculare che sussiste tra i due mostri marini. Proprio in virtù di tale sovrapposizione, potrebbe allora non risultare ipotesi peregrina che la precisa designazione del demagogo quale Cariddi si configuri, mediante una velata allusione ai modelli epici e tragici, quale riscrittura poetica, ma in *variatio* letteraria nella trama della commedia, delle icone tragiche che giustapponevano alle donne feroci ed assassine proprio Scilla. Proprio come il mostro omerico ingurgita acqua a dismisura per poi vomitarla nuovamente (τῷ δ' ὑπὸ δῖα Χάρυβδις ἀναρρυβδεῖ μέλαν ὕδωρ / τρὶς μὲν γάρ τ' ἀνίησιν ἐπ' ἤματι, τρὶς δ' ἀναρρυβδεῖ, / δεινόν' μὴ σύ γε κεῖθι τύχοις, ὅτε ῥυβδήσειεν, *Od.* XII, vv. 104 – 106), così in maniera speculare Paflagone/Cleone ingurgita e divora ogni bene pubblico: il funesto mostro marino dell'epica (ὄλοήν...Χάρυβδιν, *Od.* XII v. 113) si muta in funesto mostro politico, odioso ed abberrante, che arraffa e fagocita voracemente qualsiasi bene<sup>674</sup>.

<sup>673</sup> Cfr. altresì Aristoph. *Vesp.* vv. 1401 – 1405, e l'impiego di κυνίδιον in *Ach.* v. 542. Su questo preciso elemento cfr. Faust 1970, Lilja 1976 (b) pp. 22, 72 – 73, 75 – 76, 81 e 88, Mainoldi 1984 pp. 163 – 164, Lamberterie 1994, Franco 2003. Utile sintesi sulla rappresentazione di Aspasia in commedia in Henderson 2000, pp. 140 – 143.

<sup>674</sup> Per Cariddi che vomita acqua cfr. altresì Opp. *Hal.* V, v. 220b ([...] δίνησι παλιρροίβδοισι Χάρυβδις); *Orph. Arg.* vv. 1254b – 1255a ([...] ἐκ μυχάτου δὲ βυθοῦ ροιβδησε Χάρυβδις / κύματι καχλάζοντι [...]); Eust. *Comm. Ad Hom. Od.* II, 8, 30 – 36; 17, 13 – 21; 21, 6; *Sch. Vet. et Rec. in Lycoph. ad v.* 668 (χάρυβδις τοῦ ὕδατος ἀναρροίβδησις). Non costuirà peraltro dato superfluo ricordare che Λάμια era nome proprio di αὐλητρίδες e di eteree (cfr. a titolo esemplificativo Mach. *Comic.* fr. 13 Gow v. 175, su cui si veda Gow 1964, pp. 94 – 96; Phylarch. r. 12, 8 Jacoby; Polem. *Perieg.* fr. 14, v. 2 (mettere edizione); Ael. *VH* XIII, 8 – 9; XII, 17, 2 e XIII, 8 – 9, 3; Clem. Alex. *Protr.* IV, 54, 6; Athen. *Deipn.* 3, 59, 18; 4, 1, 9; 13, 38, 18; 13, 39, 5 – 14 e 14, 3, 39 Kaibel. Nella mitologia Lamia è peraltro una donna che si è unita a Zeus: cfr. Dur. fr. 35,2 Jacoby; *Sch. Vet. ad Aristoph. Vesp. ad v.* 1030; *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Pax ad v.* 758; Phot. *Lex.* Λ 205, 9 e *Lex. Suid.* Λ 84, 1. La stessa Λάμια era inoltre simbolo di un mostro, spauracchio per bambini: cfr. lo stesso

A giocare peraltro un probabile ruolo di ipotesto linguistico sull'immagine aristofanea di Cleone/Cariddi che divora qualsiasi bene concorre la specifica pregnanza semantica delle coniazioni lessicali di stampo prettamente giambico e comico uscenti in -χάρυβδις: è il caso dell'*harax* ipponatteo ποντοχάρυβδις del fr. 128 W. v. 1, allusione metaforica alla voracità insaziabile del parodiato figlio di Eurimedonte (Εύρυμεδοντιάδεα, v. 1) che mangia e divora tutto oltre misura (ὃς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον, v. 2b); o ancora degli *harax* γαστροχάρυβδις di Crat. fr. 397 K. – A. e μεθυσσοχάρυβδις del fr. comico adespota 1077 v. 1 K. – A.; ed infine dell'*harax* verbale ἐκχαρυβδίσαι dei Κραπατάλλοις di Ferecrate (fr. 95, v. 3 K. – A.).

Come argomentato in precedenza, all'interno del repertorio poetico tragico il mostro Scilla, in relazione al femminile, è brutale allegoria di donne altrettanto crudeli ed efferate, nello specifico Clitemnestra e Medea. Nella designazione di Cleone quale Χάρυβδις, Aristofane sembra partire dagli ipotesti tragici eschileo ed euripideo, operando però un duplice trasferimento: il commediografo in prima istanza muta da un punto di vista esclusivamente letterario il *terminus comparationis* della tessera poetica (da Scilla "tragica" a Cariddi "comica"); in secondo luogo ribalta il referente dell'immagine stessa dal momento che traspone sull'universo maschile, seppur deformato in relazione al personaggio di Cleone, un'icona poetica che nel teatro tragico metaforizzava unicamente l'abberrante e mostruosa crudeltà di donne, madri assassine. Conseguenza dell'osmosi poetica e concettuale tra maschile e femminile realizzato all'interno della commedia, il repertorio tragico risulta pertanto filtrato e ricomposto mediante un complesso e diversificato cortocircuito letterario, all'interno del quale – almeno ad un livello intertestuale di memoria poetica – Paflagone (Cleone) è anche Scilla. Del resto come il mostro omerico per i latrati che emette è associato ad un piccolo cucciolo di cane (ἔνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα / τῆς ἧ̃ τοι φωνὴ μὲν ὄση σκύλακος νεογιλλῆς / γίνεται, αὐτὴ δ' αὖτε πέλωρ κακόν' [...] *Od.* XII, vv. 85 – 87a), così parallelamente, come abbiamo già argomentato, l'associazione di Cleone ad un κύων costituisce puntuale costante letteraria nella commedia aristofanea. A convalidare inoltre la possibile sovrapposizione poetica del demagogo a Scilla sembra contribuire l'analogia dell'emissione vocale del mostro mitologico Tifone, allegoria di Cleone in *Eq.* v. 511, proprio a quella di uno σκύλαξ, come si evince da Hes. *Theog.* v. 834 (ἄλλοτε δ' αὖ σκυλάκεσσιν εὐκότα, θαύματ' ἀκοῦσαι).

L'immagine di Scilla costruita allusivamente in filigrana in relazione al demagogo potrebbe altresì saldarsi alla precisa volontà aristofanea di raffigurare il leader democratico come prostituta: in aggiunta alle considerazioni etimologiche condotte in precedenza sul nome di Σκύλλα<sup>675</sup>, non risulta elemento secondario rilevare che il verbo σκύλλω ed i sostantivi derivanti σκύλμα e σκυλμός assumono una chiara valenza erotica, indicando nello specifico la "violence of erotic struggle"<sup>676</sup>; in modo specifico la famiglia

---

Aristoph. *Vesp.* v. 1035; *Sch. Vet. in Ael. Arist.* 102, 5 dove viene accostata a Mormò, parallelamente a Strab. *Geogr.* I, 2, 8, 24 e Philostr. *Vit. Apoll.* IV, 25, 51. Per il mostro Lamia sempre utili il contributo di Fontenrose 1959 pp. 104 – 105 e 115 – 117. Essa risulta altresì accostata ad Empusa come ben argomentano Brown 1991, p. 42 e Giovannini 2009.

<sup>675</sup> Cfr. *supra* pp. 43 – 46.

<sup>676</sup> Gutzwiller 1993, p. 531. Per σκυλμός si veda nello specifico Giangrande 1967, p. 152.



lessicale caratterizzata da tale valenza semantica troverà una sua costante sfera d'applicazione proprio nell'epigramma erotico ellenistico (Maec. A.P. V, 130 v. 2; Meleagr. A.P. V, 175 v. 5; Paul. Sil. A.P. V, 248 v. 4 e 259 v. 3) "to refer to the disheveling of a girl's hair during love – making or during a lover's quarrel"<sup>677</sup>. Risulta pertanto plausibile che nel ritratto di Cleone come Cariddi (in termini espliciti) e Scilla (in termini allusivi) e nella sua degradazione a puttana, l'etimologia secondaria sviluppata sul versante erotico del mostro marino specularmente a Cariddi abbia avuto una qualche influenza.

Sussiste per di più un ulteriore elemento che potrebbe confermare l'associazione implicita di Cleone a Scilla: da un punto di vista prettamente zoologico λάμια è peraltro di nome di un particolare tipo di squalo, ricordato da Aristotele *HA* 540b, 18 e 621a, 20 e da Nicandro di Colofone nelle sue *Γλῶσσαι* (fr. 137 Sch.); secondo Eustazio in *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 26 ed Ateneo in *Deipnosoph.* VII, 76, 7 Kaibel esso rientra nella specie del *καρχαρίας ἰχθύς*, denominato λάμια oppure, proprio come un κύων *καρχαρόδους, σκύλλα*<sup>678</sup>.

È dato ricavabile sia dalle esegesi scoliastiche sia dai tardi repertori lessicografici che Λαμία fosse una belva mostruosa: gli *Sch. vet., rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 1035, l'Et. Magn.* 555, 50, Hesych. Lex. Λ, 249, 1 ed infine Phot. Lex. Λ 205, 9 qualificano infatti Λαμία come θηρίον<sup>679</sup>. La testimonianza più interessante ai fini della nostra argomentazione è costituita dall'asserzione esegetica della medesima tradizione scoliastica appena ricordata a *Pax* v. 758: dopo aver qualificato Cleone nei termini di un ἀλλόκοτον τέρας, lo scolio nota specificamente che Lamia fosse un animale selvaggio, caratterizzato da cattivo odore (τὴν γὰρ Λάμιαν [...] ἄγριον εἶναι ζῷον καὶ δύσοσμον)<sup>680</sup>. Più volte nel corso della sua commedia – come abbiamo avuto già modo di rilevare – Aristofane aveva indugiato sul fetido olezzo emanato dal cuoio e dal conciatore di pelli Paflagone. Proprio in relazione alla δυσσομία del "mostroso" demagogo, il commediografo crea una serie di immagini poetiche che associano il politico ad animali contraddistinti da un odore nauseabondo, siano essi la φάλλαινα di *Vesp.* v. 35, la φώκη o in ultima istanza il κάμηλος di *Vesp.* v. 1035 e *Pax.* v. 758.

La sezione di *Vesp.* vv. 35 – 36 sembra già costituire una chiara anticipazione poetica ed ideologica delle tessere di *Vesp.* vv. 1030 – 1035 e *Pax* vv. 752 – 758, da cui abbiamo avviato la nostra disamina, che sviluppano la sovrapposizione del demagogo ad esseri bestiali e mostruosi:

δημηγορεῖν φάλλαινα πανδοκεύτρια,  
ἔχουσα φωνὴν ἐμπεπρημένης ὑός.

<sup>677</sup> Gutzwiller 1993, p. 532 n. 9.

<sup>678</sup> Per λάμια come squalo cfr. altresì Orib. *Coll. Med.* III, 18, 9, 5 4 e *Synop. ad Eust. fil.* IV, 17, 7, 5.

<sup>679</sup> Il nome proprio del mostro è connesso paretimologicamente al fatto che possedesse un grande collo (ἀπὸ τοῦ ἔχειν μέγαν λαμόν): cfr. a tal proposito *Et. Gud.* Λ, 361, 38; *Et. Parv.* Λ, 40, 1 – 2; *Lex. Suid.* Λ 85, 1.

<sup>680</sup> Cfr. a tal proposito Mastromarco 1988, p. 211 che ricorda nello specifico il fatto che la δυσσομία sia tratto distintivo di esseri mostruosi, come si evince per esempio dalle rappresentazioni delle Erinni in Aesch. *Eum.* vv. 52 e segg., contrapposta invece all' buon profumo distintivo di dèi ed eroi.

parlava da demagogo una balena vorace  
con la voce di maiala, di troia rabbiosa.

La diade aristofanea si presenta snodata su un duplice asse tematico, che congiunge contemporaneamente nella medesima immagine due animali differenti, la φάλλαϊνα e la ὕς: dapprima al v. 35 l'attenzione viene focalizzata sulla φάλλαϊνα, caratterizzata però, come si evince dal verso subito successivo, dalla φωνή di una ἐμπερημένης ὕς. Essa risulta peraltro completata dalla specifica designazione del demagogo come μιὰρὰ φάλλαϊνα del v. 39: il nesso in questione sembra costituire a sua volta una sintesi poetica dei versi subito precedenti, in virtù del fatto che il qualificativo μιὰρός, impiegato in *Eq.* v. 218 proprio in relazione alla φωνή distintiva dei demagoghi che blandiscono ed ingannano il popolo, è riferito all'animale che metaforicamente rappresenta il leader democratico.

L'immagine poetica costruita sul personaggio di Cleone per rappresentarne poeticamente e denunciarne il δημηγορεῖν si presenta composita, dal momento che giustappone a contatto all'interno della medesima sequenza metaforica due animali differenti. Essa, complessa nella sua struttura, ha destato per l'appunto non pochi dubbi esegetici. Nella fattispecie la critica si è divisa circa l'identificazione specifica della φάλλαϊνα: Chantraine ricorda che la parola può significare "baleine" come si evince chiaramente dal fr. 46a, v. 9 Radt (PSI 1209. 9) dei *Diktyouloi* di Eschilo, e dalla trattatistica aristotelica, o in termini più generali qualsiasi animale marino mostruoso e cita per l'appunto proprio il passo di *Vesp.* v. 35, a seguito del quale si svilupperebbe il valore semantico metaforico del lemma φάλλαϊνα in greco moderno con il significato precipuo di "grosse femme"<sup>681</sup>. Se per Starkie la φάλλαϊνα è un "grampus"<sup>682</sup>, per MacDowell il nesso φάλλαϊνα πανδοκεύτρια allude più specificamente ad una "voracious whale"<sup>683</sup>. In termini più generici Sommerstein parafrasa il termine con "ugly monster"<sup>684</sup>, proprio come secondo Storey esso costituisce allusione ad un "voracious sea – monster"<sup>685</sup>. Di contro (anche se forse in termini un po' troppo arbitrari) per Giangrande – sulla scia della proposta esegetica già delineata da Taillardat secondo cui la "φάλλαϊνα πανδοκεύτρια (*sic*)", cioè "phusetère vorace"<sup>686</sup>, appare finalizzata a rappresentare il demagogo come "être vorace"<sup>687</sup> caratterizzato da "insatiable gloutonnerie"<sup>688</sup> – il termine allude nello specifico al mostro marino

---

<sup>681</sup> DELG 1999, p. 1175 s.v. φάλλαϊνα 1. Stesse considerazioni in Taillardat 1965 § 712. Il frammento eschileo è ricordato altresì da Giangrande 1994 – 1995, p. 296.

<sup>682</sup> Starkie 1968, p. 107 *comm. ad v.* 35: lo studioso focalizza l'attenzione, ma senza condurre una puntuale ed approfondita disamina, sull'olezzo fetido e la voracità di tale animale.

<sup>683</sup> MacDowell 1982, p. 132 *comm. ad v.* 35.

<sup>684</sup> Sommerstein 1983, p. 155.

<sup>685</sup> Storey 1995, p. 12. Inoltre per lo studioso (pp. 12 – 13) tutta la scena iniziale delle *Vespe*, e nello specifico i vv. 28 – 41, costituiscono una chiara allegoria politica che focalizza l'attenzione sul controllo demagogico esercitato da Cleone nei riguardi dell'assemblea.

<sup>686</sup> Taillardat 1965, p. 416 § 712 (ma già a p. 190 § 350).

<sup>687</sup> *Ibid.*

<sup>688</sup> *Ibid.*

ucciso da Perseo per salvare Andromeda<sup>689</sup>, sulla base di varie testimonianze iconografiche ed in base al confronto sinottico con Lycoph. *Alex.* v. 841, in cui il mostro marino, κῆτος<sup>690</sup>, ucciso da Perseo risulta designato proprio come φάλαινα; e come si evince altresì dalla chiosa di φάλαινα come θηρίον θαλάττιον offerta dalla tradizione scoliastica al passo in questione. Nonostante la complessità delle posizioni critiche, appare comunque evidente che il passo aristofaneo tenda a rappresentare fin dalla sezione prologica delle *Vespe* il demagogo come un mostro ibrido, probabilmente con il corpo di balena (e quindi mostro marino) e la voce di una ὕς. La rappresentazione polimorfica di Cleone a partire dal prologo delle *Vespe* funge da introduzione – come si cercherà di dimostrare – alla numerosa serie di metafore animali e bestiali che risultano riferite al demagogo nel corso della commedia stessa e che ritroveranno una loro precisa ripresa e riformulazione nella metaforica della *Pace*.

Elemento contraddistintivo delle foche risulta in modo specifico il cattivo odore che esse emanano. Il particolare poetico che ravvisa come elemento peculiare delle φῶκαι il cattivo olezzo sembra transitare alla commedia aristofanea direttamente dal bagaglio poetico omerico. Nel IV libro dell'*Odissea* il tratto distintivo che caratterizza le φῶκαι, qualificate specificamente come κῆτος ai vv. 443 e 452, che dormono intorno a Proteo risulta essere l'odore terribilmente acre che esse promanano ([sc.φῶκαι] πικρὸν ἀποπνείουσαι ἀλὸς πολυβενθέος ὀδμήν v. 406); nel corso della narrazione epica riguardante l'agguato ordito ai danni dello stesso Proteo dalla figlia Eidotea e da Telemaco, viene ulteriormente rimarcato il fatto che Telemaco ed i suoi compagni, coperti da pelli di foche, venissero oppressi terribilmente dall'odore proveniente dagli stessi animali ( [...] τεῖρε γὰρ αἰνῶς / φωκάων ἀλιοτρεφῶν ὀλωτάτος ὀδμή v. 441b – 442): la dea è infatti costretta a porre sotto le narici di Telemaco e dei suoi compagni dolce ambrosia per annullare l'olezzo (ἀμβροσίην ὑπὸ ῥίνα ἐκάστω θῆκε φέρουσα / ἦδὺ μάλα πνείουσιν, ὄλεσσε δὲ κήτεος ὀδμήν, vv. 445 – 446)<sup>691</sup>. I segmenti omerici “φωκάων ἀλιοτρεφῶν ὀλωτάτος ὀδμή” e “πικρὸν ἀποπνείουσαι ἀλὸς πολυβενθέος ὀδμή”, in rapporto intertestuale e connessi con la sezione aristofanea qui esaminata, vengono ricordati proprio da *Sch. vet., rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 1035* e *Pax v. 758a*, che in riferimento alla foca notano come la suddetta sia caratterizzata da κακοσμία; e peraltro proprio il cattivo odore della φώκη si configura elemento costante nella descrizione della stessa, tratteggiata come animale δυσῶδες o ancora δύσοσμον<sup>692</sup>.

<sup>689</sup> Giangrande 1994 – 1995, pp. 297, 300 e 304, sulla scia di Taillardat 1965, p. 416. Tale ipotesi esegetica è stata ripresa da Peigney 2009, p. 67 secondo cui la φάλαινα alluderebbe al mostro marino (κῆτος) che rapì Andromeda, figlia di Cefeo re di Etiopia

<sup>690</sup> Cfr. il fr. 115a Kannicht della perduta *Andromeda* euripidea ed Aristoph. *Tesmoph.* v. 1033, *loci* puntualmente rubricati da Taillardat 1965, p. 416 n. 3.

<sup>691</sup> Si ricorderà del terribile odore emanato dalla foche Nonn. *Dionys.* I vv. 36 – 38 e 42, vv. 398 – 399. Elemento intertestuale notato già da Mastromarco 1988, p. 209. Tale elemento era comunque già presente nella tradizione scoliastica, come ben si evince dagli *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Vesp. ad v. 1035a* che citano direttamente i versi omerici in questione.

<sup>692</sup> *Lex. Suid.* Φ 641, 1 (φώκη δύσοσμον ζῶον θαλάττιον).

Come abbiamo già dimostrato, numerose sezioni dei *Cavalieri* indugiavano sul cattivo odore emanato dal cuoio, emblema per l'appunto del demagogo, figlio del conciatore di pelli. Cleone, *sub specie* Paflagone βυρσοδέψης, è tratteggiato in prima istanza proprio a partire dai *Cavalieri* come δυσώδης. La trama poetica ed ideologica di *Vespe* e *Pace* riprende il dato peculiare della κακοσμία del demagogo: la precisa asserzione per cui il politico emane l'odore di una foca di *Vesp.* v. 1035 e *Pax* v. 758 (φώκης δ' ὀσμὴν) e la considerazione dell'odore del cuoio come terribile di *Pax* v. 752 (βυρσῶν ὀσμάς δεινὰς) sembrano saldarsi con la numerosa serie di immagini aristofanee che già nei *Cavalieri* rappresentavano Cleone come un essere fetido e maleodorante, ed al contempo ad una tradizione comica di larga fortuna, come conferma il lemma βυρσόκαππος apposto al demagogo nel fr. comico adespota 61 K. – A. Il tratto della δυσοσμία risulta declinato in relazione leader democratico in maniera polivalente rispetto alla trama comica delle diverse commedie: nei *Cavlieri* essa è connessa al fetido odore emanato dal cuoio, nella *Vespe* e nella *Pace* essa, dilatando la referenza assunta nella commedia del 424 a.C., risulta contraddistintivo di particolari animali sovrapposti metaforicamente proprio a Cleone. Se già infatti gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad* v. 44 istituivano un rapporto di sostanziale sinonimia tra βυρσοδέψης e δύσοσμος, ancora più specificamente, quasi a voler fornire contezza dei rapporti intertestuali tra le immagini metaforiche che focalizzano l'attenzione sul cattivo odore di Cleone, la medesima tradizione scolastica al nesso φώκης δ' ὀσμὴν di *Vesp.* v. 1035a asserisce che il poeta si scaglia contro l'olezzo nauseabondo di Cleone proprio a causa del suo essere conciatore di pelli (εἰς κακοσμίαν αὐτὸν διαβάλλει διὰ τὸ βυρσοδέψην αὐτὸν εἶναι), e salda quindi gli inserti poetici delle *Vespe* a quelli sviluppati in precedenza nei *Cavalieri*.

Altro tratto distintivo della balena risulta la specifica natura di animale viviparo (ζωτοκεῖν), come appare chiaramente dalle affermazioni aristoteliche di *HA* 521b, 24; *HA* 566b 2; *GA* 718b, 31 e da *Ael. NA* II, 52, 6. Tale elemento accomuna φάλαινα e φώκη, stando ad *Arist. HA* 489b 1, 492a, 26; *HA* 506a, 23; *GA* 781b, 23 e *Cat.* VII, 39, fr. 281, 4 Rose, ed agli *Sch. vet. et rec. et gloss. in Opp. Hal.* I, 638, 10, secondo cui anche la φώκη, riferita al demagogo in *Vesp.* v. 1035 = *Pax* v. 758, risulta un essere viviparo. La trattatistica scientifica antica ravvisava inoltre ulteriori punti di contatto tra la φώκη e la φάλαινα: secondo Galeno *De usu part.* III, 444, 8 Kühn e *De loc. aff.* VIII, 183, 18 Kühn essi sono simili per il fatto di essere πολύαιμα καὶ θερμὰ τῶν ἐνύδρων; la medesima analogia è ribadita dallo stesso medico di Pergamo in *De alim. fac.* VI, 728, 9 Kühn (ἐκ τούτου τοῦ γένους εἰσὶ καὶ φάλαιναὶ καὶ δελφῖνες καὶ φῶκαι) e 737, 15 Kühn, in cui l'affinità tra i due animali è identificata specificamente nel loro essere cetacei (ὑπὲρ τῶν ἐν τῇ θαλάττῃ κητωδῶν ζώων, ἐξ ὧν εἰσὶν αἱ τε φῶκαι καὶ αἱ φάλαιναὶ δελφῖνες). Va peraltro rilevato che la φώκη presenta specifici tratti di affinità con il κύων, animale – come già argomentato in precedenza – associato in maniera costante al demagogo: Aristotele in *HA* 501a, 22 la designa come καρχαρόδουν [...] πᾶσι τοῖς ὀδοῦσιν, ed in *PA* 697b, 4 specifica ulteriormente che essa presenta denti καρχαρόδοντας καὶ ὀξεῖς. La zoologia antica identifica peraltro un punto di contatto analogico tra la foca ed il cane per ciò che concerne l'accoppiamento: ancora una volta è lo Stagirita in *HA* 540a, 23 a riferire che la foca si accoppia con le

modalità che contraddistinguono la particolare tipologia di animali che orinano all'indietro (ὄχεύεται δὲ καὶ ἡ φύκη καθάπερ τὰ ὀπισθοθητικὰ τῶν ζώων), e che si trattiene molto tempo durante la monta proprio come i cani (καὶ συνέχονται ἐν τῇ ὀχείᾳ πολὺν χρόνον, ὥσπερ αἱ κύνες), dal momento che i maschi presentano un grande membro (ἔχουσι δὲ καὶ τὸ αἰδοῖον οἱ ἄρρενες μέγα). L'argomentazione appena ricordata sviluppa gli assunti teorici esplicitati in *HA* 540a, 9 secondo cui l'accoppiamento del lupo è analogo a quello del cane (λύκος δ' ὀχεύει καὶ ὀχεύεται τὸν αὐτὸν τρόπον ὄνπερ καὶ κύων) e *HA* 546b, 2 in cui è annoverato tra gli animali che orinano all'indietro anche il cammello (κάμηλός ἐστι μὲν ὀπισθοθητικόν), caratterizzato anch'esso, proprio come la φύκη, da un odore fetido<sup>693</sup>. Il terribile olezzo emanato dal κάμηλος, che Aristofane associa poeticamente proprio a Cleone in *Vesp.* v. 1035 e *Pax* v. 758, non si configura dato di pertinenza esclusiva dell'esegesi scientifica aristotelica.

È già Erodoto infatti in *Hist.* I, 80 a dare specifica contezza del fetore distintivo dell'animale: lo storico infatti, narrando della battaglia presso la città di Sardi tra i Persiani di Ciro ed i Lidi di Creso, riferisce che il re persiano alla vista della cavalleria nemica, temendola fortemente e su consiglio di Arpago, fece montare dai soldati i cammelli impiegati per il trasporto di vettovaglie e bagagli (ὁ Κῦρος ὡς εἶδε τοὺς Λυδοὺς ἐς μάχην τασσομένους, καταρρωδήσας τὴν ἵππον ἐποίησε Ἀρπάγου ὑποθεμένου ἀνδρὸς Μήδου τοιόνδε: ὄσαι τῶ στρατῶ τῶ ἐωυτοῦ εἶποντο σιτοφόροι τε καὶ σκευοφόροι κάμηλοι, ταύτας πάσας ἀλίσας καὶ ἀπελῶν τὰ ἄχθεα ἀνδρας ἐπ' αὐτάς ἀνέβησε ἱπάδα στολὴν ἐνεσταλμένους), ordinando che essi precedessero tutto l'esercito, sia fanteria sia cavalleria, ed avanzassero contro i soldati lidi (σκευάσας δὲ αὐτοὺς προσέταξε τῆς ἄλλης στρατιῆς προῖεναι πρὸς τὴν Κροίσου ἵππον, τῇ δὲ καμήλῳ ἔπεσθαι τὸν πεζὸν στρατὸν ἐκέλευσε, ὀπισθε δὲ τοῦ πεζοῦ ἐπέταξε τὴν πᾶσαν ἵππον). Proseguendo nel dettato, Erodoto giustifica puntualmente la strategia e lo stratagemma militare di Ciro, asserendo che il cavallo teme il cammello, non essendo in grado di sopportarne né la vista né l'odore (τὰς δὲ καμήλους ἔταξε ἀντία τῆς ἵππου τῶνδε εἶνεκεν: κάμηλον ἵππος φοβέεται, καὶ οὐκ ἀνέχεται οὔτε τὴν ιδέην αὐτοῦ ὀρέων οὔτε τὴν ὁδμὴν ὀσφραϊνόμενος); i cavalli infatti, giunti alla battaglia ed alla vista dei cammelli, non appena ne percepirono l'odore, si ritrassero indietro, provocando la sconfitta di Creso (ὡς δὲ καὶ συνήισαν ἐς τὴν μάχην, ἐνθαῦτα ὡς ὠσφροντο τάχιστα τῶν καμήλων οἱ ἵπποι καὶ εἶδον αὐτάς, ὀπίσω ἀνέστρεφον, διέφθαρτό τε τῶ Κροίσῳ ἢ ἐλπίς)<sup>694</sup>.

<sup>693</sup> Cfr. sull'ὁδμή del cammello Polyæn. *Strat.* VII, 6, 6.

<sup>694</sup> Una delle possibili esegesi paretimologiche proprie della speculazione lessicografica asseriva che la parola κάμηλος fosse strettamente connessa con il verbo αἰκάλλω: il cammello sarebbe quindi un animale che lusinga i propri padroni, come chiaramente affermato da *Et. Gen.* A 297, 1 (ἡ κάμηλος· παρὰ τὸ αἰκάλλειν τοὺς ἰδίους δεσπότης). Differenti le possibilità paretimologiche offerte dalla tradizione etimologica e lessicografica: il grammatico Orione in *Et. excerp. e cod. reg.* 2610, 178, 27 ed in *Et. excerp. e cod. Vat. gr.* 1456, 105, 1 spiega il sostantivo κάμηλος in connessione con la stanchezza delle membra (διὰ τὸ κάμνειν μέλη). L'*Et. Gud.* K 295, 41 – 44 asserisce che il nome κάμηλος deve la sua origine dal fatto che questo animale, seduto a terra (χάμαι καθήμενη), sollevi il peso (αἶρει τὸ φόρτιον), analogamente alle testimonianze di *Et. Magn.* 487, 57 – 58 e *Et. Parv.* K 55, 1 – 2. Interessante rilevare che la tradizione scolastica ad Aristoph. *Vesp.* ad v. 1035 qualificano la κάμηλος con l'aggettivo λάγνος. L'impiego di λάγνος (lascivo, dissoluto) non costituisce certamente casualità nell'esegesi scolastica: esso è impiegato in ambito comico per descrivere la lussuria femminile (Anax. fr. 61, v. 2 K. – A.); ma ancora in ambito storico qualifica la condotta lasciva di

Se per Mastromarco<sup>695</sup>, sulla scia della linea esegetica proposta da Paley, l'associazione poetica di Cleone ad un κάμηλος, in confronto sinottico con la qualifica del leader del partito radicale quale λακαταπύγων di *Ach.* v. 664, alluderebbe alla καταπυγοσυνή del demagogo, rappresentato come χαυνόπρωκτος, al punto tale che esso costituisce “un motivo tipico dell'*archaia*, in base al quale gli uomini politici, specie di parte democratica sono presentati come invertiti passivi”<sup>696</sup>, appare al contempo evidente che, pur configurandosi in immagini poetiche polifoniche e diversificate, gli animali accostati metaforicamente al demagogo (cane, lupo, cammello, foca, balena) presentano affinità strutturali simili e tratti distintivi comuni. Il fetido odore emanato dal demagogo, metafora della sordida attività politica, si configura in prima istanza come elemento sociale e politico, in virtù del quale il leader deve essere allontanato, escluso e secluso dalla dimensione comunitaria della *polis* alla stregua di Paflagone, che cacciato dalla città e dal tessuto comunitario – una volta svelate le sue trame da parte del Salsicciaio – va a vivere nel mercato caratterizzato dal fetore del pesce in salamoia (*Eq.* v. 1247)<sup>697</sup>.

Anticipata dalla specifica notazione che dà contezza del cattivo odore emanato dal cuoio e dalle designazioni di Paflagone come conciatore di pelli, la numerosa serie di immagini bestiali metaforiche che associano Cleone ad animali maleodoranti focalizza l'attenzione pertanto sull'olezzo fetido emanato dal demagogo, al punto che essa sembra rafforzare, come ben osserva Mastromarco, “una tradizione poetica che è evidentemente il riflesso di una mentalità che sente la *dysosmia* come elemento che determina effetti di marginalizzazione e di isolamento, e, di conseguenza, condanna l'individuo [...] che emana cattivo odore all'emarginazione sia sul piano della vita privata che di quella comunitaria della *polis*”<sup>698</sup>. In maniera ancora più pregnante, il bagaglio poetico dispiegato dal nostro commediografo fin dalla trama compositiva dei *Cavalieri*, e dilatato secondo un gioco di interferenze intertestuali nelle *Vespe* e nella *Pace*, mira a raffigurare Cleone quale sordido e bieco personaggio politico, colto nell'atto di insozzare con la sua fetida demagogia e la sua cattiva politica la scena politica e pubblica ateniese.

Tornando alla sezione di *Vesp.* vv. 35 – 36 da cui abbiamo preso le mosse, va rilevato che alla φάλλαϊνα – Cleone risulta apposto l'aggettivo πανδοκεύτρια (v. 35): le fonti antiche individuavano già una connessione

---

Semiramide (Ctes. fr. 1, 3 Jacoby). In *Ael. Ep.* 10, 1 il medesimo aggettivo risulta impiegato per qualificare la scrofa. Più in generale la tradizione greca connette la semantica di tale aggettivo agli ἀφροδίσια, come appare chiaramente da *Poll. Onom.* VI, 188, 1 e segg., *Hesych. Lex.* Λ 58, 1 e segg., *Sch. anom. Rec. in Aristoph. Nub. ad v.* 1068. Interessante rilevare che in *Lex. Suid.* K 738, 1 l'aggettivo καταπύγων è parafrasato con λάγνης.

<sup>695</sup> Mastromarco 1988, p. 210.

<sup>696</sup> *Ibid.*

<sup>697</sup> Cfr. Mastromarco 1988, p. 213 “la ripugnante, maleodorante descrizione di Cleone è espressione della coraggiosa opposizione che [...] Aristofane condusse contro il potente uomo politico: un'opposizione combattuta non dalla tribuna della Pnice con le armi proprie dell'oratoria politica, bensì dalla scena del teatro di Dioniso con le armi di una satira dissacrante e di una straordinaria sapienza poetica”.

<sup>698</sup> Mastromarco 1988, pp. 212 – 213, ma si consultino anche i classici studi di Skutsch 1910, Detienne 1975 e Bounoure 1983. Anche in altri contesti il nostro commediografo si serve di mostri che emanano cattivo odore per mettere alla berlina personaggi bersaglio della sua polemica: basterà in questa sede far riferimento a *Pax* vv. 808 – 813 in cui le Gorgoni e le Arpie, esseri maleodoranti e mortiferi, sono poeticamente accostate ai due poeti tragici Melanzio e Morsimo, oggetto dell'invettiva letteraria aristofanea.

etimologica tra il qualificativo, nella cui struttura morfologica è possibile isolare il suffisso a grado zero (δα-τετρα) –τρια, e ancora più specificamente –εύτρια, impiegato soprattutto per la formazione di nomi femminili nella lingua poetica comica<sup>699</sup> e l’aggettivo πᾶς. Polluce in *Onom.* VII, 16, 2 osserva che quelli che fanno commercio di qualsiasi cosa (οἱ μὲν δὴ πάντα πωπράσκοντες) potrebbero essere qualificati come albergatori ed albergatrici (καλοῦντ’ ἂν πανδοκεῖς καὶ πανδοκεύτρια). Il lemma si registra in Aristoph. *Pl.* v. 426 con il significato proprio di ostessa: la tradizione scoliastica antica e recenziere al passo appena menzionato riferisce che πανδοκεύτρια risulta impiegato al posto di καπηλῖς – taverniera, bottegaia – proprio per la sua valenza semantica, dato che costei accoglie tutti (παρὰ τὸ δέχεσθαι πάντας)<sup>700</sup>. Lo stesso Eudemo negli *excerpta* (fol. 171b, 29) del *Περὶ λέξεων ῥητορικῶν* istituisce un rapporto di sinonimia tra πανδοκεύτρια e καπηλῖς, in relazione al fatto che costei accoglie tutti (ἀπὸ τοῦ τοῦ πάντας δέχεσθαι)<sup>701</sup>; e con il medesimo qualificativo attestato nel composto *harpax* σκοροδοπανδοκευτριαρτοπώλιδες (ostesse venditrici di aglio e pane), con cui Lisistrata qualifica le sue compagne incitandole alla lotta al v. 458 dell’omonima commedia<sup>702</sup>. L’esplicita menzione di πανδοκεύτρια in funzione aggettivale in nesso con φάλλαινα potrebbe apparire in prima battuta non del tutto perspicua. Anche in tale circostanza, le notazioni offerte dalla tradizione scoliastica risultano particolarmente interessanti. Gli *Sch. vet., rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 34* asseriscono infatti che πανδοκεύτρια potrebbe assumere un duplice significato, sempre in evidente connessione paretimologica con l’aggettivo πᾶς, indicante colei che accoglie, ingurgita ed ingoia tutto (ἢ πάντα δεχομένη καὶ καταπίνουσα<sup>703</sup>), o colei che sorveglia, quasi spiando, ogni cosa (ἢ πάντα ἐπιτηροῦσα): come la πανδοκεύτρια accetta tutto e tutti in qualità di albergatrice, così in termini analoghi e paralleli Cleone è tratteggiato come “balena” che inghiotte e divora tutto, fagocitando i beni dello stato<sup>704</sup>. Tanto la Cariddi comica quanto gli animali ἀρπακτικοί che arraffano – corvo e gabbiano in prima istanza – concorrono, seppur in termini poeticamente differenti, alla univoca rappresentazione dell’insaziabile voracità del demagogo.

Peraltro, i mostri e gli animali associati simbolicamente a Cleone nel corso di *Cavalieri*, *Vespe* e *Pace* risultano speculari per il loro essere δύσοσμον. Il loro nauseabondo odore traduce l’olezzo morale del

<sup>699</sup> Per il suffisso –τετρα cfr. Chantraine 1933, pp. 105 – 107 e nello specifico p. 106 per nomi affini: “ces mots attestés déjà chez les tragiques, mais surtout chez les comiques et dans la prose (souvent conservés seulement dans les listes de Pollux) apparaissent, par les notions qu’ils expriment, comme essentiellement populaires. Le suffixe est vivant en attique et fournit des formations nouvelles”.

<sup>700</sup> Che il sostantivo πανδοκεύτρια indichi propriamente l’ostessa è puntuale considerazione di Kraus 1985, p. 192.

<sup>701</sup> Cfr. altresì *Lex. Suid.* Π, 178, 1 (πανδοκεύτρια, ἢ καπηλῖς παρὰ τὸ δέχεσθαι πάντας).

<sup>702</sup> Per la valenza dell’*harpax* e della neoformazione aristofanea cfr. Silk 2000 (a), p. 135.

<sup>703</sup> Interessante rilevare che il verbo καταπίνω, propriamente “inghiottire, ingurgitare, ingoiare, tracannare”, impiegato dallo scolio per qualificare l’azione della πανδοκεύτρια, sia attestato nella sua valenza traslata di “divorare beni, dilapidare, sperperare” proprio in Aristoph. *Ran.* v. 1466 e *Vesp.* v. 1147.

<sup>704</sup> In un interessante contributo focalizzato sull’analisi del simbolismo del letame, degli escrementi e della lordura connesso al campo della morte Borghini 1987, pp. 139 – 140 sottolinea l’analogia tra il qualificativo πανδοκεύς e l’epiteto πολυδήγμων attribuito distintivo di Ade ed analizza puntualmente l’allegoria osteria = bordello, morte. La stessa considerazione è ribadita a p. 164, dove è ricordato che l’oste, il πανδοκεύς, accoglie tutti proprio come la morte, e dunque ne è una chiara allegoria come si evince a titolo esemplificativo da Artem. *Oneir.* III, 57.

demagogo e delle strategie politiche che divorano ogni bene pubblico, nonché la bassezza morale del politico alla ribalta durante le prime fasi della guerra del Peloponneso. Lo sdegno collerico del poeta passa attraverso tali immagini; è il motore che lega, in una trama di allusioni intertestuali, tutte le sequenze poetiche che tratteggiano il leader democratico ora come fetido animale ora come vorace mostro politico, che ha insozzato la politica e la città di Atene. Il ritratto di Cleone, o meglio i complessi e poliedrici “ritratti” di Cleone, all’interno di quella ch’è stata definita brillantemente da Peigney la “fabrication de la bête comique”<sup>705</sup> e strutturati in termini polimorfici nelle *Vespe* e nella *Pace* mirano quindi – forse ancora maggiormente rispetto alla trama poetica dei *Cavalieri* – a degradare al livello di bestia il demagogo, tratteggiandolo come terribile mostro politico: essi sembrano quasi anticipare la celebre immagine platonica delineata in *Resp.* IX, 588 c 7 – 10, all’interno della quale l’anima tirannica e demagogica è raffigurata in termini bestiali come l’icona di un animale composito e policefalo (μίαν μὲν ιδέαμ θηρίου ποικίλου καὶ πολυκεφάλου) che presenta circolarmente intorno a sé – analogamente alle cento teste di adulatori poste intorno a Cleone nella raffigurazione del demagogo in *Vesp.* vv. 1033 – 1034a e *Pax* vv. 756 – 757a (ἐκατὸν δὲ κύκλω κεφαλαὶ κολάκων οἰμωξομένων ἐλιχμῶντο / περὶ τὴν κεφαλὴν [...]) – teste di animali domestici e selvatici (ἡμέρων δὲ θηρίων ἔχοντος κεφαλὰς κύκλω καὶ ἀγρίων).

Strutturata su una polifonia di voci e disparate suggestioni poetiche letterarie che oscillano dall’*epos* omerico al repertorio poetico tragico, e dispiegata proprio all’interno della parabasi “as a chorus coming forward to speak for the poet to the city, cannot be read apart from the ironic multiplication and fragmentation of voices with which the comic poet endows it”<sup>706</sup>, l’impalcatura ideologica sottesa a tale degradazione bestiale e mostruosa sembra mostrare punti di contatto con la poetica eschilea. Si è rilevato infatti che vari personaggi eschilei, da Serse ad Oreste, da Agamennone a Clitemnestra, subiscono progressivamente un processo di “bestializzazione”, al punto da risultare depauperati della loro identità umana, e confluire nell’universo dell’altro, del caos, del disordine, dell’animale e del mostruoso. Aristofane sembra ereditare tale “strategia” ideologica e letteraria proprio nella strutturazione della “bestializzazione” che coinvolge Cleone, ma sottoponendola al contempo ad un processo di riuso, di rifunzionalizzazione e di ricontestualizzazione in chiave eminentemente politica. In maniera pertinente Corbel Morana asserisce che “Aristophane s’approprie ainsi le bestiaire archaïque d’Eschyle en inventant une image satirique originale appliquée à l’actualité athénienne: dégradation burlesque du modèle littéraire et humiliation des puissants participant d’un même mouvement dans le rituel carnavalesque qu’est la Comédie ancienne”<sup>707</sup>.

I processi metamorfici verso il bestiale e verso il mostruoso che interessano la figura del demagogo sono veicolati stilisticamente e linguisticamente dalla presenza di una caleidoscopica accumulazione verbale e poetica, interamente giocata su un sistema di allusioni letterarie scomposte, ricomposte e risemantizzate in

<sup>705</sup> Peigney 2009, p. 66.

<sup>706</sup> Goldhill 1991, p. 200.

<sup>707</sup> Corbel Morana 2012, p. 231.



un tessuto eterogeneo, nato all'intersezione di numerose reminiscenze e disparate suggestioni<sup>708</sup>. All'interno di questo *pastiche* letterario, dove immagini epiche e tragiche si fondono ed osmoticamente si sintetizzano, tali processi si strutturano formalmente in maniera parallela alla bestializzazione che coinvolge i personaggi eschilei, annullandone i connotati umani. Se però la bestializzazione eschilea si configurava metaforicamente come emblema del caos e del disordine che albergano nel mondo concettuale del tragediografo, di contro la bestializzazione e la metamorfosi in belva ed in mostro del demagogo si esplicano mediante la *risemantizzazione* di immagine poetiche sul versante dell'attualità storica e della sfera politica e la degradazione dell'uomo politico, colpevole di aver insozzato la *polis* ed il corpo civico con la sua degenerata politica demagogica.

La precisa volontà aristofanea di "degradare" Cleone non passa unicamente dalle immagini che fanno del leader democratico una belva mostruosa. Riprendendo quanto già in parte argomentato, risulta interessante rilevare che la sovrapposizione implicita di Cleone a Scilla, sottesa all'immagine poetica che lo qualifica come Χάρυβδιν ἀρπαγῆς in Eq. v. 248b, può peraltro essere confermata dalla particolare relazione "geneologica" che lega il mostro omerico proprio a Lamia, direttamente sovrapposta alla figura del demagogo in *Vesp.* v. 1035 e *Pax* v. 758.

Nella sezione omerica di *Od.* XII, vv. 124b – 125 risulta ricordata unicamente la genealogia di Scilla per parte materna: per il poeta infatti il mostro marino, affanno per i mortali, è figlia di Crateis ([...] βωστρεῖν δὲ Κράταιν, / μητέρα τῆς Σκύλλης, ἣ μιν τέκε πῆμα βροτοῖσιν)<sup>709</sup>. In età successiva lo storico Dioniso fr. 8 Jacoby, focalizzando l'attenzione sulla descrizione del mostro omerico, asserisce che Scilla è figlia di Forci ed Ecate (Σκύλλα θυγάτηρ μὲν ἦν Φόρκυος καὶ Ἐκάτης). Le fonti antiche presentano oscillazioni varie e si costituiscono esse stesse quali varianti mitografiche nella definizione della genealogia del mostro. In *Sch. vet. in Plat.* 588c, 7 Scilla è considerata la figlia di Crateis e di Tirreno o Forco (Σκύλλα δὲ Κραταιίδος καὶ Τυρρηνοῦ ἢ Φόρκου); da *Sch. Vet. in Apoll. Rhod. Arg.* IV ad vv. 828 – 829, sulla cui notazione s'inserisce altresì *Sch. vet. in Hom. Od.* XII ad v. 85, apprendiamo invece che per lo storico Acusilao (fr. 42 Jacoby) Scilla era figlia della divinità marina Forcis e di Ecate<sup>710</sup>; infine nelle *Grandi Eoie* esiodee (fr. 150 M. – W.) Scilla risulta figlia di Forbante ed Ecate<sup>711</sup>. Una tradizione mitografica secondaria riconosce invece la madre di Scilla in Lamia, mostro che si cibava di carne umana: Acusilao in fr. 42, 5 – 6 Jacoby, ricordato da *Sch. Vet. in Apoll. Rhod. Arg.* IV ad vv. 828 – 829 sopra citato, testimonia come tale genealogia fosse ricordata da

---

<sup>708</sup> Per l'accumulazione come uno dei tratti (in prima istanza retorico – letterari) della poetica aristofanea e la sua "creative force" (Silk 2000 a, p. 135) si rimanda a Spyropoulos 1974 e Silk 2000 (a) pp. 132 – 135.

<sup>709</sup> Cfr. a tal proposito anche Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 22 e 17, 46; Hesych. *Lex.* K 3988, 2 (Κράταις [...] τὸ κύριον ὄνομα τῆς μητρὸς τῆς Σκύλλης).

<sup>710</sup> Ma qualificata soltanto come figlia di Forcis in *Sch. Vet. et Rec. in Lycophr.* 45, 3 (ἀγρίαν κύνα τὴν Σκύλλαν φησὶ θυγατέρα Φόρκυος, 46 e 49).

<sup>711</sup> Cfr. anche quanto riportato da Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 20 e segg. il quale riferisce che secondo il mito Scilla fosse la figlia di Forci ed Ecate (τὴν δὲ Σκύλλαν Φόρκυος θυγατέρα καὶ Ἐκάτης ὁ μῦθος λέγει), secondo Omero invece la madre di Scilla fosse Crateis (Ὅμηρος μέντοι Κράταιν ἐν τοῖς ἐξῆς μητέρα τῆς Σκύλλης δηλοῖ), ed infine che genericamente, secondo altri, il padre di Scilla fosse Tritone (εἰσὶ δὲ οἱ Τρίτωνά φασιν εἶναι πατέρα τῆς Σκύλλης).

Stesicoro nella sua *Scilla* (fr. 13 Page) “Στησίχορος δὲ ἐν τῇ Σκύλλῃ εἶδους τινὸς Λαμίας τὴν Σκύλλαν φησὶ θυγατέρα εἶναι”<sup>712</sup>. La notazione dello storico trova riscontro in Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 20 e segg. (Στησίχορος δὲ Λάμιαν αὐτῆς μητέρα ποιεῖ) ed infine in *Sch. vet. in Hom. Od.* XII ad v. 124 (Στησίχορος Λάμιαν φησὶ τῆς Σκύλλης μητέρα)<sup>713</sup>, in virtù del quale si strutturerebbe quindi un sistema di interferenze proprio tra Scilla e Lamia.

Che Lamia sia un mostro femminile è dato facilmente rinvenibile nelle fonti, come testimoniano lo stesso Aristofane in *Vesp.* v. 1177 ed i frammenti superstiti (fr. 20 – 26 K. – A.) della perduta commedia *Lamia* di Cratete. Eppure l’immagine comica aristofanea costruita sull’associazione tra Cleone ed il mostro Lamia risulta ampliata e completata da un ulteriore dettaglio, cioè la referenza al mostro femminile di un organo sessuale maschile, i testicoli, come appare evidente dal dettato comico che esplicitamente si riferisce ai “coglioni sporchi di Lamia” (Λαμίας <δ’> ὄρχεις ἀπλύτους, *Vesp.* v. 1035 = *Pax* v. 758). Se la precipua connotazione della sporcizia dei testicoli può a buon diritto rientrare nel novero della serie di immagini vertenti sul cattivo odore emanato dal demagogo, di contro l’associazione di un organo anatomico prettamente maschile ad un mostro femminile potrebbe tendere, nel momento stesso in cui “maschilizza” il mostro femminile, alla rappresentazione del demagogo quale essere invertito, ibrido<sup>714</sup> e lussurioso, tanto più che, stando ad Eust. *Comm. ad Hom. Od.* II, 13, 20 che cita proprio il nesso aristofaneo Λαμίας ὄρχεις ἀπλύτους, la dissoluta lascivia (λαγνεῖα) di Lamia si configura come elemento caratteristico del mostro. Il riferimento ai testicoli del femminile mostro Lamia potrebbe tradurre la precisa volontà aristofanea di rappresentare l’avversario Cleone come essere ermafrodito secondo una topica letteraria ben attestata<sup>715</sup>, sulla scia peraltro del nome proprio maschile Λάμιος (o Λαμίας) presente in *Eccl.* v. 77, da riferire probabilmente al nome del marito della prima donna che dialoga con Prassagora<sup>716</sup>, ma che foneticamente sembra alludere proprio al nome del mostro femminile Λαμία<sup>717</sup>.

A tal proposito, strettamente interconnessa alla rappresentazione poetica ed ideologica di Cleone quale mostro femminile ma dai tratti anatomici maschili, potrebbe risultare la precisa raffigurazione del demagogo come φάλλαινα di *Vesp.* v. 35. Già a partire dalla sua struttura morfologica il lemma φάλλαινα risulta un ibrido linguistico: in esso risultano facilmente riconoscibili il suffisso complesso di chiara matrice

---

<sup>712</sup> Cursorio accenno in Peigney 2009, p. 65,

<sup>713</sup> Poco più che rubricazione di tali fonti senza alcuna esegesi in Hopmann 2012, p. 201 – 203.

<sup>714</sup> Che il riferimento ai testicoli in relazione al mostro femminile Lamia possa essere invenzione aristofanea tesa a “creare” poeticamente ed ideologicamente un essere ermafrodito è ipotesi esegetica cursoriamente avanzata da Corbel Morana 2012, p. 133.

<sup>715</sup> Ipotesi interpretativa proposta da Mastromarco 1988, p. 210.

<sup>716</sup> Su tale ibridismo, oscillante tra maschile e femminile di Lamia, cfr. altresì *Sch. Vet. in Aristoph. Eccl. ad v. 77* e Cratete fr. 20 K. – A.

<sup>717</sup> Va comunque ricordato altresì che Λαμία compare come nome di donna in Aristoph. *Vesp.* v. 1177. MacDowell 1982, p. 266 *comm. ad v.* 1035 sostiene che Lamia sia allusione alla donna libica amata da Zeus, il cui figlio fu ucciso da Era per gelosia. Lo studioso nota cursoriamente che il nesso Λαμίας <δ’> ὄρχεις possa far riferimento ad una rappresentazione della stessa Lamia come essere ermafrodito, citando rapidamente in sinossi i passi di *Vesp.* v. 1177 ed *Eccl.* vv. 76 – 78, passo, ques’ultimo, dal senso poco chiaro, e probabile allusione al nome proprio maschile ateniese Λάμιος o Λαμίας.

indoeuropea *-nya* caratterizzato da un ampliamento di consonantismo in nasale proprio del femminile<sup>718</sup> ed il suffisso *-αινα*, impiegato specificamente nella formazione di nomi di animali paurosi e terribili (quali a titolo esemplificativo *δράκαινα*, *λέαινα*, *ῥαινα*, *ἀμφίσβαινα*, *λύκαινα*, *κάπραινα*, *μύραινα*; ed in lemmi quali *ἔχιδνα* ed *ἀράχιδνα*)<sup>719</sup>. Chantraine aveva già constatato l'etimologia oscura del termine *φάλαινα*, ricordando comunque la sua presenza in Omero, e asserendo di contro che *φάλλαίνα* risulti specificamente di impiego ionico – attico, da collegare probabilmente con i lemmi *φάλλη* oppure *φάλλος*<sup>720</sup>. Come quindi Lamia rappresenta un essere ibrido, una donna con i genitali maschili e quindi un mostro ermafrodito<sup>721</sup>, così il lemma *φάλλαίνα* potrebbe alludere in prima istanza linguisticamente e foneticamente ad un “fallo femminile”. A tal proposito, proprio in relazione all'etimologia del lemma, Chantraine postula la presenza di un collegamento diretto del lemma con *φαλλός* o *φαλλήν*. Lo studioso prospetta conseguentemente una duplice ipotesi etimologica del sostantivo, secondo cui *φάλλαίνα* sarebbe formato sulla base di un maschile \**φάλλων* sul modello delle coppie *δράκαινα* / *δράκων* e *λέαινα* / *λέων*; oppure rifatto sul termine *φαλλή*, femminile di *φαλλός*: quest'ultimo lemma dovrebbe pertanto essere considerato forma radicale basica, a cui si lega il suffisso del femminile *-αινα* di connotazione peggiorativa<sup>722</sup>.

<sup>718</sup> Cfr. Chantraine 1933, p. 107 “l'indo-européen a possédé un suffixe complexe *-nya* avec élargissement *n* qui caractérisait le féminin”; ma su questo suffisso si veda anche Chantraine – Meillet 1932, p. 291. A tal riguardo va ricordato che la scelta degli editori di Aristofane risulta varia: se Coulon – Van Daele 1958, Hall – Geldart 1964 e Starkie 1968 seguono infatti la lezione *φάλαινα* tramandata dal ms. *Venetus inter Marcianos* 474 (dell'XI sec. per Coulon – Van Daele 1958, del XII sec. per Hall – Geldart 1964) e dagli scoli allo stesso, di contro MacDowell 1982 e Wilson 2007, pur non affrontando sistematicamente il problema in apparato, accolgono la lezione *φάλλαίνα* tramandata dal *Ravennas* 137. 4. A (del X sec. per Coulon – Van Daele 1958, dell'XI sec. per Hall – Geldart 1964 e Starkie 1968, p. XLVII).

<sup>719</sup> Cfr. in generale sul suffisso *-αινα* Chantraine 1933, pp. 107 – 110, ed in modo specifico p. 107 “le suffixe *-αινα* a pris en grec un développement nouveau, il a servi à désigner des animaux, surtout des animaux méprisés”, ed ancora p. 108 “le suffixe se développe dans une direction nouvelle: par une sorte de rebroussement, il désigne des animaux et surtout des animaux méprisés [...] le grec donne volontiers le genre féminin au nom des animaux méprisés ou répugnants”. Le considerazioni di Chantraine sulla negatività semantica veicolata dal suffisso *-αινα* derivante quindi dall'indoeuropeo *-nya* sono riprese e ribadite da Sancassano 1996, pp. 54 – 55, che a p. 55 ribadisce il fatto che in maniera certamente non casuale a Clitemnestra per designarne e rappresentarne poeticamente ed ideologicamente i tratti mostruosi, negativi e bestiali, Eschilo riferisca tutti nomi di animali semanticamente connotati in senso ripugnante, al punto che la semantica del suffissoidi è impiegata per qualificare proprio i tratti brutalmente distintivi della “virago greca” (Sancassano 1996, p. 55).

<sup>720</sup> Chantraine 1933, p. 108.

<sup>721</sup> Per Peigney 2009, p. 65 Lamia è un mostro proteiforme ed ermafrodito, nonostante la studiosa non si serva di nessuna delle fonti esaminate in questa sede o svolga l'esegesi qui condotta.

<sup>722</sup> DELG 1999 s.v. Lo studioso tende comunque a privilegiare la prima ipotesi. Chantraine pone una netta differenza tra *φάλλαίνα* 1 s.v. indicante la balena e *φάλλαίνα* 2 s.v. indicante la falena non connessi etimologicamente, ed asserisce per l'appunto che il secondo lemma derivi da una base radicale \**φαλαγᾶ*, da intendere quale femminile dell'aggettivo *φαλιός*, a cui si lega il suffisso semanticamente peggiorativo del femminile *-αινα* a causa del carattere inquietante della stessa falena. Per *φαλλός* cfr. DELG 1999, p. 1175 s.v. Sulla linea interpretativa proposta da DELG 1999, cfr. altresì Bowie 1990, pp. 31 – 32: se è condivisibile la considerazione di Bowie 1990, p. 32 per cui *φάλλαίνα* risulta essere “as female *φάλλός*”, di contro forse semplicistica risulta l'asserzione secondo cui “a female *φαλλός* seems self – contradictory. But [...] dreams combine what is impossible in real life”, dal momento che l'immagine tende a rappresentare volontariamente

in termini ibridi e quasi ermafroditi proprio Cleone. La questione viene ripresa da Corbel Morana 2012, p. 111 n. 120 che riporta l'ipotesi di Bowie, ma senza alcun riferimento ai lavori di Chantraine (e neppure a DELG 1999): la studiosa in termini poco precisi, e probabilmente seguendo l'intendimento di Bowie, ritiene che *φάλλαίνα* risulta essere “as

Se il nostro commediografo aveva già femminilizzato il demagogo accostandolo alla prostituta Cinna, sembra però sviluppare su un duplice versante poetico due immagini che, pur essendo eterogenee – il fallo “femminilizzato” ed il mostro Lamia “maschilizzato” –, risultano comunque strettamente saldate tra di loro e concorrono comunque a rappresentare l’avversario politico come un essere ibrido, mostruosamente composito<sup>723</sup>. E forse proprio in virtù dell’ipotesi linguistica appena postulata, il termine φάλλα potrebbe alludere foneticamente – per poi espanderla semanticamente e poeticamente – alla precipua qualifica di Paflagone/Cleone come κυνοκεφάλω di *Eq.* v. 416: il lemma in questione risulta plasmato, in prima istanza nella sua struttura metrica (κυνοκέφαλος), sul modello degli epiteti esiodei τρικέφαλος di *Theog.* v. 287<sup>724</sup> e fr. 153 M. – W. e πεντηκοντακέφαλος di *Theog.* v. 312 riferiti rispettivamente ai mostri Gerione ed a Cerbero<sup>725</sup>, ed alluderebbe foneticamente proprio al sostantivo indicante il membro maschile φάλλος<sup>726</sup>. Il

---

female φάλλος [...] una contradiction interne”, non considerando che proprio la suddetta forte e composita immagine poetica vuole raffigurare, già nella sua duplice ed ambigua struttura linguistica, il demagogo come ibrido. A tal proposito può essere ricordato il termine di analoga struttura morfologica κάπραινα, probabile neoformazione comica indicante non “una femmina del cinghiale”, ma in sfera e contesto prettamente erotici la femmina che ha voglia del κάπρος; esso risulta connesso al verbo tecnico indicante il calore della scrofa καπρᾶν (semanticamente affine a ταυρᾶν e σκυζᾶν, rispettivamente impiegati per designare il desiderio sessuale delle giovenche verso i tori e delle cagne femmine) come si evince chiaramente da Aristotele *HA* 572 b 24 – 26. Sebbene Franco 2006, pp. 26 – 27 analizzi il lemma κάπραινα ed asserisca sul termine a p. 27 che “si tratta di [...] una formazione artificiosa, coniata probabilmente dai comici, che designava spregiativamente una donna in fregola, e, dunque, non tanto una ‘cinghialezza’ quanto secondo il valore del verbo καπρᾶν una scrofa che ha voglia del κάπρος”, pur tuttavia non analizza la possibile analogia nella costruzione e strutturazione morfologica del termine in analogia a φάλλα / φάλαινα, δράκαινα, λέαινα, μύραινα o ἔχιδνα.

<sup>723</sup> Giustamente a tal proposito osserva Storey 1995, p. 20 “the monster seems to be a mix of Kerberos (three times elsewhere used of Kleon: *Kn.* 1017, 1030; *Peace* 313), the many – headed hydra, the Typhon from Hesiod (*Theog.* 860 ff.), and certain unpleasant creatures (the seal, the camel, and the Lamia)”.

<sup>724</sup> Cfr. *Sch. Vet. in Aristoph. Eq. ad v.* 416 che notano la ripresa aristofanea dell’ipotesto esiodeo, da un punto di vista ideologico, citando in sinossi il verso della *Teogonia* e sottolineano la convergenza concettuale delle due immagini poetiche riferite ad due esseri terribili e mostruosi, Gerione nell’epica esiodea e Cleone, metaforica belva politica, nella commedia aristofanea, nel momento in cui asseriscono che “κυνοκεφάλω: ἑαυτὸν ὃ Κλέων λέγει κυνοκέφαλον, δεινὸν καὶ ἀναίσχυντον, ὁποῖος ἦν ὁ παρ’ Ἡσιόδῳ Γηρυονεύς, <Χρυσάωρ δ’ ἔτεκε τρικέφαλον Γηρυονῆα>”.

<sup>725</sup> Per la scansione metrica dell’epiteto aristofaneo rifatta sul modello di quella esiodea cfr. Sommerstein 1981 p. 166, Peigney 2009 p. 67, Corbel Morana 2012 p. 123. Proprio in virtù dell’impiego nell’*epos* esiodeo di tali epiteti in relazione a mostri, Sommerstein 1981, p. 166 ritiene che la referenza dell’epiteto di ascendenza esiodea κυνοκέφαλος in relazione al personaggio di Cleone si spieghi con il fatto che il demagogo è più volte accostato proprio a Cerbero.

<sup>726</sup> A tal proposito va ricordato che rispetto a κυνοκεφάλω, lezione unanime della tradizione manoscritta, tradito dal *Ravennas* 137, 4, A del X sec., dal *Venetus inter Marcianos* 474 dell’XI sec. e dagli scoli allo stesso, dal *Parisinus inter Regios* 2712 dell’inizio del sec. XIII sec., dall’*Ambrosianus* L 39 del sec. XVI, dal *Laurentianus Plut.* 31, 15 (= *Leidensis Voss. Gr.* F 52) del XVI sec. e dall’*editio princeps Aldina* del 1498 ed accolta da Coulon – Van Daele 1960 e da Sommerstein 1981, Dindorf – seguito da Hall-Geldart 1964, Wilson 2007, Paduano 2009 – propone di correggere in κυνοκεφάλω in base alla testimonianza di Phryn. *Praep. Soph.* 85, 5 e di Phot. *Lex. s.v.* κ 188, 11 (Κυνοκέφαλον, ἐν τοῖς δύο <λλ> λέγουσιν· οὕτως Ἀριστοφάνης). Si confronti altresì su tale scia la testimonianza, non ricordata da nessun commentatore o studioso, di Or., *Voc. Att. Coll.* 86, 1 (κυνοκέφαλ<λ>ον· ἐν τοῖς δύο λλ λέγουσιν>). Il medesimo emendamento è operato da Bergk, che legge però Κυνοκεφάλω. Si confronti in sinossi altresì Eub. fr. 106, v. 10 K. – A., dove risulta attestato ἀμφίκεφαλος, esaminato proprio in sinossi al parallelo di κυνοκεφάλω di Arist. *Eq.* v. 416 (“ἀμφίκεφαλος *producta paenultima ut* κυνοκεφάλω *Ar. Eq.* 416”): i due editori ricordano specificamente che la grafia κυνοκεφάλω dipende unicamente dal passo di Frinico sopra menzionato. Lilja 1976, pp. 71 – 72, ravvisando nel termine κύων anche una valenza oscena di pene, avanza la proposta esegetica che κυνοκέφαλος possa in realtà alludere foneticamente ad un κυνοκέφαλος, cioè ad un “cane fallo”, prospettando pertanto una chiara valenza erotico – sessuale dell’immagine. In termini più generici, tutta la tradizione scoliastica pone l’accento sulla πονηρία e sull’ἀνάδεια canina che la simbologia del Cinocefalo riveste (cfr. *Sch. Vet. ad Aristoph. in Eq.* v. 416 “κυνοκεφάλω,

sostantivo κυνοκέφαλος potrebbe quindi rientrare perfettamente nel novero dei *Mischungskomposita* – tratto tipico della *lexis* comica aristofanea – strutturato come composto morfologico e semantico ibrido, formato secondo un procedimento di addizione linguistica che sintetizza le simbologie proprie dei due lemmi di base. La continua e costante rappresentazione di Cleone come essere ibrido passa quindi in prima istanza dalle risorse linguistiche che l’officina comica modella, pur attingendo al repertorio linguistico tradizionale (epico nella fattispecie), ma rifunzionalizzato – secondo un gioco di scomposizione e ricomposizione più volte accennato – in chiave politica e satirica<sup>727</sup>.

Al confine tra maschile e femminile, nell’alveo dell’ibridismo e del polimorfismo, Cleone è – in prima battuta poeticamente, in seconda istanza ideologicamente – la realizzazione concreta della categoria ambigua e duplice definita “intersexuality”<sup>728</sup> che, operando all’interno dei più vasti procedimenti della “subversion comique”<sup>729</sup> e della manipolazione comica della realtà a tutti i livelli<sup>730</sup>, annulla totalmente ogni confine di genere sessuale. L’oratore popolare che arringa le masse con un uso distorto della parola e sovverte l’ordine politico è, secondo i dettami della poetica dell’“inversione” (asse portante della commedia) un “invertito passivo”<sup>731</sup>.

In quanto genere letterario eminentemente politico, rivolto alla comunità sociale della *polis*, la commedia crea una serie di metafore sessuali costruite intorno al corpo maschile e femminile: declinata sul campo della politica contemporanea e delle precise contingenze storiche, l’“utilisation métaphorique de la sexualité”<sup>732</sup> nelle commedie di stampo prettamente politico è in prima istanza, ma al contempo, risorsa poetica e politica che degrada e denuncia la corruzione e le nefandezze degli uomini politici, demagoghi e leaders dei partiti in prima istanza. È pertanto la stessa metaforizzazione della sessualità e della corporeità

---

ἑαυτὸν ὁ Κλέων λέγει κυνοκέφαλον, δεινὸν καὶ ἀναίσχυντον” e “κυνοκεφάλῳ, πονηρῷ δαίμονι καὶ βιαίῳ”; e *Sch. Rec. Tricl. ad Aristoph. in Eq. v. 416* “κυνοκέφαλον αὐτὸν εἶπεν, οἷον ἰταμὸν καὶ ἀναιδῆ καὶ ἀρπακτικόν” e “λέγει δὲ ἑαυτὸν κυνοκέφαλον διὰ τὸ ἀναιδῆς εἶναι ὡς οἱ κύνες”) presenta sempre la forma morfologica scempiata.

<sup>727</sup> Su tale elemento si consulti nello specifico Goldhill 1991, pp. 186 – 206.

<sup>728</sup> Zeitlin 1996, p. 385: la categoria ambigua teorizzata dalla studiosa come uno degli elementi cardini della rappresentazione dell’inversione comica aristofanea è altresì impiegata in relazione al personaggio femminilizzato di Agatone.

<sup>729</sup> Carriere 1979, p. 94.

<sup>730</sup> Si veda almeno W. Rösler – B. Zimmermann 1991, Silk 2000 (a) e (b).

<sup>731</sup> A tal proposito, Cassio 1985, p. 90 n. 12 ricorda “gli oratori di successo dell’assemblea erano popolarmente considerati invertiti passivi”, come si evince chiaramente anche da Plat. *Symp.* 192. Lo stesso Cassio 1985, p. 107 n. 3 ricorda che l’uomo politico Teogene era deriso per il fatto di emettere escrementi di notevoli dimensioni stando ad Aristoph. fr. 571 K. – A. Per l’interconnessione tra gli escrementi ed l’attività sessuale invertita propria dell’omosessuale passivo cfr. Henderson 1975 § 199. Si confronti altresì la valenza semantica del lemma verbale latino *cacare* nel significato di “essere sodomizzato”, su cui si veda puntualmente Housman 1931, nello specifico p. 405. Da ricordare a tal proposito quanto asserisce Aristofane in *Pax v. 1176*, al cui dire gli abitanti di Cizico avevano l’ano così largo da essere facilmente sodomizzati e, per l’ampiezza dello stesso, da non poter trattenere gli escrementi (passo registrato puntualmente da Cassio 1985, a p. 107). Cassio 1985, p. 107 nota inoltre che “doveva essere molto diffuso un collegamento, a noi tutto sommato estraneo, tra mollezza dei costumi che implicava coito anale, e facilità dell’evacuazione”. Stando ad Aristoph. *Ran.* vv. 145 – 150, *Eccl.* v. 595 e dal fr. 156, vv. 12 – 13 K. – A. tratto dalla commedia Γηρυτιάδης Cleone è peraltro condannato a vagare tra gli escrementi.

<sup>732</sup> S. Said p. 70. In generale per tale aspetto della commedia aristofanea utili riflessioni alle pp. 69 – 72.

a strutturare e creare quello che è stato puntualmente definito da Saïd come “*érôs comique*”<sup>733</sup> dai tratti peculiari e distintivi, ma strettamente interrelato alla sfera del politico, anzi da esso dipendente.

La commedia aristofanea tende quindi a rappresentare Cleone come essere bestiale ed orribile che assume su di sé e sintetizza i tratti peculiari di vari mostri o animali feroci: ibrido in quanto raffigurato come ermafrodito; ibrido in quanto descritto polifonicamente come associazione di molteplici elementi mostruosi. Del politico degenerato e corrotto, Aristofane rappresenta in primo luogo il sovvertimento che lo caratterizza, la confusione che lo connota: in lui maschile e femminile si fondono, il bestiale sovrasta l’umano. Emblema di caos e di disordine, gli animali reali o mostruosi che ne sono metafora non possono non essere anch’essi che ripugnanti o invertiti.

#### **2.4. Donne, scrofe e maialine: il caso degli *Acarnesi* ed il maiale “politico”**

È dato ben noto che nella semantica del lessico greco i lemmi χοῖρος, χοιρίον, χοιρίδιον si sviluppano su un doppio piano referenziale indicante in senso proprio il porco e la scrofa ed in senso traslato i genitali femminili, nello specifico la vulva<sup>734</sup>. Il fondamentale studio di Benveniste ha ormai solidamente dimostrato che tra i lemmi χοῖρος, χοιρίον, χοιρίδιον ed i sostantivi σῦς o ὄς corre una notevole differenza, dal momento che i primi indicano propriamente il porcellino o la porcellina in perfetto parallelo con il lessema latino *porcus*, i secondi qualificano nella fattispecie invece il porco o la scrofa adulti in analogia speculare al lemma latino *sus*<sup>735</sup>.

L’eroticità comica è veicolata da tutta una serie di metafore costruite intorno al corpo maschile e femminile ed afferenti alla sfera della sessualità e declinate su binari, in prima istanza semantici e linguistici, diversi: e proprio giocando sull’anfibologia semantica rivestita dai lemmi χοῖρος, χοιρίον, χοιρίδιον Aristofane crea una serie di doppi sensi linguistici, al punto tale da creare un *Witz* particolare, un gioco in prima istanza

---

<sup>733</sup> Saïd 1987, p. 72.

<sup>734</sup> Per la doppiezza linguistica insita nei cfr. Rosellini 1979 p. 22, Zuntz 1989 p. 121, Bowie 1990 pp. 34 – 36, Brioso 1991 (che a p. 115 ribadisce che i lemmi indicano nello specifico i *pudenda muliebria*), Tzanetou 2002 p. 335, Thiery 2007 pp. 105 e 131, Saïd 1987 pp. 74 – 75. Come è ben noto, il doppio senso linguistico costituisce una cifra fondamentale della *lexis* poetica comica. A titolo esemplificativo è possibile ricordare la sezione di *Lys.* 1162 e segg. in cui i nomi dei territori contesi durante la guerra tra Ateniesi e Spartani (Pilo, Echiunte, il golfo maliaco e Megara) costituiscono, all’interno di un gioco polisemicamente connotato, precise allusioni erotiche a parti del corpo femminile: Πύλος è infatti da riconnettere a πύλη, indicante l’entrata e quindi metafora allusiva alla vulva o all’ano; Ἐχίνοῦς è connesso con ἔχινος che rimanda all’organo sessuale femminile; il nesso τὸν Μηλιᾶ κόλπον sembra essere di evidente stampo erotico, dal momento che κόλπος indica non soltanto il golfo, ma allude altresì alla vulva, così come Μηλιᾶ può richiamare μήλα, che vale tanto mele quanto seni, come attestato altresì da Aristoph. Eccl. v. 903. Su tale sezione della *Lisistrata* utili considerazioni in Saïd 1987, p. 80 e p. 80 n. 2, più in generale per le metafore sessuali presenti nella *Lisistrata* punto di avvio interessante sono le pp. 79 – 80.

<sup>735</sup> Cfr. Varr. *De re rust.* II, 4, 10. Si tratta di Benveniste 2001<sup>2</sup>, pp. 17 – 24 (già affrontato comunque in Benveniste 1949). Da consultare comunque altresì Chantraine 1956, pp. 24 – 25, secondo cui in una prospettiva storica presente alla base del sistema che conduce alla modificazione della struttura originaria del vocabolario greco tra V e IV sec. a.C., il lemma ὄς risulta rimpiazzato da χοῖρος; ed infine Franco 2006, p. 9. Per la notevole specifica bibliografia critica sull’argomento si rimanda a Franco 2006, p. 5 n. 1, e nello specifico pp. 6 – 7 e p. 7 n. 4 per l’etimologia del lemma ὄς. Per l’imagery suina cfr. i fondamentali contributi di Benveniste 1949, Oguibénine 1987, Andre 1991, Schaps 1991 e 1996, De Lamberterie 1994, Sargent 1999 e Franco 2006.

linguistico, in secondo luogo di equivoci incentrato sulla continua interferenza tra il nome proprio dell'animale ed il significato traslato indicante metaforicamente il sesso femminile<sup>736</sup>.

La sezione di *Ach.* vv. 736 – 835 è costituita dalla celebre scena all'interno della quale il Megarese traveste le figlie da porcelline (χοίρως γὰρ ὑμὲ σκευάσας, v. 739a) per poterle venderle sul mercato, nella fattispecie a Diceopoli. In prima istanza il Megarese invita le figlie ad indossare gli zoccoli propri del maiale (περίθεσθε τάσδε τὰς ὀπλὰς τῶν χοιρίων, v. 740) per apparire buone figlie di una buona (madre) scrofa (ὅπως δὲ δοξεῖτ' εἶμεν ἐξ ἀγαθᾶς ὑός, v. 741)<sup>737</sup>. Fin dalle prime battute, appare evidente il discrimine posto tra il lemma χοίριον qualificante le piccole porcelline, ed il termine ὄς, detto propriamente della scrofa adulta. Per completare il travestimento ed apparire realmente scrofette le figlie-porcelle dovranno indossare i musetti del maiale (ἀμφίθεσθε καὶ ταδὶ τὰ ῥυγγία, v. 744) e grugnire alla stregua dei piccoli maialini destinati ad essere sacrificati nelle celebrazioni dei riti eleusini ([...] γρυλλιξεῖτε καὶ κοῖξετε / χήσεῖτε φωνὰν χοιρίων μυστηρικῶν, vv. 746 – 747)<sup>738</sup>. A completare la comicità della sezione concorre il successivo dialogo tra il Megarese e Diceopoli (vv. 750 – 810), interamente giocato sul doppio senso dei termini χοῖρος, χοίριον, χοιρίδιον, che nelle battute di entrambi i protagonisti della sequenza dialogica vengono riferite alle fanciulle porcelline presenti sulla scena<sup>739</sup>. L'intera scena degli *Acarnesi* risulta quindi sviluppata intorno all'equivoco semantico osceno veicolato dal lemma χοῖρος ed affini, nella misura in cui esso indica o

<sup>736</sup> Per χοιρίδιον nel significato proprio di porcellino cfr. ad esempio *Ach.* v. 521 e *Pax.* v. 374. Per le allusioni oscene nella commedia aristofanea fondamentali punti di partenza risultano a tutt'oggi i contributi di De Wit – Tak 1968, Carriere 1979 pp. 133 – 143, Thiery 2007 pp. 329 – 344. Per le metafore costruite intorno al corpo femminile cfr. la sintesi offerta da Ghislaine 2009, pp. 141 – 152.

<sup>737</sup> Notazione, questa, che dà specifica contezza della differenza che intercorre tra χοῖρος, χοίριον, χοιρίδιον indicanti il porcellino e ὄς (o οὐς) riferito precipuamente alla scrofa adulta. Cursorie notazioni alla scena analizzata in questa sede in Sommerstein 1980, pp. 194 – 198 *comm. ad vv.* 736 – 835.

<sup>738</sup> Per la connessione del maialino con i culti di Demetra e l'ambiguità che connota la scena degli *Acarnesi* cfr. anche Lawler – Kober 1945 pp. 104 – 105, Sommerstein 1980 pp. 194 *comm. ad v.* 739, 195 *comm. ad vv.* 764 e 773, 196 *comm. ad vv.* 781 – 782 e 197 *comm. ad v.* 793, ed Austin – Douglas Olson 2004 p. 132 *comm. ad Aristoph. Tesmoph.* v. 237, che ricordano altresì la valenza semantica traslata di χοῖρος, χοίριον, χοιρίδιον, δέλφαξ (cfr. *infra*) per indicare i genitali femminili. Se è dato evidente che in ambito comico il verbo γρύζω risulti impiegato come sinonimo comico di φθέγγομαι o λαλέω, pur tuttavia esso indica propriamente il verso dei maiali, su cui cfr. soltanto a titolo esemplificativo *Hipp. fr.* 70 v. 6 W., *Aristoph. Eq.* v. 294, *Nub.* v. 963, *Vesp.* vv. 374 e 741, *Pax.* v. 97, *Lys.* v. 509, *Tesmoph.* v. 1095, *Ran.* v. 913, *Plut.* vv. 454 e 598, *Alc. Com. fr.* 22 v. 1 K. – A., *Sopat. fr.* 5 v. 1 K. – A. In *Eq.* v. 877 Paflagone ricorda un cittadino di nome Gritto (Γρύττον) non altrimenti noto dalle fonti forse ipotesi probabile che lo stesso sia proprio un *nomen loquens* da connettere etimologicamente e foneticamente con il verbo γρύζω, indicante propriamente il grugnire dei maiali. A tal riguardo risultano interessanti le notazioni specifiche di *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Eq. ad v.* 877, che connettono il nome Γρύττος al sudiciume insito nella prostituzione (τὸν ῥύπον τῆς πορνείας; ma ῥύπος potrebbe valere altresì in senso metaforico meschinità e πορνεία impudicizia), ed affermano che probabilmente il nostro commediografo si scagli oltraggiandolo (διαβάλλει) contro questi in quanto prostituto (Γρύττον τινὰ πόρνον). Specificamente per i maialini come principali vittime sacrificali nei culti di Demetra si rimanda a Radermacher 1940, Bruneau 1970 pp. 269 – 290, e Bowie 1993 p. 214.

<sup>739</sup> In modo specifico χοῖρος ai vv. 764, 767, 768, 769, 771, 773, 780, 788, 792, 793, 794, 795, χοίριον ai vv. 777, 808, χοιρίδιον ai vv. 806, 812, ed infine il lemma indicante il grugnito del maiale (κοῖ) ai vv. 780, 800, 801, 802, 803. Sull'intera sezione utili considerazioni in De Lamberterie 1998 pp. 47 – 48 e Corbel Morana 2012, pp. 44 – 49. In generale sull'oscenità comica si vedano Henderson 1975, pur con i limiti esegetici e le interpretazioni spesso fin troppo arbitrarie che il volume propone, Robson 2006 pp. 70 – 94 e McClure 1999 pp. 228 – 235.

precipuamente la porcellina o la vulva, e quindi per sineddoche la fanciulla stessa<sup>740</sup>. Su tale elemento nota bene Corbel Morana quando asserisce che “le jeu sur le sens propre, matérialisé dans le travestissement animal des fillettes, et sur l’acception anatomique vulgaire du mot renouvelle, en la filant dans ses moindres détails, la métaphore usuelle assimilant le sexe des jeunes filles à un χοῖρος”<sup>741</sup>.

L’impiego traslato del termine, o meglio la sua anfibologia semantica, un voluto “équivoque obscene”<sup>742</sup> incentrato sull’“assimilation métaphorique du sexe féminin à l’animal”<sup>743</sup> e contrassegnato da “duality”<sup>744</sup>, non rimane elemento letterario unicamente circoscritto agli *Acarnesi*, ma risulta altresì attestato in larga parte della produzione del nostro commediografo: in *Vesp.* v. 573 il termine χοιρίδιον designa propriamente l’organo sessuale femminile, così come in parallelismo nella medesima commedia al v. 1353 è Filocleone a qualificare – sempre all’interno di un voluto gioco linguistico eroticamente connotato – la flautista presente sulla scena come χοιρίον<sup>745</sup>. In modo precipuo nelle commedie aristofanee del femminile il lemma χοῖρος risulta spesso impiegato in connessione con i verbi ψιλώ (e composti) e τίλλω (e composti) per designare la vulva depilata, come appare evidente da *Tesmoph.* vv. 538 (ἀποψιλώσομεν τὸν

---

<sup>740</sup> Già le fonti antiche davano piena contezza del gioco linguistico aristofaneo incentrato sull’ambiguità semantica del lemma χοῖρος. Gli *Sch. rec. in Clem. Alex. Protrept. et Paedag.* 308, 29 ricordano che χοῖρος può indicare l’organo sessuale femminile (γυναικεῖον αἰδοῖον) e portano a conferma di tale valenza traslata del termine proprio l’impiego aristofaneo nella sezione di *Acarnesi* esaminata in questa sede (ὡς μαρτυρεῖ καὶ Ἀριστοφάνης ἐν Ἀχαρνεῦσιν λέγων “χοῖρε, χοῖρε”). Su questo nota bene, seppur cursoriamente, Corbel Morana 2012 p. 47 “la métaphore réalisée se double ici d’un rapport de synecdoque exprimant la partie pour le tout et désignant les petites filles par leurs parties intimes. La métamorphose s’appuie ainsi sur le syllogisme suivant: les fillettes sont réduites à leur χοῖρος; le term peut avoir le sens concret, matérialisé sur scène, de <truite>; les fillettes deviennent donc, par un artifice linguistique, des petites truies, comme le prétendait le Mégarien au début de la scène”.

<sup>741</sup> Corbel Morana 2012, p. 45. Cfr. altresì Silk 2000 (a), p. 125 che sulla scena degli *Acarnesi* osserva che “a classic routine around the equivocal word χοῖρος”, da intendere volutamente al contempo tanto “pig” quanto “cunt”, e già Lawler – Kober 1945, p. 100.

<sup>742</sup> Corbel Morana 2012, p. 46.

<sup>743</sup> Corbel Morana 2012, p. 46.

<sup>744</sup> Silk 2000 (a), p. 125.

<sup>745</sup> Che la scena sia tessuta su un lessico erotico lo dimostrano il riferimento alla pratica della *fellatio* praticata dalla donna sui convitati al v. 1346 (μέλλουσαν ἤδη λεσβιεῖν τοὺς ξυμπότας). Cfr. a tal proposito altresì la difficoltà testuale rappresentata da *Tesmoph.* v. 289 in cui il nesso “τὴν θυγατέρα (ex –ραν corr.) χοῖρον” tramandato dal ms. *Ravennas* 137.4 A del X sec. ha suscitato non poche perplessità esegetiche e testuali. Hall-Geldart 1964 accolgono l’accusativo tradito χοῖρον, ma accettano l’emendamento τοῦ θυγατρῖου di Meineke per il tradito τὴν θυγατέρα, intendendo quindi la “vulva della piccola figlia”. Di contro Coulon – Van Daele 1995, pur accettando il tradito τὴν θυγατέρα, correggono ex *scholiis* il tradito χοῖρον > in un presunto *hapax* εὐχοῖρον ed intendono quindi “la figlia dalla bella vulva”. La soluzione del problema può forse derivare dall’intervento di Fritzsche che corregge il tradito χοῖρον in Χοιρίον, ritenendolo nome proprio. Tale emendamento è giustamente accolto da Wilson 2007, che pur mantenendo τὴν θυγατέρα (ex –ραν corr.), stampa τὴν θυγατέρα Χοιρίον, ripercorrendo la scelta testuale operata già da Austin – Douglas Olson 2004. L’emendamento di Fritzsche era già stato discusso ed accolto nel contributo di Prato 1993, pp. 696 – 698, che analizzando le strategie parodiche della sezione di *Tesmoph.* vv. 289 – 291, riteneva che il tradito χοῖρον dovesse essere inteso come Χοῖρον o meglio ancora come Χοιρίον secondo la correzione suddetta, da riferire quindi come nome proprio all’accusativo tradito da mantenere τὴν θυγατέρα. Secondo lo studioso infatti esso sarebbe uno “dei nomi fittizi (ma parlanti) conati da Aristofane (e, come tali, soggetti inevitabilmente ad alterazioni nella tradizione ms.) sul modello di termini sessuali di uso corrente” (p. 698).



χοῖρον) e 540 – 543 (χοῖρον [...] τιλλομένην), oppure ancora da *Eccl.* vv. 72 ([...] τὸν χοῖρον ἀποτετιλμένης) e 724 (τὸν χοῖρον ἀποτετιλμένης)<sup>746</sup>.

L'ambiguità semasiologica appena analizzata investe all'interno del tessuto linguistico aristofaneo anche la famiglia semantica (attestata quasi esclusivamente in commedia) costituita da lemmi quali δέλφαξ, δελφάκιον e affini<sup>747</sup>, oscillanti tra la valenza propria di "maiale, scrofa" e quella traslata di "vulva"<sup>748</sup>; o

<sup>746</sup> Per l'impiego del verbo παρατίλλω indicante la depilazione femminile cfr. *Lys.* vv. 89 e 151; lo stesso verbo può essere sfruttato altresì in relazione alla depilazione dell'adultero, come appare evidente da *Plut.* v. 168. Su παρατίλλω cfr. nello specifico MacDowell 1980. Per l'uso del verbo ἀποπιλώω in riferimento alla depilazione della vulva cfr. *Lys.* vv. 824 – 828. Per la depilazione femminile si legga altresì la sezione di *Eccl.* vv. 60 – 67.

<sup>747</sup> Il lemma δέλφαξ appare attestato per la prima volta in *Hipp.* fr. 145 v. 1 W. (e poi in ambito giambico cfr. *Anan.* fr. 5 v. 4 W.); per l'impiego in ambito comico cfr. *Anax.* fr. 12 v. 1 K. – A., *Antiphan.* fr. 133 v. 6 K. – A., *Aristoph.* ffr. 318 v. 6, 324 v. 8, 506 v. 5 K. – A., *Crat.* ffr. 3 v. 1 e 148 v. 1 K. – A., *Crobyl.* fr. 6 v. 1 K. – A., *Epich.* ffr. 85 v. 92 e fr. 100 vv. 1 e 4 K. – A., *Epicrat.* fr. 6 v. 4 K. – A., *Eub.* ffr. 15 v. 24 e 281 v. 1 K. – A., *Plat. Com.* ffr. 55 v. 1 e 110 v. 1 K. – A., *Theopomp.* fr. 48, 1 Jacoby. Il lemma è attestato altresì in *Soph.* fr. 671 v. 1 Radt ed in *Aesop. Fab.* 87, 1, 1; 189 1, 1; 189, 1, 2. Per δελφάκιον cfr. *Aristoph. Lys.* v. 1061, *Tesmoph.* v. 237 e fr. 224 v. 1 K. – A., *Eub.* ffr. 7 v. 9 e 63 v. 2 K. – A. Cfr. altresì l'impiego di δελφακίνη in *Epich.* fr. 124 v. 2 K. – A., dell'aggettivo δελφάκειος in *Alex.* fr. 124 v. 2 K. – A. e *Pher.* fr. 108 v. 16 K. – A., ed infine dell'*harpax* δελφακόομαι in *Aristoph. Ach.* v. 786. Cfr. inoltre l'interessante sintagma "δέλφαξ σιτευτός ἔγρυσεν" in *Sopat.* fr. 5 v. 1 K. – A. Per δέλφαξ cfr. nello specifico Henderson 1975 pp. 132 e 146 n. 197, Renehan 1975 p. 62 e Beta 1992 pp. 100 – 101.

<sup>748</sup> Per δελφάκιον come porcellino cfr. a titolo esemplificativo nello stesso *corpus* aristophaneum *Lys.* v. 1061, *Hecat.* fr. 324, 5 Jacoby ed Hdt. *Hist.* II, 70, 5. In realtà sulla tipologia di maialino che δέλφαξ indica non si registrano dati analoghi nelle testimonianze: per Arist. *HA* 573b, 13 i δέλφακες sono infatti i piccoli della scrofa madre ὄς (εἰσὶ δὲ τῶν ὄων αἱ μὲν εὐθύς καλλίχοιροι μόνον, αἱ δ' ἐπαυξανόμεναι τὰ τέκνα καὶ τὰς δέλφακας χρηστὰς γεννώσιν). Polluce in *Onom.* VII, 187, 3 ricorda che i cuccioli del maiale adulto (ὑεσ οσῦες) possono essere definiti χοῖροι, χοιρίδια ed infine δελφάκια. Per le *Partitiones* pseudo erodiane (e *codd. Paris.* 2543 + 2570) 18, 14 il δέλφαξ è un piccolo maiale (μικρὸς χοῖρος), proprio come per *Aristoph. Nom. aet.* 276, 29 per cui i piccoli dei maiali (τὰ δὲ νέα) sono detti δέλφακες e χοῖροι. Plutarco in *De amore proli* 497d, 10 asserisce chiaramente che la scrofa (ἡ ὄς) partorisce δελφάκια. Per l'identificazione di δέλφαξ e di δελφάκιον con i piccoli dei maiali cfr. altresì *Eust. Comm. ad Hom. Od.* II, 62, 36 e *Sch. Vet. et Rec. Tricl. in Aristoph. Ach. ad v.* 739. Per *Phot. Lex.* Δ 171, 1, *Hesych. Lex.* Δ 599, 1 il δελφάκιον è specificamente un χοιρίδιον, in analogia speculare ad *Add. in Et. Gud. e codd. Vat. Barber. gr.* 70 Δ 344, 15 secondo cui i δέλφακες sono i χοῖροι ed a *Et. Magn.* 255, 7. Di contro il *Lex. Suid.* Δ 204, 1 dà contezza della difficoltà semantica di δέλφαξ e δελφάκιον, notando che i due termini qualificano per alcuni i maiali adulti (τοὺς μεγάλους χοίρους) per altri i cuccioli della scrofa (καὶ τοὺς μικρούς). Schaps 1996, p. 170 e p. 170 n. 16 ricorda che le testimonianze papiracee (cfr. a titolo esemplificativo *PTebt.* 883, *PCair.* 59312 e 59349, *PLond.* 2186, *PSI* IV 379 B I. 22) presentano generalmente una netta distinzione tra δέλφακες e τοκάδες, indicanti questi ultimi i "brood – sows". Che δέλφαξ presenti un suffisso in consonantismo gutturale -ᾱκ da una radice basilare \**delph-* connessa a δελφύς, analogamente a lemmi indicanti persone (κόλαξ), animali vili o piccoli (κόραξ, ὄραξ, σκύλαξ), parti del corpo (ὕσσαξ, nome osceno indicante la vulva in *Aristoph., Lys.* v. 1001) è ipotesi di Chantraine 1933, pp. 377 – 379, il quale ritiene che il suffisso nominale in questione sia specifico di termini del vocabolario tecnico o popolare e sia ascrivibile ai "suffixes populaires" (p. 379) impiegati assai liberamente, e di Franco 2006 p. 9 n. 14 che però ignora la notazione specifica di Chantraine. Il suffisso risulta poco impiegato nell'*epos* omerico; di contro appare molto produttivo in ambito dorico come testimonia ad esempio l'impiego di πάσσαξ in *Aristoph. Ach.* v. 763 e di ὕσσαξ in *Lys.* v. 1001 (*ibid.* p. 380). Chantraine 1933, pp. 381 – 382 ricorda inoltre la presenza di un suffisso in consonantismo gutturale -ᾱκ, impiegato e produttivo per la formazione di derivati generalmente secondari di senso peggiorativo, largamente impiegati inizialmente nella commedia dorica e poi transitati nella commedia attica, quale κόρδαξ. Di contro Schaps 1996, p. 169 (ma cfr. già Schaps 1991, pp. 208 – 209) ritiene che il nome δέλφαξ derivi dalla radice indoeuropea \**gWelbh-* / \**gWolbh-* indicante rigonfiamento, in virtù della quale δέλφαξ indicherebbe il maiale "gonfio", "grasso" e quindi "adulto". Cfr. altresì Bowie 1993, p. 215. Su δελφάκιον cfr. nello specifico Henderson 1975 p. 132, Skoda 1988 p. 140 ed infine Durling 1993 s.v. Per δέλφαξ come vulva cursorio accenno in Zuntz 1989 p. 121, che però non si occupa della valenza della suddetta famiglia semantica.

ancora dal verbo *hapa*x δελφακόομαι impiegato da Aristofane in *Ach.* v. 782 in relazione alle figlie-porcettine del Megarese nella valenza di “diventare porcella adulta”<sup>749</sup>.

Emerge dalla disamina fin qui condotta che la poetica tragica e quella comica presentano una modalità peculiare di trattare ed intendere le immagini poetiche – prescindendo dal loro statuto di similitudini o di metafore – che associano simbolicamente il femminile ed il maschile all’universo animale: se le opere tragiche infatti codificano l’accostamento umano – animale nella misura in cui riferiscono all’elemento maschile determinate e specifiche tipologie animali così come a quello femminile, di contro nelle opere comiche, secondo un complesso gioco di mescolamento e sovvertimento, i confini tra il bagaglio poetico maschile e quello femminile risultano molto più labili e sfumati.

La poetica comica mette in atto, non soltanto sulla scena, ma anche (e soprattutto) a livello poetico ed ideologico, un processo di fluido interscambio tra maschile e femminile al punto da costruire immagini letterarie forti, ardite, in dialogo con quelle tragiche, ma spesso ad esse antifrastiche.

A corroborare tale affermazione concorre la celebre scena costituita da *Tesmoph.* vv. 210 – 276, in cui Euripide convince il parente Mnesiloco a travestirsi da donna per potersi infiltrare liberamente nell’assemblea delle donne riunite durante la celebrazione delle Tesmoforie<sup>750</sup>. In modo specifico, in uno scambio di battute con Euripide che ha già provveduto a radere la barba<sup>751</sup>, il parente, costretto a travestirsi da donna e sottoposto ad un processo di “femminilizzazione” – che è in prima istanza una “visual

---

<sup>749</sup> Per l’*hapa*x aristofaneo δελφακόομαι nel senso di “diventare porcella adulta” cfr. Hesych. *Lex.* Δ 600, 1 (δελφακοῦσθαι· τελειοῦσθαι τὰς ὕς) ed *Et. Magn.* 255, 7. Sempre in relazione all’ambiguità semantica di χοῖρος cfr. altresì l’interessante *hapa*x χοιροδέλφαξ, “porcello”, attestato nel *PCair. Zen.* 59274.2 del III sec. a.C., la presenza di χοιρίδια in *PCair.* 59346, ll. 20, 24, 28 e di χοιρόθλιψ registrato in Aristoph. *Vesp.* v. 1364 nella valenza di “logoratore, distruttore di fica”. Sulla presenza χοιροδέλφαξ e di χοιρίδιον nei papiri cfr. Schaps 1996, p. 170 e p. 170 nn. 12 – 13.

<sup>750</sup> Sul travestimento quale fulcro scenico, drammaturgico ed ideologico della commedia cfr. Zeitlin 1981, p. 170 che teorizza acutamente le “equivalences between transvestism, effeminacy”. In modo particolare sulla prima commedia aristofanea del femminile la studiosa enuclea i cardini poetici e concettuali asserendo che “it is located at the intersection of a number of relations: between male and female; between tragedy and comedy; between theater (tragedy and comedy) and festival (ritual and myth), between festival (the Thesmophoria) and festival (the Dionysiac, which provides the occasion for its performance and determines its comic essence); and finally, between bounded forms (myth, ritual, and drama) and the more fluid <realities> of everyday life. All these relations are unstable and reversible [...] female sexuality and female psyche, it poses a more necessary and intrinsic connection between the ambiguities of the feminine and those of art, linked together in various ways in Greek notions of poetics from their earliest formulations. The setting of the play and the progress of the plot are constructed not only to make the most of the perennial comic value of female impersonation, but also to use the notions of gender in posing questions of genre and to draw attention to the problematics of imitation and representation which connects travestism of costume with mimetic parody of texts. Transvestism works on the visual level; parody, on the verbal level. Together they expose the interrelationship of the crossing of genres and the crossing of genders; together they exemplify the equivalence of intertextuality and intersexuality”, e p. 184 “the mimesis of the transvestite male is exactly symmetrical with the mimesis of the transvestite female”. Cfr. altresì Said 1987, Zeitlin 1996, Saetta Cottone pp. 286 – 349. Per Bobrick 1997, p. 183 l’infiltrazione di Mnesiloco nelle Tesmoforie traduce in termini più generali l’infiltrazione e l’osmosi tra il maschile e femminile che sostanzia l’intera commedia.

<sup>751</sup> Cfr. *Tesmoph.* vv. 215 – 216 in cui Euripide riferisce al Parente l’intenzione di radere la barba e bruciare i peli pubici ([...] ἀποξυρεῖν ταδί, / τὰ κάτω δ’ ἀφεύειν). E cfr. nel seguito della commedia i vv. 590 – 591, in cui l’effeminato Clistene rivela al coro di donne che Euripide ha depilato e raso tutti i peli di Mnesiloco per renderlo assolutamente simile ad una donna (ἀφῆῦσεν αὐτὸν κάπτιλ’ Εὐριπίδης / καὶ τᾶλλ’ ἄπανθ’ ὥσπερ γυναικ’ ἐσκεύασεν).

transformation into a female”<sup>752</sup> – afferma di vedere in se stesso, oramai rasato e depilato, proprio Clistene, celebre esempio di effeminatezza e bersaglio polemico di Aristofane ({ΕΥ.} Ὅρᾳς σεαυτόν; / {ΚΗ.} Οὐ μὰ Δί', ἀλλὰ κλεισθένη, v. 235)<sup>753</sup>. All'affermazione di Euripide che si accinge a depilare Mnesiloco (ἀνίστασ', ἴν' ἀφεύσω σε, κάγκύψας ἔχε, v. 236<sup>754</sup>), segue la battuta del novello Clistene: da sventurato, una volta depilato, costui diventerà un δελφάκιον (οἴμοι κακοδαίμων, δελφάκιον γενήσομαι, v. 237).

La menzione esplicita del δελφάκιον, non certamente casuale nella sezione presa in esame, si snoda anch'essa su un doppio piano referenziale. È dato incontrovertibile che in relazione all'universo femminile, e, specificamente nella celebrazione delle Tesmoforie, il porcellino assumeva un ruolo sacrificale ben noto ed importante; esso peraltro era depilato prima di essere arrostito una volta offerto in sacrificio<sup>755</sup>. Eppure, risulta altrettanto palese che, stando ad una glossa di Esichio, δελφάκιον indica gli organi genitali femminili, probabilmente anche in virtù di taluni tentativi di spiegazione (para)etimologica che connettono il sostantivo a δελφύς (matrice, utero)<sup>756</sup>. L'ambiguità semantica non risulta pertanto creata e sviluppata

<sup>752</sup> Sthele 2002, p. 386.

<sup>753</sup> Per il carattere effeminato di Clistene, sovrapposto a quello di Dioniso, cfr. *Ran.* vv. 45 – 48. Più in generale per Clistene femminilizzato cfr. Roux 1967, pp. 172 – 175.

<sup>754</sup> Per l'impiego del verbo ἀφεύω, indicante propriamente l'atto di bruciare i peli, in relazione alla depilazione femminile cfr. *Tesmoph.* v. 216 ed *Eccl.* v. 13.

<sup>755</sup> Cfr. Sthele 2002, p. 386. Per un'analisi complessiva dei rituali delle Tesmophorie, soprattutto in relazione alla commedia aristofanea cfr. Tzanetou 2002.

<sup>756</sup> Per δελφάκιον indicante l'organo sessuale femminile cfr. nello specifico la glossa esichiana di *Lex. Δ*, 599, 1, che spiega δελφάκιον con χοιρίδιον. La valenza traslata del termine δέλφαξ nel senso di vulva è certamente connessa alla paretimologia del termine stesso collegato dalle fonti lessicografiche ed etimologiche a δελφύς e μήτρα. Cfr. a tal proposito a titolo esemplificativo Ps. Zon. *Lex. Δ* 480, 10 (παρὰ τὸ τὴν δελφὴν· κυρίως γὰρ ἐπὶ τῆς θηλείας λέγεται δέλφαξ), *Add. in Et. Gud. e codd. Vat. Barber. gr.* 70 Δ 344, 20 (παρὰ τὴν δελφὸν τὴν μήτραν· κυρίως γὰρ ἐπὶ τῆς θηλείας λέγεται δέλφαξ, ἢ δελφὸν ἔχουσα, *Et. Magn.* 255, 4 (παρὰ τὴν δελφὸν, τὴν μήτραν· κυρίως γὰρ ἐπὶ τῆς θηλείας λέγεται δέλφαξ, ἢ δελφὸν ἔχουσα). Va comunque rilevato che all'interno del *corpus* comico la vulva è qualificata anche con altri lemmi: si confronti a titolo esemplificativo l'impiego di κύσθος per designare gli organi genitali femminili in *Ach.* vv. 782, 789, *Lys.* v. 1158, *Plut.* v. 408, *Ran.* v. 430, riferito di solito a donne mature (cfr. Sthele 2002 p. 394 e Corbel Morana 2012, p. 44: “sexe de la femme formée, nommé κύσθος”), *Tesmoph.* v. 1114 o di κῆπος / κήπευμα in *Lys.* vv. 159 e 1101 (su cui cfr. la ricca e puntuale disamina di Durán 1999, p. 99 – 100 e soprattutto p. 99 n. 29); o ancora risulta interessante l'uso di τρήμα propriamente “buco, orifizio, apertura” in *Eccl.* v. 906, proprio per indicare la vulva. Nello specifico la sezione scenica costituita da *Eccl.* vv. 900 – 910 presenta un mordace scambio di battute tra una fanciulla ed una vecchia in materia di questioni erotiche. Se infatti in primo luogo (vv. 900 – 905) la giovane asserisce che il piacere erotico risiede nelle tenere cosce delle ragazze e nei seni (τὸ τρυφερὸν γὰρ ἐμπέφυκε / τοῖς ἀπαλοῖσι μηροῖς, / κάπῃ τοῖς μήλοις ἔπαν- / θεῖ [...], vv. 901 – 904a) e che una vecchia, pur depilata e incipriata potrebbe essere gradita solo al dio della morte ([...] σὺ δ', ὦ γραῦ, παραλέλεξαι / κάντέτριψαι / τῷ θανάτῳ μέλημα, vv. 904b - 906), di contro la γραῦς augura alla fanciulla di trovare un serpente nel letto – al posto di un uomo – per poter soddisfare le sue voglie sessuali:

ἐκπέσοι σου τὸ τρήμα  
τό τ' ἐπὶ κλιντρον ἀποβάλοις  
βουλομένη σποδεῖσθαι.  
κάπῃ τῆς κλίνης ὄφιν  
προσελκύσαιο  
βουλομένη φιλήσαι.

La scena potrebbe costituire un chiaro esempio di gioco parodico, nella misura in cui sembra prendere le mosse dal celebre sezione di Aesch. *Choeph.* vv. 527 – 533, il cui fulcro tematico è costituito, come abbiamo avuto modo di osservare dal sogno di Clitemnestra (cfr. *supra* pp. 112 e segg). Nel suddetto segmento tragico viene riferito dal Coro ad Oreste l'incubo notturno di Clitemnestra, a cui è sembrato in sogno di partorire un serpente, di porlo tra le fasce come un bambino e di offrirgli volontariamente il seno. È forse possibile quindi ravvisare nel passo comico un gioco

nella trama comica unicamente in relazione all'universo femminile come appariva nella scena degli *Acarnesi*, ma si snoda anche in relazione al maschile, e precisamente al maschile "femminilizzato" di cui l'impalcatura ideologica della commedia dà pienamente contezza. Se quindi in prima istanza l'accostamento di Mnesiloco ad un porcellino potrebbe trovare la sua spiegazione nel fatto che Euripide abbia proceduto fisicamente alla rasatura dei peli pubici per renderlo assolutamente simile ad una donna, pur tuttavia in virtù dell'ambivalenza semantica veicolata dal termine, la poetica comica sostanziata dall'osmosi tra maschile e femminile, dall'interferenza tra i due generi e tra le immagini poetiche che simbolicamente li connotano, innesca un forte meccanismo di straniamento in relazione al personaggio di Mnesiloco, che una volta depauperato della sua mascolinità, rasato e reso ormai fisicamente quasi donna, si attribuisce un animale strettamente interrelato con il femminile, e che ne indica, anche da un punto di vista anatomico, la sessualità<sup>757</sup>.

Il lemma ὄζ indicante il maiale o la scrofa adulti in opposizione a χοῖρος, χοιρίον, χοιρίδιον risulta impiegato anch'esso nella commedia aristofanea rivestito di una duplice valenza semantica, nella misura in cui esso può qualificare in maniera propria un maiale<sup>758</sup>, o con valenza traslata metaforica una scrofa donna, e quindi una troia<sup>759</sup>. Tale valenza metaforica risulta spesso impiegata in relazione all'universo femminile, come è registrabile a titolo esemplificativo in *Pax* v. 927, nel cui segmento comico si fa specifico riferimento ad una troia grande e grossa (ὄζ παχεῖα καὶ μεγάλη). La sezione forse più interessante per corroborare la duplice valenza veicolata da ὄζ è costituita dalla provocazione che il coro formato dalle compagne di Lisistrata in preda alla collera contro i mariti nell'omonima commedia scaglia contro il coro di vecchi uomini, minacciando di liberare la scrofa che è in loro se provocate ([...] λύσω τὴν ἑμαυτῆς / ὄζ ἐγὼ δὴ [...]), vv. 683 – 684) e di far sentire agli uomini il morso delle donne inferocite (ὡς ἂν ὄζωμεν γυναικῶν αὐτοῦδ' ὠργισμένων, v. 687)<sup>760</sup>. Se appare evidente che la suddetta sezione focalizzi l'attenzione sull'odio feroce

---

intertestuale con l'ipotesto tragico, costruito mediante le modalità della parodia e dello straniamento: l'immagine poetica tragica, brutalmente violenta ed ardita, del serpente che succhia il latte materno, sottoposta alle maglie della *detorsio* comica, risulterebbe trasposta su un versante contestuale nuovo e diverso, e rifunzionalizzata entro una trama di chiara matrice erotico – sessuale nelle maglie della poetica comica e nell'economia della commedia stessa.

<sup>757</sup> Se è assolutamente condivisibile che l'immagine poetica della sezione degli *Acarnesi* è incentrata dunque tutta su una "série d'acrobates verbales qui jouent de la confusion du sens littéral et du sens métaphorique du mot χοῖρος" (Corbel Morana 2012 p. 46), di gran lunga meno accettabile e davvero semplicistica mi pare l'affermazione per cui la matrice di tali immagini letterarie che sostanziano l'impalcatura ideologica profonda della poetica comica sia di natura popolare e volgare "ce jeu est caractéristique de la grande majorité des passages érotiques de l'oeuvre d'Aristophane inspirés par des métaphores empruntées à l'attique populaire ou vulgaire. Dans la mesure où elle s'empare d'expressions déjà lexicalisées pour leur donner un sens obscène nouveau, la langue vulgaire invite à pratiquer le double – entendre qui fait coexister à chaque instant l'acception courante et l'acception érotique du mot, la seconde se dissimulant ou plutôt feignant de se dissimuler derrière la première" (Corbel Morana 2012 p. 46).

<sup>758</sup> Cfr. per esempio *Plut.* v. 820.

<sup>759</sup> Cfr. anche l'interessante termine osceno ὄσσαξ composto di ὄζ impiegato in *Lys.* v. 1001 per indicare la vulva, su cui cfr. nello specifico Golden 1982. Per l'impiego di ulteriori termini indicanti la vulva (quali per esempio κόλπος in *Lys.* v. 1170 ed *Ecc.* v. 964) si consulti Henderson 1974.

<sup>760</sup> Intendeva ὄζ come scrofa già Freeman 1945, p. 38. Interpretazione sostanzialmente differente (e forse un po' arbitraria) in Perusino 1999, p. 76 che rende il sintagma "λύσω τὴν ἑμαυτῆς...ὄζ" con "scioglierò la tigre che ho dentro di me".

che Lisistrata e le sue compagne scagliano contro gli uomini, risulta problematica nella fattispecie l'interpretazione del termine ὄς del v. 683. Alquanto poco convincente si configura l'ipotesi esegetica di Corbel Morana, secondo cui il lemma ὄς costituisce un "aprosdoketon comique mis pour κύνα, chien et pénis, auquel les femmes substituent naturellement son équivalent féminin en attique vulgaire"<sup>761</sup>. Di contro Andò asserisce che l'immagine della ὄς corrisponda ad un "uso metaforico della femmina del cinghiale"<sup>762</sup>, al punto che "se la metafora del cinghiale ha anche qui la funzione di richiamare la rabbia indomabile, l'uso del femminile introduce una nota misogina in quanto le donne, adattando il loro genere all'animale, finiscono per autodefinirsi 'maiale', non cioè in riferimento al bellicoso animale dell'epica, ma attraverso la femmina del suino domestico, con la simbologia negativa che tradizionalmente comporta"<sup>763</sup>. Ora, se è inubbio che secondo le teorizzazioni zoologiche antiche la violenza e la forza costituiscano uno dei tratti distintivi degli ὄες οἱ ἄγριοι qualificati per l'appunto da Aristotele in *HA* 571b 13 come χαλεπώτατοι durante il periodo dell'accoppiamento, pur tuttavia risulta forse più ritenere che la forza linguistica insita proprio in ὄς permetta all'immagine poetica di essere declinata e svolta al contempo su un doppio versante, indicante ora in senso proprio la maiala ora in senso metaforico la troia.

La battuta della *Lisistrata* potrebbe costituire la diretta ripresa di una precedente immagine poetica che il nostro commediografo aveva però costruito in relazione all'universo maschile, e specificamente al demagogo Cleone, in *Vesp.* vv. 35 – 36, in cui il politico era colto nell'atto di arringare il popolo come balena vorace dalla voce di una ὄς in collera. Ricordiamo il passo in questione:

δημηγορεῖν φάλλαινα πανδοκεύτρια,  
ἔχουσα φωνὴν ἐμπεπρημένης ὄος.

parlava da demagogo una balena vorace  
con la voce di maiala, di troia rabbiosa.

In maniera analoga alla difficoltà esegetica sopra ricordata riscontrata in relazione al termine ὄς di *Lys.* v. 684, nel segmento comico di *Vesp.* v. 36 la specifica valenza del sintagma φωνὴν ἐμπεπρημένης ὄος ha creato non pochi dubbi interpretativi. In prima istanza la difficoltà esegetica è costituita dal fatto di determinare a quale specifico animale faccia riferimento la ὄς menzionata al v. 36, se essa sia quindi una cinghiale, nel cui caso il sostantivo sarebbe da intendersi come femminile di (ὁ) κάπρος, o una scrofa, nel cui caso il sostantivo sarebbe semplicemente un femminile rispetto allo ὄς<sup>764</sup>.

<sup>761</sup> Corbel Morana 2012, p. 45.

<sup>762</sup> Andò 2012, p. 24.

<sup>763</sup> Andò 2012, p. 24.

<sup>764</sup> Difficoltà esegetica rilevata da Zuntz 1989, p. 122. Stranamente non si occupano della problematicità esegetica del sostantivo ὄς né Starkie 1968 (che a p. 108 *comm. ad v.* 36 nota cursoriamente che l'animale in questione rappresenta ulteriormente la "Cleon's repellent appearance") né MacDowell 1982.

In maniera semplicistica Corbel Morana dirime la questione ritenendo che φωνήν ἐμπερημένης ὑός costituisca all'allusione poetica alla "voix stridente de truie en furie"<sup>765</sup> con chiaro intento di ridicolizzazione del personaggio di Cleone. La questione era stata già affrontata da Taillardat secondo cui il suddetto sintagma qualificava nello specifico "une voix de laie furieuse"<sup>766</sup>: se lo studioso intendeva il participio ἐμπερημένης come "ira incensa" ed ἐμπίπρασθαι nel senso figurato di "essere in collera furiosa" (quale attestato a titolo esemplificativo in Aristoph. *Ran.* v. 859), la menzione della ὕς costituiva invece specifica allusione alla voce di una "laie" in collera, e non di una "truie" dal momento che "pour les Grecs [...] le sanglier est le symbol de la colère"<sup>767</sup>. Stando a tale ipotesi interpretativa l'immagine focalizzerebbe quindi l'attenzione sulla voce quasi isterica con cui il depravato oratore Cleone arringa le masse, al punto che la ὕς menzionata in *Vesp.* v. 36 potrebbe ricollegarsi in parte alla simbologia della stessa in *Lys.* v. 684, in cui essa si configura come emblema di ὀργή<sup>768</sup>.

Nel solco della proposta esegetica avanzata da Sommerstein<sup>769</sup> e Giangrande che ravvisa nella ὕς dello spaccato comico la specifica volontà da parte del commediografo di sottolineare due tratti distintivi del demagogo, cioè "la voracità simile a quella di un mostro marino e la voce aspra e sgradevole paragonabile al verso di una cinghialessa infuriata"<sup>770</sup>, si inserisce l'interpretazione di Andò, secondo cui il nesso φωνήν...ὑός è da intendersi come allusione alla "voce di cinghiale"<sup>771</sup> con cui il demagogo arringa il popolo, al punto tale che "il cinghiale, altro animale emblema della rabbiosa forza guerriera nell'epopea, ma qui declinato al femminile, viene degradato al livello di un sesso svalutato per rappresentare soltanto lo spirito collerico con cui il demagogo arringa il popolo"<sup>772</sup>. Stando a tale interpretazione, il sintagma φωνήν ἐμπερημένης ὑός si salderebbe quindi alla valenza semantica veicolata del verbo δημηγορεῖν sapientemente collocato in *incipit* del v. 35 di cui costituirebbe chiara ripresa esegetica e puntuale dilatazione semantica: le due espressioni costituirebbero pertanto i due elementi di un dittico poetico posto a cornice dello spaccato comico, volte a rilevare ancora un volta la rabbia furiosa delle parole con cui il demagogo arringa le masse.

---

<sup>765</sup> Corbel Morana 2012, p. 105.

<sup>766</sup> Taillardat 1965, pp. 190 – 191 § 350 e p. 208 § 376.

<sup>767</sup> Taillardat 1965, p. 191.

<sup>768</sup> Elemento cursoriamente notato da Taillardat 1965, p. 186 § 348 e p. 186 n. 6 in cui l'autore ritiene che l'espressione "λύσω τήν [...] ὕν", indicante appunto la collera della donna, rivesta la funzione di una glossa esegetica del lemma verbale ζωπυρήσεις del verso precedente con valenza semantica traslata di "attizzare la collera" rispetto al significato letterale di "soffiare sul fuoco"; il verbo ζωπυρέω di contro preparerebbe ed anticiperebbe la metafora della ὕς in preda alla collera del verso immediatamente successivo. Cfr. *id.* p. 208 § 376.

<sup>769</sup> Sommerstein 1983, p. 155, secondo cui nello specifico il qualificativo πανδοκεύτρια analizzato in precedenza e riferito alla φάλλαινα debba essere riferito alla voce di Cleone, sguaiata come quelle di un'ostessa.

<sup>770</sup> Giangrande 1994 – 1995 p. 301, ma cfr. altresì pp. 298, 302 – 304.

<sup>771</sup> Andò 2012, p. 23.

<sup>772</sup> Andò 2012, p. 23.

A rendere ancora più complessa l'esegesi del passo, contribuisce la valenza polivalente assegnata al participio ἐμπερημένης dalla critica antica e recente. Coulon – Van Daele<sup>773</sup>, Taillardat<sup>774</sup>, Starkie<sup>775</sup> e MacDowell<sup>776</sup> accolgono ἐμπερημένης ricordando in apparato che il *Ravennas* 137. 4. A presenta -πρημέ-, di contro il *Venetus inter Marcianos* 474, lo scolio allo stesso e l'*editio Aldina* del 1498 -πρησμέ-. In aggiunta alla suddetta oscillazione grafica lo scolio al *Venetus inter Marcianos* 474 e l'*Aldina* presentano la terminazione in caso genitivo -νης e riferiscono pertanto grammaticalmente il participio ad ὕός, contrariamente al *Ravennas* 137. 4. A ed allo stesso *Venetus inter Marcianos* 474, che presentando la terminazione -νην attribuiscono grammaticalmente la forma verbale a φωνήν. Hall – Geldart<sup>777</sup> stampano di contro ἐμπερησμένης, seguendo quindi l'*editio Aldina* del 1498 e lo scolio al *Venetus inter Marcianos* 474 che attestavano per l'appunto la lezione ἐμπερησμένης, menzionando però in apparato l'ἐμπερημένην del *Ravennas* 137. 4. A e l'ἐμπερησμένην del *Venetus inter Marcianos* 474. Da ultimo Wilson<sup>778</sup>, seguendo Coulon – Van Daele, accoglie ἐμπερημένης, ricordando però in apparato (a differenza di Coulon – Van Daele), che la suddetta forma verbale costituisce emendamento proposto da Bekker per le lezioni tradite ἐμπερημένην (del *Ravennas* 137. 4. A) ed ἐμπερησμένην del *Venetus inter Marcianos* 474. La scoliastica al passo in questione intende la forma verbale ἐμπερημένης o come “ἐμπεφουσημένης (nel caso dello scolio al *Venetus inter Marcianos* 474 ed dell'*editio Aldina*) / πεφουσημένης (nel caso dello scolio al *Ravennas* 137. 4. A) καὶ παχείας”, aggiungendo alla glossa che “πρήσαι γὰρ τὸ φυσῆσαι” ed asserendo che tale immagine poetica è volta a qualificare lo stridore gracchiante della voce con cui Cleone arringava le masse. E del resto l'impeto irruento della stessa era già stato più volte rappresentato dal commediografo mediante l'accostamento poetico alla forza impetuosa del fiume Cicloro “καὶ τοῦτο δὲ εἰς [sed εἰς *Venetus inter Marcianos* 474 et *editio Aldina* : διὰ *Ravennas* 137. 4. A] τὸ κρακτικὸν τοῦ Κλέωνος· πολλαχοῦ γὰρ ὡς τοιοῦτον αὐτὸν διασύρει φάσκων ‘Κυκλοβόρου φωνήν’”. Intendendo quindi il participio come “gonfio”, esso risulta connesso all'uso omerico della famiglia semantica del verbo πρήθω, attestato in *Il. XVIII* vv. 470 – 471 nel qualificativo riferito ai mantici εὔπρηστος, indicante specificamente il soffio che attizza il fuoco (φῦσαι δ' ἐν χοάνοισι ἐέικοσι πᾶσαι ἐφύσων / παντοίην εὔπρηστον αὐτμήν ἐξανιῖσαι)<sup>779</sup> e ricordato peraltro dagli stessi scoli che citano il verso omerico (Ὀμηρος· πάντων<sup>780</sup> εὔπρηστον αὐτμήν ἐξανιῖσαι).

<sup>773</sup> Coulon – Van Daele 1958.

<sup>774</sup> Taillardat 1965, p. 190 § 350.

<sup>775</sup> Starkie 1968.

<sup>776</sup> MacDowell 1982.

<sup>777</sup> Hall – Geldart 1964.

<sup>778</sup> Wilson 2007.

<sup>779</sup> Così intende altresì Starkie 1968, pp. 107 – 108 *comm. ad v.* 36, secondo cui il participio ἐμπερημένης è da intendersi, in accordo con la tradizione scoliastica al ms. *Ravennas Gr.* 137.4 A come “πεφουσημένης πρήσαι γὰρ τὸ φυσῆσαι” e sulla scia di Blass che glossava il verbo con “angeschwollen”, in netta opposizione all'esegesi del participio come “burnt” secondo la valenza semantica di ἐμπερηῆσθαι attestata in *Lys.* v. 322.

<sup>780</sup> Da emendare in παντοίην.

A tale ipotesi antica secondo cui ἔμπεπρημένης si configurava quindi come omerismo linguistico e semantico, rigettata però da Van Leeuwen<sup>781</sup> e da Taillardat<sup>782</sup>, si affiancano ulteriori proposte esegetiche relativamente moderne. Kraus, sulla scia dell'interpretazione avanzata già da Merry<sup>783</sup>, ritiene che il participio ἔμπεπρημένης sia impiegato in senso proprio per qualificare quindi una scrofa bruciata che urla disperatamente<sup>784</sup>. Ancora più specificamente Rogers<sup>785</sup>, Van Daele, che rende il sintagma con “voix d'une truie flambée”<sup>786</sup>, ed in tempi più recenti Zuntz<sup>787</sup> ritengono che la designazione della ὄς come ἔμπεπρημένης, e quindi l'urlo da essa emesso, trovi la sua spiegazione nel fatto che i maiali potevano essere bruciati ancora vivi per eliminarne i peli e renderne la carne ancora più tenera: il sintagma φωνὴν ἔμπεπρημένης ὄς alluderebbe pertanto al grido forte e disperato di un maiale arso vivo<sup>788</sup>.

Per Giangrande invece la voce della ὄς, che la studiosa interpreta come cinghiale, indicherebbe specificamente “le urla bestiali lanciate dalla φάλλαϊνα – Cleone [...] emesse dal grugno di un cinghiale”<sup>789</sup>. In termini più recenti la questione è stata ripresa da Peigney, che – sulla scia di MacDowell e Bowie secondo

---

<sup>781</sup> Van Leeuwen 1909, p. 12.

<sup>782</sup> Taillardat 1965, p. 190 § 350 rigetta nettamente tale possibile valenza del verbo adducendo una duplice motivazione: in prima istanza secondo lo studioso il significato del participio ἔμπεπρημένης nel senso di “enflée, grasse” non risulta confacente al passo; in secondo luogo ricorda che il valore di ἀναπρῆσαι e di ἐμπρῆσαι nel significato di “gonfler”, nonché l'aggettivo epico εὐπρηστος, sono di impiego prettamente omerico.

<sup>783</sup> Merrey 1898, p. 6.

<sup>784</sup> Kraus 1985, p. 192.

<sup>785</sup> Rogers 1915, p. 8.

<sup>786</sup> Van Daele 1924, p. 18.

<sup>787</sup> Zuntz 1989. In modo specifico Zuntz 1989 ritiene che il nesso aristofaneo non possa riferirsi alla “fatness” (p. 120) dal momento che

nel lessico medico πρήσις e πρήμα possono significare “swelling” o “inflammation”, non “fatness”. Lo studioso asserisce peraltro che πρήθω è un verbo epico, non parola attica di cui non è attestata la forma al perfetto in diatesi medio – passiva: in realtà questa asserzione potrebbe essere facilmente superata se ammettiamo che Aristofane abbia desunto la parola dal repertorio linguistico epico, e nella sua valenza di epicismo l'abbia poi impiegata, probabilmente in chiave parodica, nella sequenza in esame. Il participio perfetto medio passivo, che potrebbe essere stato coniato o impiegato per la prima volta dal commediografo, risultante dal verbo πρήθω sarebbe però stato πεπρημένης (elemento linguistico – grammaticale di cui però lo studioso non dà alcuna contezza); a p. 123 infatti Zuntz non ammette per nulla un possibile significato metaforico di ἔμπεπρημένης, sottolineandone di contro invece la specifica valenza realistica, al punto tale da rendere l'intero sintagma “φωνὴν ἔμπεπρημένης ὄς” con “the voice of a burnt sow”. La resa letterale del lemma verbale ἔμπεπρημένης come “to be burned” s'inserisce quindi nel solco dell'ipotesi esegetica avanzata da Van Daele che rendeva l'espressione con “une voix de truie flambée”, in cui il verbo “flambée” risulta glossato da Zuntz come “grilled”. Lo studioso specifica pertanto che “the greek wording (sc. ἔμπεπρημένης) [...] indicates that the pig is <on fire>. The perfect participle in fact could hardly be used of the momentary act of branding. It indicates fire being applied to the living animal; perhaps for burning off the bristles, or for softening them, or in a belief that this could make the meat more tender” (p. 123). Su tale ipotesi esegetica ulteriori ragguagli in Giangrande 1994 – 1995, pp. 299 – 300.

<sup>788</sup> Va rilevato inoltre che sia secondo Rogers 1915 p. 8 sia secondo Sommerstein 1983 p. 155 l'immagine offerta dalla sezione di *Vesp.* vv. 35 – 36 costituisce un'unica metafora costruita da un dittico poetico, tesa ad individuare due tratti distintivi della personalità del demagogo: se infatti la balena si riferirebbe alla voracità del demagogo, l'espressione φωνὴν ἔμπεπρημένης ὄς del v. 36, riprendendo ed ampliando semanticamente il verbo δημηγορεῖν del v. 35, si riferirebbe alla “high – pitched truculent voice” (Rogers 1915, p. 8) ed alla “raucous voice” (Sommerstein 1983, p. 155) con cui il demagogo arringa le masse. Tale proposta esegetica è rigettata da Taillardat 1965, p. 190 § 350.

<sup>789</sup> Giangrande 1994 – 1995, p. 303.



cui la φωνὴν ἐμπερημένης ὑός corrisponde ad una “voice of a blazing sow”<sup>790</sup> – spiega l’immagine poetica come chiaro riferimento ad “un monstre hurlant comme une laie furieuse (ἐμπερημένης), symbole de la colère, avide et dévorant”<sup>791</sup>: il verbo ἐπίμπρασθαι, a causa della peculiare valenza semantica assunta in età classica nel significato di “ira incendi”<sup>792</sup>, focalizzerebbe dunque l’attenzione sulla collera furiosa della voce del demagogo che arringa le masse popolari.

In stretta interrelazione alle immagini comiche aristofanee che accostano metaforicamente il demagogo ad un κόραξ vertenti sulla sua distintiva voce gracchiante, la descrizione puntuale, e la conseguente denuncia, delle modalità retoriche peculiari del leader politico non si configurano come dati unicamente circoscritti all’invettiva comica. Aristotele infatti in *Ath. Pol.* 28, 3 osserva che per primo Cleone si distinse per aver arringato ed insultato le masse popolari dal βῆμα (πρῶτος ἐπὶ τοῦ βήματος ἀνέκραγε καὶ ἐλοιδορήσατο), arringandole da demagogo (ἐδημηγόρησε). La connessione tra l’atto precipuo del κράγειν (ἀνέκραγε nel passo aristotelico) e quello del δημηγορεῖν si struttura pertanto come costante nella rappresentazione del demagogo. Plutarco in *Nic.* 3, 1 ricorda che Pericle guidò la città di Atene grazie ad una virtù reale ed alla forza positiva della parola (Περικλῆς μὲν οὖν ἀπὸ τε ἀρετῆς ἀληθινῆς καὶ λόγου δυνάμεως τὴν πόλιν ἄγων) senza servirsi di mezzi secondari per condurre la folla (οὐδενὸς ἐδεῖτο σχηματισμοῦ πρὸς τὸν ὄχλον), di contro al capitolo 8, 5 – 6 della medesima opera, menzionando la presunzione e la tracotanza (βαρὺ φρόνημα καὶ θράσος) di Cleone, nota puntualmente – in termini linguistici assolutamente paralleli al dettato aristotelico – che costui privò del decoro (τὸν...κόσμον ἀνελὼν) l’arte oratoria dal momento che per primo strepitò dalla tribuna arringando le masse (ἐπὶ τοῦ βήματος...πρῶτος ἐν τῷ δημηγορεῖν ἀνακραγών), osò togliersi il mantello e battersi la coscia correndo mentre parlava (περισπάσας τὸ ἱμάτιον καὶ τὸν μηρὸν πατάξας καὶ δρόμῳ μετὰ τοῦ λέγειν ἅμα χρησάμενος). Tale preciso elemento emerge peraltro dalla tradizione scoliastica a *Vesp.* v. 36 secondo cui, in ottica di totale convergenza con le testimonianze appena ricordate, Cleone osò per primo arringare la folla (οὗτος πρῶτος δημηγορήσαι) ἀσέμνως: il demagogo appare quasi l’archetipo degli oratori che, secondo la teorizzazione aristotelica di *Rhet.* III, 1407a 24 – 25, impressionano e colpiscono gli ascoltatori proprio con gli strepiti vocali (καταπλήττουσι τοὺς ἀκροατὰς θορυβοῦντες).

Cleone è nello specifico l’emblema di un’oratoria scomposta, disordinata: la mancanza di verecondia nei suoi stessi gesti traducono strategie retoriche tutte impregnate di insolenza ed audacia tracotante, prive del κόσμος che aveva caratterizzato la politica periclea. Ed è sempre lo stesso Plutarco nel *Confronto tra Nicia e Crasso* 3, 1, a focalizzare ancora una volta l’attenzione sulla voce gracchiante del politico, raffigurandolo come un impudente demagogo che strepita dalla tribuna (τὸν κλέωνα μηδὲν ὄντα πλέον ἐν

---

<sup>790</sup> MacDowell 1982, p. 132 *comm. ad v.* 36 secondo cui φωνὴν ἐμπερημένης ὑός indicherebbe una “blazing sow” o un’ “angry sow”, e non una “burnt sow” (come intendevano Rogers, Van Daele e Zuntz: cfr. *supra*), dal momento che “fire is a regular metaphor for anger”.

<sup>791</sup> Peigney 2009, p. 67.

<sup>792</sup> Su tale valenza semantica si rimanda alla rubricazione di *loci similes* in Taillardat 1965, pp. 187 – 190 § 349.

τῆ πόλει τῆς ἀπὸ τοῦ βήματος ἀναισχυντίας καὶ κραυγῆς). La veemente oratoria del leader democratico risulta inoltre contrassegnata da movimenti convulsamente disordinati e da gestualità scomposta ed eccessiva. Nella *Vita di Tiberio e Caio Gracco Plutarco*, istituendo un puntuale confronto tra le prassi retoriche dei due fratelli, marca con notevole rilievo le sostanziali differenze che intercorrono tra esse. Nel secondo e terzo capitolo dell'opera appena menzionata, partendo dalla triplice analisi condotta contemporaneamente sull'aspetto del volto, dello sguardo e della gestualità (ιδέα προσώπου καὶ βλέμματι καὶ κινήματι) dei due uomini politici romani il biografo, delineandone una sorta di "ἡθοποιῖα retorica" puntuale e precisa, nota che a Tiberio mite a calmo (πρᾶος καὶ καταστηματικός ἦν ὁ Τιβέριος) si opponeva di contro Caio, raffigurato come violento ed impetuoso (ἔντονος δὲ καὶ σφοδρὸς ὁ Γάϊος), al punto tale che il primo arringava le masse popolari rimanendo in maniera composta ed ordinata in uno stesso posto (ὥστε καὶ δημηγορεῖν τὸν μὲν ἐν μιᾷ χώρᾳ βεβηκότα κοσμίως), di contro Caio osò per primo tra i Romani muoversi sulla tribuna (τὸν δὲ Ῥωμαίων πρῶτον ἐπὶ τοῦ βήματος περιπάτω τε χρήσασθαι) ed abbassarsi la toga sulla spalla mentre parlava (καὶ περισπάσαι τὴν τήβεννον ἐξ ὤμου λέγοντα). Dopo aver menzionato i nuovi costumi del politico, Plutarco stabilisce una chiara convergenza tra la prassi declamatoria dell'oratore romano e quella del demagogo ateniese, ricordando come costui fosse stato il primo degli oratori ateniesi ad abbassarsi il mantello ed a battersi il petto (καθάπερ Κλέωνα τὸν Ἀθηναῖον ιστόρηται περισπάσαι τε τὴν περιβολὴν καὶ τὸν μηρὸν ἀλοῆσαι πρῶτον τῶν δημηγορούντων). A causa della prepotenza vocale e delle strategie oratorie messe in atto, i discorsi di Caio provocavano timore e risultavano appassionati fino all'eccesso (ὁ λόγος τοῦ μὲν Γαῖου φοβερὸς καὶ περιπαθὴς εἰς δείνωσιν): la sua tecnica oratoria si configurava quindi diametralmente opposta a quella del fratello, più moderata e maggiormente capace di indurre alla compassione (ἠδίων δὲ ὁ τοῦ Τιβερίου καὶ μᾶλλον ἐπαγωγὸς οἴκτου); essa si strutturava peraltro come abile strumento di persuasione politica delle masse, e per gli espedienti vocali e gestuali a cui ricorreva risultava tanto più convincente e scintillante (ὁ [sc. λόγος] Γαῖου πιθανὸς καὶ γεγανωμένος), totalmente priva della purezza e della rigorosa compostezza formale della *lexis* retorica di Tiberio ([sc. λόγος] τῆ δὲ λέξει καθαρὸς καὶ διαπεπονημένος ἀκριβῶς ἐκεῖνος). L'analisi plutarchea, proseguendo nel dettato ai capitoli quinto e sesto dell'opera, focalizza l'attenzione sulla netta differenza che intercorreva tanto nei discorsi quanto nell'arte declamatoria tra i due fratelli (τῷ δὲ ἦθει κατὰ τὴν τοῦ λόγου διαφορὰν): ancora una volta ad un Tiberio pacato e mite (ὁ μὲν ἐπιεικὴς καὶ πρᾶος), si opponeva l'impeto violento di Caio (ὁ δὲ τραχὺς καὶ θυμοειδής) a tal punto che costui spesso mosso dall'ira, seppur involontariamente, alzava la voce e lanciava insulti, rendendo il discorso declamato poco perspicuo (ὥστε καὶ παρὰ γνώμην ἐν τῷ λέγειν ἐκφερόμενον πολλάκις ὑπ' ὀργῆς τὴν τε φωνὴν ἀποξύνειν καὶ βλασφημεῖν καὶ συνταράττειν τὸν λόγον). Proprio a causa del tratto rabbioso e concitato della voce di Caio, il biografo riferisce l'aneddoto per cui il politico romano ricorse all'aiuto dello schiavo Licinio che, mediante l'ausilio di uno strumento musicale regolatore dei toni vocali, non appena intuiva che la voce di Caio si faceva aspra e rabbiosa, modulava una melodia dolce, che ne allentasse la veemenza vocale e lo calmasse (ὄθεν καὶ βοήθημα τῆς ἐκτροπῆς

ἐποίησατο ταύτης τὸν Λικίννιον, οἰκέτην οὐκ ἀνόητον, ὃς ἔχων φωνασικὸν ὄργανον, ὧ τοὺς φθόγγους ἀναβιβάζουσιν, ὄπισθεν ἐστῶς τοῦ Γαίου λέγοντος, ὀπηνίκα τραχυνόμενον αἰσθοῖτο τῇ φωνῇ καὶ παραρρηγνύμενον δι' ὀργήν, ἐνεδίδου τόνον μαλακόν, ὧ τὸ σφοδρὸν εὐθύς ἐκεῖνος ἅμα τοῦ πάθους καὶ τῆς φωνῆς ἀνιείς ἐπραῦνετο καὶ παρεῖχεν ἑαυτὸν εὐανάκλητον).

In ambito oratorio, greco o romano, e riferito quindi nella fattispecie a demagoghi ed a coloro che arringano le masse in maniera prepotente e con veemenza violenta, lo strepitio vocale (κραυγή) o il gracchiare stesso (κράζειν) si configurano quindi come emblema di un δημηγορεῖν depravato e di un uso distorto della parola<sup>793</sup>. La costante insistenza sulla voce rabbiosa, collerica, stridula del demagogo sembra quasi costituire una precisa “réalisation scénique”<sup>794</sup> delle immagini poetiche metaforiche che focalizzano l'attenzione sulla φωνή bestiale di Cleone, raffigurato in *Eq.* v. 956, come “gabbiano che sta a bocca spalancata”, colto nell'atto di arringare le masse da uno scoglio (λάρος κεχηνῶς ἐπὶ πέτρας δημηγορῶν).

Tornando alla tessera poetica che si riferisce alla φωνὴν ἐμπεπρημένης ὑός del demagogo, risulta interessante ricordare che la violenza propria e distintiva dello ὤς ἄγριος nello sferrare gli attacchi è puntualmente ricordata da Aristot. *HA* 488 b 13, in cui i suddetti animali vengono designati come θυμώδη ed ἐνστατικά<sup>795</sup>. Il riferimento alla voce della scrofa femmina allora può forse trovare un suo diretto collegamento in determinate notazioni rinvenibili nelle teorizzazioni scientifiche che identificano l'emissione forte e costante della φωνή come cifra distintiva delle scrofe femmine. Nella sezione di *HA* 578 a 30 – 32 Aristotele asserisce difatti che i versi emessi dagli ὕες ἄγριοι sono simili a quelli prodotti dagli ὕες ἡμεροὶ (τὰς δὲ φωνὰς παραπλησίας ἔχουσι τοῖς ἡμέροις), ma specifica che la femmina emette molto più frequentemente versi, il maschio invece raramente (πλὴν μᾶλλον ἢ θήλεια φωνεῖ, ὃ δ' ἄρρην σπανίως).

Ben lontano dagli anziani troiani di *Il.* III, vv. 146 – 153 che siedono alle porte Scee, parlatori valenti (ἀγορηταὶ / ἐσθλοί, vv. 150 – 151) simili a cicale, che nella selva tra gli alberi modulano voce melodiosa ([...] τεττίγεσσιν εὐοικότες οἷ τε καθ' ὕλην / δενδρέω ἐφεζόμενοι ὅπα λειριόεσσαν ἰεῖσι, vv. 151 – 152) proprio per l'uso “positivo” e costruttivo che essi fanno della parola, il linguaggio del demagogo sembra poeticamente ed ideologicamente alludere di contro gli strepiti dello storpio Tersite del II libro dell'*Illiade*, che gracchiando acutamente rivolge ingiurie (ὄξεα κεκλήγων λέγ' ὀνειδέα [...], v. 222) contro Agamennone. Se le immagini aristofanee tendono a rappresentare polifonicamente Cleone come belva e mostro, allora, insistendo sui tratti vocali dell'uomo politico, anche la stessa φωνή depravata del demagogo perde la sua umanità e diventa bestiale. Il linguaggio umano viene depauperato del suo essere articolato, viene privato della sua positiva funzione dialogica: saldando strettamente ed interconnettendo i suoni emessi dal κόραξ

<sup>793</sup> L'immagine del politico demagogo come oratore depravato che gracchia o che abbaia sempre essere topica in commedia: si veda a titolo esemplificativo Eupoli fr. 220 K. – A., in cui l'autore scagliandosi contro Siracoso lo paragona per la sua eloquenza a cuccioli di cane, sottolineando come costui abbaia una volta salito sulla tribuna correndo attorno ad essa, quasi come fosse un cane, con movimento spasmodico e concitato (Συράκοσιος δ' ἔοικεν, ἡνίκ' ἂν λέγηι / τοῖς κυνιδίοισι τοῖσιν ἐπὶ τῶν τειχίων' / ἀναβάς γὰρ ἐπὶ τὸ βῆμ' ὕλακτεῖ περιτρέχων).

<sup>794</sup> Corbel Morana 2012 p. 62.

<sup>795</sup> Cfr. altresì Aristot. *PA* 651 a segg.

alle urla colleriche della ὄς, la voce umana, sottoposta anche'essa ad un processo di degradazione, si muta in voce animale, sia essa stridore gracchiante di corvo o voce isterica di una maiala; nella voce di una bestia che insozza la scena politica ateniese.

L'associazione simbolica del demagogo Cleone alla ὄς nel passo comico in esame presenta dunque una complessa serie di valenze simboliche. In prima istanza va ricordato che nell'universo culturale greco il maiale o la scrofa sono allegoria di lordura: proprio a partire dalla celebre descrizione semonidea della donna nata dalla scrofa (fr. 7 W. vv. 2b – 6 = fr. 7 Pellizer-Tedeschi vv. 2b – 6), il dato principale che emerge con forza in relazione alla figura del maiale è costituito dalla lurida sozzura in cui l'animale trascorre la sua esistenza:

[...] τὴν μὲν ἐξ ὄς τανύτριχος,  
τῆι πάντ' ἀν' οἶκον βορβόρωι πεφυρμένα  
ἄκοσμα κεῖται καὶ κυλίνδεται χαμαί·  
αὐτὴ δ' ἄλουτος ἀπλύτοις ἐν εἵμασιν  
ἐν κοπρήισιν ἡμένη πιαίνεται.

[...] quella che nasce dalla scrofa dal lungo pelo,  
a quella ogni cosa per la casa insozzata di lordura  
giace senza ordine alcuno e rotola per terra;  
lei stessa non si lava mai, indossa vesti luride  
ed ingrassa seduta sul letame.

In prima battuta è il disordine a caratterizzare tutto ciò che riguarda la donna-scrofa (ἄκοσμα, v. 4), colta nell'atto di rotolarsi a terra (κυλίνδεται χαμαί, v. 4b), sudicia in abiti altrettanto sudici (αὐτὴ δ' ἄλουτος ἀπλύτοις ἐν εἵμασιν, v. 5 come ben appare dalla *variatio* aggettivale ἄλουτος ἀπλύτοις, peraltro in struttura chiastica) e di ingrassare sul letame (ἐν κοπρήισιν ἡμένη πιαίνεται, v. 6). Se l'aggettivo τανύτριχ con cui è qualificata la scrofa al v. 2 è probabile prestito da Hes. *Op. et Dies* v. 516 in cui risulta impiegato come qualificativo della capra (αἴγα [...] τανύτριχα), a costituire possibile ipotesto della sezione semonidea in questione è il segmento testuale costituito da Hom. *Od.* X vv. 239 – 243: al v. 239 vengono difatti ricordate le setole (τρίχες) come elemento distintivo dei maiali in cui sono trasformati da Circe i compagni di Odisseo, ed in perfetto parallelismo al v. 243 i porci che mangiano sono qualificati specificamente come χαμαιευνάδες<sup>796</sup>. Fetido e lordo, il maiale è icasticamente rappresentato steso a terra (χαμαί), colto nell'atto di rotolarsi nel suo stesso sudiciume; è esso stesso simbolo di sudicia sozzura<sup>797</sup>, come conferma anche – almeno a livello simbolico – la paretimologia del nome χοῖρος prospettata dal grammatico Orione in *Et.* 227, 1 (*excerpta e cod. Vat. gr.* 1456) al cui dire esso deriva proprio διὰ τὸ τὴν χύσιν ἐρᾶν καὶ ρυφᾶν.

<sup>796</sup> Hom. *Od.* X v. 243 ([...] οἷα σύες χαμαιευνάδες αἰὲν ἔδουσιν). Lo stesso epiteto è riferito alle scrofe in Hom. *Od.* XIV, v. 15.

<sup>797</sup> Dato non isolato nella rappresentazione greca del maiale, come si evince altresì a titolo esemplificativo da Democr. fr. B 147 D. – K. (σύες ἐπὶ φορυτῶ μαργαίνουσιν), ed Eracl. fr. 13 (ὕες βορβόρω ἦδονται μᾶλλον ἢ καθαρῶ ὕδατι) e 37 D. – K che ribadiscono ulteriormente la sozzura in cui vive l'animale, espressamente connesso con il fango e con il letame.

È quindi probabile che tale valenza simbolica emerga in filigrana nel dettato aristofaneo: come un maiale vive nella sua stessa lordura, così il degenerato demagogo Cleone insozza la scena pubblica ateniese, insudicia la *polis*, contamina con la sua sciagurata politica e la sua scellerata demagogia. A tale dato, si aggiunge – non in opposizione, ma in sovrapposizione – la valenza traslata dell’immagine della ὄζ, cioè quella di “scrofa” nel senso di “troia”. Il particolare della voce collerica propria di una scrofa in furia, o metaforicamente di una troia adirata, si configura – come abbiamo più volte rilevato – quale semantema dell’uso perverso e depravato della parola da parte di Cleone in assemblea. Ma c’è di più. Se nel tessuto linguistico ed ideologico comico la ὄζ in relazione all’universo femminile rappresenta metaforicamente la “troia”, lo spaccato comico preso in esame, nel momento stesso in cui l’animale risulta declinato in relazione all’universo maschile, e nella fattispecie a Cleone, permette – proprio tramite la duplice valenza semantica ed ideologica che esso trasmette – di “femminilizzare”, ancora una volta, il personaggio politico, degradandolo ad un livello infimo; e di questo livello tanto il maiale che si rotola nel lerciume o nel letame quanto la scrofa “troia femmina” sono emblemi distintivi.

A partire dalla lordura fisica in cui vive, il maiale assurge ben presto nell’universo culturale greco a simbolo di bassezza morale, di gretta ignoranza o stupidità, animale ἀμαθής per eccellenza secondo la definizione data da Aristotele in *HA* 488 b 13. A titolo esemplificativo Aristofane in *Eq.* v. 986, servendosi ancora una volta di un’immagine suina in relazione a Cleone, qualifica l’educazione del demagogo come ὁμοουσία<sup>798</sup>, ed in *Pax* v. 928 denigra ed attacca il politico Teagene ricordando la sua condizione di porco, e quindi di rozzezza (ὕηνία). In termini analoghi poco dopo è Platone a fornire chiara testimonianza della simbologia metaforica veicolata dallo ὄζ<sup>799</sup>: in *Theaet.* 166 c 7 ed in *Resp.* II 372 d e il maiale appare come allegoria di rozzezza e stupidità<sup>800</sup>; in *Resp.* VII 535e il filosofo asserisce nettamente che si insozza nella sua ignoranza proprio come un maiale (ὥσπερ θηρίον ὕειον ἐν ἀμαθίᾳ μολύνεται) l’anima storpia (ἀνάπηρον ψυχὴν) che, pur odiando la falsità volontaria, mal sopportandola, e sdegnandosi oltremodo di coloro che dicono il falso (ἢ ἂν τὸ μὲν ἐκούσιον ψεῦδος μισῆ καὶ χαλεπῶς φέρη αὐτὴ τε καὶ ἐτέρων ψευδομένων ὑπεραγανακτῆ), accetta di buon grado la menzogna involontaria e non si sdegna se colta nella sua ignoranza (τὸ δ’ ἀκούσιον εὐκόλως προσδέχεται καὶ ἀμαθαίνουσά που ἀλικομένη μὴ ἀγανακτῆ). Tale immagine trova un suo diretto completamento a distanza di tempo in *Leg.* VII 819, d 2 – 7, nella cui

<sup>798</sup> Si tratta di una neoformazione aristofanea, coniata secondo De Martino 1986, p. 142 in opposizione antifrastica rispetto all’euripideo εὐμοουσία. In relazione all’*imagery* suina costruita sulla figura di Cleone cfr. l’analoga immagine del fr. 345 K. – A. *incerta sede* di Cratino in cui un discorso incolto esce fuori da un porcile “λόγος τις ὑπήλθ’ ἡμᾶς ἀμαθῆς σοβαύβαλος”.

<sup>799</sup> Per la presenza di Teagene nella commedia aristofanea (*Vesp.* vv. 1183 e segg., *Pax* v. 928) e nella tradizione scolastica di riferimento cfr. Dorati 2002, e nello specifico p. 79 per la condizione di porco del politico. Per il maiale quale emblema di rozzezza ed ingnoranza nel panorama culturale greco si veda l’ampia e puntuale disamina di De Martino 1986.

<sup>800</sup> Cfr. l’interessante notazione di *Theaet.* 166 c 7 in cui la proverbiale stupidità dei maiali è rappresentata specificamente simile a quella dei cinocefali “ὄζ δὲ δὴ καὶ κυνοκεφάλους λέγων οὐ μόνον αὐτὸς ὕηνις”: e non costituisce forse mera suggestione ricordare a tal proposito che proprio il cinocefalo, come il maiale, è uno degli esseri animali e mostruosi riferiti a Cleone, come argomentato in precedenza (cfr. *supra* p. 178).

argomentazione Platone dichiara che un'ignoranza ridicola e turpe (γελοῖαν τε καὶ αἰσχρὰν ἄγνοιαν) non è tratto distintivo degli uomini, ma piuttosto contrassegno peculiare dei cuccioli di maiali (τοῦτο οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ ὑηνῶν τινων εἶναι μᾶλλον θρεμμάτων<sup>801</sup>).

Esaminate le valenze simboliche rivestito dallo ὕς, risulta utile a tal punto della disamina ricordare che il nostro commediografo intorno alla figura di Cleone ha costruito una serie di associazioni poetiche con animali caratterizzati dal cattivo odore: la κακοσμία è elemento distintivo della φάλλαινα (menzionata in *Vesp.* v. 35), dell φώκη (menzionata in *Vesp.* v. 1035 e *Pax* v. 758) ed infine del κάμηλος (menzionato in *Vesp.* v. 1035 e *Pax* v. 758). La notazione poetica che associa la voce del demagogo a quella di una scrofa/troia potrebbe forse saldarsi alle immagini poetiche che accostano tali animali proprio a Cleone. Come già ricordato, in *Pax* v. 928 il nostro commediografo per attaccare e schernire il politico Teagene ne ricorda la rozzezza da maiale (ὑηνία): su tale segmento comico gli *Sch. vet. et rec. Tricl. in Aristoph. Pax ad v. 928* offrono una preziosa notazione, asserendo quanto segue:

τὴν δὲ ὑηνίαν, τὴν δυσωδίαν, τὴν ἐκ τῶν ὑῶν, οἵπερ διαφόροις ἐδέεσμαι χρώμενοι δυσώδη ἀποπατοῦσι, εἰς βορβόρους δὲ κυλίωνται

la condizione di porco, il fetore emanato dai maiali, che dal momento che mangiano cibi di ogni sorta defecano escrementi fetidi, e si rotolano nel fango<sup>802</sup>.

Se da un lato l'esegesi scoliastica sembra ben connettersi alla descrizione semonidea della donna nata dalla scrofa, dall'altro risulta elemento degno di nota la menzione esplicita della δυσωδία che connota il maiale, animale anch'esso fetido. Sembra dunque plausibile poter affermare che, proprio in virtù dell'essere δυσώδης (e quindi κάκοσμος) del maiale, la menzione esplicita della ὕς in riferimento al demagogo Cleone possa essere inserita nel novero delle sequenze metaforiche che fanno del politico una bestia maleodorante e fetida.

La complessità dell'immagine poetica che fa di Cleone una ὕς sembra quindi essere declinata al contempo e volutamente su diversi piani referenziali, ma perfettamente interconnessi ed integrati tra di loro: ridotto ora a scrofa insozzata, declassato ora a troia e quindi ad uomo "femminilizzato", descritto ora come animale dall'odore ammorbante. I processi continui e molteplici di degradazione del demagogo sono connotati in chiave eminentemente politica; ed analogamente alle metafore che rendono Cleone cane e corvo, anche l'immagine che accosta il demagogo ad una ὕς rientra perfettamente all'interno del bestiario politico che Aristofane costruisce sul personaggio del depravato leader democratico. Per rappresentarne però, in termini ancora più pregnanti, la perversione, tuttavia il nostro poeta conduce un'operazione

---

<sup>801</sup> Per il maiale quale simbolo di stupidità e rozzezza, e la sinonimia sostanziale tra ὑηνία ed ἀμαθία cfr. da ultimo Philippides 2009, p. 18. Per il maiale come emblema di rozza e proverbiale stupidità si veda a titolo esemplificativo almeno Pind. *Ol.* VI vv. 87 e segg. Per la bibliografia critica sull'argomento cfr. almeno Di Marco 1983 e 1989, De Martino 1986, Roller 1990, e Bettarini 1997.

<sup>802</sup> Medesima notazione in *Lex. Suid.* Y 79, 4.

letteraria ed ideologica di secondo grado, trasponendo il bestiario “politico”, e quindi “maschile” per definizione, sul piano del femminile: Cleone appare non solo uno ὄς politico, bensì una scrofa/troia femmina. In un gioco di interscambio di genere è la ὄς stessa a caratterizzarsi in senso politico<sup>803</sup>.

Se il bestiario che Aristofane costruisce su Cleone è in prima istanza politico, nella misura in cui il commediografo politicizza determinate immagini animali, è pur vero che la denuncia del demagogo passa anche attraverso la sua progressiva “femminilizzazione”. Tutte le numerose e complesse valenze insite nella prismatica immagine della ὄς, saldate alla molteplicità di immagini animali analizzate in precedenza in relazione alla figura del mostro politico, concorrono in maniera univoca alla degradazione a livello bestiale del demagogo. Come giustamente osserva Silk, la “comic *degradation*”<sup>804</sup> nella trama della poetica aristofanea, e specificamente nelle commedie politiche, risulta di pertinenza esclusiva di personaggi reali, storici che giocano un ruolo di primo piano culturale e politico nell’Atene della guerra del Peloponneso, siano essi il Socrate delle *Nuvole* o la figura di Cleone tratteggiata – o meglio degradata – quale animale in *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Vespe* e *Pace*. L’umiliazione – in prima istanza letteraria – che Aristofane ad essi riserva, li trasforma in “most lurid examples”<sup>805</sup> e ne denuncia la portata sovversiva e corrosiva.

## 2.5. Duelli epici, duelli comici: dallo scontro eroico allo scontro letterario.

### Intertestualità epica, tragica e comica: metaforica animale e processi di animalizzazione nelle *Rane*

*Ipse ruit dentesque Sabellicus exacuit sus*  
(Virg. *Georg.* III, v. 255)

*Fulmen habent acres in aduncis dentibus aprī*  
(Ovid. *Met.* X, v. 550)

La sezione di Aristoph. *Ran.* vv. 804 – 825 è costituita dal dialogo tra Xantia, il servo ed il Coro, ed anticipa la celebre scena in cui si oppongono fieramente Eschilo ed Euripide alla presenza di Dioniso quale giudice della duello poetico tra i due tragediografi<sup>806</sup>:

---

<sup>803</sup> Da correggere forse in tal senso la nota esegetica di Taillardat 1965, pp. 190 – 191 § 350 secondo cui la φωνήν ἐμπερημένης ὄς farebbe riferimento unicamente alla violenza della voce con cui il demagogo arringa le masse, quasi fosse una “force de la natura” e si connetterebbe alle numerose sequenze poetiche analizzate in precedenza che accostano la voce di Cleone all’impeto violento della corrente del fiume Cicloro: non sarebbe quindi sottesa la volontà del poeta, secondo lo studioso, di rappresentare Cleone femminilizzato come scrofa ed eunuco. A tal proposito del tutto arbitrario appare l’intervento testuale di Maass 1925 che corregge il tradito φωνήν ἐμπερημένης ὄς in φωνήν ἐμπερημένον ὄς, in conseguenza del quale si perderebbe la forza dell’immagine poetica e non si darebbe contezza della precisa volontà aristofanea di rappresentare il demagogo depravato come una scrofa – troia – cinghialessa femminilizzato.

<sup>804</sup> Silk 2000 (a), p. 244.

<sup>805</sup> Silk 2000 (a), p. 244. Considerazioni esegetiche in parte già di Carriere 1979, p. 31. Cfr. da ultima Corbel Morana 2012, pp. 306 – 308.

<sup>806</sup> Notazioni assolutamente generiche in Dover 1993, pp. 291 – 294 *comm. ad vv.* 801 – 825.

{ΟΙ.} Ἐβλεψε γοῦν ταυρηδὸν ἐγκύψας κάτω.  
 {ΞΑ.} Κρινεῖ δὲ δὴ τίς ταῦτα;  
 {ΟΙ.} Τοῦτ' ἦν δύσκολον·  
 σοφῶν γὰρ ἀνδρῶν ἀπορίαν ἠύρισκέτην.  
 Οὔτε γὰρ Ἀθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος –  
 {ΞΑ.} Πολλοὺς ἴσως ἐνόμιζε τοὺς τοιχωρύχους.  
 {ΟΙ.} λῆρόν τε τᾶλλ' ἠγεῖτο τοῦ γνῶναι πέρι  
 φύσεις ποητῶν· εἶτα τῷ σῶ δεσπότη  
 ἐπέτρεψαν, ὅτι τῆς τέχνης ἔμπειρος ἦν.  
 Ἄλλ' εἰσίσωμεν· ὡς ὅταν γ' οἱ δεσπῶται  
 ἐσπουδάκωσι, κλαύμαθ' ἡμῖν γίνεται.  
 {ΧΟ.} Ἥ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει,  
 ἠνίκ' ἂν ὀξύγαλόν περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα  
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς  
ὄμματα στροβήσεται.  
 Ἔσται δ' ἵππολόφων τε λόγων κορυθαίολα νείκη  
 σκινδαλάμων τε παραξόνια σμιλευματοεργοῦ  
 φωτὸς ἀμυνομένου φρενοτέκτονος ἀνδρὸς  
 ῥήμαθ' ἵπποβάμονα.  
Φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιδᾶς λασιαύχενα χαιταν,  
δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων, βρυχώμενος ἦσει  
 ῥήματα γομφοπαγῆ, πινακηδὸν ἀποσπῶν  
 γηγενεῖ φύσῆματι.

[Ser.] Lo guardò torvo, come un toro, piegandosi in basso.  
 [Xan.] E chi deciderà al riguardo?  
 [Ser.] Questo era davvero difficile:  
 entrambi si rendevano conto della mancanza di uomini esperti.  
 Eschilo non era in accordo con gli Ateniesi.  
 [Xan.] Ugualmente riteneva che ci fossero molti ladri.  
 [Ser.] E tra l'altro riteneva assolutamente incapaci  
 di giudicare la poesia. Così si affidarono al tuo padrone,  
 lui che è davvero esperto dell'arte.  
 Adesso entriamo: quando i padroni sono impegnati in qualche attività,  
 per noi servi ci sono pene!  
 [Co.] Eschilo altitonante nutrirà davvero dentro una collera terribile,  
 non appena scorgerà il rivale arrotare i denti pungenti;  
 ed allora in preda ad una terribile pazzia  
 strabuzzerà gli occhi. E saranno contese guerriere di discorsi ornati di  
 pennacchi  
 e sottigliezze ed arditezze e cesellature  
 quando uno dovrà fronteggiare l'altro che ha architettato  
 parole equestri.  
 Con la criniera irta sul collo peloso,  
 con il terribile sopracciglio aggrottato,  
 ruggendo dirà parole ferree saldate tra di loro,  
 distruggendo la nave nemica  
 con gigantesco soffio.



L'intelaiatura dell'immagine poetica realizzata nel segmento comico risulta retta da differenti assi tematici, che focalizzano l'attenzione in prima istanza sui tratti fisici precipui dello sguardo di Eschilo (ἔβλεψε γοῦν ταυρηδόν, v. 804 e [...] τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς / ὄμματα [...], vv. 816b – 817a), ed in secondo luogo sui denti aguzzi e mordaci del rivale Euripide (ἠνίκ' ἄν ὀξύλαλόν περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα, v. 815): essa concorre pertanto a ritrarre icasticamente in termini prettamenti animali e bestiali i due poeti che si accingono ad affrontarsi in duello.

I nuclei tematici appena isolati permettono di rintracciare una fitta e complessa trama di rapporti intertestuali, riprese ed allusioni che si snodano sia in relazione ad ipotesti epici omerici, sia in relazione a sezioni tragiche eschilee ed euripidee<sup>807</sup>. In prima istanza l'attenzione del commediografo risulta focalizzata sulla descrizione e qualificazione dello sguardo di Eschilo: l'avverbio modale ταυρηδόν indicante nello specifico lo sguardo taurino (ed in senso metaforico torvo) del tragediografo verso il rivale Euripide, reo di aver distrutto l'arte tragica, istituisce un diretto collegamento proprio con due passi tragici ben precisi. Se infatti in Aesch. *Choeph.* v. 275 è Oreste a diventare furioso come toro contro la crudele Clitemnestra e l'imbelle Egisto per vendicare il padre ucciso (ταυρούμενον), è però probabilmente la *Medea* euripidea a costituire il modello cogente di riferimento della sezione aristofanea presa in esame: ai vv. 92 – 93a del dramma è infatti la nutrice a qualificare come “taurino, furioso” lo sguardo che Medea promana sui figli (ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ (ε) [...]); proprio come parallelamente in *Med.* vv. 187 – 188 la stessa nutrice, sovrapponendo simbolicamente la maga della Colchide ad una leonessa che ha appena partorito, ne ricorda lo sguardo collerico lanciato contro le ancelle (καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίῳ [...])<sup>808</sup>. Dai passi appena menzionati appare dunque palese che la valenza semantica veicolata dall'avverbio ταυρηδόν e dai verbi ταυρώ ed ἀποταυρόομαι designi simbolicamente la collera furiosa promanata dallo sguardo: nelle *Coefore* è lo sguardo del vendicatore Oreste contro la madre assassina del padre; nella *Medea* lo sguardo rabbioso e furente di una moglie tradita che si scaglia contro la propria prole e su cui compie brutalmente la propria vendetta; nelle *Rane* infine si tratta dello sguardo collerico di Eschilo contro Euripide.<sup>809</sup>

<sup>807</sup> Nello specifico sulla parodia metrica operata da Aristofane nelle *Rane* (tematica non affrontata in questa sede) rispetto agli ipotesti euripidei sempre utile risulta Zimmermann 1988.

<sup>808</sup> Rapido accenno alla consonanza di immagini con la *Medea* euripidea, ma senza nessuna esegesi letteraria o intertestuale in López-Férez 2008, p. 424.

<sup>809</sup> Per l'avverbio ταυρηδόν in connessione con l'atto del vedere cfr. successivamente Plat. *Phaed.* 117, b, 5 (ταυρηδόν ὑποβλέψας), Ps. Luc. *Philopatris* 2, 11 (ταυρηδόν ὑποβλέπειν), Ael. *NA* VII, 5, 14 (ὑποβλέψη ταυρηδόν), Alciphr. *Ep.* I, 13, 2, 2; Eunap. *Vitae sophist.* IX, 2, 6, 4, X, 4, 12, 7; Mich. Ps. *Chronogr.* VI, 116, 4. A tal proposito è utile ricordare che lo *Sch. Vet. in Eur. Med. ad vv. 187* e segg. sottolinea come lo sguardo di Medea (ἀποταυροῦται) sia promanato con furore collerico (ὀργίλως, cfr. *supra* p. 73), proprio come in maniera parallela gli *Sch. Vet. in Aristoph. Ran. ad v. 804* riferiscono l'avverbio alla collera che caratterizza l'aspetto di Eschilo (ταυρηδόν τοιοῦτος γὰρ τῷ σχήματι ὀργιζόμενος ὁ Αἰσχύλος), seguiti da *Sch. Rec. Tzetz. in Aristoph. Ran. ad v. 804* (ἔβλεψε γοῦν ταυρηδόν, χαρακτηρίζει τὸ στρυφνὸν καὶ αὐστηρὸν τοῦ Αἰσχύλου, καὶ ζωγραφεῖ δὲ τοῦτον, οἷος ἦν ὀργιζόμενος). Cfr. altresì le *Ῥητορικαὶ λέξεις* (= *Anonymi Lexeis Rhetoricae*) 218, 1 che glossano – analogamente alle notazioni scoliastiche – l'avverbio ταυρηδόν con ὀργίλως, ed Eust. *Comm. ad Hom. Il.* I, 395, 6 che sottopone ad esegesi l'avverbio parafrasandone il senso con l'espressione ἐμβλέπειν...θυμικῶς. La questione della valenza dell'avverbio ταυρηδόν è stata recentemente affrontata da Corbel

Il primo asse tematico dunque è costituito da precisi e puntuali rapporti di intertestualità linguistica che il nostro commediografo istituisce con la poetica tragica, ed in modo specifico con immagini poetiche tratte dal repertorio eschileo ed euripideo: lo sguardo rabbioso del tragediografo viene metaforizzato mediante l'impiego di un'immagine di stampo prettamente eschileo ed euripideo<sup>810</sup>.

Ad ampliare l'interferenza poetica tra universo tragico ed universo comico – travalicando i confini stessi del genere teatrale e del suo repertorio letterario – concorre la particolare serie di rapporti intertestuali e di

---

Morana 2012, p. 223, secondo cui l'immagine poetica riguardante lo sguardo furioso che promana dagli occhi del toro sia direttamente tratta dal repertorio poetico tragico: la studiosa a p. 223 n. 49 cita in sinossi i paralleli letterari di Eur. *El.* v. 1557, *HF* vv. 868 – 869 ed unicamente *Med.* v. 92, senza nessun riferimento alla sezione di *Med.* vv. 187 – 188 e di Aesch. *Choeph.* v. 275; non risulta affrontato dallo studiosa il tema e la valenza simbolica dello sguardo collerico, né in riferimento al maschile (il caso di Oreste), né in riferimento al femminile (il caso di Medea). Non concordo con Corbel Morana 2012, p. 224 secondo cui la presenza dell'avverbio ταυρηδόν (e πινακηδόν v. 824) nella sezione presa in esame si configurerebbe come indizio palese di parodia aristofanea verso l'impiego degli avverbi terminanti in –ηδόν tipico della *lexis* tragica eschilea, come dimostrano ιππαδόν in *Suppl.* v. 431 e ιππηδόν in *Sept.* v. 328 (rubricazione di tali *loci* in Corbel – Morana 2012, p. 224 n. 50). Sul rapporto privilegiato con la poetica euripidea che intrattiene Aristofane, osserva invece bene Calame 2004, pp. 6 – 7 al cui dire “les aspects finalement euripidéens des comedies d’Aristophane lui – meme, dans un contexte politique et intellectuel identique; comme si en définitive, en critiquant les procédures poétiques d’Euripide, Aristophane ne faisait que défendre pour la comédie des pratiques analogues, dans la transgression des règles de genre. Parodie d’Euripide, paratragédie, mais pour enrichir une poétique, une esthétique qui sont loin d’être aussi conservatrices qu’on a voulu l’affirmer”. Da quanto si evince dalle pagine che seguiranno la valenza semantica veicolata dalla famiglia assume però una connotazione diversa in ambito comico rispetto all'ambito tragico, in virtù della quale risulterà opportuno prendere le distanze da Boedeker 1997, p. 131 che tratta in maniera analoga, quasi sinonimica, il repertorio poetico di Aesch. *Choeph.* v. 275, Eur. *Med.* vv. 92 – 93 e 187 – 189, ed Aristoph. *Ran.* v. 804.

<sup>810</sup> La puntuale ripresa da parte di Aristofane di specifici lemmi tratti dalla *lexis* tragica eschilea ed euripidea possono ben indicare a titolo esemplificativo “l'impasto ambiguo di attrazione e repulsione che lega il poeta comico al tragico” (Paduano 1982, pp. 107 – 108), e potrebbe orientare ermeneuticamente in senso diverso la portata dei rapporti letterari ed ideologici che legano Aristofane ad Euripide, al contempo di emulazione e di opposizione, in linea in tal senso con la linea esegetica proposta già (seppur in termini teorici e generici) da Paduano 1982, p. 108 il quale asserisce “nel vivo della produzione euripidea, e del suo messaggio, Aristofane, guidato se non altro da un prodigioso senso del teatro, arrivò a leggere davvero: riconoscendo la superba capacità rappresentativa del suo nemico”. Che la puntuale ripresa da parte di Aristofane costituisca un omaggio all'ipotesto euripideo è già ipotesi di Wycherley 1946: lo studioso infatti ricostruisce i rapporti letterari esistenti tra Aristofane ed Euripide, e corregge la totale visione critica anti-euripidea che il nostro commediografo dispiegherebbe nella sua poetica comica, asserendo che “Aristophanes had a finer and more complete appreciation of Euripides’ greatness [...] loved Euripides with all his faults, and was inevitably drawn towards him [...] Aristophanes must have been actively and strongly in sympathy with Euripides” (p. 98). L'ammirazione aristofanea per la poetica euripidea veicola le diverse strategie parodiche che Aristofane mette in atto nei confronti della sua tragedia, al punto che “parody [...] does not necessarily mean complete condemnation or lack of appreciation; sometimes in fact it is quite the contrary” (p. 99). Per i rapporti ideologici e letterari tra Euripide ed Aristofane sempre fondamentale ed imprescindibile punto di partenza la consultazione di Prato 1955, Pucci 1961 ed Harriott 1962. Che la strategia parodica riveli ammirazione profonda da parte di chi la compie nei confronti del modello di riferimento parodiato è puntuale e precisa teorizzazione di Ferreira 2000, pp. 184 – 185. Del resto già le stesse fonti antiche notavano l'attrazione che Aristofane provava nei confronti di Euripide, all'interno del solco del celebre neologismo verbale εὐριπιδαριστοφανίζειν coniato da Cratino fr. 342 K. – A., come a titolo esemplificativo asserivano gli *Sch. Rec. Areth. in Plat. Apol.* 19c, 3 al cui dire Aristofane “ἐκωμωδεῖτο δ' ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμῆσθαι δ' αὐτόν”. In virtù di tale elemento non sembra del tutto perspicua l'affermazione di Franco 1988, p. 220 secondo cui la parodia verso Eschilo, Agatone, ed Euripide rende i tre tragediografi “ipostatizzazioni polemiche e ridicolizzanti”, che oblitera di contro il grande debito contratto dal nostro commediografo verso il repertorio poetico tragico. Per l'influenza reciproca che può sussistere tra arte tragica euripidea ed arte comica aristofanea, nella misura in cui può essere altresì la poetica tragica a presentare e rielaborare materiale comico, si veda, con particolare riferimento all'ultimo Euripide, Hunzinger 2000. Da consultare altresì il recente contributo di Schwinge 2002.

riferimenti che Aristofane costruisce con la *lexis* epica, omerica in modo precipuo<sup>811</sup>. A partire dalla struttura metrica del passo in questione, caratterizzato dalla presenza ossessiva di serie dattiliche (successione di sei dattili ai vv. 814, 818, 822, 826; di sei dattili di diversa scansione metrica rispetto ai precedenti ai vv. 815, 819, 823, 827; di cinque dattili ai vv. 816, 820, 824, 828)<sup>812</sup>, il commediografo intende ricostruire fedelmente il modello altisonante del genere epico omerico, interrompendolo però – secondo i dettami della poetica comica – dalla giustapposizione ed inserimento di lecci, alternati ed inframezzati alle serie dattiliche (vv. 817, 821, 825, 829).

Contraddistinto specificamente dalla ripresa di lemmi e stilemi sia epici sia tragici<sup>813</sup> – quali κορυθαίολος v. 818<sup>814</sup>, ἐριβρεμέτας v. 814<sup>815</sup>, ῥήμαθ' ἵπποβάμονα v. 821<sup>816</sup>, φρίξας [...] λοφιᾶς v. 822<sup>817</sup>, ἐπισκύνιον e βρυχώμενος v. 823 – il segmento testuale successivo verte sul particolare (in primo luogo fisico, in seconda

<sup>811</sup> Per un bilancio complessivo sul trattamento della materia epica, e delle vicende di Troia in modo specifico, da parte della poetica comica si consulti Wright 2007.

<sup>812</sup> Notato da Dover, 1993 p. 291, sulla scia già di Prato 1962. In modo specifico alla scansione metrica *sdddd* delle sei sequenze dattiliche costituite dai versi 814, 818, 822, 826 si alterna la scansione metrica *dddads* (*o tr*) delle sei sequenze dattiliche costituite dai versi 815, 819, 823, 827. La scansione metrica delle cinque sequenze dattiliche costituite dai versi 816, 820, 824, 828 risulta *dddads*.

<sup>813</sup> Rapidissimo accenno in Dover 1993, p. 291 *comm. ad v. 821*.

<sup>814</sup> Cfr. a titolo esemplificativo Hom. *Il.* II v. 816 e VI v. 440.

<sup>815</sup> L'aggettivo ἐριβρεμέτας vale "altisonante": il lemma epico è impiegato da Hom. *Il.* XIII v. 624 come epiteto di Zeus (ripreso poi da Quint. *Posthom.* III v. 635). È riferito al potente ruggito dei leoni soltanto in Pind. *Isth.* I v. 64 (ἐριβρεμετᾶν θηρῶν λεόντων). Nella sezione presa in esame esso qualifica metaforicamente Eschilo, poeta altisonante per eccellenza (cfr. *Sch. Vet. in Aristoph. Ran. ad v. 814* ἐριβρεμέτας, μεγαλόφωνος Αἰσχύλος). Cfr. a tal proposito *Sch. Vet. in Aristoph. Ran. ad v. 814*, secondo cui l'epiteto ἐριβρεμέτας riferito ad Eschilo è dovuto al tratto altisonante delle sue parole (ἐριβρεμέτας ὁ Αἰσχύλος πρὸς τὸ βροντῶδες τῶν ῥημάτων καὶ κομπῶδες, in perfetto parallelismo con le notazioni di *Sch. Rec. Tzetz. in Aristoph. Ran. ad v. 814* ἐριβρεμέτας ὁ Αἰσχύλος, διὰ τὸ βροντῶδες τῶν ῥημάτων). Cfr. altresì gli *Sch. Rec. Tzetz. e cod. Ambros. Gr. C 222 inf.* che glossano ἐριβρεμέτας in riferimento ad Eschilo con βροντολόγος a causa delle parole dal carattere elevato e grandiose da lui coniate ed impiegate (ὕψηλαῖς χρώμενοι λέξεσι).

<sup>816</sup> L'aggettivo ἵπποβάμων vale "equestre", in senso metaforico soltanto nel nostro passo aristofaneo "pomposo" (cfr. infatti *Sch. Rec. Tzetz. in Aristoph. Ran. ad v. 821* che glossano ἵπποβάμονα con κενόδοξα). Unicamente quattro attestazioni del lemma, tutte in poesia: impiegato per la prima volta da Aesch. *Suppl.* v. 284 e *PV* v. 805, esso si registra in Soph. *Trach.* v. 1095 ed Aristoph. *Ran.* v. 821. Il nesso ῥήμαθ' ἵπποβάμονα qualifica quindi la *lexis* tragica eschilea, spesso oscura ed ardita. Cfr. a tal proposito la ripresa del nesso, variato però, in Aristoph. *Ran.* v. 929 ῥήμαθ' ἵπποκρημνα impiegato da Euripide per designare le parole inventate da Eschilo, in cui l'aggettivo *hapax* ἵπποκρημνος vale "montato a cavallo, altisonante": esso qualifica per l'appunto parole oscure, prive di chiarezza, audaci e problematiche da intendere, come ben si evince da *Sch. Rec. Tzetz. e cod. Ambros. Gr. C 222 inf.* al cui dire i ῥήμαθ' ἵπποκρημνα sono caratterizzati da mancanza di chiarezza (πολλὴν ἀσάφειαν ἔχοντα), sono ardite (παρακεκινδυνευμένα) e difficili da capire (δυσνόητα). In modo specifico per il lemma παρακεκινδυνευμένα cfr. successivamente *Dionys. Hal. De Isaeo* 13, 20. L'immagine sarà ampliata e completata ai vv. 902 – 904 delle *Rane*, dove Eschilo verrà paragonato ad un Centauro ed Euripide ad un cavallo da corsa: non concordo affatto sulla posizione assunta da Corbel Morana 2012, p. 225 che spiega la dicotomia metaforica animale Centauro vs. cavallo da corsa come un'opposizione che ricrea la dicotomia "sauvage/civilisé (ou domestique)" da riconnettere quindi a a sua volta all'irriducibile opposizione tra la "selvaggia" creazione poetica di Eschilo che focalizza e mette in scena spesso la bestialità (*Ran.* v. 837) e quella più sofisticata e meno cruda di Euripide (*Ran.* v. 901, definita ἀστεῖον, "cittadina" nel senso di "levigata, sofisticata"). Per la grandezza, la magniloquenza, e talora l'oscurità dello stile di Eschilo si vedano sempre *Ran.* vv. 924 – 925 e 928 – 929 (invenzione anche linguistica di animali fantastici), 963, 1016 – 1017 (con l'attestazione del lemma di stampo omerico ἐπταβόειος, su cui cfr. almeno *Il.* VII vv. 220 – 222) e 1042 (θυμολέων, epiteto omerico su cui cfr. almeno *Il.* VII v. 228, *Od.* IV v. 724 ed XI v. 267 e *supra* p. 13 n. 63).

<sup>817</sup> Per il nesso cfr. *Il.* XIII v. 473 ed *Od.* XIX v. 446.

istanza metaforico) dei denti aguzzi e mordaci di Euripide nella gara poetica che lo opporrà ad Eschilo, come dimostra per l'appunto la presenza del sintagma θήγοντος ὀδόντα<sup>818</sup>.

Proprio la spia linguistica costituita dal verbo θήγω concorre a delineare una fitta serie di interferenze letterarie con sezioni epiche omeriche<sup>819</sup>: in *Il. XI* vv. 414 – 420a Odisseo durante lo scontro contro i Troiani è paragonato ad un cinghiale (ὥς δ' ὅτε κάπριον, v. 414) che avanza dal folto della boscaglia (ὄ δέ τ' εἶσι βαθείης ἐκ ξυλόχοιο, v. 415) ed arrota i bianchi denti tra le mascelle ricurve (θήγων λευκὸν ὀδόντα μετὰ γναμπτήσι γένυσσι, v. 416)<sup>820</sup>; in *Il. XIII* vv. 470 – 476a l'eroe acheo Idomeneo in procinto di intraprendere duello con il troiano Enea è accostato ad un cinghiale sicuro della sua forza che attende impavido sui monti l'assalto dei cacciatori:

ἀλλ' οὐκ Ἰδομενεῖα φόβος λάβε τηλύγετον ὦς,  
ἀλλ' ἔμεν' ὥς ὅτε τις σῦς οὔρεισιν ἀλκί πεποιθῶς,  
ὅς τε μένει κολοσυρτὸν ἐπερχόμενον πολὺν ἀνδρῶν  
χῶρῳ ἐν οἰοπόλῳ, φρίσσει δέ τε νῶτον ὕπερθεν·  
ὀφθαλμῶ δ' ἄρα οἱ πυρὶ λάμπεται· αὐτὰρ ὀδόντας  
θήγει, ἀλέξασθαι μεμαῶς κύνας ἠδὲ καὶ ἄνδρας·  
ὥς μένεν Ἰδομενεύς [...]

ma la paura non si impossessò di Idomeneo come un fanciullo:  
restava saldo come quando un cinghiale sui monti sicuro della sua forza  
attende il violento tumulto dei cacciatori che vanno all'assalto  
in un luogo deserto, gli si drizza il pelo sul dorso,  
gli lampeggiano gli occhi di fuoco; subito arrota i denti  
desideroso di respingere cani ed uomini,  
così restava Idomeneo [...]

All'interno della similitudine che ricorda la forza del cinghiale (σῦς, v. 471) a cui è associato Idomeneo per la forza (ἀλκί πεποιθῶς, v. 471), assumono notevole rilievo i particolari fisici dell'animale che si prepara alla lotta contro i cacciatori: il pelo si drizza sul dorso (φρίσσει δέ τε νῶτον ὕπερθεν, v. 473), gli occhi lampeggiano di un bagliore igneo (ὀφθαλμῶ δ' ἄρα οἱ πυρὶ λάμπεται, v. 474)<sup>821</sup>; infine la bestia arrota i denti ([...] ὀδόντας / θήγει [...], vv. 474 – 475), bramoso di respingere i cani ed i cacciatori (ἀλέξασθαι

<sup>818</sup> Poco più che un rapido accenno esegetico dello spaccato di *Rane* qui preso in esame in Taillardat 1965, pp. 207 – 208 § 374 – 375.

<sup>819</sup> Per la valenza che l'immagine del cinghiale assume nell'*epos* omerico in relazione all'eroe si veda il ricco e puntuale contributo di Camerotto 2005, che analizza per l'appunto tale similitudine all'interno dell'*Iliade* e dell'*Odissea* in relazione a guerrieri ed eroi, di cui costituisce simbolo precipuo di forza, vigore fisico, violenza bellica e ferocia combattiva, di ἀλκή e di σθένος: lo studioso esamina la suddetta immagine nell'ottica di una prospettiva di "osmosi semiotica" (p. 118) in virtù del quale sono le caratteristiche umane degli eroi ad essere riferite al cinghiale; per l'essere selvatico del cinghiale si vedano le pp. 118 – 121; per la frequente associazione con il leone pp. 121 – 122; ed infine per le caratteristiche fisiche del cinghiale quali appaiono dalle similitudini omeriche cfr. pp. 122 – 129 (nello specifico pp. 122 – 124 per le zanne, pp. 124 – 126 per il pelo che si drizza sul dorso e sul collo).

<sup>820</sup> Cfr. a tal proposito *Sch. Vetera in Hom. Il. XI ad v. 416* che glossa l'espressione θήγων λευκὸν ὀδόντα ἀκονῶν τὸν ὀδόντα.

<sup>821</sup> Per il particolare delle setole e dello sguardo in relazione al cinghiale cfr. altresì *Hom. Od. XIX v. 446* (φρίξας εὔλοφιήν, πῦρ δ' ὀφθαλμοῖσι δεδορκῶς) e *Ps. Hes. Scut. v. 390* (ὄσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔικτον), formula omerica ripresa direttamente da *Hom. Il. I, v. 104* e *Od. IV, v. 662*.

μεμαῶς κύνας ἠδὲ καὶ ἄνδρας, v. 475)<sup>822</sup>. Sia il bagliore igneo che promana dagli occhi sia l'arrotare i denti costituiscono quindi gli elementi fondamentali della medesima sequenza poetica, e si configurano sinteticamente correlati come tratti fisici caratteristici del cinghiale: a partire da tale notazione, risulta interessante dare contezza dell'operazione letteraria che compie Aristofane rispetto al modello epico di riferimento. Il nostro commediografo infatti nella tessera poetica delle *Rane* scinde poeticamente i riferimenti al fulgore dello sguardo e all'arrotare dei denti, disgiungendo la similitudine omerica. Sussumendo come ipotesto forte di riferimento la descrizione epica del cinghiale, il poeta dispiega però un raffinatissimo gioco di scomposizione poetica nella misura in cui, destrutturando la compatezza dell'immagine omerica in cui elemento del bagliore della vista e dei denti aguzzi costituivano un'unità descrittiva, attribuisce il particolare dello sguardo feroce precipuamente ad Eschilo (ἔβλεψε γοῦν ταυρηδόν, v. 804 e [...] τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς / ὄμματα [...], vv. 816b – 817a), di contro quello dei denti arrotati specificamente ad Euripide (ἠνίκ' ἄν ὀξύλαλόν περ ἴδη θήγοντος ὀδόντα, v. 815).

Come risulta evidente dai passi epici che associano l'eroe ad un cinghiale<sup>823</sup>, il lemma verbale θήγω infatti qualifica nella *lexis* omerica propriamente l'azione dell'arrotare, dell'aguzzare i denti<sup>824</sup>. L'immagine

<sup>822</sup> La descrizione è ripresa quasi alla lettera da Ps. Hes. *Scut.* v. 171b (φρῖσσόν γε μὲν αὐχένας ἄμφω, detto di cinghiali e leoni) e vv. 386 – 391 (οἶος δ' ἐν βήσσης ὄρεος χαλεπὸς προιδέσθαι / κάπρος χαυλιόδων φρονέει [δὲ] θυμῷ μαχέσασθαι / ἀνδράσι θηρευτῆς, θήγει δέ τε λευκὸν ὀδόντα / δοχμῶθεις, ἀφρὸς δὲ περὶ στόμα μαστιχῶντι / λείβεται, ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔικτον, / ὀρθὰς δ' ἐν λοφιῇ φρῖσσει τρίχας ἄμφι τε δειρήν). Cfr. anche *Il.* XIX vv. 365 – 367, in cui Achille è colto nell'atto di digrignare i denti, mentre gli occhi lampeggiano come un bagliore di fuoco (τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλε, τῷ δὲ οἱ ὅσσε / λαμπέσθην ὡς εἶ τε πυρὸς σέλας [...]). Per il bagliore di fuoco che promana dallo sguardo quale tratto distintivo dell'eroe omerico, distintivo altresì del cinghiale cfr. Camerotto 2005, p. 125 con puntuale rubricazione dei passi omerici. Che θήγοντος ὀδόντα costituisca sintagma omerico, lo nota di sfuggita Corbel Morana 2012, p. 233 n. 47, che cita unicamente, senza alcuna esegesi poetica, letteraria o disamina intertestuale, i paralleli letterari di *Il.* XI v. 416 e XIII vv. 474 – 475 e Ps. Hes. *Sc.* v. 388; poco perspicua di contro in relazione al contesto poetico aristofaneo appare a p. 233 n. 48 la reminiscenza di Hom. *Il.* XVI vv. 823 – 826. Per lo stridore di denti (κόμπος ὀδόντων, nesso in clausola adonia) dei cinghiali che affrontano uomini e cani cfr. *Il.* XII v. 149. Per le caratteristiche fisiche del cinghiale cfr. anche la sintesi offerta da Poplin 1995, p. 448 e specificamente p. 455 per la similitudine tra eroe omerico e cinghiale. Per la rappresentazione del cinghiale nell'epica e le sue caratteristiche fisiche cfr. da ultima Franco 2006, pp. 12 – 15; specificamente pp. 12 e 13, nn. 30 – 31 – 32 – 33 – 34 per una rubricazione puntuale dei passi greci e latini in cui si fa riferimento ai tratti fisici dell'animale; p. 13 n. 36 e 20 – 22 per le zanne e le fonti che si riferiscono alle zanne; pp. 12 – 13 in relazione all'analogia tra cinghiale e leone per ciò che riguarda la forza nel combattimento e pp. 14 – 15 per la valenza di modello letterario ideale che l'immagine del cinghiale assume per rappresentare poeticamente la forza, l'impeto ed il furore con cui degli eroi omerici vanno all'attacco.

<sup>823</sup> Per tale impiego cfr. altresì Aes. *Fab.* 252, vers. 2 (ῥ' ἄγριος ἐστὼς ἐπὶ τινος δένδρου τοὺς ὀδόντας ἔθηγε) e 3 (μονιὸς ἄγριος ἐπὶ τινος ἐστὼς δένδρου τοὺς ὀδόντας ἔθηγεν). Il paragone con il σῦς o con il κάπρος è già omerico: in *Il.* IV v. 253 è Idomeneo ad essere paragonato ad un cinghiale per la sua forza (σὺ εἵκελος ἀλκῆν); in *Il.* V v. 783 sono i guerrieri argivi ad essere paragonati a suini cinghiali (συσὶ κάπροιον), proprio come ad essere accostati a suini cinghiali con la medesima espressione formulare sono Ettore ed Aiace in *Il.* VII v. 257. In *Il.* XI v. 324 Ulisse e Diomede sono associati a due cinghiali (κάπρω) che si avventano sulle cagne da caccia; in *Il.* XII vv. 145 – 146 i guerrieri sono associati a cinghiali selvaggi (ἀγροτέροισι σύεσσι, v. 146a), proprio come analogamente in XVII vv. 281 – 282 e 725 Aiace è rappresentato simile ad un cinghiale ([...] σὺ εἵκελος ἀλκῆν / καπρίῳ [...]) v. 725.

<sup>824</sup> Il verbo θήγω connota anche l'atto di affilare una lancia, come si evince da Hom. *Il.* II v. 382 (δόρυ θηξάσθω), una spada o un coltello secondo un impiego frequente nel *corpus* tragico: in Aesch. *Ag.* v. 1262 Cassandra ricorda il coltello affilato con cui Clitemnestra uccide Agamennone (θήγουσα φωτὶ φάσανον, sintagma ripreso successivamente da Phanocl. fr. 1 v. 8 Powell φάσανα θηξάμεναι). Cfr. altresì Eur. *Cycl.* v. 242 (θήξεις μαχαίρας), *El.* v. 1142 (τεθηγμένη σφαγίς), *Troad.* v. 1013 (φάσανον θήγουσ' [α], con la ripresa diretta del nesso da Aesch. *Ag.* v. 1262), *Or.* vv. 51

omerica del cinghiale in collera si riverbera senza nessun filtro a distanza di secoli proprio all'interno del bagaglio poetico tragico, al punto che in Eur. *Phoen.* vv. 1379 – 1381 Eteocle e Polinice si gettano nello scontro proprio come cinghiali che arrotano le zanne selvagge con le guance ricoperte di bava:

ἤϊξαν δράμημα δεινὸν ἀλλήλοις ἔπι.  
κάπροι δ' ὄπως θήγοντες ἀγρίαν γένυιν  
ξυνηψαν, ἀφρώϊ διάβροχοι γενειάδας<sup>825</sup>.

si gettarono l'uno contro l'altro con slancio tremendo:  
come si scontrano cinghiali che arrotano zanne terribili  
ricoperte le guance di bava.

Ad un piano referenziale prettamente fisico che focalizza l'attenzione sull'arrotare i denti del cinghiale, anche in virtù del carattere proverbiale che il θήγειν ὀδόντα in relazione all'animale aveva assunto<sup>826</sup>, si salda la valenza metaforica veicolata dallo stesso θήγω, rafforzata peraltro dalla presenza nel dettato

---

(φάσανον θήξαν[α], il verso è comunque ritenuto un'aggiunta posteriore, una glossa e viene espunto a buon diritto da Herwerden) e 1306 (ξίφος θήγειν).

<sup>825</sup> Si tratta del resoconto del secondo messaggero al coro, in cui la ferocia dell'immagine è veicolata altresì dall'allitterazione verticale creata dalla medesima sequenza fonica γέν- nei lemmi γένυιν (v. 882) e γενειάδας (v. 883), entrambi peraltro *in explicit* di verso. Da notare nel dettato euripideo la leggera *variatio* rispetto agli ipotesti iliadici costituita dal fatto che il verbo θήγω non risulta riferito linguisticamente ai denti o alle zanne come nella sezione omerica sopra ricordata ([...] ὀδόντας / θήγει [...], *Il.* XIII vv. 474 – 475), bensì alla γένυιν (θήγοντες ἀγρίαν γένυιν, v. 1380). A costituire probabile ipotesto per il particolare della bava sulle guance concorre forse la sezione di *Il.* XX vv. 168 – 169, in cui Achille, paragonato ad un leone che si volge all'attacco contro Ettore, spalanca le fauci schiumando la bava tra i denti ([...] ἑάλῃ τε χανών, περί τ' ἀφρὸς ὀδόντας / γίγνεται [...]). L'immagine poetica di Eur. *Phoen.* vv. 1379 – 1381 potrebbe quindi configurarsi come fusione poetica e sintesi tra le sezioni omeriche di *Il.* XIII vv. 470 – 477a (da cui erediterebbe l'associazione simbolica con il cinghiale) e quella di *Il.* XX vv. 168 – 169 (a cui riferirsi per il particolare della bava sulla bocca o sulle guance). Per un'analisi sommaria del "bestiario metaforico" delle *Fenicie* euripidee cfr. Morin 2001, in modo precipuo per il passo citato ed esaminato in questa sede si veda pp. 63 ed 80, senza nessun riferimento però ai probabili ipotesti omerici. Cfr. inoltre Eur. *Or.* v. 1459 per la semplice associazione di Oreste e Pilade a cinghiali montani (ὡς κάπροι δ' ὀρέστεροι) nelle parole del Frigio. Per una simile immagine poetica cfr. altresì il segmento comico costituito da *Lys.* vv. 1251 – 1257, in cui *in explicit* di commedia, lo spartano ricorda che gli Ateniesi, simili a cinghiali (σειείκελοι, v. 1252), vinsero i Persiani all'Artemisio, analogamente agli Spartani al seguito di Leonida, che come cinghiali che arrotano i denti ([...] ἄπερ τὼς κάπρωσ σά-/γοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα [...], vv. 1255 – 1256) andavano in battaglia, con le guance intrise di schiuma ([...] πολὺς δ' / ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἦνσεεν [...], vv. 1256 – 1257):

[...] ὄκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἄρταμιτίω  
πρώκροον σειείκελοι  
ποττὰ κᾶλα τὼς Μήδωσ τ' ἐνίκων·  
ἀμὲ δ' αὖ Λεωνίδας  
ἄγεν ἄπερ τὼς κάπρωσ σά-  
γοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ'  
ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἦνσεεν [...]

Al v. 1257 della sezione suddetta accolgo, seguendo la scelta testuale operata da Coulon – Van Daele 1958 e da Taillardat 1965 p. 207 e p. 207 n. 6, l'emendamento di Wilamowitz σειείκελοι, rispetto al θεείκελοι tramandato dal *cod. Ravennas* 137, 4 A del X sec. e dal *Parisinus inter regios* 2715 del XIV sec., ed alla lezione σειείκελοι tramandata dagli scoli al *Ravennas*. Di contro Hall – Geldart 1964 rispetto alla lezione tradita dai codici θεείκελοι accolgono l'emendamento σιοείκελοι di Meineke. Infine Wilson 2007 accoglie σειείκελοι, considerandolo però stranamente in *app. ad v.* 1251 emendamento di Blaydes rispetto al tradito θεείκελοι, e non lezione tradita dagli scoli al *Ravennas*.

<sup>826</sup> Franco 2006, p. 13 n. 36.

poetico dall'*harpax* ὀξύλαλος (qualificativo delle mordaci parole che saranno scagliate contro l'avversario), estranea al dettato omerico, ma ampiamente attestata nella *lexis* tragica fin da Eschilo: in Aesch. *Suppl.* vv. 186 – 187 Danao alla vista del re Pelasgo e della sua scorta armata si chiede se l'esercito avanzi contro di loro innocuo o affilato di cruda ira (ἄλλ' εἴτ' ἀπήμων εἴτε καὶ τεθηγμένος /ὠμῆ ξὺν ὀργῆ τῶνδ' ἐπόρνυται στόλος); in *Sept.* v. 715 Eteocle rivolgendosi alla corifea che lo prega di non recarsi allo scontro contro Polinice presso la settima porta asserisce che costei non potrà mai smussare con le parole ciò che è già ben affilato, ovvero fuor di metafora la decisa intenzione di combattere contro il fratello (τεθηγμένον τοί μ' οὐκ ἀπαμβλυνεῖς λόγῳ). In senso traslato esso risulta altresì impiegato da Oceano per definire le parole di Prometeo in *PV* v. 311 (τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους)<sup>827</sup>, dal coro di Soph. *Aj.* v. 584 per qualificare la lingua affilata del protagonista del dramma sofocleo (γλῶσσά σου τεθηγμένη), ed infine da Eur. *Or.* v. 1625 per connotare la collera “acuminata” di Menelao (λήμ' ἔχων τεθηγμένον).

Non mi pare costituisca pura suggestione letteraria o linguistica affermare pertanto che l'impiego aristofaneo del termine θήγω si giochi e si espliciti al contempo su un doppio versante referenziale, ed in modo preciso sull'interferenza tra la valenza prettamente fisica e bestiale del verbo riferito all'aguzzare i denti da parte del cinghiale prima dello scontro ereditato dalla poetica epica, e la trasposizione a livello metaforico caratterizzante la dizione tragica, eschilea in prima istanza<sup>828</sup>. La valenza traslata nella sezione poetica è ribadita peraltro anche dal duplice valore del qualificativo ὀξύλαλος, puntualmente registrato nella tradizione scoliastica: gli *Sch. Rec. Tzet. e cod. Ambros. Gr. C 222 inf. in Aristoph. Ran. ad v. 814* asseriscono infatti che ὀξύλαλος potrebbe indicare le parole grandi ed acuminate (ὀξέα καὶ μεγάλα) che Euripide si accinge a scagliare durante il duello poetico contro il suo avversario, ma potrebbe celare al contempo un preciso giudizio critico di disapprovazione da parte del nostro commediografo – pronunciato per bocca del Coro – sul linguaggio euripideo, se fosse impiegato per connotare negativamente le numerose parole euripidee λαλοῦντα καὶ φλυαροῦντα<sup>829</sup>.

Dopo essersi soffermato sulle parole “arrotate” e mordaci che Euripide scaglierà contro il rivale, la descrizione del Coro, saldandosi con il particolare ricordo dello sguardo taurino e collerico di Eschilo al v. 804 (ἔβλεψε γοῦν ταυρηδόν), afferma che costui, alla vista del rivale ed in preda ad una terribile follia (μανίας ὑπὸ δεινῆς, v. 816), strabuzzerà gli occhi (ὄμματα στροβήσεται, v. 817). Infine, la sezione terminale

<sup>827</sup> A dare contezza dell'impiego metaforico di θήγω sono già gli *Sch. Rec. in Aesch. PV ad v. 310* (τεθηγμένους, σκληροὺς καὶ ὑβριστικούς, ἐκ μεταφορᾶς τοῦ τεθηγμένου σιδήρου καὶ ἐστομωμένου), seguiti da *Sch. Rec. Thom. Mag. et Dem. Tricl. e cod. Neapol. II. F. 31 in Aesch. PV ad v. 311* (οὕτως τεθηγμένους) ὀξεῖς τραχεῖς καὶ τεθηγμένους) σκληροὺς, ὑβριστικούς ἐκ μεταφορᾶς τοῦ τεθηγμένου σιδήρου).

<sup>828</sup> È proprio la tradizione scoliastica a dare piena contezza di questo doppio versante referenziale oscillante tra piano fisico e piano traslato, all'interno del quale si esplica la duplice valenza del verbo: se infatti gli *Sch. Rec. Tzet. e cod. Ambros. Gr. C 222 inf. in Aristoph. Ran. ad v. 814* ricordano che i cinghiali arrotano i denti in vista dello scontro (ἐπὶ μάχης χοίρων ἀγρίων θηγόντων κατ' ἀλλήλων ὀδόντας), sono gli *Sch. Vet. in Aristoph. Ran. ad v. 815* a precisare che il sintagma aristofaneo θήγοντος ὀδόντας costituisca un impiego metaforico del verbo rispetto al suo significato originario (ἀπὸ μεταφορᾶς εἶπε τῶν χοίρων, οἱ ὅταν εἰς μάχην παρασκευάζονται, τοῦτο ποιοῦσι).

<sup>829</sup> Forse un ρο' semplicisticamente per Taillardat 1965, pp. 287 – 288 § ὀξύλαλόν [...] θήγοντος ὀδόντα risulta sinonimo di θήγειν τὴν γλῶτταν.

del Coro ribadisce le modalità fisiche con cui Eschilo si lancerà all'attacco contro il suo avversario: con la criniera irta sulla nuca (φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν, v. 822) e le sopracciglia tremendamente aggrottate (δεινὸν ἐπισκύνιον, v. 823), ruggirà e scaglierà contro Euripide ferrei gruppi di parole saldati tra di loro ([...] βρυχώμενος ἦσει / ῥήματα γομφοπαγῆ [...], vv. 823 – 824).

Se il particolare secondo cui la criniera si rizza sulla nuca può trovare una sua possibile connessione ed antecedente letterario in *Il. XIII*, 473 in cui si fa riferimento al pelo del cinghiale che si rizza sul dorso prima dello scontro (φρίσσει δέ τε νῶτον ὑπερθεν), ancora più specificamente il lemma ἐπισκύνιον del v. 823 indicante “la pelle della fronte corrugata”, o meglio “l’aggrottarsi del sopracciglio a causa della collera” permette di tessere uno strettissimo legame intertestuale con l’unica attestazione omerica del termine di *Il. XVII* vv. 135 – 136, in cui esso è impiegato in riferimento alle ciglia corrugate di un leone come conseguenza della collera che costui nutre per difendere i cuccioli contro il cacciatore nella selva ([...] ὃ δέ τε σθένει βλεμαίνει, / πᾶν δέ τ' ἐπισκύνιον κάτω ἔλκεται ὅσσε καλύπτων). Nella sezione comica il termine ἐπισκύνιον (peraltro unica attestazione aristofanea del lemma) è invece adoperato per connotare la collera di Eschilo, leone metaforico, icasticamente colto nell’atto di ruggire (βρυχώμενος, v. 823<sup>830</sup>) prima di sferrare l’attacco poetico ed ideologico contro il nemico Euripide<sup>831</sup>, nonostante il verbo βρυχᾶσθαι in origine non qualifici specificamente il ruggito del leone, ma piuttosto quello del toro, come appare da *Hes. Theog.* v. 832, *Soph. Aj.* v. 322, *Eur. Hel.* v. 1557; o ancora, più raramente, quello di un cinghiale come si evince da *Bacchyl. Ep.* V v. 116<sup>832</sup>.

Aristofane sembra quindi costruire un’immagine all’interno della quale risultano sussunti i tratti fisici e simbolici propri delle descrizioni poetiche del cinghiale e del leone, sintetizzati e ricompattati però in un’unica tessera. Come infatti come ricorda Taillardat<sup>833</sup>, lo scoliaste al passo in questione, notando già l’operazione aristofanea di riuso e rielaborazione del materiale poetico omerico, asseriva che il nostro commediografo “εἰς ἓν δὲ συνήγαγεν ὁμοῦ ἀμφοτέρας τὰς Ὀμηρικὰς εἰκόνας τὴν τε ἐπὶ τοῦ λέοντος ἐν τῷ λασιαύχενα χαίταν, καὶ τὴν ἐπὶ τοῦ συός”, e ravvisava nello specifico la sintesi delle due immagini poetiche omeriche (εἰς ἓν δὲ συνήγαγεν ὁμοῦ ἀμφοτέρας τὰς Ὀμηρικὰς εἰκόνας) distinte del leone e del cinghiale nell’impiego del nesso λασιαύχενα χαίταν. Se risulta dato incontrovertibile che il commediografo impieghi tessere omeriche diverse ricomponendole in unica icona poetica, pur tuttavia la sovrapposizione fra i tratti del cinghiale e quelli del leone non sembra però risultare consequenziale all’impiego del nesso λασιαύχενα χαίταν, tanto più che il sostantivo χαίτη nell’*epos* omerico non qualifica mai la criniera di un leone. La sintesi poetica costruita da Aristofane si struttura piuttosto mediante l’associazione e la giustapposizione della gamma semantica di lessemi, qualificativi e nessi di pertinenza distintiva del ταῦρος, del κάπρος e

<sup>830</sup> Il verbo βρυχᾶσθαι può indicare il grido di varie bestie selvagge, tra cui anche il ruggito del leone. Per una rubricazione sommaria di passi, cfr. Corbel Morana 2012, p. 224 n. 53.

<sup>831</sup> Per la connessione di ἐπισκύνιον con un atteggiamento di ira cfr. *Sch. Vet. in Hom. Il. VIII ad v. 460* e *XVII ad v. 136* e *Sch. Vet. in Aristoph. Ran. ad v. 823*. Per ἐπισκύνιον cfr. *supra* pp. 74 – 75.

<sup>832</sup> Puntuale registrazione di tali *loci* in Taillardat 1965, p. 208 n. 5.

<sup>833</sup> Taillardat 1965, p. 208 § 375.



dello ὄς ἄγριος (ἔβλεψε γοῦν ταυρηδόν; θήγοντος ὀδόντα; ὄμματα στροβήσεται ed infine φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαύχενα χαίταν) proprio con il sostantivo di retaggio omerico ἐπισκύνιον, riferito per l'appunto unicamente al leone.

A giocare comunque il ruolo di ipotesto di riferimento sulla sezione di *Ran.* vv. 822 – 823 potrebbe concorrere anche *Il.* XV vv. 604 – 608, il cui asse tematico è costituito dalla descrizione della follia guerriera di Ettore durante l'assalto alle navi achee:

Ἔκτορα Πριαμίδην μάλα περ μεμαῶτα καὶ αὐτόν.  
μαίνετο δ' ὡς ὄτ' Ἄρης ἐγγέσπαλος ἢ ὄλοὸν πῦρ  
οὔρεσι μαίνηται βαθέης ἐν τάρφεσιν ὕλης·  
ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο, τῷ δέ οἱ ὄσσε  
λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὀφρύσιν [...]

Ettore figlio di Priamo, già bramoso di suo  
ardeva come quando Ares agitatore di lancia o fuoco distruttore  
Infuria sui monti, nel fotto di fitta selva;  
schiumava bava tutt'intorno alla bocca,  
gli occhi gli lampeggiavano sotto le ciglia terribili.

Anticipata dall'accostamento simbolico dei Troiani a leoni crudivori al v. 592 (λείουσιν [...] ὠμοφάγοισι) e completata dall'associazione esplicita di Ettore ad un leone feroce al v. 630 (λέων ὀλοόφρων), la sezione iliadica appena ricordata, celando un probabile riferimento alla forza collerica di un leone, focalizza l'attenzione sugli occhi fiammeggianti dell'eroe sotto le ciglia terribili ([...] τῷ δέ οἱ ὄσσε / λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὀφρύσιν [...], vv. 606 – 607). In maniera particolare quindi, il nesso δεινὸν ἐπισκύνιον del v. 823 istituisce un diretto collegamento intertestuale con l'unica attestazione omerica del lemma ἐπισκύνιον riferito precipuamente al leone ed amplia, completandola, la descrizione dettagliata degli occhi collerici di Eschilo: riprende lessicamente il nesso [...] μανίας ὑπὸ δεινῆς / ὄμματα [...] dei vv. 819 – 820, e lo salda concettualmente alla qualifica dello sguardo del tragediografo come ταυρηδόν del v. 804.

Proprio la strettissima interconnessione tra il riferimento allo sguardo (collerico) taurino indicato dall'avverbio ταυρηδόν e quello (furioso) leonino segnalato dal sostantivo omerico ἐπισκύνιον strutturano l'architettura poetica della sezione aristofanea, giocata pertanto sulla doppia immagine letteraria del toro e del leone. In aggiunta ai numerosi legami intertestuali che lo spaccato aristofaneo tesse con l'*epos* omerico, risulta altresì verosimile che la medesima sezione intrattenga un costante rapporto dialogico con il bagaglio poetico costruito da Euripide nella *Medea*, all'interno della quale la doppia referenza poetica del toro ed del leone aveva trovato un suo campo d'azione privilegiato proprio in relazione alla madre collerica assassina dei figli. Come abbiamo avuto modo di osservare più volte, Medea promanava uno sguardo taurino furioso sui figli e sulle ancelle (ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ (ε) [...] vv. 92 – 93a e καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίη [...] vv. 187 – 188); e più volte nel corso del dramma la sua furia vendicativa e la sua crudeltà erano state associate a quelle di una λέαινα (*Med.* vv.

187, 1342, 1358). Referenti privilegiati della trama letteraria e linguistica aristofanea risultano quindi il bagaglio poetico omerico da cui il nostro commediografo recupera immagini prettamente riferite all'universo maschile in contesto bellico (eroi achei e troiani nell'*Iliade*, Eschilo ed Euripide nelle *Rane*) pur secondo l'ottica di variazione e di scomposizione poetica di cui abbiamo dato sopra ragione, ed il repertorio poetico euripideo, che aveva già rinsaldato strettamente la connessione tra simbolismo veicolato dal toro e quello veicolato dal leone in relazione però all'universo femminile, e preminentemente all'anti – madre per eccellenza<sup>834</sup>.

Appare evidente che in prima istanza Aristofane rientra nel solco delle immagini metaforiche (leone e cinghiale) di matrice epica dal momento che riferisce nuovamente all'universo maschile elementi che la poetica tragica euripidea aveva invece metaforicamente riservato e giustapposto al femminile (la leonessa anti – madre Medea); in seconda battuta il personaggio di Eschilo e di Euripide risultano sottoposti ad un processo poetico ed ideologico di “animalizzazione”, o meglio di “bestializzazione”, nella misura in cui essi, sussumendo i tratti fisici del cinghiale e del leone, vengono tratteggiati come belve che – in preda alla collera – si accingono allo scontro. L'operazione poetica aristofanea di riuso e reinterpretazione di segmenti metatestuali tratti dal repertorio omerico e per certa parte anche euripideo, perfettamente scoperti e riconoscibili<sup>835</sup>, culmina nella degradazione a livello bestiale a cui sono condotti i due tragediografi.

A partire proprio da questo dato, è utile ricordare – sulla scia degli studi di Dumortier e di Moreau<sup>836</sup> – che la bestialità si struttura come uno degli elementi portanti della poetica eschilea: numerosi personaggi, come abbiamo avuto già modo di osservare, annullano infatti i confini dell'umano, ne travalicano i limiti e si pongono su un piano altro, diverso, opposto, quello dell'animalità o quello, ancora più feroce, della mostruosità. La disumanizzazione eschilea si esplica pertanto sul doppio versante (è il caso a titolo esemplificativo di Clitemnestra) dell'animalizzazione dell'umano, ed infine della sua trasformazione metamorfica e metaforica in mostruoso: essa si realizza concretamente al termine del suo processo – per assumere la celebre teorizzazione di Kock – in “Kannibalendichter”<sup>837</sup>. A tal proposito, se è dato evidente che i poeti tragici in veste di protagonisti della e sulla scena comica impiegano elementi linguistici distintivi

---

<sup>834</sup> Non concordo con Corbel Morana 2012, p. 226, secondo cui il ritratto “bestiale” di Eschilo è strutturato mediante procedimenti analoghi alla descrizione del mostro Cleone nella parabasi delle *Vespe* (vv. 1031 – 1035, su cui cfr. *supra* pp. 178 e segg.), proprio per la differente finalità poetica ed ideologica sottesa a tali ritratti. Se un punto di contatto descrittivo a livello poetico e linguistico può essere rintracciato nel particolare dello sguardo terribile che promana dagli occhi di Cleone ([...] δεινόταται μὲν ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες ἔλαμπον, *Vesp.* v. 1032 = *Pax* v. 755) e da quelli di Eschilo (ἔβλεψε γοῦν ταυρηδόν, v. 804 e [...] τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς / ὄμματα [...], vv. 816b – 817a), pur tuttavia il terrificante ritratto di Cleone, degradando il demagogo al livello di animale e di mostro, si pone su un piano prettamente politico, a differenza del versante (meta)letterario e poetico, all'interno ed in vista del quale risultano dispiegati i ritratti bestiali di Eschilo e di Euripide.

<sup>835</sup> Sulla voluta e scoperta allusione dell'epitesto rispetto all'ipotesto di riferimento, e le modalità letterarie e linguistiche mediante cui essa si realizza relativamente alla poetica tragica, e nello specifico tra il repertorio poetico eschileo, sofocleo ed euripideo cfr. le puntuali teorizzazioni di Citti 1988, pp. 108 – 109.

<sup>836</sup> Dumortier 1975 e Moreau 1985.

<sup>837</sup> Kock 1856, *comm. ad v.* 837.

della loro *lexis poetica*<sup>838</sup>, pur tuttavia non mi pare possibile concordare in nessun modo con quanto asserisce Corbel Morana, secondo cui i ritratti bestiali dei due tragediografi risultano costruiti in maniera speculare alle modalità tramite cui è raffigurato il personaggio di Cleone, belva e mostro, sia in *Vesp.* vv. 1030 – 1035 sia in *Pax* vv. 752 – 758<sup>839</sup>. Nel passo aristofaneo il ricordo della bestializzazione che coinvolge numerosi personaggi eschilei, ricordata per bocca di Euripide, al cui dire Eschilo risulta il creatore poetico di uomini selvaggi (ἄνθρωπον ἀγριοποιόν, v. 837<sup>840</sup>), si salda strettamente al piano della critica letteraria; o meglio, si struttura esso stesso come modalità di critica letteraria, asse portante dell'intera commedia all'interno della rappresentazione dello scontro tra i due poeti.

A partire dalla ruolo assunto dalla commedia quale fucina letteraria di sperimentazione e riuso di materiale poetico precedente ed in modo precipuo dalla puntuale ripresa della *Kunstsprache* omerica sia da un punto di vista poetico – linguistico sia metrico, in un interessante recentissimo contributo Revermann ha teorizzato la nozione di “paraepic comedy”<sup>841</sup>, il cui fulcro è costituito per l'appunto dalla puntuale disamina della ripresa e della reinterpretazione di modelli poetici omerici entro le maglie del comico: in maniera assolutamente speculare a quanto avviene per la paratragedia, la “paraepic comedy” e la “paratragic comedy” si configurano come concrete realizzazioni della dimensione metapoetica e metaletteraria in cui opera Aristofane. Il risultato di questa straordinaria operazione letteraria risulta un ibrido poetico, in cui gli elementi epici o tragici vengono sussunti dal comico, ad esso perfettamente saldati, in un processo di inversione, di trasferimento o di rilettura dell'ipotesto di riferimento. Aristofane cita letteralmente Omero, ma al contempo lo ricontestualizza, marcando e definendo quindi il nuovo valore artistico e poetico della citazione stessa.

La *Kunstsprache* omerica selezionata ed impiegata nella poetica comica si configura come marca distintiva della precisa volontà del tragediografo di alludere all'ipotesto epico di riferimento, all'interno di un'operazione poetica tutta basata sulla ripresa di precedenti paradigmi letterari, sulla trasformazione e riconfigurazione degli stessi nell'alveo però di un nuovo sistema letterario ed all'interno di un diverso genere letterario, per l'appunto quello comico.

La bestializzazione comica che coinvolge i due tragediografi, pur sviluppandosi sull'annullamento dei tratti umani e sull'attribuzione ad Eschilo ed Euripide di tratti bestiali, ha una finalità diametralmente opposta rispetto a quella eschilea ed a quella stessa aristofanea tessuta sul personaggio di Cleone: non dischiude l'eschileo mondo di caos e disordine, non si fa emblema dell'ordine scompaginato e squarciato che prende

---

<sup>838</sup> Su questo punto osserva bene Franco 1988, p. 224.

<sup>839</sup> Corbel Morana 2012, p. 226. Non ritengo che vada letta in tal senso la testimonianza di Eust., *Comm. ad Hom. II. III*, 315, 1 (ignorata comunque dalla studiosa) al cui dire ταυρηδόν ἐπίρρημα παρὰ τῷ Κωμικῷ ἀντὶ τοῦ ἀγρίως, ed in cui la valenza dell'avverbio ἀγρίως non risulta tanto quella di “selvaggiamente” quanto quella, leggermente traslata ma più opportuna e corretta, di “in maniera collerica”.

<sup>840</sup> Cfr. a tal proposito anche l'interessante notazione di *Sch. Rec. Tzetz. e cod. Ambros. Gr. C 222 inf. in Aristoph. Ran. ad. v. 814* che sottolinea come l'immagine poetica degli occhi collerici di Eschilo sia simbolo del suo sguardo selvaggio (τὸ ὄραν ἄγριον).

<sup>841</sup> Revermann 2013, p. 101.

vita in esso, così come non mira a rappresentare in termini degradati e feroci il demagogo e la sua fetida demagogia popolare quali apparivano dalle sezioni di *Vesp.* vv. 1030 – 1035 e di *Pax* vv. 752 – 758. Se la degradazione bestiale e mostruosa di Cleone assumeva una finalità essenzialmente politica, la rappresentazione animale dei due tragediografi risulta declinata e strutturata di contro sul versante letterario e poetico, risultando funzionale – e strettamente interconnessa – alla raffigurazione del duello che oppone i due tragediografi. Nelle maglie del comico aristofaneo e del riuso del materiale poetico e linguistico epico e tragico la bestializzazione transita, quasi per diffrazione semantica ed ideologica, dall’universo politico all’universo poetico: il cinghiale ed il leone nella poesia epica erano similitudini impiegate per qualificare la forza e la crudele ferocia degli eroi che si accingevano al duello militare; nel tessuto comico la bestializzazione dei personaggi risulta totalmente trasposta su un piano diverso, quello della contesa letteraria, o meglio del duello poetico che vede contrapposti i due tragediografi<sup>842</sup>. Per creare tale trasposizione di contesto, Aristofane compie un’operazione straordinaria giocata su una *poikilia* tutta particolare al contempo stilistica e letteraria: eredita i tratti bestiali degli animali che simbolicamente rappresentavano gli eroi iliadici in procinto di combattere, e li trasferisce su Eschilo e su Euripide. La contesa fisica dei guerrieri omerici strutturata sul piano bellico all’interno della poetica comica risulta quindi “drammatizzata” verbalmente nell’agone tra Eschilo ed Euripide, e rifunzionalizzata proprio per rappresentarlo<sup>843</sup>.

Da quanto argomentato, non mi sembra condivisibile la proposta interpretativa di Goldhill che, tendendo a ravvisare nella sezione poetica presa in esame una chiara e voluta parodia rispetto ai modelli letterari epici e tragici, asserisce che “Euripides and Aeschylus are represented as incarnations of their poetic productions, as (parodic) images of the characteristics of poetry overlap into (parodic) pictures of the poets”<sup>844</sup> e sottolinea il fatto che “Aristophanic comedy and the *Frogs* in particular, with its search by the god of theatre for a poet, its depictions of poets, its parodic dissemination of tragic poetry, is a

---

<sup>842</sup> Accenno a tale possibile ipotesi interpretativa in Corbel Morana 2012, pp. 222 – 223, che però non discute della bestialità tragica, né della diversa finalità di essa rispetto a quella comica. Cfr. a tal proposito anche *Ran.* vv. 860 – 862, dove in riferimento allo scontro durante la contesa dei due poeti si registra un riferimento all’azione metaforica del mordere (δάκνειν) e dell’essere morsi (δάκνεσθαι): in modo precipuo Euripide asserisce di essere disposto sia a mordere Eschilo sia a farsi mordere da costui in relazione ai dialoghi, ai canti ed al nerbo della tragedia (ἔτοιμός εἰμ' ἔγωγε, κοῦκ ἀναδύομαι, / δάκνειν, δάκνεσθαι πρότερος, εἰ τούτῳ δοκεῖ, / τᾶπη, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας).

<sup>843</sup> La rifunzionalizzazione e la ricontestualizzazione di topiche letterarie precedenti e distintive di differenti generi letterari si configurano come uno dei cardini delle strategie parodiche messe in atto dal nostro commediografo, come argomentato puntualmente da Ferreira 2000, p. 183. Cfr. Ghislaine 2009, p. 124 “dans la présentation qu’Aristophane en fait ici, les tragédies d’Euripide apparaissent donc comme des constructions trompeuses et forgées de toutes pièces, sans pouvoir accéder à la dignité d’une oeuvre créée selon l’art du véritable *poiêtês*. La mise en abyme du théâtre se révèle donc être une mise en scène de la parole théâtrale et les parodies des différences pièces d’Euripide constituent une fiction au second degré permettant de réfléchir sur la fiction en général et les principes de la création poétique. La tragédie sert ainsi de <point de référence> en ouvrant le débat sur les rapports existant entre réalité, illusion, vérité et mensonge. La paratragédie constitue donc un des moyens utilisés par Aristophane non seulement pour porter un jugement sur le discours d’autrui, mais aussi pour construire son propre langage et définir la conception qu’il se fait de la comédie et de l’art théâtral”.

<sup>844</sup> Goldhill 1991, p. 211.

fundamental body of writing for the consideration of the poet's voice. For Aristophanic comedy, shows most vividly how [...] the search for the poet's voice entails the negotiation of the interrelated problematics of representation, self – reflexivity and intertextuality”<sup>845</sup>. Se è dato innegabile che la parodia si sostanzia anche delle trame dell'intertestualità, di contro appare più intelligente ed equilibrata l'ipotesi interpretativa proposta da De Lamberterie, e ripresa in tempi recentissimi dallo studio di Aparicio, che sul riuso aristofaneo del materiale poetico epico specificamente nota: “la poésie traditionnelle reposait sur le principe d'une stricte hiérarchie des genres (haut, moyen, bas) et de l'adéquation de l'expression au contenu (style élève pour les sujets nobles, etc.), Aristophane s'ingénie au contraire à transgresser les frontières entre les genres et à mêler jusqu'à l'inextricable le trivial (φᾶλλον) au sérieux (σπουδαῖον). En s'adonnant à cette écriture subversive qui constitue l'un des traits principaux de son talent d'écrivain – car on ne peut même plus parler à ce propos de parodie, il s'agit bel et bien d'une création originale –, il montre par là – même, *a contrario*, qu'il est sensible aux niveaux de langue et de style et qu'il connaît mieux que quiconque les règles auxquelles il fait violence”<sup>846</sup>.

Sarebbe forse più opportuno affermare che, interamente giocato su una serie di imprestiti linguistici e letterari commutati dal modello epico<sup>847</sup> e dal modello tragico euripideo, e dalla loro confluenza, ma non in chiave parodica, all'incrocio di una “multiplicity of stylistic features”<sup>848</sup> e di una “stylistic mobility”<sup>849</sup> giocata sulla ripresa degli “*ipsissima verba*”<sup>850</sup> degli ipotesti di riferimento, il processo di bestializzazione costruito da Aristofane sui due tragediografi riferisca la numerosa serie di elementi tratti dal bagaglio poetico epico all'universo maschile, in maniera antitetica alle operazioni letterarie condotte all'unisono sia da Eschilo sia da Euripide: i due tragediografi avevano infatti trasferito sul versante femminile elementi poetici e simbolici

---

<sup>845</sup> Goldhill 1991, p. 222.

<sup>846</sup> De Lamberterie 1998, p. 37. In generale per la presenza ed il riuso del materiale poetico dell'*epos* omerico in Aristofane cfr. il classico studio di De Lamberterie 1998. Si consulti altresì il recentissimo contributo di Aparicio 2000, p. 212 che sulla ripresa aristofanea di nessi o segmenti omerici, il loro trasferimento semantico e contestuale, la loro rifunzionalizzazione entro le maglie del comico nota che “la nobleza y solemnidad de su *ethos* se opone a la vulgaridad del contexto en que suele incluirse y ese contraste resulta cómico”; Sulle modalità letterarie aristofanee (fedeltà assoluta all'ipotesto epico, ma inserito in contesto totalmente diverso o deformazione comica e parodica dello stesso) di riprese di formule, nessi, lemmi o intere pericopi omeriche si veda *ibid.* pp. 222 – 241, e nello specifico la sintesi conclusiva dell'attentissima e ricca disamina offerta a p. 241 “Aristófanés se apropria con gran libertad de sus posibles modelos, repitiéndolos literalmente, deformándolos para sorprender y hacer reír a su público, inventando incluso, versos de aire homérico o épico [...] a la hora de parodiar y modificar sus modelos Aristófanés recurre a la sustitución de unas palabras por otras o al empleo de combinaciones de palabras épicas que nunca se dan juntas o a su situación en una sede métrica inadecuada”.

<sup>847</sup> Che nello specifico tali immagini poetiche possano rientrare nel novero delle sequenze “paraepiche” strutturate secondo modalità e finalità parallele ai segmenti poetici comici paratragici è adesso valutazione di Silk 2000 (a), p. 100. Cfr. inoltre Aparicio 2000, p. 241 che in relazione alle relazioni intertestuali che il nostro commediografo tesse con la poesia epica, ed omerica in modo precipuo, asserisce “Aristófanés se apropria con gran libertad de sus posibles modelos, repitiéndolos literalmente, deformándolos para sorprender y hacer reír a su público, inventando incluso, versos de aire homérico o épico”.

<sup>848</sup> Silk 2000 (a), p. 120.

<sup>849</sup> Silk 2000 (a), p. 117.

<sup>850</sup> Lelièvre 1954, p. 70.

propri dell'universo maschile, di cui a titolo esemplificativo le leonesse Clitemnestra e Medea apparivano come gli archetipi letterari e ideologici.

Nelle maglie della commedia aristofanea, la trasposizione contestuale del bagaglio poetico precedente, pur realizzando un "processo di deformazione cui l'originale viene sottoposto"<sup>851</sup>, non necessariamente sviluppa un conseguente processo di "ridicolizzazione"<sup>852</sup> dello stesso. Sempre riferito all'universo maschile, esso transita dalla situazione rappresentata dal duello epico al piano del duello poetico, configurandosi come immagine rimodulata rispetto al modello originario: a compendio sintetico delle affermazioni fin qui condotte concorre la riflessione di Ghislaine, al cui dire "l'intertextualité et, plus spécialement, la paratragédie tiennent une place exemplaire. Le principe consiste pour le poète à s'approprier une parole donnée, largement connue et transmise, en l'occurrence, par certaines oeuvres littéraires existantes. Il s'agit donc de mettre en scène un langage pour le remodeler, l'altérer et le déformer de manière à faire de ce texte A un texte B. L'originalité d'Aristophane réside alors dans sa volonté de signaler la présence du texte A et de souligner le décalage existant entre ce dernier et le texte dans lequel il est inséré. C'est à partir de ce tissage volontairement grossier et de cette confrontation entre deux paroles qu'Aristophane crée son propre langage et définit sa démarche artistique comme une poétique de l'écart"<sup>853</sup>.

Nel gioco intertestuale oscillante tra *lexis* epica e *lexis* tragica, giocato sull'osmosi tra bagaglio letterario maschile e femminile, all'interno e secondo un processo di "subversion de l'écriture"<sup>854</sup>, il duello epico militare di stampo omerico si muta, nella trama del comico e della riflessione metaletteraria che sostanzia le *Rane*, in duello ideologico e poetico, proprio come in perfetto parallelismo la bestializzazione epica e tragica che degradava l'umano al livello animale e/o mostruoso, nella specificità di tale sezione comica, appare strategia letteraria e metaletteraria che funge da cornice alla contesa tra arte tragica eschilea ed euripidea<sup>855</sup>.

---

<sup>851</sup> Franco 1988, p. 220.

<sup>852</sup> Franco 1988, p. 220: il limite dell'interessante contributo è rappresentato proprio dal fatto che lo studioso, forse un po' semplicisticamente, postula quale cardine della parodia aristofanea proprio il processo di ridicolizzazione dell'ipotesto di riferimento, sia esso tragico oppure epico, senza prendere in considerazioni ulteriori possibili implicazioni di ordine letterario, poetico o ideologico ed asserendo con forza che "la prevalenza che nella pratica parodica aristofanea spetta al fine comico rispetto a quello critico – letterario" (p. 221) al punto che "la comicità della parodia aristofanea nasce dal fatto che di un materiale derivato da un genere "nobile" come la tragedia viene fatto un uso improprio, dislocato, degenera insomma".

<sup>853</sup> Ghislaine 2009, p. 113.

<sup>854</sup> Ghislaine 2009, p. 133, ed ancora *ibid.* "avec Aristophane, la parodie devient une création originale, parce que c'est à partir de la subversion de l'écriture d'autrui qu'il construit son propre *logos* et qu'il fait réfléchir sur les principes de la poétique. L'intertextualité doit donc être nécessairement affichée et signalée, dans la mesure où c'est l'écart qui porte le sens, c'est dans ce décalage entre le langage des autres et le sien qu'Aristophane définit sa propre comédie".

<sup>855</sup> Utile punto di partenza per la contesa letteraria tra Eschilo ed Euripide nelle *Rane* e la vittoria di Eschilo risulta Wills 1969. Cfr. altresì la sintesi di Bélis 1991.

**2.6. Πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη (Sem. fr. 7 West = fr. 7 Pellizer – Tedeschi v. 14).  
Cagne che si aggirano dovunque, cagne che indagano.**

οὐδὲν ἐστὶ θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον,  
οὐδὲ πῦρ, οὐδ' ὧδ' ἀναιδῆς οὐδεμία πόρδαλις  
(Aristoph. *Lys.* vv. 1014 – 1015)

L'associazione metaforica tra l'universo femminile e la cagna costituisce una costante nella riflessione e nella poetica greca: sia che si faccia riferimento alle cagne Elena o Clitemnestra nell'epica omerica, a Pandora nell'*epos* esiodeo, alla donna/cagna della giambografia seimonidea, o ancora all'infida moglie di Agamennone ed Ecuba nelle tragedie eschilea ed euripidea, risulta dato incontrovertibile che la κύων sia simbolo dell'infida, tracotante e spudorata indole femminile. Neppure il teatro aristofaneo si sottrae all'impiego di tale associazione simbolica, che sistematicamente sviluppa all'interno di due commedie che del femminile e della tensione tra maschile e femminile fanno il loro fulcro tematico ed ideologico (*Tesmoforiazuse* e *Lisistrata*). La trama poetica di esse dispiega – a volte direttamente, a volte in maniera velata – tale rete metaforica, in cui prende vita, ancora una volta, l'interferenza tra azioni canine ed azioni femminili.

La sezione di *Tesmoph.* vv. 655 – 688 è costituita dall'intervento corale delle donne, intente a celebrare la festa delle *Tesmophorie*, in seguito alla scoperta del travestimento femminile da parte di Mnesiloco. La preoccupazione principale di costoro, sorta in seguito all'inganno tramato da quest'ultimo, consiste quindi nel verificare se qualche altro uomo possa essersi introdotto nella *Prnice*: in prima istanza il coro asserisce la necessità di muoversi rapidamente (πρώτιστα μὲν χρῆ κοῦφον ἔξορμαῖν πόδα, v. 659), di ispezionare in silenzio qualsiasi luogo (διασκοπεῖν σιωπῇ πανταχῆ, v. 660) e di farne quanto più velocemente possibile il giro (τὴν πρώτην τρέχειν χρῆν ὡς τάχιστ' ἤδη κύκλω, v. 662). Le donne in perfetto accordo tra di loro devono di conseguenza seguire ed esaminare qualsiasi traccia ([...] ἔχνευε καὶ μά-/ τευε ταχὺ πάντ' [...], v. 663), per assicurarsi che nessun altro uomo, introdottosi furtivamente, possa prendere parte alla loro cerimonia (εἴ τις ἐν τό-/ποις ἐδραῖος / ἄλλος αὖ λέληθεν ὦν, vv. 663b – 664). Categorico e perentorio l'ordine del coro di scrutare con lo sguardo ovunque ed indagare ogni cosa (vv. 665 – 667):

πανταχῆ δὲ ῥῖψον ὄμμα,  
καὶ τὰ τῆδε καὶ τὰ δεῦρο  
πάντ' ἀνασκόπει καλῶς.

scruta da ogni parte,  
di là, di qua:  
indaga a perfezione ogni cosa.

Al termine della loro indagine puntuale volta a rinvenire la presenza maschile all'interno del contesto cultuale femminile, le donne del coro possono ben affermare – ancora una volta e nei medesimi termini

linguistici – di aver investigato ogni luogo (ἀλλ' ἔοιχ' ἡμῖν ἅπαντά πως διεσκέφθαι καλῶς, v. 687) e di non aver scoperto nessun maschio “infiltrato” tra le donne celebranti il rito.

Come appare evidente, le sezioni appena ricordate registrano la ripetizione quasi insistente di verbi o di espressioni indicanti l'atto dello scrutare, dell'esaminare, dell'indagare, dello scoprire le tracce di una qualche presenza maschile (διασκοπεῖν v. 660, ἴχνευε καὶ μάτευε v. 663, ῥῖψον ὄμμα v. 665, ἀνασκόπει v. 667 ed infine διεσκέφθαι v. 687), focalizzando l'attenzione sul fatto che l'indagine meticolosa delle donne si rivolge da ogni parte ed è volta ad esaminare silenziosamente (quasi furtivamente, σιωπῆ v. 660) qualsiasi cosa (πανταχῆ v. 660, πάντ(α) v. 663, πανταχῆ v. 665, ἅπαντα v. 687)<sup>856</sup>. Lo stesso commediografo in *Eq.* vv. 1030 – 1034, nella trama della sovrapposizione poetica tra il cane Cerbero e Paflagone, aveva già impiegato un analogo procedimento poetico e repertorio linguistico, notando specificamente che Cerbero di notte si aggira furtivo per la cucina proprio come un cane leccando le pentole e le isole (ἔσφοιτῶν τ' ἐς τούπτάνιον λήσει σε κυνηδὸν / νύκτωρ τὰς λοπάδας καὶ τὰς νήσους διαλείχων, vv. 1033 – 1034). Non costituisce probabilmente pura suggestione letteraria supporre che nel passo corale aristofaneo in questione si strutturi in filigrana una referenza particolare ad alcune e specifiche azioni canine: si ricorderà infatti come l'atto del seguire le tracce (ἴχνεύειν) costituisca una delle attività distintive del κύων che fiuta la sua preda durante la caccia<sup>857</sup>. A giocare però un ruolo ben più forte sulla sezione aristofanea è forse una breve sequenza del frammento 7 West = Pellizer-Tedeschi di Semonide di Amorgo, nel cui segmento giambico vertente sul ritratto della donna nata dalla cagna il poeta tratteggia la κύων come animale desideroso di sentire e di sapere ogni cosa (πάντ' ἀκοῦσαι, πάντα δ' εἰδέναι θέλει, v. 13), e asserisce che, proprio in virtù di tale brama, essa si aggira vagando dappertutto, come ben segnala il v. 14 “πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη” caratterizzato dal gioco allitterante sussistente fra i tre lessemi della triade (πάντη...παπταίνουσα...πλανωμένη) e dalla figura fonica di assonanza che si crea tra il gruppo παντ- dell'avverbio πάντη ed il gruppo πταιν- del lemma verbale παπταίνουσα, all'interno del quale si struttura una ripresa rifunzionalizzata e ricontestualizzata di nessi omerici che giustapponevano il verbo παπταίνω ad avverbi quali πάντοσε e πάντη<sup>858</sup>.

<sup>856</sup> Per tale atteggiamento tipico della cagna cfr. anche la notazione di *Sch. Vet. et rec. Tricl. et Ald. in Aristoph. Vesp. ad v. 969* (ὡς πανταχῆ φοιτῶντος τοῦ κυνός).

<sup>857</sup> Altro tratto distintivo del cane è per l'appunto quello di essere cacciatore, come ben attestano le testimonianze in tutto l'arco diacronico della grecoità: cfr. a titolo esemplificativo Sol. fr. 23, v. 2 W. (κύνες ἀγρευταί), Ael. *NA*, VIII, 2, 1 (κύων ἀγρευτικός), Quint. *Posthom.* III v. 268 (κυσὶν ἀγρευτῆσι), Nonn. *Dionys.* V v. 496 e XXIV v. 343 (κύνες ἀγρευτῆρες), Opp. *Cyneg.* III v. 456 (ἀγρευτῆρσι κύνεσσιν).

<sup>858</sup> Per l'impiego del verbo παπταίνω nel significato primo di “guardare, scrutare, osservare attentamente” cfr. già Hom. *Il.* IV vv. 200 e 497, VIII v. 269, XI v. 546, XII v. 233, XIII vv. 551 e 649, XIV vv. 101 e 507, XV v. 574, XVI v. 283, XVII vv. 84, 115, 603 e 674 (πάντοσε παπταίνων), XXII v. 463, XXIII vv. 464 e 690; *Od.* XI v. 608, XII v. 233 (πάντη παπταίνοντι), XVII v. 330, XIX v. 552, XXII vv. 24 (πάντοσε παπταίνοντες) e 380 (πάντοσε παπταίνοντε), XXIV v. 179; Aesch. *PV* vv. 334 e 1034; Soph. *Aj.* v. 11. Sulla problematica retorica riguardante la possibilità di una reale allitterazione o assonanza in Omero quale dovrebbe essere rappresentata ad esempio proprio dai sintagmi πάντοσε παπταίνων, πάντη παπταίνοντι etc.. si rimanda a Shewan 1925. Per le valenze semantiche e l'impiego del verbo παπταίνω nell'*epos* omerico cfr. Lonsdale 1989.



L'anafora aggettivale di πάντα e la presenza dell'avverbio πάντη denotano la spasmodica curiosità della cagna di esaminare, scrutare, essere a conoscenza di ogni cosa, esattamente come in perfetto parallelo nella sezione aristofanea presa in esame, il poeta focalizza l'attenzione sull'indagine attenta e precisa messa in opera dalle donne celebranti il rito diretta verso ogni cosa e verso ogni luogo per scoprire una presenza maschile, come era avvenuto proprio per Mnesiloco. Il particolare dell'atteggiamento indagatorio proprio dell'universo femminile potrebbe quindi essere stato filtrato dall'ipotesto giambico seimonideo, che faceva della *curiositas* un tratto contraddistintivo della donna ἐκ κυνός. Tale possibilità esegetica potrebbe forse trovare una sua conferma in un'interessante battuta che al v. 895 Mnesiloco rivolge alla terza donna presente sulla scena, istigandola pure ad abbaiare contro di lui (βάυζε τοῦμὸν σῶμα). Ora, come si evince chiaramente dalla glossa di Ps. Zon. *Lex. B*, 379, 22, il verbo βαῦζω risulta sostanzialmente equivalente a ὑλακτέω (<βαῦζων> ὑλακτῶν)<sup>859</sup>. Lo stesso Eustazio in *Comm. ad Hom. Od.* Vol. II, 59, 27, pur ribadendo che il verbo ὑλακτέω costituisca la designazione più precisa e pertinente per indicare il verso del cane, ricorda tuttavia che in Teocrito il verbo βαῦζω ne costituisce un chiaro sinonimo (δῆλον δὲ ὅτι κυνῶν ἴδιον ἢ ὑλακῆ, ὥς περ καὶ τὸ ὑλακτεῖν καὶ τὸ βαῦζειν δὲ παρὰ Θεοκρίτῳ)<sup>860</sup>. Nel momento stesso in cui Mnesiloco identifica l'emissione vocale della donna con l'abbaiare del cane, istituisce quindi una chiara sovrapposizione tra la stessa donna e la κύων. L'immagine poetica, che potrebbe alludere alla ben nota sovrapposizione donna/cagna, trova un suo completamento in un'ultima battuta del coro delle donne in *Tesmoph.* 956b – 957: il gruppo corale che partecipa alla cerimonia ed è in procinto di celebrare gli dèi deve infatti disporsi in cerchio per essere in grado di volgere lo sguardo ed esaminare da ogni parte ([...] ἐπισκοπεῖν δὲ / πανταχῆ κυκλοῦσαν ὄμμα χρῆ χοροῦ κατάστασιν). La precisa preoccupazione manifestata da parte del coro sembra quindi saldarsi alla prima sezione della commedia da cui abbiamo avviato l'indagine: ancora una volta, probabilmente, emerge l'associazione simbolica tra la donna e la cagna accomunate nello specifico del dettato della commedia dalla necessità di esaminare e indagare ogni cosa seppur con intenzioni diverse, per dissipare una qualsiasi possibile presenza maschile nel primo caso, prima di dare avvio all'elogio delle divinità durante la cerimonia religiosa nel secondo.

Come rilevato in altra sede, il teatro tragico – mediante il filtro dell'*epos* omerico, della poesia esiodea e della poesia giambica – costruisce una serie di metafore che accostano simbolicamente l'universo animale a quello femminile, per rappresentare gli atti di brutale violenza compiute da donne perverse, subdole e colleriche. All'interno dell'ambito teatrale tale repertorio metaforico non risulta elemento di esclusiva pertinenza della poetica tragica, ma trova una precisa e costante sfera d'applicazione all'interno delle maglie della commedia, e secondo i dettami di una fortissima intertestualità dialogica ed allusiva costruita con gli ipotesti tragici, eschilei ed euripidei in modo specifico.

<sup>859</sup> Cfr. l'uso, seppure metaforico, del verbo in Aesch. *Pers.* v. 13, su cui si veda nello specifico Amendola 2008.

<sup>860</sup> Cfr. altresì Hesych. *Lex. B* 357, 1, *Sch. Vet. in Theocr.* VI, 9 – 12, 1 e *Lex. Suid.* B 192, 1.

Nell'interessante sezione corale di *Lys.* vv. 292 – 305, il semicoro degli uomini, impegnati nella salita verso l'Acropoli per riconquistarla al potere maschile, dopo l'occupazione della stessa da parte delle donne, instaura mediante un raffinatissimo gioco poetico di rimandi ed allusioni un collegamento diretto tra il fuoco che essi tentano di accendere e tenere vivo e la cagna: leggiamo la sezione in esame indicandone la relativa struttura metrica<sup>861</sup>:

Ἄλλ' ὄμως βαδιστέον, → Iecizio  
καὶ τὸ πῦρ φυσητέον, → Iecizio  
μή μ' ἀποσβεσθὲν λάθη πρὸς τῇ τελευτῇ τῆς ὁδοῦ. → 2 *metra* trocaici + Iecizio<sup>862</sup>  
Φῦ φῦ. → *extra metrum*  
Ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ. → 2 cretici<sup>863</sup>  
**{Ant.}** Ὡς δεινόν, ὦναξ Ἡράκλεις, → 2 *metra* giambici  
προσπεσόν μ' ἐκ τῆς χύτρας → Iecizio<sup>864</sup>  
ὥσπερ κύων λυττώσα τῷ φθαλμῷ δάκνει. → 3 *metra* giambici  
Κᾶστιν γε Λήμνιον τὸ πῦρ → 2 *metra* giambici  
τοῦτο πάση μηχανῇ → Iecizio  
οὐ γὰρ <ἄν> ποθ' ὦδ' ὁδὰξ ἔβρυκε τὰς λήμας ἔμοῦ. → 2 *metra* trocaici + Iecizio<sup>865</sup>  
Σπεῦδε πρόσθεν εἰς πόλιν → Iecizio  
καὶ βοήθει τῇ θεῶ. → Iecizio  
Ἦ πότ' αὐτῇ μᾶλλον ἢ νῦν, ὦ Λάχης, ἀρήξομεν; → 2 *metra* trocaici + Iecizio<sup>866</sup>  
Φῦ φῦ. → *extra metrum*  
Ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ. → 2 cretici<sup>867</sup>

ma tuttavia bisogna avanzare,  
e soffiare sul fuoco,  
per non trovarlo spento senza rendercene conto alla fine della strada.  
Che fumo!

**{Ant.}** Per Eracle, è venuto fuori terribile  
dalla pentola come una cagna collerica e mi morde gli occhi.  
È proprio un fuoco di Lemno  
questo, sotto ogni aspetto: non morderebbe infatti così i miei occhi.  
Suvvia adesso affrettiamoci verso la città  
ed aiutiamo la dea.  
Mai infatti ne ha avuto così bisogno come adesso, Lachete.

<sup>861</sup> Accolgo lo schema metrico di Henderson 1987, che tranne in alcuni punti – sempre indicati – si discosta lievemente da quello già proposto da Prato 1962. Cfr. a tal proposito le discutibili e non del tutto chiare scelte e notazioni di Parker 1997, p. 365.

<sup>862</sup> Accolgo lo schema metrico proposto da Henderson 1987, piuttosto che lo schema metrico proposto da Prato 1962, che interpreta la sequenza come successione di quattro *metra* trocaici, di cui l'ultimo catalettico, in relazione al largo impiego del Iecizio come *metron* di base nella suddetta pericope corale. Data comunque la presenza del Iecizio come metro caratterizzante della pericope corale, preferisco intendere il verso come sequenza composta di 2 *metra* trocaici + Iecizio. Differente e davvero poco perspicua la divisione strutturale proposta da Parker 1997, p. 365 che interpreta il verso in questione come successione di un Iecizio + dimetro giambico.

<sup>863</sup> Seguo in questo caso la corretta esegesi di Henderson 1987 che interpreta il verso come successione di due cretici, di cui il primo (ιοὺ ἰοὺ) soluto nella forma di un peone IV. Cfr. a tal proposito anche Prato 1962 che considera – davvero stranamente (ed in maniera errata) – il verso in questione come successione di due *metra* giambici catalettici.

<sup>864</sup> Seguo la suddivisione proposta da Prato 1962 e da Henderson 1987, anziché la scelta operata da Parker che in modo assolutamente arbitrario considera come unico i vv. 297 – 298 .

<sup>865</sup> Cfr. n. 833.

<sup>866</sup> Cfr. n. 833.

<sup>867</sup> Cfr. n. 834.

## Che fumo!

Il nucleo tematico intorno a cui si sviluppa l'immagine poetica aristofanea risulta essere sostanzialmente duplice: dapprima l'assimilazione del fuoco che viene fuori dalla pentola ad una cagna rabbiosa che morde gli occhi (ὥσπερ κύων λυττώσα τώφθαλμῷ δάκνει, v. 297); in seconda istanza la specifica notazione secondo cui tale fuoco risulti essere un Λήμνιον...πῦρ (v. 299). La diade dei versi in questione stabilisce pertanto come primo elemento della vivida immagine letteraria un stretto collegamento tra la cagna ed il fuoco.

Per comprendere la portata dell'immagine, non costituisce dato superfluo ricordare che l'associazione tra cagna/donna era stata sviluppata nella sezione di Eur. *Hec.* vv. 1265 e segg., in cui Polimestore, dopo il suo accecamento e l'uccisione delle propria prole, preannuncia ad Ecuba, regina di Troia oramai disumanizzata e bestializzata per l'empia azione commessa, la sua metamorfosi in cagna, caratterizzata dallo sguardo di fuoco, “κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα”<sup>868</sup>. Abbiamo avuto modo di rilevare che lo sguardo collerico, violento, crudele, risulta il tratto anatomico precipuo di tutte quelle donne anti – madri che hanno volontariamente obliterato il loro ruolo materno, o perché hanno ucciso i propri figli (è il caso di Medea), o perché violente assassine della prole di chi li ha private dei propri figli (è il caso di Ecuba). E si ricorderà come nella sezione euripidea l'impiego del lemma sostantivale δέργμα, indicante un bagliore forte, violento, fulgido, trovi una sua possibilità esegetica nelle parole che immediatamente dopo Polimestore proferirà, definendo la tomba di Ecuba come “κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ”<sup>869</sup>: il motivo di ordine eziologico collega pertanto la vicenda metamorfica di Ecuba con il luogo che ne sarebbe stato la sepoltura, cioè il faro dell'Ellesponto del promontorio tracio, guida per i naviganti che si recavano verso il mar Nero, la cui denominazione era per l'appunto κυνοσσημα. La spiegazione eziologica, come abbiamo avuto modo di dimostrare, cela un dettaglio importante e suggestivo, in virtù del quale quindi la luce notturna del faro potrebbe essere ben connessa – almeno a livello poetico – con il bagliore igneo che promana dallo sguardo collerico e brutale della cagna Ecuba. L'accostamento aristofaneo che giustappone pertanto il fuoco, che scaturisce dalla pentola e morde gli occhi, ad una cagna potrebbe forse costituire un'eco allusiva allo sguardo igneo della cagna Ecuba.

All'interno delle complesse sovrapposizioni intertestuali create da Aristofane nel suddetto corale, la menzione del fuoco di Lemno ha destato numerosi problemi interpretativi. Sommerstein dirime la questione offrendo una triplice possibilità esegetica secondo cui “<Lemnian fire> was proverbial expression (cf. Bacchyl. 18. 5, Soph. *Phil.* 800), derived either from volcanic phenomena of some Kind on the Island of Lemnos [...] or from a local fire-ritual”, aggiungendo ulteriormente che “from the myth of the Lemnian

---

<sup>868</sup> Eur., *Hec.* v. 1265. Cfr. *supra* pp. 84 – 85.

<sup>869</sup> Eur., *Hec.* v. 1273.

women, who murdered all the man on the island, <Lemnian> came to mean <evil, vicious, atrocious><sup>870</sup>, e seguendo forse l'intendimento dello stesso Henderson che forniva l'esegesi nell'immagine del fuoco di Lemno unicamente nel fatto che "Lemnian fire [...] was proverbial because of the volcano there, reputed to be Hephaistos' forge"<sup>871</sup>, ed in parallelo con Martin che ravvisava nel fuoco di Lemno unicamente un riferimento ai rituali religiosi praticati nell'isola, specificamente alla pratica della πυρφορία<sup>872</sup>. Più puntualmente Bowie, pur riconoscendo un possibile riferimento ai riti religiosi che l'allusione al fuoco veicola, ritiene che la menzione del πῦρ in opposizione all'acqua riveli la particolare dicotomia tra maschile e femminile, di cui il fuoco e l'acqua per l'appunto sono simboli, asserendo che "the sex – strike plot has been explained through reference to the Lemnian women and the rites associated with them, as well as the *Tesmophoria* [...] allusion to the New Fire rite on Lemnos can also explain the play's emphasis on the factory and the role of fire and water in the exchanged between the old men and women"<sup>873</sup>.

Ben più interessanti considerazioni utili ai fini del nostro discorso possono essere rinvenute nella tradizione scoliastica, che sul passo in questione offre preziose possibilità esegetiche. Da un lato sulla base della proposta esegetica avanzata da Elderkin, ripresa poi da Henderson, potrebbe risultare probabile cogliere un riferimento alla fucina di Efesto che a Lemno trovava la sua sede<sup>874</sup>; dall'altro è pur vero che lo scolio al v. 299 spiega il nesso Λήμνιον τὸ πῦρ con "ἀπὸ τῶν Λημνίων γυναικῶν, πορνῶν οὐσῶν", e connette pertanto la menzione del fuoco alle donne di Lemno, qualificate negativamente nello specifico come πόρνοι. Pur tuttavia è forse possibile intravedere altresì una precisa allusione alle sezioni tragiche, che trattano

<sup>870</sup> Sommerstein 1990, p. 169 comm. ad. vv. 299 – 300.

<sup>871</sup> Henderson 1987, p. 105 comm. ad. vv. 299 – 301.

<sup>872</sup> Martin 1987, pp. 88 – 90. La presenza dell'avverbio ὀδᾶξ sembrerebbe anticipare l'impiego della forma avverbale αὐτοδᾶξ in *Lys.* v. 687 che designa metaforicamente il morso delle donne inferocite contro gli uomini (γυναικῶν αὐτοδᾶξ ὠργισμένων). Per l'impiego metaforico dell'avverbio cfr. le anonime *Ῥητορικαὶ λέξεις* 238, 1 che glossano αὐτοδᾶξ con ὀργίλως. Per l'impiego di αὐτοδᾶξ in Aristofane cfr. anche *Pax.* v. 607.

<sup>873</sup> Bowie 1993, p. 146. Propenso ad una interpretazione di carattere rituale – sessuale della parodo della commedia (vv. 254 – 386) in cui gli uomini salgono sui Propilei con grandi tronchi e pentoloni con carboni ardenti contro cui le donne rovesciano dell'acqua, anche Bierl 2007, pp. 264 – 265 che, sulla scia di Dorati 1999 (a), ritiene che i vecchi del semicoro costituiscano allusione ai fallofori, i tronchi quale allegoria dei falli eretti e di conseguenza il fuoco esplicitamente menzionato al v. 293 come emblema dell'"impulso sessuale" (p. 265). In modo precipuo Dorati 1999 (a) – ma è già intuizione di Bowie 1993, pp. 191 – 192 – identifica nell'opposizione dicotomica fuoco vs. acqua il conflitto tra i sessi che sostanzia l'intera commedia: secondo lo studioso, in linea con le teorie biologiche, mediche e filosofiche antiche che assegnano all'uomo una natura ignea e di contro alla donna una natura umida (cfr. p. 81, p. 81 n. 11 e 85 n. 29 per la bibliografia specifica di riferimento) il fuoco si configurerebbe come simbolo del maschile, l'acqua del femminile, al punto tale che, come ribadito alle pp. 82 – 84, i due elementi nell'impalcatura ideologica della commedia assumerebbero una chiara valenza (ed opposizione) sessuale; lo studioso avanza peraltro a p. 84 n. 26 con relativa bibliografia critica di riferimento l'ipotesi che il conflitto fuoco vs. acqua potrebbe alludere allo scontro verificatosi sull'Acropoli tra Efesto ed Atena. Sulla scorta della linea interpretativa avanzata da Dorati 1999 (a) pp. 79 – 86, Perusino 1999 p. 74 interpreta all'interno dell'ideologia della *Lisistrata* aristofanea l'opposizione tra fuoco ed acqua quale scontro tra i sessi, asserendo che "il conflitto dei sessi è rispecchiato nel conflitto degli elementi: il fuoco, elemento maschile e fallico per eccellenza, soccombe all'elemento femminile rappresentato dall'acqua". La posizione di Dorati 1999 (a) è assunta, pur senza alcuna discussione critica, da Schirru 2009, p. 118. In generale per la valenza simbolica assunta dal mito delle donne di Lemno nel panorama culturale ateniese cfr. Martin 1987, pp. 101 – 105. Sui rituali del fuoco dell'isola di Lemno ottima sintesi in Bowie 1993, pp. 191 – 194.

<sup>874</sup> Elderkin 1940 p. 391, la cui proposta esegetica è ribadita da Henderson 1987, p. 105 comm. ad v. 301. Cfr. a tal proposito altresì *Sch. Vet. in Aristoph. Lys. ad v. 299* (ἀπὸ τῶν καμίνων τοῦ Ἥφαιστου).

tematicamente l'episodio mitico delle donne di Lemno, crudeli assassine dei loro mariti. La vicenda mitica delle Lemniadi era stata trattata da Eschilo nel primo stasimo delle *Coefore* (vv. 631 - 638), ed era stata impiegata poeticamente ed ideologicamente dal tragediografo, in sovrapposizione perfetta, per ricordare l'omicidio commesso da Clitemnestra: come le donne di Lemno sono le assassine dei loro coniugi, così Clitemnestra è una nuova Lemniade per aver trucidato il consorte. Il riferimento alla vicenda mitica viene altresì registrato in una sezione dialogica dell'*Ecuba* euripidea tra Agamennone e la stessa Ecuba, in cui la regina ricorda al re di Argo come spesso le donne siano riuscite a sopraffare gli uomini, proprio come le Danaidi, costrette a sposare i cugini figli di Egitto, che uccisero i propri mariti e le Lemniadi, assassine di tutti gli uomini dell'isola di Lemno ([...] οὐ γυναῖκες εἶλον Αἰγύπτου τέκνα / καὶ Λῆμον ἄρδην ἀρσένων ἐξώικισαν, vv. 886 – 887)<sup>875</sup>. Proprio in relazione alla storia mitica delle donne di Lemno ed alle vicende violente accadute sull'isola, risulta notevole far riferimento ad Hdt. *Hist.* VI, 138:

Οἱ δὲ Πελασγοὶ οὗτοι Λῆμον τότε νεμόμενοι, [καὶ] βουλόμενοι τοὺς Ἀθηναίους τιμωρήσασθαι εἴ τε ἐξεπιστάμενοι τὰς Ἀθηναίων ὀρτάς, πεντηκοντέρους κτησάμενοι ἐλόχησαν Ἀρτέμιδι ἐν Βραυρωνί ἀγούσας ὀρτὴν τὰς τῶν Ἀθηναίων γυναῖκας, ἐνθεῦτεν δὲ ἀρπάσαντες τούτων πολλὰς οἶχοντο ἀποπλέοντες καὶ σφεας ἐς Λῆμον ἀγαγόντες παλλακὰς εἶχον. Ὡς δὲ τέκνων αὐταὶ αἱ γυναῖκες ὑπεπλήσθησαν, γλώσσάν τε τὴν Ἀττικὴν καὶ τρόπους τοὺς Ἀθηναίων ἐδίδασκον τοὺς παῖδας. Οἱ δὲ οὔτε συμμίσγεσθαι τοῖσι ἐκ τῶν Πελασγίδων γυναικῶν παισὶ ἤθελον, εἴ τε τύπτοιό τις αὐτῶν ὑπ' ἐκείνων τινός, ἐβοήθειόν τε πάντες καὶ ἐτιμώρεον ἀλλήλοισι· καὶ δὴ καὶ ἄρχειν τε τῶν παίδων οἱ παῖδες ἐδικαίουσαν καὶ πολλῶ ἐπεκράτεον. Μαθόντες δὲ ταῦτα οἱ Πελασγοὶ ἐωυτοῖσι λόγους ἐδίδοσαν· καὶ σφι βουλευομένοισι δεινόν τι ἐσέδυνε, εἰ δὴ διαγινώσκοιεν σφίσι τε βοηθέειν οἱ παῖδες πρὸς τῶν κουριδιέων γυναικῶν τοὺς παῖδας καὶ τούτων αὐτίκα ἄρχειν πειρώατο, τί δὴ ἀνδρωθέντες δῆθεν ποιήσουσι. Ἐνθαῦτα ἔδοξε σφι κτείνειν τοὺς παῖδας τοὺς ἐκ τῶν Ἀττικῶν γυναικῶν. Ποιεῦσι δὴ ταῦτα, προσαπολλύουσι δὲ σφεν καὶ τὰς μητέρας. Ἀπὸ τούτου δὲ τοῦ ἔργου καὶ τοῦ προτέρου τούτων, τὸ ἐργάσαντο αἱ γυναῖκες τοὺς ἄμα Θόαντι ἄνδρας σφετέρους ἀποκτείνασαι, νενόμισται ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα τὰ σχέτλια ἔργα πάντα Λήμνια καλέεσθαι

questi Pelasgi abitando allora a Lemno e volendo vendicarsi degli Ateniesi, dal momento che conoscevano bene le loro feste, dopo essersi procurati delle penteconteri, tesero un agguato alle donne ateniesi che celebravano una festa in onore di Artemide a Braurone, ed di lì dopo averne rapite molte di allontanavano per mare e le conducevano a Lemno per farne le loro concubine. Dopo che queste donne partorirono un gran numero di figli, insegnavano loro la lingua attica e i costumi degli Ateniesi. E quelli non volevano mescolarsi ai figli nati dalle donne Pelasgiche, e se qualcuno di loro veniva percosso da uno di quelli, tutti accorrevano in aiuto e si difendevano l'un l'altro. Essi inoltre ritenevano giusto comandare quelli ed erano molto superiori. I Pelasgi, dopo essersi resi conto di ciò, si consultarono tra di loro: qualcosa di terribile di prospettava per loro che riflettevano su cosa costoro avrebbero fatto una volta divenuti adulti, se già decidevano di aiutarsi reciprocamente contro i figli delle mogli legittime e tentavano subito di comandare. Dunque stabilirono di uccidere i figli delle donne attiche. Fecero questo, ed uccisero anche le loro madri.

<sup>875</sup> Probabile allusione in filigrana all'uccisione dei mariti da parte delle donne di Lemno in Eur. *Or.* vv. 566 – 567. Si legga a tal proposito Bowie 1993, pp. 178 – 204, ed in modo specifico p. 189 "Aristophanes combines this motif of the 'absence' of men with the motif of the disruption of normal sexual relations, and thus produces what in 'realist' term is a paradox, but in mythological and ritual terms is a standard feature: there is disruption *both* in the civic sphere (men absent from political centre) *and* in the domestic (suspension of sexual relations)".

Da quest'azione e da quella ancora precedente, compiuta dalle donne che avevano ucciso Toante ed i suoi compagni, è oramai consuetudine chiamare in Grecia tutte le azioni scellerate "Lemnie".

In quanto teatro di brutali omicidi parentali (i padri uccidono i figli avuti dalle donne attiche e le stesse donne, di contro le Lemniadi sono le omicide dei consorti), l'isola di Lemno è destinata a divenire proverbialmente luogo simbolo di scelleratezza e di brutalità, esattamente come in parallelismo – con l'intersezione di una notazione di carattere linguistico – l'aggettivo Λήμνιος, con il ricordo di tali vicende, designa presso i Greci azioni turpi e scellerate (γενόμεσται ἀνὰ τὴν Ἑλλάδα τὰ σχέτλια ἔργα πάντα Λήμνια καλέεσθαι).

La sezione comica della *Lisistrata* potrebbe quindi alludere tematicamente agli ipotesti tragici appena ricordati; ma in modo precipuo, essa sembra tessere uno strettissimo collegamento con la sezione corale delle *Coefore* sopra menzionata. Cerchiamo di enuclearne i punti di strettissima analogia richiamando lo struttura metrica distintiva del primo stasimo delle *Coefore* eschilee<sup>876</sup>:

**{στρ. α}** πολλά μὲν γὰρ τρέφει → 2 metra giambici catalettici (West) o 2 cretici (Garvie)  
δεινὰ δειμάτων ἄχη, → Iecizio  
πόντιαί τ' ἀγκάλαι → 2 metra giambici catalettici (West) o 2 cretici (Garvie)  
κνωδάλων ἀνταίων → metron giambico catalettico + molosso  
βρύουσι, βλάπτουσι καὶ πεδαίχμοι → metron giambico + Iecizio  
λαμπάδες πεδάοροι, → Iecizio  
πτανὰ τε καὶ πεδοβάμονα κάνεμόντ' ἄν → pentametro dattilico catalettico  
αἰγίδων φράσαι κότον. → Iecizio

**{άντ. α}** ἀλλ' ὑπέρολμον ἄν- → 2 metra giambici catalettici (West) o 2 cretici (Garvie)  
δρὸς φρόνημα τίς λέγοι → Iecizio  
καὶ γυναικῶν φρεσὶν → 2 metra giambici catalettici (West) o 2 cretici (Garvie)  
τλημόνων παντόλμους → metron giambico catalettico + molosso  
ἔρωτας, ἄταισι συννόμους βροτῶν; → metron giambico + Iecizio  
ξυζύγους δ' ὀμαυλίας → Iecizio  
θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωσ παρανικᾶ → pentametro dattilico catalettico  
κνωδάλων τε καὶ βροτῶν. → Iecizio

**{στρ. β}** ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος → piede giambico + Iecizio  
φροντίσιν † → metron giambico catalettico  
δαεὶς τὰν ἀ παιδολύ- → dimetro giambico catalettico  
μας τάλαινα Θεσιᾶς → Iecizio  
μήσατο, → metron giambico catalettico  
πυρδαῆς γυνὰ πρόνοι → Iecizio  
ἀν, καταίθουσα παιδὸς δαφεινὸν → 2 metra giambici catalettici + metron trocaico (West)  
o 2 cretici + metron trocaico (Garvie)  
δαλὸν ἤλικ', ἐπεὶ μολῶν → gliconeo  
ματρόθεν κελάδησε, → ferecrateo  
ξύμμετρόν τε διαὶ βίου → gliconeo

<sup>876</sup> Seguo la divisione corale stabilita da West 1990, a cui corrisponde ed è conforme la divisione stabilita da Murray 1960, Mazon 1961 e Page 1972, sia per le sezioni strofiche che per quelle antistrofiche. Per le strutture metriche l'indicazione (Garvie) fa riferimento a Garvie 1986, (West) invece a West 1990.

μοιρόκραντον ἐς ἦμαρ. → ferecrateo

**{άντ. β}** ἄλλαν δ' ἐστὶν ἐν λόγοις στυγεῖν → piede giambico + leccio

φοινίαν → metron giambico catalettico

Σκύλλαν, ἄτ' ἐχθρῶν ὑπαί → dimetro giambico catalettico

φῶτ' ἀπώλεσεν φίλον, → leccio

Κρητικοῖς → metron giambico catalettico

χρυσεοδημίτοισιν ὄρ- → leccio

μοῖς πιθήσασα, δῶροισι Μίνω, → 2 metra giambici catalettici + metron trocaico (West) o 2 cretici + metron trocaico (Garvie)

Νῆσον ἀθανάτας τριχὸς → gliconeo

νοσφίσασ' ἀπροβούλως → ferecrateo

πνέονθ' ἅ κυνόφρων ὕπνω· → gliconeo

κιγχάνει δέ νιν Ἐρμᾶς. → ferecrateo

**{στρ. γ}** ἐπεὶ δ' ἐπεμνασάμην ἀμειλίχων → metron giambico + leccio

πόνων ἄκαρ' οὐδὲ δυσφιλὲς γαμή- → metron giambico + leccio

λευμ' ἀπεύχετον δόμοις → leccio

γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν → metron giambico + leccio

ἐπ' ἀνδρὶ τευχασφόρῳ → dimetro giambico catalettico (West) o metron giambico + cretico (Garvie)

† ἐπ' ἀνδρὶ δηΐοισ ἐπικότῳ σέβας † → metron giambico + leccio

τίω δ' ἀθήρμαντον ἐστίαν δόμων, → metron giambico + leccio

γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν. → metron giambico catalettico + itifallico (West) o baccheo + itifallico (Garvie)

**{άντ. γ}** κακῶν δὲ πρεσβεύεται τὸ Λήμνιον → metron giambico + leccio

λόγῳ· γοᾶται δὲ δὴ τόδ' ἐν κατὰ- → metron giambico + leccio

πτυστον' ἦκασεν δέ τις → leccio

τὸ δεινὸν αὖ Λημνίοισι πῆμασιν. → metron giambico + leccio

θεοστυγῆτῳ δ' ἄχει → dimetro giambico catalettico (West) o metron giambico + cretico (Garvie)

βροτῶν ἀτιμωθὲν οἴχεται γένος. → metron giambico + leccio

σέβει γὰρ οὔτις τὸ δυσφιλὲς θεοῖς. → metron giambico + leccio

τί τῶνδ' οὐκ ἐνδίκως ἀγείρω; → metron giambico catalettico + itifallico (West) o baccheo + itifallico (Garvie)

**{στρ. δ}** τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος → 2 metra giambici

διανταίαν → metron giambico

ὄξυπευκὲς οὐτᾶ, → itifallico

διαὶ Δίκας – τὸ μὴ θέμις – → 2 metra giambici

λάξ πέδον πατουμένας, → leccio

τὸ πᾶν Διὸς σέβας παρεκ- → 2 metra giambici

βάντας οὐ θεμιστῶς. → itifallico

**{άντ. δ}** Δίκας δ' ἐρείδεται πυθμῆν' → 2 metra giambici

προχαλκεύει δ' → metron giambico

Αἴσα φασγανουργός' → itifallico

τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοις → 2 metra giambici

αἰμάτων παλαιτέρων → leccio

τίνειν μύσος χρόνῳ κλυτὰ → 2 metra giambici

βυσσόφρων Ἐρινύς. → itifallico

Una visione sinottica tra le unità corali eschilea ed aristofanea può rivelarsi foriera dei rapporti intertestuali sussistenti tra le due opere e veicolati anche dalle loro strutture metriche. La sezione corale eschilea si snoda principalmente attraverso i lecizi (vv. 586/594, 590/598, 592/600, 604/615, 606/617, 625/633, 643/650), i *metra* giambici o strutture composite formate da un *metron* giambico + leccio (vv. 589/597, 623/631, 624/632, 626/634, 628/636, 629/637; solo in un caso piede giambico + leccio vv. 601/612); in modo precipuo la maggiore concentrazione di lecizi e strutture composite di *metron* giambico + leccio si registra nella sezione strofica – e quindi nella corrispettiva antistrofica – γ, il cui nucleo tematico verte per l'appunto sulla storia mitica delle donne di Lemno: su 8 versi costitutivi la sezione, ben 5 di essi sono sequenze composite di *metron* giambico + leccio (vv. 623/631, 624/632, 626/634, 628/636, 629/637). Focalizzando la nostra attenzione sulla sezione corale aristofanea, ci si rende subito conto che le strutture metriche prevalentemente impiegate risultano essere o lecizi (vv. 292, 293, 297, 300, 302, 303) o strutture composite formate da due *metra* trocaici + leccio (vv. 294, 301, 304)<sup>877</sup>. Stando a tale disamina, mi sembra corretto affermare che sia effettivamente presente una congiuntura, una consonanza metrica affine sussistente tra la sezione corale eschilea e quella aristofanea, veicolata per l'appunto dall'impiego del leccio: il nostro commediografo però, pur mantenendo l'impiego del leccio caratterizzante il dettato eschileo (terza sequenza strofica ed antistrofica vertenti sull'episodio mitico delle donne di Lemno) e riprendendoli nella sezione della *Lisistrata*, tuttavia riplasma, all'interno di un sistema di riprese e variazioni, la sequenza eschilea *metron* giambico + leccio nella successione *metron* trocaico + leccio, o anche (omettendo però l'importanza che il leccio riveste in tale pericope corale come *metron* di base) in una serie trocaica, specificamente nella successione di quattro *metra* trocaici di cui l'ultimo catalettico.<sup>878</sup> L'intertestualità metrica traduce una chiara *variatio in imitando*: il poeta costruisce pertanto un forte dialogo intertestuale con il modello eschileo, sussumendo determinate forme metriche e mantenendo il leccio come metro base per la composizione di una sezione corale tematicamente affine allo stasimo delle *Coefore*, modificandone però in alcuni casi la struttura, mediante la sostituzione di *metra* (da giambici a trocaici) nelle sequenze composite.

L'operazione poetica condotta da Aristofane si sviluppa su un duplice versante: da un lato il commediografo sovrappone elementi letterari precedenti, giustapponendo insieme tratti eschilei ed euripidei (il riferimento alle donne di Lemno e la probabile allusione allo sguardo igneo di Ecuba/cagna); dall'altro mediante la nuova costruzione letteraria il bagaglio tragico viene sottoposto ad un abbassamento parodico, e filtrato dalle coordinate della poetica comica, trova un suo nuovo referente: metaforicamente è il fuoco a diventare cagna, che morde gli occhi dei vecchi che lo alimentano.

<sup>877</sup> Cfr. *supra* n. 95.

<sup>878</sup> Per un inquadramento generale sulla parodia metrica realizzata da Aristofane rispetto agli ipotesti eschilei utile punto di partenza è costituito da Zimmermann 1988, in modo specifico pp. 44 – 46.



Nata in seno al teatro tragico per rappresentare la storia perversa e crudele di donne colleriche e rabbiose, l'immagine poetica, frutto della sovrapposizione e della fusione di elementi letterari e metrici desunti dalle poetiche eschilea ed euripidea, ma depauperata della simbologia letteraria originaria, è rivestita di una nuova valenza ed, una volta inserita nelle maglie del tessuto comico, perde la forza violenta ed i tratti mostruosi che ne avevano costituito l'essenza simbolica nella tragedia<sup>879</sup>.

## 2.7. La leonessa sulla grattugia

Commedia di genere, facente parte della cosiddetta "trilogia del femminile" aristofanea con *Tesmoforiazuse* ed *Ecclesiazuse*<sup>880</sup>, il cui asse tematico è rappresentato precipuamente dall'opposizione ideologica tra femminile e maschile, la *Lisistrata* è una delle opere teatrali in cui si dispiega il genio di Aristofane nel creare e strutturare strategie parodiche, mediante immagini poetiche che intrattengono un fitto rapporto intertestuale con i modelli tragici precedenti<sup>881</sup>.

In questa commedia di donne, in cui il punto nodale della riflessione aristofanea sul femminile si focalizza sulla carica sovversiva da esse detenuto e perpetrato a scapito dell'universo maschile e della politica tradizionale che di quel mondo era stato il baluardo, il nostro poeta costruisce una serie di immagini metaforiche che accostano l'elemento femminile al mondo animale<sup>882</sup>.

Già il laboratorio poetico e metaforico tragico si era servito delle simbologie veicolate dai tratti di animali forti, violenti, crudeli (la cagna, la leonessa, la cagna) per rappresentare sulla scena tragica l'atroce perversione di donne dimentiche del loro ruolo di mogli e di madri (Clitemnestra, Medea, Ecuba). Ebbene, il teatro comico struttura un dialogo costante con il suddetto repertorio letterario tragico, lo plasma

---

<sup>879</sup> All'interno della commedia la donna risulta nuovamente accostata alla cagna: al v. 363 è il coro di donne rivolto al coro di vecchi a qualificarsi specificamente come cagna (κύων). Cfr. altresì *Lys.* 1037b, nella cui sezione si allude in filigrana all'associazione simbolica tra cagna e donna, dal momento che le donne sono qualificate dal coro dei vecchi come lusinghiere per natura (θωπικαὶ φύσει).

<sup>880</sup> Secondo la ben nota definizione di Cantarella 1970, p. 206.

<sup>881</sup> In maniera corretta Gilhuly 2009 p. 170 seguendo le riflessioni di Gould 1980 p. 53 ritiene che l'assimilazione dell'universo femminile agli animali trovi all'interno della poetica comica una sua peculiare applicazione e sviluppo caratterizzata in modo distintivo da un'interpretazione sessuale della suddetta *imagery* metaforica. Breve sintesi sull'*animal imagery* nella *Lisistrata* in Gilhuly 2009, pp. 171 – 176.

<sup>882</sup> Vastissima la bibliografia di riferimento sulla *Lisistrata* e sulle commedie del femminile del *corpus* aristofaneo. Per una prima valutazione del femminile in *Tesmophoriazousai*, *Lisistrata* ed *Ecclesiazousai* cfr. Dover 1972 pp. 158 – 172, Auger 1979, Carriere 1979 pp. 66 – 132, Rosellini 1979, Saïd 1979, Westlake 1980, Loraux 1981 pp. 188 – 189, Loraux 1980 – 1981 e 1981 a, Foley 1982, Paduano 1982, Finnegan 1990, Byl 1991, Loraux 1991 (b), Taaffe 1993, Dorati 1998, Perusino 1999 e Zeitlin 1999. Nello specifico sulla dimensione erotica della *Lisistrata* si veda quale sintesi generale Elderkin 1940, Hulton 1972, Faraone 1997, Nieddu 2001 pp. 204 – 215, Dorati 1999 (b), Perusino 2001 e 2009, Halliwell 2002 con specifica bibliografia di riferimento sul carattere "erotico" della commedia aristofanea e Stehle 2002 pp. 376 – 378, Ghislaine 2009 pp. 91 – 108. In ultima istanza da ricordare l'ipotesi, francamente un po' ardita, di Bierl 2007 che, partendo dalle relazioni intertestuali presenti nei versi conclusivi della *Lisistrata* con i parteni di Alcmane (fr. 1 e 3 Page – Davies = fr. 3 – 1 Calame) interpreta l'Acropoli in cui si svolge la scena come allegoria dell'utero femminile, asserendo che "in accordo con la predilezione della commedia antica per gli aspetti più squisitamente corporei, l'acropoli diviene nell'immaginario un utero femminile grazie a spostamenti linguistici sul piano della metafora, della metonimia, della similitudine e della contiguità" (p. 263).

inserendolo però all'interno dei dettami della sua specifica poetica: tramite la frequente destrutturazione del modello tragico, sottoposto ad un processo di *detorsio* parodica, le immagine poetiche proprie dell'officina tragica vengono rivestite di valenze nuove, diverse, talora – cifra distintiva, questa, del canone comico – sessualmente oscene.

In una sezione dialogica della commedia, all'interno della celebre scena del giuramento che Lisistrata fa compiere a Cleonice ed alle sue compagne – garante *Peithò* (vv. 202 – 204) – perché mettano in atto lo sciopero sessuale, al fine di far cessare la guerra, la donna viene accostata specificamente dalla protagonista ad una leonessa (vv. 217 – 232):

{ΛΥ.} Οἴκοι δ' ἀταυρώτη διάξω τὸν βίον –  
{ΚΛ.} Οἴκοι δ' ἀταυρώτη διάξω τὸν βίον –  
{ΛΥ.} κροκωτοφοροῦσα καὶ κεκαλλωπισμένη –  
{ΚΛ.} κροκωτοφοροῦσα καὶ κεκαλλωπισμένη –  
{ΛΥ.} ὅπως ἂν ἀνὴρ ἐπιτυφῆ μάλιστα μου· –  
{ΚΛ.} ὅπως ἂν ἀνὴρ ἐπιτυφῆ μάλιστα μου· –  
{ΛΥ.} κούδέποθ' ἐκοῦσα τάνδρι τώμῳ πείσομαι.  
{ΚΛ.} κούδέποθ' ἐκοῦσα τάνδρι τώμῳ πείσομαι.  
{ΛΥ.} Ἐὰν δέ μ' ἄκουσαν βιάζεται βία –  
{ΚΛ.} ἐὰν δέ μ' ἄκουσαν βιάζεται βία –  
{ΛΥ.} κακῶς παρέξω κούχῃ προσκινήσομαι.  
{ΚΛ.} κακῶς παρέξω κούχῃ προσκινήσομαι.  
{ΛΥ.} Οὐ πρὸς τὸν ὄροφον ἀνατενῶ τῷ Περσικά.  
{ΚΛ.} Οὐ πρὸς τὸν ὄροφον ἀνατενῶ τῷ Περσικά.  
{ΛΥ.} Οὐ στήσομαι λέαιν' ἐπὶ τυροκνήστιδος.  
{ΚΛ.} Οὐ στήσομαι λέαιν' ἐπὶ τυροκνήστιδος.

{Lis.} Trascorrerò la vita in casa casta  
{Cl.} Trascorrerò la vita in casa casta  
{Lis.} Indossando una veste color zafferano e tutta imbellettata  
{Cl.} Indossando una veste color zafferano e tutta imbellettata  
{Lis.} Perché mio marito possa ardere di passione per me  
{Cl.} Perché mio marito possa ardere di passione per me  
{Lis.} E mai volontariamente lo asseconderò  
{Cl.} E mai volontariamente lo asseconderò  
{Lis.} Anche qualora mi costringa con la forza anche se io non voglio  
{Cl.} Anche qualora mi costringa con la forza anche se io non voglio  
{Lis.} Mi concederò contro la mia volontà e non mi ecciterò  
{Cl.} Mi concederò contro la mia volontà e non mi ecciterò  
{Lis.} Non alzerò le scarpe al tetto  
{Cl.} Non alzerò le scarpe al tetto  
{Lis.} Non starò da leonessa sulla grattugia  
{Cl.} Non starò da leonessa sulla grattugia.

La sezione aristofanea si apre focalizzando dunque l'attenzione sulla vita "vergine" (ἀταυρώτη vv. 217 - 218) che mogli ateniesi e spartane, congiunte da un medesimo intento e da una comune strategia di lotta contro l'universo maschile, dovranno condurre in casa a discapito dei mariti (οἴκοι δ' ἀταυρώτη διάξω τὸν

βίον vv. 217 - 218). La παρθενία forzata e volontaria delle donne, che in connessione all'occupazione dell'Acropoli costituisce il motore teatrale ed ideologico dell'azione comica<sup>883</sup>, è veicolata nella fattispecie dal rarissimo lemma aggettivale "hieratische"<sup>884</sup> ἀταυρώτη, attestato unicamente due volte nel laboratorio linguistico teatrale, ovvero nel passo aristofaneo preso in esame ed in una sezione eschilea.

Il modello linguistico cogente di riferimento in relazione al qualificativo ἀταυρώτη è costituito per l'appunto dall'impiego del suddetto lemma in Aesch., *Ag.* v. 245, volto a qualificare la purezza verginale di Ifigenia, condotta sull'altare per essere crudelmente sgozzata alla stregua di una vittima sacrificale<sup>885</sup>. Se a tal proposito già Sommerstein rileva che "Greek *atauros* [...] is otherwise found only in Aesch. *Ag.* 245 in the affecting description of Iphigenia's last moments; it is evidently a poetic word, like *damalis*, [...] for virgin (cfr. Epicrates fr. 8 K-A)"<sup>886</sup>, in aggiunta alla suddetta notazione è possibile rilevare come la simbologia di ἀταύρωτος, già concettualmente anticipata nel dettato eschileo dal riferimento all'età verginale della fanciulla (αἰῶνα παρθένειον)<sup>887</sup>, sia rafforzata ulteriormente dalla specificazione secondo cui la fanciulla si esprime con ἀγνῆ [...] αὐδῆ<sup>888</sup>.

La purezza virginea della fanciulla sottolineata pertanto dal lemma ἀταύρωτος, che riveste un ruolo assiale nella sequenza eschilea appena ricordata, si rileva comunque dato già ben noto all'esegesi lessicografica e scoliastica, e da essa acquisito: Polluce glossando il lemma ἀταύρωτος sottolinea, seppur genericamente, come all'interno della *lexis* tragica (παρὰ τοῖς τραγωδοῖς) esso risulti sostanzialmente sinonimo di παρθένος<sup>889</sup>; Eustazio asserisce ancora più specificamente che la γυνή ἀταυρώτη sia "ἡ ἄζυξ καὶ μὴ ὑπὸ ἀνδρὶ γενομένη, ὡσεὶ καὶ δάμαλις ὑπὸ ταύρω", in perfetta conformità con l'affermazione di uno scolio all'*Agamennone* eschileo che parafrasa l'aggettivo ἀταύρωτος con "μὴ συνεζευγμένη ταύρωι ἢ ἀνδρὶ, ὡς

---

<sup>883</sup> Cfr. Revermann 2006, pp. 253 – 254 "the most important and interesting use of scenic space, however, lies elsewhere. It is the domestication and, above all, sexualization of public space, and the ways in which the two are intertwined. Whereas the religious and political overtones of the Acropolis setting draw on characteristics specific to this particular space (a metonymic use of the Acropolis, so to speak), domestication and sexualization work metaphorically, transferring connotations to the Acropolis which are humorously incongruous and inappropriate: the Acropolis as household, and the beleaguered Acropolis as a metaphor of the sex battle and the battle of the sexes".

<sup>884</sup> Wilamowitz 1927, p. 137 *comm. ad v.* 216.

<sup>885</sup> Cfr. a tal proposito *Sch. vet. in Aesch. Ag. ad v.* 244a secondo cui il lemma ἀταύρωτος si configura come sinonimo di ἄζευκτος e di παρθενική. Si vedano inoltre Loraux 1981 p. 172 che focalizza in modo precipuo l'attenzione sulla polisemia del raro lemma aggettivale e Citti 1986 p. 29 il quale sottolinea che proprio ἀταύρωτος in relazione al personaggio di Ifigenia connota la "verginità della vittima sacrificata". Lo nota cursoriamente Totaro 2006, p. 115 che considera la ripresa aristofanea "irriverente ripresa del raro termine eschileo", ma era già fine intuizione di Wilamowitz 1927, p. 137, totalmente trascurata di contro da Prince 2009, p. 167 che non cita l'ipotesto eschileo in relazione alla ripresa aristofanea del qualificativo ἀταύρωτος, e notata invece da Henderson 1987 p. 156 e da Gilhuly 2009 pp. 171 – 172 che considera la sezione aristofanea come "comic version sexuality" rispetto all'ipotesto eschileo di riferimento. Per una discussione generale, ma comunque ampia con relativa bibliografia di riferimento dei rapporti intertestuali sussistenti fra la tragedia eschilea e la poetica comica aristofanea, si rinvia a Totaro 2006.

<sup>886</sup> Sommerstein 1990, p. 166 *comm. ad v.* 217. Che il qualificativo ἀταύρωτος sottolineasse specificamente la verginità della vittima destinata al sacrificio costituiva già intuizione di Citti 1986, p. 29.

<sup>887</sup> Aesch., *Ag.* v. 229.

<sup>888</sup> Aesch., *Ag.* v. 245 "ἀγνῆ δ' ἀταύρωτος αὐδῆ", nel cui verso l'iperbato del nesso ἀγνῆ [...] αὐδῆ isola già in posizione centrale il lemma aggettivale oggetto del nostro studio.

<sup>889</sup> Poll., *Onom.* II, 173, 8: "ἀταύρωτος παρὰ τοῖς τραγωδοῖς ἢ παρθένος".

δάμαλις, ὡς μόσχος”<sup>890</sup>. La simbologia dell’*animal imagery* presente nelle suddette testimonianze rileva una perfetta consonanza ideologica con il bagaglio poetico e metaforico tragico, all’interno delle cui coordinate tanto la δάμαλις quanto il μόσχος erano precipuamente accostati all’universo femminile e ne metaforizzavano la pura verginità: se infatti per esempio nelle *Supplici* di Eschilo il coro delle fanciulle vergini, all’interno di una sequenza dialogica con il re Pelasgo, si qualificava come una δάμαλις braccata da un lupo (λυκοδίωκτον)<sup>891</sup>, in Eur., *IT* vv. 359 – 360 è invece proprio la vergine Ifigenia ad essere paragonata ad una giovenca (μόσχος) sgozzata dai Greci.

A corroborare quindi la forte connessione tra il lemma ἀταύρωτος e la purezza verginale concorre in aggiunta l’esegesi dello *Scholium vetus* al passo aristofaneo da cui abbiamo preso le mosse, che riferisce puntualmente l’aggettivo ad una donna ἀγνή καὶ ἄμικτος<sup>892</sup>. Il quadro interpretativo fin qui delineato è ulteriormente arricchito dall’interessante notazione linguistica offerta dal *Lexicon Suidae*, al cui dire il lemma aggettivale ἀταυρώτη designa sì, nei medesimi termini della tradizione scoliastica appena ricordata, la donna ἀγνή καὶ ἄμικτος, ma come conseguenza del fatto che il lemma ταῦρος, animale associato già simbolicamente da Eustazio all’universo maschile, costituisce designazione metaforica dell’ αἰδοῖον τοῦ ἀνδρός<sup>893</sup>, di cui la donna ἀταυρώτη, proprio per il suo *status* di vergine, non fa ovviamente esperienza<sup>894</sup>.

Se da un lato è possibile rintracciare dunque un legame intertestuale con l’*Agamennone* eschileo – ed in modo precipuo una consonanza con il personaggio di Ifigenia – sostenuto, veicolato e costruito dalla spia linguistica, mi sembra si possa affermare che tale dialogo, realizzato mediante la precisa ripresa lessicale, si strutturi grazie alla modalità con cui Aristofane plasma liberamente il tratto grammaticale del lemma ἀταύρωτος, normalmente qualificativo a due uscite: l’impiego della forma ἀταυρώτη, ignorata dal serbatoio espressivo eschileo, si configura pertanto come cifra lessicale distintiva dell’officina linguistica comica, come già notato acutamente da Henderson, il quale rileva che “in view of the Aischylean

---

<sup>890</sup> Eust., *Comm. ad. Hom. Il.* III, 315, 3. Cfr. a tal proposito anche Eust., *Comm. ad Hom. Od.*, 1, 242, 12 per cui “ἀταύρωτος γυνή λέγεται ἢ ἄζυξ καὶ παρθένος”; ed ancora Hesych., *Lex.* A 8031, 1. per il quale ἀταύρωτος corrisponde ad ἄζυγος.

<sup>891</sup> Aesch., *Suppl.* v. 351.

<sup>892</sup> *Sch. Vet. in Aristoph. Lys. ad v.* 217. Cfr. altresì la preziosa testimonianza offerta da *Lex. Suid.* T 167, 1 per cui la donna ἀταυρώτη si configura come ἄμικτος ed ἀγνή.

<sup>893</sup> *Lex. Suid.* A 4327, 1. Accenna cursoriamente a tale impiego Loraux 1981, p. 172 n. 67, ma senza citare alcuna fonte.

<sup>894</sup> Cfr. *Lex. Suid.* A 4327, 1 – 4 “ἀταυρώτη, ἀντὶ τοῦ ἀγνή καὶ ἄμικτος· ταῦρος γὰρ τὸ αἰδοῖον τοῦ ἀνδρός. καὶ διὰ τοῦτο ἀταυρώτη, ἢ ἀγνή ἢ ἄζευκτος γάμου, καὶ ἀζυγής [...] ἐπειδὴ οἱ ταῦροι κατωφερεῖς οἴκαδ’ ἀταυρώτη διάξω τὸν βίον”, con l’evidente citazione letterale del passo aristofaneo (οἴκαδ’ ἀταυρώτη διάξω τὸν βίον) oggetto della nostra analisi. Cfr. altresì Ps. Zon., *Lex.* A 334, 9. Cfr. la valenza del lemma verbale ταυρᾶν che, costruito semanticamente sull’impiego traslato della parola ταῦρος indicante i genitali maschili, è impiegato in relazione al desiderio sessuale provato dalla vacche verso il toro, sulla scia di καρρᾶν che esemplato sulla parola κάπρος indica il calore sessuale provato dalla scrofa. Sulla semantica di tali verbi cfr. nello specifico De Lamberterie 1994, p. 16 ed il sostantivo, neoformazione di chiara matrice comica, κάπραῖνα che come argomenta Franco 2006 pp. 26 – 27 (cfr. altresì p. 27 n. 75), seguendo la linea interpretativa già assunta in De Lamberterie 1994 “non significava affatto femmina del κάπρος: si tratta in realtà di una formazione artificiosa [...] che designava spregiativamente una donna in fregola e, dunque, non tanto una ‘cinghialessa’ quanto, secondo il valore del verbo καρρᾶν, una scrofa ‘ha voglia del κάπρος’”. Da ricordare comunque che ταῦρος può altresì essere allusione agli organi sessuali femminili specificamente nell’epigramma ellenistico come ricorda Brioso 1991, p. 116. Cfr. altresì il nesso καρρῶσα γραῦς di Aristoph. *Plut.* v. 1024.

precedent, there may be a point in Lys.'s use of feminine ending: perhaps she affects sophistication in grammar, as recommended by sophists like Protagoras [...] where she boasts of her education"<sup>895</sup>. Operazione letteraria e linguistica assai raffinata dunque, sviluppata secondo i dettami di un dialogo intertestuale marcatamente linguistico con l'ipotesto eschileo, ma arricchita di una sofisticata *variatio* grammaticale.

La spia linguistica, inserita però all'interno del laboratorio compositivo del nostro poeta e foriera di una forte *detorsio* comica, stravolge la tensione drammatica della sezione tragica: essa appare infatti come elemento finalizzato a sottolineare l'astensione dai rapporti sessuali con i mariti che le protagoniste della commedia dovranno mantenere. Se però nella sequenza eschilea si trattava di connotare la "vergine purezza" della vergine Ifigenia, destinata ad essere uccisa crudelmente alla stregua di una vittima sacrificale, la finalità dell'immagine comica non consiste ovviamente nell'evidenziare la verginità di giovani fanciulle estranee all'esperienza del matrimonio, ma bensì nel focalizzare l'attenzione sulla "purezza", che le mogli ateniesi e spartane dovranno preservare e difendere, all'interno della trama dello sciopero sessuale da esse ordito ai danni dei loro coniugi.

L'efficacia comica della sezione aristofanea presa in esame si sostanzia e si struttura ulteriormente, in aggiunta alla ripresa linguistica dal dramma eschileo, di un gioco di interferenza ed opposizione dicotomica tra il campo semantico riguardante il lessico della verginità (sottolineato precipuamente, come già dimostrato, dal lemma ἀταυρώτη) e quello delle pratiche erotico – sessuali.

A seguito di un cursorio riferimento all'opera di imbellettamento femminile, indicato dai lemmi verbali κροκωτοφοροῦσα e κεκαλλωπισμένη (vv. 219 – 220), il *focus* del passo aristofaneo verte subito dopo sulla descrizione e sulla caratterizzazione dell'unione sessuale: i lemmi verbali ἐπιτυφῆ (vv. 221 – 222) e προσκινήσομαι (vv. 227 – 228) fanno riferimento per l'appunto all'atto erotico, il quale risulta quasi connotato da una forza violenta (ne è spia l'impiego della figura etimologica βιάζεται βία<sup>896</sup>, vv. 225 – 226) perpetrata dall'uomo sulla donna<sup>897</sup>.

Le due forme verbali indicanti l'atto del rapporto, pur formando un nesso ideologico forte, presentano pur tuttavia una sfumatura semantica precipua e distintiva: se infatti la forma di congiuntivo aoristo passivo ἐπιτυφῆ deve essere intesa nel senso di "be inflamed [...] of sexual heat"<sup>898</sup> e tende pertanto a sottolineare l'ardente brama sessuale, di contro il verbo προσκινήσομαι connota nello specifico la

---

<sup>895</sup> Henderson 1987, p. 95 *comm. ad loc.*

<sup>896</sup> Per l'interessante, ma comunque incerta, possibilità di connettere etimologicamente il verbo dell'atto sessuale βινεῖν a βία cfr. Henderson 1975, p. 151 n. 1. Per βινεῖν cfr. ancora Henderson 1975, p. 152.

<sup>897</sup> Giustamente Henderson 1987, p. 96 *comm. ad v.* 225 nota come la forma verbale βιάζεται sia connessa strettamente alla violenza subita da parte della donna dopo un rapimento da parte dell'uomo.

<sup>898</sup> Così Henderson 1987, p. 96 *comm. ad v.* 221.

concretezza dell'atto fisico, indicando la vera e propria "sexual cooperation"<sup>899</sup>, ed ancora più precisamente la "women's kinetic cooperation with their husbands' sexual motions"<sup>900</sup>.

Ad amplificare e completare la sequenza poetica esaminata, concorre quasi figurativamente l'ulteriore immagine del πρὸς τὸν ὄροφον ἀνατενῶ τῷ Περσικά (vv. 229 – 230) che sulla base del confronto sinottico con vari *loci similes* – quali Aristoph. *Eccl.* 265, Eupol. fr. 54 K. – A., e Thphr. *Char.* 28. 3<sup>901</sup> – si riferisce ad una comune posizione sessuale assunta dalle donne durante il rapporto e, rafforzando e dilatando la sfera semantica di προσκινήσομαι, si struttura a sua volta come evidente "example of the woman's enthusiastic cooperation"<sup>902</sup>.

I riferimenti all'atto erotico si articolano come cornice introduttiva alla sequenza poetico – metaforica che accosta nello specifico l'universo femminile ad una leonessa, e anticipano nella fattispecie l'intento formulato da Lisistrata e dalla sua compagna Cleonice – sempre nell'ambito del giuramento dello sciopero sessuale da esse tramato – "a non stare da leonessa sulla grattugia" (οὐ στήσομαι λέαιν' ἐπὶ τυροκνήστιδος, vv. 231 – 232). L'intelaiatura dell'immagine poetica risulta pertanto retta da un doppio asse tematico che focalizza l'attenzione su due termini ben precisati, quali la λέαινα e la τυρόκνηστις, e dal ruolo assiale da essi giocato all'interno della suddetta sequenza.

Henderson, intendendo il verso in questione come "like a lioness ready to pounce, with head and forepaws down, hindquarters aloft"<sup>903</sup>, interpreta la nostra immagine come chiara allusione ad una precisa posizione erotica assunta dalla donna durante l'atto dato il riferimento precipuo e specifico all'ubicazione della leonessa/donna colta icasticamente nell'atto di posizionamento al di sopra della grattugia, sottolineando come un precedente letterario della probabile posizione sessuale ricordata nel suddetto passo della *Lisistrata* si registrasse in Aristoph., *Pax* vv. 894 – 9 ed in numerose testimonianze figurative, e citando a supporto della sua tesi interpretativa i paralleli letterari di Anaxil., fr. 22.5. K. – A., Soph. *Inach.* 2. 42 Carden (= fr. 269a v. 42 Radt,) e Mach., fr. 168 Gow<sup>904</sup>. Lo stesso Sommerstein – in accordo con la proposta esegetica di Henderson – richiama in sinossi a sua volta i *loci similes* costituiti da Aristoph., *Pax* v. 896a e da Mach., fr. 12 Gow<sup>905</sup>, e sulla metafora oggetto del nostro studio rileva che "the woman stood bending

---

<sup>899</sup> Sempre Henderson 1987, p. 96 *comm. ad v.* 227. Cursorio riferimento alla valenza del lemma verbale in Prince 2009, p. 167.

<sup>900</sup> Henderson 1975, p. 151.

<sup>901</sup> Cfr. a tal proposito Sommerstein 1990, p. 166 *comm. ad v.* 229, che traduce l'espressione con "I will not raise up my Persian slippers ceilingwards", e peraltro nota come "here <legs> is comically replaced by <Persian slippers>". Cfr. anche Dover 1978, p. 101, il quale osserva che "vaginal penetration from the front, the woman lying supine [...] the woman may put her legs in the air and rest them on the man's shoulders as in [...] *Lys.* 229".

<sup>902</sup> Henderson 1987, p. 96 *comm. ad v.* 229, con l'ulteriore giusta specificazione per cui "the designation <Persian> suggests that they were luxurious" (Henderson 1987, *ibid.*). L'allusione a precise *figurae Veneris* quali appaiono dalla sezione qui presa in esame risulta notata già da Wilamowitz 1927, p. 137 *comm. ad v.* 229.

<sup>903</sup> Henderson 1987, p. 96 *comm. ad v.* 231

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> Riferimento al frammento di Macone richiamato da Sommerstein in Prince 2009, p. 160 n. 36 e n. 37. In modo precipuo in *Pax* v. 896 si registra un'allusione ad un particolare tipo di postura indicante un posizionamento su quattro zampe, indicato dal nesso τετραποδηδὸν ἐστάναι, come già rilevato comunque da Wilamowitz 1927, p. 137 *comm. ad*

forward (sometimes resting her hands on the ground or on the bed) in a posture reminiscent of a lion crouched to spring, and was penetrated from behind (either vaginally or anally)<sup>906</sup>, definendo la suddetta immagine poetica quindi come allusione ad una specifica posizione erotica femminile, anche in virtù del fatto che Λέαινα fosse nome comune di eteree<sup>907</sup>, come si evince chiaramente dai passi di Anassila e Macone appena ricordati<sup>908</sup> e dalla stessa tradizione scoliastica aristofanea<sup>909</sup>.

Pur accettando le tesi interpretative dei due studiosi, deve comunque essere rilevato che l'accostamento simbolico tra universo femminile e leonessa non è dato poetico estraneo al repertorio poetico e metaforico teatrale, né invenzione precipua e distintiva del laboratorio letterario comico.

Il teatro tragico – come mostrato nella prima parte del lavoro – aveva già costruito una serie di immagini che associavano donne violente, crudeli, colleriche, autrici di crimini terribili alla λέαινα, foriera semantica di un “sense of monstrosity or savagery”<sup>910</sup>: in Aesch., *Ag.* v. 717 alla leonessa era probabilmente associata simbolicamente l'infida e traditrice Elena<sup>911</sup>; sempre in *Ag.* v. 1258 la leonessa metaforizzava la forza mascolina e la sfrontata audacia della tracotante Clitemnestra; mentre in Eur. *Med.* vv. 187, 1342 e 1358 la fiera e crudele λέαινα era funzionale alla rappresentazione dell'atroce infanticidio perpetrato da un'anti – madre tragicamente dimentica del suo ruolo<sup>912</sup>, al punto tale che Prince osserva “Helen, Clytemnestra and Medea are all dangerous women who usurp a man's role in the social structure”<sup>913</sup> e rimarca ulteriormente

---

v. 231. Per la valenza del lemma τετραποδηδόν cfr. altresì Sch. Vet. et Rec. in Aesch. Eum ad v. 3; Sch. vet. in Aristoph. *Av.* ad v. 1553; Sch. vet. in Soph. *Ph.* ad v. 702; Lex. Suid. Σ 600, 5 e τ, 399, 1. Per il verso in questione cfr. altresì Prince 2009, p. 152, p. 152 n. 11, p. 154 n. 15 e p. 155 n. 18. Per ulteriori riferimenti a posizioni sessuali assunte durante l'atto cfr. Epicr. fr. 3, v. 17 K. – A. e Plat. Com. fr. 187, v. 17 K. – A., su cui si vedano le notazioni di Prince 2009, p. 153 n. 12. In modo distintivo nel fr. 12 Gow di Macone si registra il preciso riferimento ad uno σχῆμα sessuale assunto da un'etera di nome Λέαινα, su cui si veda Gow 1964, pp. 93 – 94.

<sup>906</sup> Sommerstein 1990, p. 166 *comm. ad. v.* 231.

<sup>907</sup> Per l'onomastica animale, sia che si tratti di riferimenti ad animali domestici, feroci o ad esseri mostruosi, di eteree, prostitute e cortigiane si rimanda per un primo inquadramento generale a Pellizer 1987, pp. 56 – 57 all'interno di un sistema di “analogie simboliche” (p. 57) in cui le donne assumono “il significato allegorico dei mostri femminili” (p. 57). Personaggi quali Circe, Scilla, le Sirene, Medusa, la Sfinge ed altri mostri costituiscono una “rappresentazione immaginosa di altrettanti rapaci prostitute o cortigiane, tante avide etère bramose di irretire le loro malcapitate vittime [...] a proposito delle etère, questi ambigui oggetto di desiderio attorno ai quali si gioca l'investimento figurativo e narrativo di una categoria passionale articolata sull'asse dell'attrazione e della repulsione, del desiderio e della paura” (*ibid.*). In generale per i nomi animali delle eteree punto imprescindibile è a tutt'oggi la consultazione di Bechtel 1902, pp. 86 – 110. Cfr. inoltre McClure 2003, pp. 68 – 74 e Di Bari 2009.

<sup>908</sup> A tal proposito va ricordato che ai vv. 3 – 5 del fr. 22 K. – A. appartenente alla *Neottis* di Anassila compare un'etera di nome *Leaina*, annoverata in un elenco che fa riferimento ad una serie di animali ripugnanti e mostri femminili, quali Chimera, Cariddi, Scilla e la Sfinge (τίς γὰρ ἢ δράκαιν' ἄμικτος, ἢ Χίμαιρα πύρπνοος, / ἢ Χάρυβδις, ἢ τρίκρανος Σκύλλα, ποντία κύων, / Σφίγξ, ὕδρα, λέαιν', ἔχιδνα, πτηνά θ' Ἄρπυιῶν γένη), su cui si veda nello specifico Borthwick 1967, p. 251. Nel frammento del comico Macone appare altresì Λέαινα come nome di prostituta, di cui il poeta ricorda la ὑπερβολή dello σχῆμα (ὑπερβολῆ δὲ τῆς Λεαίνης σχῆμα, fr. 12 v. 168), lemma che potrebbe significare tanto “l'aspetto, la forma, la figura” quanto “l'abilità e varietà delle posizioni erotiche” in confronto sinottico con gli Ἀφροδίτης τρόποι di Aristoph. *Eccl.* v. 8.

<sup>909</sup> Cfr. Sch. Vet. et Rec. in Aristoph. *Plut.* ad v. 149.

<sup>910</sup> Prince 2009, p. 164.

<sup>911</sup> Per la complessità esegetica del passo in questione cfr. *supra* pp. 59 – 61.

<sup>912</sup> Paralleli letterari tragici ricordati da Prince 2009, pp. 162 – 163, ma non in dialogo sinottico con le immagini poetiche comiche e con i significati opposti da esse veicolate rispetto al codice tragico.

<sup>913</sup> Prince 2009, p. 163.

come l'associazione simbolica tra la leonessa e l'universo femminile denoti una "transgression of normal social conventions"<sup>914</sup>.

L'esegesi più corretta e completa della immagine poetica comica può forse derivare dalle preziosi notazioni rinvenibili sia nella tradizione scoliastica che nelle testimonianze lessicografiche, totalmente ignorate dai moderni commentatori alla *Lisistrata*<sup>915</sup>, concordi comunque, come già affermato, nell'interpretare la metafora come chiara allusione ad una posizione erotica femminile assunta durante il rapporto.

Fozio osserva infatti che la λέαινα ἐπὶ τυροκνήσιδος rappresenta specificamente uno σχῆμα ἀκόλαστον<sup>916</sup> ed un'interessante glossa di Esichio puntualizza come la metafora della λέαινα ἐπὶ τυροκνήσιδος costituisca più precisamente uno σχῆμα συνουσίας ἀκόλαστον<sup>917</sup>. A tal proposito non costituisce dato superfluo ricordare – come accennato in precedenza – che Λέαινα fosse comunemente nome di eteree<sup>918</sup>, in associazione peraltro al fatto che proprio lo scolio al passo della *Lisistrata* fornisce l'esegesi del verso in questione riferendo l'immagine ancora più specificamente ad uno σχῆμα δέ [...] ἀκόλαστον καὶ ἑταιρικόν<sup>919</sup>, e marca ulteriormente che [...] οὐκ ἐπὶ ἀνδρὶ στήσομαι πορνεύουσα, ὡς λέαινα ἐπὶ τυροκνήσιδος<sup>920</sup>: totale convergenza esegetica pertanto fra le notazioni scoliastiche e le glosse lessicografiche per delineare i tratti distintivi di una vivida sequenza metaforica. La stessa si configura pertanto come allusione ad un preciso σχῆμα erotico, da inserire probabilmente nella *varietas* degli Ἀφροδίτης τρόποι, a cui fa riferimento lo stesso Aristofane in *Eccl.* v. 8, distintivi nella fattispecie di eteree e

---

<sup>914</sup> Prince 2009, p. 163.

<sup>915</sup> Mi riferisco tanto ad Henderson 1987 quanto a Sommerstein 1990. Tali testimonianze vengono rubricate soltanto da Prince 2009, p. 151.

<sup>916</sup> Phot., *Lex.* Λ 211, 11; 213, 18; τ, 611, 9. Cfr. altresì Hesych., *Lex.* T 1678, 1 ed *Et. Magn.* 772, 10.

<sup>917</sup> Hesych., *Lex.* Λ 475, 1.

<sup>918</sup> Cfr. a tal proposito Paus., *Perieg.* I, 23, 1 – 2. Il Periegeta racconta che dopo la morte di Ipparco, Ippia uccise e sevizò una donna di nome Leena (ἕς γυναῖκα ὄνομα Λέαιναν), etera di Aristogitone (ἑταίραν Ἀριστογείτονος), persuaso che la donna non fosse all'oscuro della congiura. Dopo la fine della tirannide dei Pisistratidi, gli Ateniesi posero in memoria della donna massacrata (ἕς μνήμην τῆς γυναικός) la statua di una leonessa in bronzo (χαλκῆ λέαινα). La statua era stata posta nel portico orientale dei Propilei, presso l'ingresso della restante porta a sinistra: come notano giustamente Beschi – Musti "opera di Anficrate della fine del sesto secolo [...] Leena, l'amante di Aristogitone, era raffigurata con il simbolo di una leonessa priva della lingua" (Beschi – Musti 1982, p. 345 *comm. ad loc.*). Cfr. altresì Plin., *Nat. Hist.* XXXIV 72, Plut. *De garrulit.* 8, Cic. *In Philarg. ad Verg. Ecl.* II 63 e Pol. *Strat.* VIII 45 (puntuale registrazione di tali passi in Beschi – Musti 1982, p. 345). Cursorio riferimento al passo di Pausania ed alla statua della leonessa posta sull'Acropoli in Henderson 1987, p. 96 *comm. ad. v.* 231. Per la statua di Afrodite citata nel passo del Periegeta si vedano Beschi – Musti 1982, p. 345 *comm. ad loc.* con relativa e specifica bibliografia di riferimento. Cfr. a tal proposito altresì Taillardat 1965, p. 107 che ricorda come nello specifico Λέαινα fosse "nom de courtisane, chez Anaxilas, fr. 22, 5; Lucien *Dial. Meretr.* 5". Elderkin 1940, p. 390 analizza il riferimento alla leonessa sulla grattugia unicamente in chiave storico – archeologica prendendo le mosse proprio dal passo del Periegeta, non trattando la probabile valenza erotica che l'immagine aristofanea assume. Per Λέαινα quale nome proprio di prostituta si veda altresì Prince 2009, p. 160 e p. 160 n. 37 e n. 38, con puntuale rubricazione dei passi. Per una rapida sintesi delle varie proposte esegetiche cfr. Forrest 1995. Nessun riferimento alla statua di Leaina in Duarte 2000 – 2001, che alle pp. 174 – 178 si occupa unicamente del gruppo scultoreo dei tirannicidi presenti sull'acropoli. Per i monumenti dell'acropoli di Atene a cui si fa riferimento nella commedia cfr. Perusino 2006.

<sup>919</sup> *Sch. Vet. in Aristoph. Lys. ad. v.* 231. Cfr. altresì *Lex. Suid.* T 1197, 3 al cui dire si tratta per l'appunto di uno "σχῆμα δέ ἐστὶν ἀκόλαστον καὶ ἑταιρικόν". Per la registrazione di tali *loci* cfr. Prince 2009, p. 151.

<sup>920</sup> *Sch. Vet. in Aristoph. Lys. ad. v.* 231. Cfr. altresì *Lex. Suid.* K 2666, 11, λ, 226, 5 ed infine τ 1197, 7 che sottolinea con i medesimi termini dello scolio che "λέγει οὖν, ὅτι οὐκ ἐπ' ἀνδρὶ στήσομαι πορνεύουσα, ὡς λέαινα ἐπὶ τυροκνήσιδος".



prostitute (ne è spia sia l'impiego del lemma aggettivale εταυρικός sia del lemma verbale πορνεύω nella testimonianza scoliastica appena ricordata), ed in netta opposizione quindi alla tensione drammatica della metaforica tragica, all'interno del cui bacino ideologico e concettuale la λέαινα appariva come dispositivo simbolico finalizzato a connotare le azioni crudeli di cui si erano macchiate, dimentiche dei loro ruoli sociali di mogli e di madri, tanto Clitemnestra quanto Medea.

Non sarà superfluo a tale punto dell'analisi fare riferimento, come *exemplum* paradigmatico della *varietas* di posizioni erotiche assunte dalle donne durante l'atto, al peculiare contrassegno linguistico con cui viene definita la prostituta di nome Cirene ricordata dal nostro commediografo in *Ran.* vv. 1326 – 1327, e designata specificamente con l'attributo δωδεκαμήχανον. Il qualificativo δωδεκαμήχανος, che Aristofane eredita – stando alla tradizione scoliastica e lessicografica tarda – direttamente dall'*Ipsipile* euripidea<sup>921</sup>, nello specifico contesto fa riferimento alla versatile fantasia erotica, alla spregiudicata ποικιλία di posizioni assunte dalla *porne* durante il compimento dell'atto sessuale: se infatti Fozio glossando il lemma δωδεκαμήχανος osserva che “πόρνη δώδεκα σχήμασι χρωμένη, Κυρήνη τὸ ὄνομα”<sup>922</sup>, focalizzando l'attenzione quindi sugli Ἄφροδίτης σχήματα, Esichio presenta maggiori puntualizzazioni nel sottoporre il lemma ad esegesi, sottolineando come δωδεκαμήχανος sia strettamente connesso sia agli “σχήματα ποιεῖν συνουσίας”<sup>923</sup> sia agli “σχήματα ἀφροδισίων ποιεῖν”<sup>924</sup>. A corroborare tale esegesi concorre peraltro l'intera tradizione scoliastica, assolutamente concorde con le preziose notazioni offerte dai lessicografi: se lo *Scholium vetus*, seguito anche dallo *Scholium rec. Tzetzae*, al passo delle *Rane* appena citato riferisce come la sequenza punti l'attenzione – proprio come l'esegesi esichiana – sugli “σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν”<sup>925</sup>, poco dopo lo stesso esplicita il riferimento puntuale alle “δώδεκα αἰσχροὶ μηχαναί” adottate e sfruttate dalla prostituta<sup>926</sup>: la straordinaria ed erotica versatile ποικιλία, la sfrenata fantasia sessuale nelle modalità e nelle posizioni dell'atto della *porne* Cirene, in seguito alla vivida descrizione aristofanea, sarebbero diventate ben presto emblematiche e proverbiali<sup>927</sup>.

Focalizzando nuovamente l'attenzione sulle medesime testimonianze scoliastiche e lessicografiche citate, risulta dato evidente il fatto che il lemma τυρόκνησις – la grattugia sopra cui si pone la donna/leonessa – risulti glossato nei termini di una μάχαιρα<sup>928</sup> o di un μαχαίριον<sup>929</sup>.

---

<sup>921</sup> Cfr. a tal proposito *Sch. Vet. et Rec. Tzetz. in Aristoph. Ran. ad v. 1328 r. 4* “ἔστι δὲ παρὰ τὰ ἐξ Ὑψιπύλης Εὐρυπίδου ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄντρον ed infine *Lex. Suid. Δ 1442, 4* “ἔστι δὲ παρὰ τὸ ἐξ Ὑψιπύλης Εὐρυπίδου ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον”.

<sup>922</sup> *Phot. Lex. Δ 868, 1.*

<sup>923</sup> *Hesych. Lex. Δ 2706, 1.* Cfr. altresì per le medesime notazioni *Lex. Suid. Δ 1442, 3 – 5.*

<sup>924</sup> *Hesych., Lex. K 4670, 1.*

<sup>925</sup> *Sch. vet. et Rec. Tzetz. et e cod. Ambros. gr. C 222 inf. in Aristoph., in Ran. ad v. 1328* “Κυρήνη τις ἐταῖρα ἐπίσημος, δωδεκαμήχανος ἐπικαλουμένη διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν”.

<sup>926</sup> *Sch. vet. in Aristoph. Ran. ad v. 1328* “ἐκ δὲ τοῦ λέγειν, ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης, ἦγουν ἀνὰ τὰς δώδεκα ἐκείνης αἰσχροὺς μηχανὰς, δείκνυσιν αὐτὸν πάνυ φαυλότατον”.

<sup>927</sup> Cfr. *Mich. Apost., Coll. Paroem., Cent. 6, 41, 1 e Lex. Suid. Δ 1442, 1.*

<sup>928</sup> *Sch. Vet. in Aristoph. Lys. ad v. 231.* Cfr. a tal proposito anche *Lex. Suid. T 1197, 1-3.*

<sup>929</sup> *Phot., Lex. T 611, 9.* Cfr. altresì *Et. Magn. 772, 10* “τυρόκνησις, μαχαίριον”.

A tal proposito nota giustamente Prince “in general, these cheese – grater consist of a metal plate pierced or punctured so their burrs extend from one side; this rough surface is the used for grating”<sup>930</sup>. Se effettivamente non si può non far riferimento ad un’interessante notazione linguistica, quasi etimologica, di Eustazio al cui dire la κνήστις è in realtà una τυροτόμος μάχαιρα<sup>931</sup>, che il poeta comico definisce mediante il sostantivo composto (συνθέτως) τυρόκνηστις<sup>932</sup>, pur tuttavia non risultano precipui i termini di riferimento secondo cui allo σχῆμα συνουσίας sopra ricordato dalle testimonianze lessicografiche e scolastiche si debba riferire la τυρόκνηστις/μάχαιρα. Lo studioso, in seguito ad un’indagine di carattere archeologico basata sul rinvenimento di alcune τυροκνήστιδες in corredi funebri maschili, pur considerando la grattugia anche come oggetto d’uso domestico quotidiano<sup>933</sup>, connette nello specifico tale oggetto all’attività militare maschile<sup>934</sup>, rimarcando in termini netti “the connection between warriors and cheese – grater”<sup>935</sup> e puntualizzando ulteriormente (forse in termini un po’ troppo arbitrari) che “the archeological and philological contexts conjoin warriors and cheese – graters, we can read cheese – graters as a sign or marker of heroic status”<sup>936</sup>. Considerando tale aspetto, lo studioso connette l’immagine della λέαινα a quella della τυρόκνηστις, nella misura in cui, in *pendant* alla simbologia metaforica dell’immagine della donna/leonessa nel codice teatrale tragico, ovvero la forte carica di trasgressione volta a squarciare l’ordine sociale costituito ai danni dell’universo maschile<sup>937</sup>, l’accostamento simbolico e poetico della grattugia, oggetto strettamente legato alla sfera d’azione del mondo maschile, alla donna/leonessa si strutturerebbe a sua volta come un’ulteriore marca di sovvertimento dell’ordine politico stabilito dagli uomini ad opera di donne che, sussumendo ruoli maschili – e nella fattispecie militari – si trasformano in “soldati” che lottano per la salvezza dell’Ellade: “from the warrior associations of cheese-graters we have moved to the transgressive value of calling a woman a lioness; in Aristophanes’ *Lysistrata* both strands of cultural associations merge. Within this one comic image, Aristophanes unites a host of significations. With what we have learned thus far, let us return to the *Lysistrata* and attempt to unpack the image of the lioness on a cheese-grater. If we situate the cheese-grater in the *Lysistrata* within a context of warrior or heroic connotations such as we found in the *Realia* and elsewhere in Aristophanic comedy, this serves to reinforce a recurring theme in the play. The women in Aristophanes’ comedy assume the roles of their husbands

<sup>930</sup> Prince 2009, p. 156.

<sup>931</sup> Cfr. Hom., *Il. XI*, v. 639b “[...] ἀΐγειον κνή τυρόν κνήστι χαλκείη”, il cui verso secondo Eust., *Comm. ad. Hom. Il. 3*, 287, 17 costituirebbe una chiara etimologia (έτυμολογία) del lemma τυρόκνηστις. Per il passo omerico in questione cfr. West 1998 e Prince 2009, p. 155 n. 20.

<sup>932</sup> Eust., *Comm. ad. Hom. Il. 3*, 287, 17: “Κνήστις δὲ ἰδίως ἢ τυροτόμος μάχαιρα, ἣν ὁ Κωμικός συνθέτως τυρόκνηστιν λέγει”.

<sup>933</sup> Come del resto ben documentato in commedia, su cui cfr. Aristoph., *Vesp.* vv. 938, 963, *Av.* v. 1579, fr. 7, v. 1 K. – A.; *Anaxis.* fr. 1, v. 2 K. – A. e fr. 6, v. 2 K. – A. Per i passi aristofanei menzionati si veda Prince 2009, pp. 158 – 159.

<sup>934</sup> Prince 2009, pp. 155 – 160.

<sup>935</sup> Prince 2009, p. 158.

<sup>936</sup> Prince 2009, p. 158.

<sup>937</sup> Cfr. nello specifico Prince 2009, pp. 163 – 164, all’interno della cui disamina però non risulta affrontata sistematicamente la metaforica che lega la leonessa all’universo femminile all’interno del *corpus* tragico.

precisely because the men are merely warring and no longer acting the part of warriors. Women's seductive clothing will stop the acts of war, as Lysistrata explains to Kallonike at vv. 46-53. Lysistrata and her followers use "womanly wiles" instead of the traditional (masculine) objects of warfare (spear, shield, knife) in order to become the salvation of Greece"<sup>938</sup>.

Non mi sembra comunque che risulti possibile concordare in ogni punto con la proposta esegetica prospettata da Prince<sup>939</sup>: se infatti è dato incontrovertibile il fatto che la τυρόκνηστις rientri nel novero di oggetti solitamente accostati all'universo maschile, pur tuttavia connettere tale elemento alla valenza simbolica di trasgressione rappresentata dalla donna/λέαινα risulta forse un po' troppo arbitrario e poco perspicuo, in virtù del fatto che tale tratto metaforico risulta cifra distintiva innestata all'interno del repertorio poetico tragico eschileo ed euripideo, e non si inserisce di contro all'interno delle coordinate poetiche della sezione aristofanea presa in esame, il cui *focus* verte precipuamente – come già osservato – sulla posizione erotica assunta dalla donna durante l'atto sessuale.

Il dialogo con gli ipotesti tragici sopra ricordati è sostanziato dal principio letterario compositivo dell'*oppositio in imitando*, nella misura in cui il nostro poeta gioca con il repertorio poetico e metaforico ereditato direttamente dalla tradizione tragica, ma ne ribalta forme e funzioni secondo i dettami ideologici e le finalità poetiche sulle quali si innesta, si costruisce e si definisce il canone comico. Alla carica di feroce, abnorme crudeltà e mostruosa disumanità di cui la λέαινα era simbolicamente portatrice, subentrano le nuove valenze metaforiche codificate dalla poetica comica in opposizione alla simbologia del codice tragico: alla metaforizzazione della violenza perpetrata da anti – mogli ed anti – madri, si sostituisce pertanto il riferimento erotico ad una specifica posizione sessuale, di cui la leonessa, proprio a causa dello stravolgimento e della trasposizione operata dalla poetica comica verso nuovi significati, diventa allusivamente emblema poetico.

Piuttosto che ritenere quindi l'associazione della τυρόκνηστις alla donna/λέαινα come elemento funzionale a rimarcare ulteriormente l'assunzione da parte delle Ateniesi e Spartane di ruoli, occupazioni e prerogative maschili, si potrebbe avanzare forse una diversa ipotesi interpretativa.

Lo scolio al passo della *Lisistrata* sopra ricordato e due preziose testimonianze offerte dal *Lexicon Suidae* forniscono in perfetto accordo l'esegesi del verso in questione, e nello specifico sul nesso ὡς λέαινα ἐπὶ τυροκνήστιδος notano che la protagonista della commedia che progetta lo sciopero sessuale e la sua compagna Cleonice che compie il giuramento "οὐκ ἐπ' ἀνδρὶ στήσομαι πορνέουσα, ὡς λέαινα ἐπὶ

---

<sup>938</sup> Prince 2009, pp. 164 – 165.

<sup>939</sup> Nonostante il contributo di Prince 2009 riveli interessanti notazioni circa la metaforica veicolata dalla leonessa in ambito tragico, pur tuttavia il limite di esso (in particolare p. 163 e segg.) si registra nella mancata differenziazione circa le simbologie rivestite dal leone maschio, semantema in genere di forza e valenza positiva e leonessa, semantema di contro di crudeltà atroce, di disfunzione di ruoli sociali, di sovvertimento caotico dell'ordine umano. Non mi sembra pertanto condivisibile la notazione secondo cui "the idea of the lion, and consequently also of a lioness, contains within it the notion of an active, at times violent hunter" (Prince 2009, p. 163 – 164), proprio per la differenza delle simbologie rimarcate e rappresentate dal λέων e dalla λέαινα.

τυροκνήστιδος<sup>940</sup>: se dunque il fulcro dell'immagine poetica concerne specificamente la posizione sessuale assunta dalla donna durante il rapporto erotico, e si precisa puntualmente nel dettato aristofaneo che la donna/leonessa sia posizionata fisicamente al di sopra della grattugia (ἐπὶ τυροκνήστιδος)<sup>941</sup>, e quindi secondo le notazioni scoliastica e lessicografiche al di sopra dell'uomo/marito (ἐπ' ἀνδρί), non sarà forse improbabile che, entro le maglie della vivida metaforica comica e dello scintillante serbatoio espressivo di immagini allusive, la stessa τυρόκνηστις/μάχαιρα, proprio perché strettamente connessa all'universo maschile, risulti celata allusione, volutamente ambigua (e forse oscena), al coniuge o anche al membro maschile, al di sopra del quale la γυνή/λέαινα si posiziona durante l'atto erotico. L'immagine dei vv. 231 – 232 (οὐ στήσομαι λέαινα' ἐπὶ τυροκνήστιδος<sup>942</sup>) potrebbe pertanto saldarsi alle precedenti sequenze poetiche che alludevano a specifiche posizioni sessuali assunte durante l'atto, le completa e le dilata poeticamente ed icasticamente, ponendosi quasi in una sorta di *climax* comica come elemento finale, *pointe* arguta di un *tricolon* poetico *in crescendo*<sup>943</sup> i cui primi due elementi sono costituiti per l'appunto dai segmenti dei vv. 227 – 228 (κακῶς παρέξω κούχλι προσκινήσομαι) e 229 – 230 (οὐ πρὸς τὸν ὄροφον ἀνατενῶ τῶ Περσικά), che fungono da introduzione a cornice rispetto all'immagine finale della leonessa colta quasi figurativamente sulla grattugia/membro<sup>944</sup>.

## 2.8. Eros e cavalle: allegorie equestri

*Nec ratione alia volucres armenta feraeque  
et pecudes et equae maribus subsidere possent,  
si non, ipsa quod illarum subat ardet abundans  
natura et Venerem salientum laeta retractat.  
(Lucr., De rer. Nat. IV, vv. 1197 – 1200)*

*Nonne vides, ut tota tremor pertemptet equorum  
corpora, si tantum notas odor attulit auras?  
Ac neque eos iam frena virum neque verbera saeva,*

<sup>940</sup> Sch. Vet. in Aristoph. Lys. ad. v. 231 e Lex. Suid. Λ 226, 5 e τ 1197, 7 che sottolinea con i medesimi termini dello scolio che “λέγει οὖν, ὅτι οὐκ ἐπ' ἀνδρὶ στήσομαι πορνεύουσα, ὡς λέαινα ἐπὶ τυροκνήστιδος”.

<sup>941</sup> Non mi pare che in tal senso colga nel segno Dover 1978, p. 101 che sull'immagine della leonessa sulla grattugia nota, forse generalizzando un po' troppo i termini della discussione, che “the woman is almost invariably [il sottolineato è mio] in a <subordinate positions>, the man <dominant>”; di contro nella nostra immagine è la donna/leonessa durante l'atto erotico a trovarsi sopra la grattugia (ἐπὶ τυροκνήστιδος). Sui ruoli di attività e di passività in relazione al mondo eterosessuale ed omosessuale si veda Dover 1978, pp. 100 – 109. Per la rappresentazione dell'omosessualità nel *corpus* aristofaneo interessanti notazioni già in Henderson 1975, pp. 204 – 222.

<sup>942</sup> Che λέαινα(α) proprio in virtù dell'elisione della parola possa richiamare foneticamente il verbo λαίνω nella valenza di “smooth, polish, triture, crush”, con chiara sfumatura erotica rispetto al contesto del segmento comico, il cui fulcro è costituito da una serie di allusioni a precise posizioni assunte durante l'atto sessuale, è suggestiva, ma forse troppo arbitraria e discutibile ipotesi di Prince 2009, p. 168.

<sup>943</sup> Cfr. Prince 2009, p. 168 che nota il gioco fonetico sussistente tra προσκινήσομαι e τυροκνήστιδος.

<sup>944</sup> Va comunque ricordato che il leone, con lupi, orsi e pantere è spesso rappresentato come uno degli animali al seguito di Afrodite, come ben si evince dalla sezione di *Hymn. Hom. in Aphr.* V vv. 68 – 74, in cui è ricordato il seguito di docili lupi, leoni, orsi e pantere (σαίνοντες πολλοὶ τε λύκοι χαροποὶ τε λέοντες / ἄρκτοι πάρδαλιές τε θοαὶ προκάδων ἀκόρητοι, vv. 70 – 71) all'arrivo della dea sul monte Ida.

*non scopuli rupesque cavae atque obiecta retardant  
flumina correptosque unda torquentia montis.*  
(Verg., *Georg.* III, vv. 250 – 254)

*Nondum subacta ferre iugum valet  
cervice [...]*  
(Hor. *Carm.* II, 5 vv. 1 – 2a)

*Quae velut latis equa trima campis  
ludit exsultim [...]*  
(Hor. *Carm.* III, 11 vv. 9 – 10a)

L'analisi fin qui proposta, ravvisare cioè nell'immagine della leonessa sulla grattugia un'allusione erotica ad una posizione sessuale – nella fattispecie la donna/leonessa che sta sulla grattugia/membro – può avvalersi del confronto letterario intratestuale con un'altra associazione poetica (che come ben si vedrà il nostro commediografo eredita dalla tradizione giambica) che giustappone metaforicamente l'universo femminile ad un altro referente animale, la cavalla<sup>945</sup>.

Sarà forse il caso di prendere le mosse dalla celebre descrizione semonidea della donna nata dalla cavalla (fr. 7 West = 7 Pellizer Tedeschi vv. 57 – 70):

τὴν δ' ἵππος ἀβρὴ χαιτέεσσ' ἐγείνατο,  
ἢ δούλι' ἔργα καὶ δύην περιτρέπει,  
κοῦτ' ἂν μύλης ψαύσειεν, οὔτε κόσκινον  
ἄρειεν, οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλοι,  
οὔτε πρὸς ἵπνον ἀσβόλην ἀλ<εο>μένη  
ἴζοιτ'. ἀνάγκη δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον·  
λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ρύπον  
δῖς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται,  
αἰεὶ δὲ χαιτήν ἐκτενισμένην φορεῖ  
βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.  
κᾶλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνή  
ἄλλοισι, τῶι δ' ἔχοντι γίνεται κακόν,  
ἦν μὴ τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ᾗ,  
ὅστις τοιοῦτοις θυμὸν ἀγλαΐζεται.

la cavalla splendida dalla lunga criniera genera  
quella che rifiuta le mansioni servili e la fatica,  
né mai oserebbe sfiorare la macina, né sollevare il crivello,  
né pulir via la lordura della casa,  
né in cucina eliminare la fuliggine.  
Si concede all'uomo per obbligo:  
per tutto il giorno si lava la sporcizia,  
due volte, o tre, e si unge con unguenti,  
porta sempre la chioma pettinata  
folta, ombreggiata di fiori.

<sup>945</sup> Per la cavalla come simbolo erotico dell'universo femminile cfr. Loraux 1981, p. 107 e p. 107 n. 157.

Una donna così è uno spettacolo meraviglioso  
per gli altri, ma un male per chi l'ha come compagna,  
a meno che non sia un principe o un re  
che si fa bello di queste cose nel cuore.

Il tratto fondamentale della donna cavalla, quale è proposto dal passo semonideo, risulta essere la sua peculiare e seduttiva bellezza<sup>946</sup>. Simbolo del fascino e di sensuale malizia, la donna/cavalla è pertanto portatrice di uno statuto di erotica seduzione che si effonde dal suo corpo. Imbellettata, affascinante, incurante delle mansioni domestiche e riluttante a svolgerle (vv. 58 – 59), intenta a prendere il bagno più volte al giorno (λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ρύπον / δίς, ἄλλοτε τρίς vv. 63 – 64) e ad ungersi con essenze (μύροις ἀλείφεται v. 64), subdolamente essa cattura l'attenzione dell'universo maschile con ornamenti e profumi. In modo precipuo la carica di seduzione da essa emanata passa attraverso un particolare fisico privilegiato e che riveste un valenza simbolica nelle immagini letterarie che accostano la donna e la cavalla: le splendide chiome si trasformano in strumento di attrazione mediante le quali la donna avvince a sé l'uomo.

Nell'immaginario greco, e nella riflessione scientifica, le chiome/criniera costituiscono un elemento caratteristico della razza equina e ne rappresentano un tratto distintivo rispetto alle altre specie animali<sup>947</sup>. A sintetizzare bene questo aspetto distintivo concorre proprio una testimonianza galenica. Il medico di Pergamo, dopo aver affermato infatti che il corpo di ciascun animale è conforme ai costumi ed alle potenzialità dell'anima (ἐπιτήδειον τὸ σῶμα τοῖς τῆς ψυχῆς ἥθεσί τε καὶ δυνάμεσι), propone una serie di esempi paradigmatici a sostegno del suo dettato e della sua logica argomentativa: se infatti la caratteristica precipua del leone, animale violento e coraggioso (θυμικὸν γὰρ καὶ ἄλκιμον), è costituita dalla forza dei denti e degli artigli (ὀδοῦσί τε καὶ ὄνυξιν ἰσχυρόν), le corna ed i denti aguzzi risultano essere rispettivamente gli strumenti fisici connaturati al toro ed al maiale (οὔτω δὲ καὶ ταύρω καὶ συῖ, τῷ μὲν γὰρ τὰ κέρατα, τῷ δ' οἱ χαυλιόδοντες ὄπλα ξύμφυτα); se ancora caratteristica distintiva del cervo e della lepre, δειλὰ...ζῶα per eccellenza, è il corpo agile (ταχὺ μὲν τὸ σῶμα), così il cavallo, animale veloce, superbo, ma non coraggioso (ὠκὺ καὶ γαῦρον καὶ οὐκ ἄθυμον τὸ ζῶον), è equipaggiato da forti zoccoli e dalla criniera (ἰσχυραῖς ὀπλαῖς καὶ χαίτη κεκοσμημένον)<sup>948</sup>.

---

<sup>946</sup> Per l'espressione "ἀνάγκη δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον" si veda Pellizer – Tedeschi 1990, pp. 137 – 138, *comm. ad loc.* In modo precipuo gli autori notano che "l'espressione ποιεῖται φίλον vada intesa in senso amoroso sembrò evidente anche agli editori del papiro archilocheo di Colonia (fr. 196a W.) [...] Si ricorderà infine che le cavalle nell'antichità avevano fama di essere assai libidinose". Per ciò che concerne i vv. 63 – 64 gli stessi Pellizer – Tedeschi, in Pellizer – Tedeschi 1990, pp. 138 – 139 *comm. ad vv.* notano che "la donna troppo bella e seducente trascorre le sue giornate a farsi bella e prende il bagno più volte al giorno [...] la *climax* produce un effetto di iperbole destinato, si può supporre, a suscitare l'ilarità degli ascoltatori. Unguenti, profumi ed aromi sono le pericolose armi della bella seduttrice, che è descritta nei due versi seguenti con un tocco aggraziato non comune in Semonide". Poco più che un accenno in Gregory 2006 – 2007, pp. 204 – 206.

<sup>947</sup> Cfr. Dumont 2001, p. 46. Per la nobiltà del cavallo nell'universo ideologico greco cfr. Dumont 2001, pp. 52 – 53.

<sup>948</sup> Gal., *De usu part.*, III, 2, 13 K.

Trasferendoci sul versante propriamente letterario, l'immaginario poetico almeno fin dall'epica omerica – trattando di cavalli – focalizza l'attenzione sul particolare fisico della loro criniera. Già in *Il. XXIII*, v. 280 – 282 Achille ricorda infatti come Patroclo fosse un cocchiere affettuoso per i suoi cavalli (ἠνιόχοιο ἠπίου) nel momento in cui versava olio sulle loro criniere (ὕγρον ἔλαιον χαϊτῶν κατέχευε), dopo averle deterse con acqua pura (λοέσσας ὕδατι λευκῶ). E del resto il medesimo sostantivo χαίτη, in nesso con il qualificativo ἀμβρόσιος, indica per l'appunto le meravigliose chiome divine: così in *Il. I*, v. 529 ἀμβρόσιαι... χαῖται sono le chiome di Zeus, proprio come tramite l'impiego del medesimo nesso in verso e sequenza formulare (ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων· / ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπόν, *Il. I*, vv. 528 – 530) in *Fr. Hym. Hom. in Bacch.* v. 14<sup>949</sup>.

La sequenza forse più interessante ai fini del nostro discorso è offerta proprio dal XIV libro dell'*Iliade* (vv. 170 – 186): si tratta della celebre scena di vestizione di Era, che si prepara a sedurre Zeus. La consorte di Zeus infatti per prima cosa purifica tutto il suo amabile corpo con la linfa divina (ἀμβροσίη μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος / λύματα πάντα κάθηρεν vv. 170 – 171a), e successivamente lo unge pingualmente del divino olio profumato (ἀλείψατο δὲ λίπ' ἐλαίω / ἀμβροσίω ἐδανῶ vv. 171b - 172):

ἀμβροσίη μὲν πρῶτον ἀπὸ χροὸς ἱμερόεντος  
λύματα πάντα κάθηρεν | ἀλείψατο δὲ λίπ' ἐλαίω  
ἀμβροσίω ἐδανῶ τό ρά οἱ τεθυωμένον ἦεν'

per prima cosa con ambrosia purificò l'amabile pelle  
da ogni lordura, poi la unse con olio abbondante  
divino, odoroso, che era stato da lei stessa profumato.

I versi successivi (vv. 175 – 178) presentano invece un ulteriore referente, volto a riprendere e completare la sezione appena analizzata:

τῷ ρ' ἦ γε χροά καλὸν ἀλειψαμένη ἰδὲ χαίτας  
πεξαμένη χερσὶ πλοκάμους ἔπλεξε φαινοῦς  
καλοῦς ἀμβροσίους ἐκ κράατος ἀθανάτοιο.  
ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιον ἐάνον ἔσαθ' [...]

e dopo aver unto il bel corpo con questa ed aver pettinato le chiome  
con le sue stesse mani le compose in trecce splendide  
belle, divine dal capo immortale.  
Dopo indossò una veste divina [...]

Dopo aver ricordato il corpo unto, il dettato omerico si concentra sulle chiome della regina, che una volta pettinate (πεξαμένη), costei compone in trecce (πλοκάμους ἔπλεξε), splendide, meravigliose (φαινοῦς / καλοῦς ἀμβροσίους). Il loro divino splendore ancora una volta è ribadito dall'impiego in poliptoto nella

<sup>949</sup> Cfr. Dumont 2001, p. 56. Per l'ambrosia come elemento distintivo delle divinità cfr. altresì Lilja 1972.

medesima sede metrica ai vv. 177 – 178, e prima della cesura pentemimere maschile, dall'aggettivo ἀμβρόσιος, riferito peraltro – con mutamento di referente – al vestito indossato dalla stessa consorte di Zeus. Dopo aver indossato le vesti meravigliose ricamate da Atene ed i monili (vv. 178 – 183), una grazia meravigliosa riluce e riveste la regina degli dei (χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή v. 183)<sup>950</sup>.

È proprio questa χάρις così prepotentemente erotica ad essere simbolo della seduzione operata dalla donna sull'uomo: il corpo tutto pervaso di unguenti e profumi, così come le chiome profumate, si eroticizza, diventa oggetto di desiderio, emblema della potenza seduttrice insita nel femminile<sup>951</sup>.

Tornando alla tessera semonidea da cui abbiamo avviato l'indagine, la bellezza della donna/cavalla passa dunque attraverso la sua splendida chioma/criniera, che della seduzione femminile diventa il simbolo: non costituirà certamente casualità il fatto che nel celebre Partenio del Louvre di Alcmane, fr. 1 P. vv. 50 – 54 = fr. 3 Calame, la meravigliosa Agesicora venga accostata ad una cavalla ibena (v. 59) e la sua bellezza splendente e luminosa sia diffusa e metaforizzata da un elemento ben specifico che costituisce quasi per sineddoche la cavalla stessa ed il suo fascino maestoso, ovvero la chioma (χαίτα v. 51) che fiorisce (ἐπανθεῖ v. 53) come oro puro (χρυσὸς [ὡ]ς ἀκήρατος v. 55)<sup>952</sup>.

A partire dall'*epos* omerico i cavalli sono spesso ricordati per le loro belle criniere, come si evince dalla presenza del qualificativo κάλλιτριξ, impiegato specificamente in relazione ai cavalli di Achille in *Il.* XVII v. 504 ed alla cavalla di Agamennone, Ate, in *Il.* XXIII v. 525. Sempre all'interno della *lexis* poetica omerica il cavallo, o meglio lo stallone, orgoglioso e fiero della sua criniera risulta il simbolo per eccellenza di superba fierezza, da impiegare poeticamente quale *terminus comparationis* per tratteggiare icasticamente la nobile fierezza degli eroi. Nel VI libro dell'*Iliade* è Paride, una volta vestite le armi (ἀλλ' ὃ γ', ἐπεὶ κατέδου κλυτὰ τεύχεα ποικίλα χαλκῶ, v. 504), che si slancia di corsa nella città fidando nei piedi veloci (σεύατ' ἔπειτ' ἀνὰ ἄστου ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθῶς, v. 505) ad essere paragonato ad uno stallone che ben nutrito alla greppia spezza la corda e si slancia di corsa per la pianura (ὡς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνη / δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίῳ κροαίνων, vv. 506 – 507), abituato a lavarsi dentro il limpido fiume (εἰωθῶς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο, v. 508). L'ἵππος è tutto fiero di sé, con la testa alta e le chiome che ondeggiano sulle spalle, sicuro del proprio splendore (κυδιῶν ὑποῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται / ὤμοις αἴτσοσνται· ὃ δ' ἀγλαῖηφι πεποιθῶς, vv. 508 – 509): e proprio a lui simile, splendente nelle armi e somigliante ad un astro (τεύχεσι παμφαίνων ὡς τ' ἠλέκτωρ ἐβεβήκει, v. 512), pieno d'orgoglio (καρχαλόων v. 513) procedeva correndo Paride (ταχέες δὲ πόδες φέρον [...], v. 513). La medesima sequenza formulare ritorna nella similitudine presente in *Il.* XV vv. 262 – 270, in cui Ettore, slanciato in corsa, è associato ad

<sup>950</sup> Sull'analogia riguardante il lessico delle chiome e delle trecce in relazione all'universo femminile ed a quello equino cfr. Griffith 2006, p. 309.

<sup>951</sup> Sulla seduzione erotica quale "potere/sapere femminile" (Andò 2005, p. 173) rimando ad Andò 2005, pp. 73 – 216.

<sup>952</sup> Per la ripresa del partenio di Alcmane nella parte conclusiva della *Lisistrata* di Aristofane in cui le fanciulle spartane sono paragonate a puledre (πῶλοι) che saltano lungo l'Eurota cfr. Bierl 2007, in modo specifico pp. 274 – 275. Sulla metaforica del cavallo nel Partenio del Louvre si rimanda a Devereux 1965 e 1966 e Gregory 2006 – 2007, pp. 196 – 197.



uno stallone fiero di sé e del proprio splendore, con la testa ben alta e le chiome ondeggianti sulle spalle (ὥς δ' ὅτε τις στατὸς ἵππος ἀκοστήσας ἐπὶ φάτνη / δεσμὸν ἀπορρήξας θείῃ πεδίῳ κροαίνων / εἰωθὼς λούεσθαι ἐϋρρεῖος ποταμοῖο / κυδιῶν ὑψοῦ δὲ κάρη ἔχει, ἀμφὶ δὲ χαῖται / ὦμοις αἴσσονται· ὃ δ' ἀγλαΐηφι πεποιθὼς / ῥίμφά ἐ γοῦνα φέρει μετὰ τ' ἤθεα καὶ νομὸν ἵππων / ὥς Ἔκτωρ λαιψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα)<sup>953</sup>.

Instaurando un chiaro dialogo con il bagaglio poetico omerico relativo alle similitudini equestri suddette, il dettato semonideo definisce e codifica in modo netto però la sovrapposizione simbolica e letteraria tra la donna e la cavalla ed i loro tratti affini. Il poeta giambico sembra però altresì ampliare un'asserzione gnomica già focolidea: non si può considerare certamente casuale che in Phocylid. fr. 2, v. 3 Diehl la donna nata dalla razza equina discenda precipuamente da una cavalla per l'appunto χαιτηέσης. È pertanto da ravvisare nella sentenziosità quasi epigrammatica della notazione focolidea la prima associazione in ambito giambico di tre specifici elementi destinati a diventare i costituenti topici di una metafora letteraria: la donna, la cavalla e la chioma. Merito dunque dell'Amorgino quello di aver ripreso una notazione poetica focolidea e di averla sviluppata con tratti nuovi e peculiari, così da creare e codificare per la prima volta una topica letteraria destinata ad avere grande fortuna.

Se come abbiamo sopra ricordato, Focilide può essere considerato il punto di partenza per l'associazione simbolica poetica tra la donna e la cavalla, è pur vero che la trama letteraria semonidea è caratterizzata da una serie di fitti rimandi intertestuali. Utile a tal riguardo soffermarsi sulla sezione costituita dai vv. 65 – 67 “αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ / βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην”, in cui risulta possibile isolare specifici rapporti intertestuali con l'immaginario poetico archilocheo. Lo osservano acutamente Pellizer – Tedeschi, al cui dire per “è d'obbligo il confronto con Archiloco (fr. 30 e 31 W.) dove si descrive una bella donna – un'etera – che si allietta di un ramoscello di mirto e fiori di rosa e porta una lunga chioma che le ombreggia le spalle ed il dorso. Si devono osservare anche le differenze: qui è la chioma, lunga e ben pettinata (ἐκτενισμένην) ad essere <ombreggiata>, coperta di fiori”<sup>954</sup>. Se il celebre fr. 30 West archilocheo ricorda una fanciulla che tiene in mano un ramoscello di mirto e di rosa (ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο / ῥοδῆς τε καλὸν ἄνθος), è nello specifico il fr. 31 West – che ne sottolinea la specifica referenza da parte del nostro giambografo ad un'etera – a costituire precipuo *terminus comparationis* con il passo semonideo, in virtù dell'attenzione poetica riservata alla σκιά che ombreggia le spalle ed il dorso “ἡ δὲ οἱ κόμη / ὦμους κατεσκίαζε καὶ μετάφρενα”.

Risulta dunque evidente che tra le due rappresentazioni poetiche giambiche sussista un rapporto di intertestualità forte, strutturato però mediante una *variatio in oppositione* in virtù della quale nella sezione

---

<sup>953</sup> Per la fierezza delle cavalle si legga altresì Hom. II. XX vv. 221 – 222, in cui Enea ricordando ad Achille le cavalle di Erittonio, figlio di Dardano, nota specificamente che queste tremila cavalle tutte femmine erano superbe delle loro puledre ([...] τρισχίλια ἵπποι [...] / θήλειαι, πώλοισιν ἀγαλλόμεναι ἀταλῆσι).

<sup>954</sup> Pellizer – Tedeschi 1990, p. 139 *comm. ad loc.*

archilochea l'attenzione risulta essere focalizzata sulle spalle ed il dorso della fanciulla ombreggiati; invece nella tessera semonidea, all'interno di un sottile gioco poetico, è la chioma ad essere ombreggiata.

Gli elementi di tale descrizione poetica non risultano circoscritti all'interno delle coordinate della produzione giambica. L'immagine della chioma che ombreggia il collo risulta riecheggiata, in prima istanza linguisticamente, nel fr. 71 vv. 1 – 2 Gentili di Anacreonte, probabilmente riferita al giovinetto Smerdis che viveva a Samo presso la corte del tiranno Policrate e da costui e dal poeta corteggiato (...καὶ κ[όμη]ς, ἢ τοι κατ' ἄβρον / ἔσκια[ζ]εν ἀχένα). Il travaso letterario della topica che associa la malizia seducente della donna – cavalla e delle sue chiome si registra inoltre in una sezione della *Lisistrata* aristofanea (vv. 42 – 45), che, pur non presentando esplicitamente l'associazione tra la donna e la cavalla, tuttavia essa ricorda – proprio per le azioni compiute in maniera seducente e smalzata dalla donna, tutta intenta all'imbellezzamento e alla cura di sé (κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι v. 44)<sup>955</sup> – l'immagine semonidea sopra analizzata<sup>956</sup>:

{ΚΛ.} Τί δ' ἂν γυναῖκες φρόνιμον ἔργασαίαιτο  
ἢ λαμπρόν, αἶ καθήμεθ' ἐξηθισμέναι,  
κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι

[Cl.] Che cosa mai di saggio o famoso potrebbero fare le donne,  
che stanno sedute ad imbellettarsi con fiori,  
a vestirsi ed ornarsi.

Pavini nota in maniera corretta che “il frammento semonideo appare un antecedente giambico rielaborato con analogia funzionale e riferimento [...] alle donne impudenti ed esibizioniste [...] la sintetica neoconiazione derivata dall'espressione del giambografo (l'ἀνθέμοισιν ἔσκιασμένην si trasforma in ἐξηθισμέναι) presenta una più ampia valenza, questa volta metaforica: i fiori reali della più antica donna cavalla si traducono in un più moderno quanto onnicomprensivo <infioramento>”<sup>957</sup>. Risulta comunque alquanto strano il fatto che la studiosa trattando del passo aristofaneo in strettissima relazione a quello semonideo, e pur facendo riferimento allo specifico particolare delle chiome, non riservi particolare importanza all'ipotesto archilocheo sopra citato<sup>958</sup>, sostenendo senza però addurre alcuna valida motivazione che “l'immagine dell'affascinante donna semonidea si traduce [...] in un ritratto che assume tratti grotteschi”<sup>959</sup>. L'icastica descrizione aristofanea della donna intenta ad imbellettarsi non mi sembra assumere alcuna connotazione grottesca, dal momento che essa è difatti colta, secondo un modulo

<sup>955</sup> Henderson 1987, p. 72 *comm. ad loc.* Per il sintagma “κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμέναι”, registrato anche in *Lys.* vv. 219 – 220, costituito da forme verbali isosillabiche si veda sempre Henderson 1987, *ibid.* e Andò 2005, p. 73 e segg.

<sup>956</sup> Cfr. Pavini 2007, p. 74 che correttamente parla di un “rieccoglimento di Semonide, un autore che si conferma appartenere alle competenze del nostro comico”. Per la bibliografia critica di riferimento sui rapporti di interferenza letteraria ed ideologica fra commedia e giambografia cfr. *supra* p. 4.

<sup>957</sup> Pavini 2007, p. 80.

<sup>958</sup> Pavini 2007, p. 77.

<sup>959</sup> Pavini 2007, p. 81.

letterario che ricorre per esempio in *Lys.* v. 937 ed in *Ecccl.* v. 515, nell'atto di agghindarsi con grazia sensuale.

Nell'universo culturale greco la cavalla appare quale emblema metaforico di incontinente lussuria: essa diviene dispositivo simbolico impiegato pertanto per metaforizzare la lascivia sessuale delle donne. A partire dalla sezione di HA 571 b Aristotele asserisce che risultano elementi comuni a tutti gli animali sia il desiderio sia il piacere che deriva dall'accoppiamento sessuale (πάντων δὲ κοινὸν τῶν ζώων τὸ περὶ τὴν ἐπιθυμίαν καὶ τὴν ἡδονὴν ἐπτοῆσθαι τὴν ἀπὸ τῆς ὀχείας μάλιστα) e nota la differenza che intercorre tra il maschio e la femmina dell'animale asserendo nettamente che se “τὰ μὲν οὖν θήλεα χαλεπώτατα, ὅταν ἐκτέκωσι πρῶτον”, di contro “οἱ δ' ἄρρενες περὶ τὴν ὀχείαν”: a confermare la validità di tale assunto concorre l'esempio paradigmatico dei maschi dei cavalli che mordono gli altri cavalli, scagliano a terra ed inseguono i cavalieri (οἳ τε γὰρ ἵπποι δάκνουσι τοὺς ἵππους καὶ καταβάλλουσι καὶ διώκουσι τοὺς ἵππεας). Proseguendo nell'argomentazione e trattando delle modalità di accoppiamento dei vari animali, lo Stagirita asserisce specificamente che l'ὀχεία dei cavalli non risulta faticosa come quella dei bovini (ἢ δ' ὀχεία οὐκ ἐπίπνοος τῶν ἵππων, ὡσπερ ἢ τῶν βοῶν), dal momento che i maschi e le femmine dei cavalli sono i più lascivi tra tutti gli animali dopo l'uomo (λαγνίστατον δὲ καὶ τῶν θηλειῶν καὶ τῶν ἀρρένων μετ' ἄνθρωπον ἵππος ἐστίν).

Quasi costruendo una gerarchia degli animali maggiormente inclini all'accoppiamento, il filosofo afferma che, tra le femmine, quelle che manifestano maggiore ardore nell'unione sessuale sono per l'appunto le cavalle, seguite dalle vacche (τῶν δὲ θηλειῶν ὀρμητικῶς ἔχουσι πρὸς τὸν συνδυασμὸν μάλιστα μὲν ἵππος, ἔπειτα βοῦς, 572a 8 – 10). L'eccitazione sessuale e l'ardore manifestato nell'irrefrenabile desiderio di accoppiarsi conducono le cavalle ad uno stato di follia (αἱ μὲν οὖν ἵπποι αἱ θήλειαι ἵππομανοῦσιν, 572a 10), al punto tale che la loro pazzia, nata dalla brama sessuale da esse nutrita, risulta proverbiale, e la designazione di “cavalla femmina” può ben essere impiegata come epiteto ingiurioso per qualificare le donne sessualmente incontinenti e dissolute, dedite senza misura alcuna agli ἀφροδίσια (ὄθεν καὶ ἐπὶ τὴν βλασφημίαν τὸ ὄνομα αὐτῶν ἐπιφέρουσιν ἀπὸ μόνου τῶν ζώων τούτου τὴν ἐπὶ τῶν ἀκολάστων περὶ τὸ ἀφροδισιάζεσθαι, 572a 10 – 13). Il momento del calore rappresenta per le cavalle quasi uno stato patologico (πάθος) che accomuna il desiderio sessuale nutrito dalle giumente a quello provato dalle scrofe per il maiale maschio (καπρίζειν). In HA 572 a 13 – 16 il filosofo ricorda che:

λέγονται δὲ καὶ ἐξανεμοῦσθαι περὶ τὸν καιρὸν τοῦτον· διὸ ἐν Κρήτῃ οὐκ ἐξαιροῦσι τὰ ὀχεῖα ἐκ τῶν θηλειῶν. Ὅταν δὲ τοῦτο πάθωσι, θέουσιν ἐκ τῶν ἄλλων ἵππων. Ἔστι δὲ τὸ πάθος ὅπερ ἐπὶ τῶν ὑῶν λέγεται τὸ καπρίζειν

si dice anche che le giumente sono fecondate dal vento al momento dell'accoppiamento, dal momento che a Creta allontanano gli stalloni dalle femmine. Ogniqualvolta esse si trovano in questa condizione, corrono lontano dagli altri cavalli. Questo è il medesimo stato di quello che, in relazione alle scrofe, è detto “desiderio del maiale” (καπρίζειν).

Proseguendo nel corso della trattazione zoologica (HA 572 a 17 – 22), l'attenzione verte in modo specifico sul flusso che le giumente emettono durante il periodo di calore, chiamato ἵππομανές e che, ancora una volta, risulta analogo a quello che la scrofa secerne durante il medesimo periodo denominato καπρία:

ὅταν δ' ἐμπέση τὸ πάθος, οὐδένα ἕωςι πλησιάζειν, ἕως ἂν ἡ ἀπείπωσι διὰ τὸν πόνον ἢ πρὸς θάλατταν ἔλθωσιν· τότε δ' ἐκβάλλουσί τι. Καλοῦσι δὲ καὶ τοῦτο, ὡσπερ ἐπὶ τοῦ τικτομένου, ἵππομανές· ἔστι δ' οἶον ἢ καπρία, καὶ ζητοῦσι τοῦτο μάλιστα πάντων αἰ περὶ τὰς φαρμακείας.

quando sopraggiunge lo stato in questione, non permettono a nessuno di avvicinarsi, finché sono esauste per la fatica o giungano presso il mare. Allora esse hanno un flusso. Chiamano questo, come anche quello su chi è appena nato ἵππομανές. Questo umore risulta analogo a quello emesso dalle scrofe durante il calore (καπρία). Lo ricercano con particolare attenzione le donne che fanno i filtri<sup>960</sup>.

Nello svolgimento del dettato argomentativo, in 572 a 22 – 30, lo Stagirita fornisce una precisa disamina sia della fisiopatologia erotica che attanaglia le cavalle sia delle manifestazioni che traducono visivamente la pazzia delle stesse giumente in relazione al loro comportamento ed alle radicali trasformazioni nella loro emissione vocale. Nel momento dell'accoppiamento (περὶ δὲ τὴν ὥραν τῆς ὀχείας) esse infatti si curvano le une sulle altre più del solito (συγκύπτουσί τε πρὸς ἀλλήλας μᾶλλον ἢ πρότερον), agitando senza sosta la coda (καὶ τὴν κέρκον κινοῦσι πυκνά) ed emettendo nitriti assolutamente differenti rispetto alla norma (καὶ τὴν φωνὴν ἀφιᾶσιν ἀλλοιοτέραν ἢ κατὰ τὸν ἄλλον χρόνον). Dopo aver focalizzato l'attenzione sugli atteggiamenti convulsi delle θήλειαι ἵπποι, la disamina aristotelica si salda con quanto affermato precedentemente e ribadisce che proprio durante questo periodo, e come diretta conseguenza anatomica, l'organo sessuale femminile secerne un liquido simile al seme, ma più chiaro dello sperma maschile, chiamato per l'arpono ἵππομανές (ῥεῖ δ' αὐταῖς ἐκ τοῦ αἰδοίου ὁμοιον γονῆ, λεπτότερον δὲ πολὺ ἢ τὸ τοῦ ἄρρενος· καὶ καλοῦσί τινες τοῦτο ἵππομανές [...]).

Le considerazioni già svolte nell'HA trovano un loro completamento in quanto lo Stagirita osserva in GA 773b 25 e segg.: asserisce infatti il filosofo che la donna e la cavalla sono gli unici tra gli animali ad avere rapporti sessuali anche durante la gestazione (μόνα τῶν ζῴων ὀχείαν ἐπιδέχεται κυοῦντα γυνὴ καὶ ἵππος), a causa della durezza naturale delle carni della cavalla (διὰ τε τὴν τῆς φύσεως στερρότητα) ed in virtù del fatto che la giumenta possiede un utero più grande di quanto sia necessario per contenere un solo embrione, ma al contempo di dimensioni insufficienti per poter accogliere due embrioni e portarne a compimento la gestazione (καὶ τὸ περιεῖναι τι τῆς ὑστέρας μέγεθος πλεον μὲν ἢ τῷ ἐνί, ἔλαττον δὲ ἢ ὥστε ἄλλο ἐπικυῖσκεισθαι τέλειον). Procedendo nella logica dell'argomentazione, Aristotele qualifica quindi la cavalla come animale lascivo e lussurioso per natura (ἔστι δὲ φύσει ἀφροδισιαστικόν) proprio perché si

---

<sup>960</sup> L'ἵππομανές designa tanto il fluido emesso dai genitali femminili della giumenta in calore, quanto un'escrescenza carnea presente sulla fronte dei puledri appena nati, come si evince da HA 577 a 9, 605 a 2 e fr. 331 Rose. Nel caso del passo appena riportato καπρία qualifica, come in HA 573b 2, il fluido emesso dalle scrofe durante il calore analogo all'ἵππομανές; in altri luoghi, come in Arist. HA 632 a 21, indica invece propriamente le ovaie della scrofa.

trova nella condizione degli animali a carni dure (διὰ τὸ ταῦτὸ πεπονθέναι τοῖς στερροῖς) che non hanno flussi mestruali, analoghi alle eiaculazioni maschili (ἐκεῖνά τε γὰρ τοιαῦτ' ἐστὶ διὰ τὸ μὴ γίνεσθαι κάθαρσιν, τοῦτο δ' ἐστὶν ὡσπερ τοῖς ἄρρεσι τὸ ἀφροδισιάσαι). Le femmine degli animali vivipari a carni dure sono quindi lascive proprio perché la loro condizione risulta similmente parallela a quella dei maschi nei quali lo sperma si accumula, ma non viene espulso (ἐν πᾶσι δὲ τοῖς ζωοτοκοῦσι τὰ στερρὰ τῶν θηλέων ἀφροδισιαστικὰ διὰ τὸ παραπλησίως ἔχειν τοῖς ἄρρεσιν ὅταν συνειλεγμένον μὲν ἦ τὸ σπέρμα, μὴ ἀποκρινόμενον δέ).

La teorizzazione aristotelica che fa dunque della cavalla emblema di libidine e lussuria non si risulta dato circoscritto alla speculazione dello Stagirita, ma risulta ripresa e corroborata a distanza di tempo dalla trattatistica scientifica eliana. In linea con quanto argomentato nella sezione del *De generatione animalium* appena esaminata, Eliano in NA IV, 11 ricorda che soltanto le giumente sopportano, se gravide, l'accoppiamento sessuale con il maschio (τῶν ζῶων τὰς ἵππους καὶ κουούσας ὑπομένειν τὴν τῶν ἄρρένων μίξιν) per il fatto di essere assai lussuose (εἶναι γὰρ λαγνιστάτας; e proprio in tale punto si evince nettamente la diretta consonanza lessicale istituita con il dettato aristotelico di HA 571 b, in cui i maschi e le femmine dei cavalli qualificati come i più lascivi (λαγνίστατον) tra tutti gli animali dopo l'uomo: proprio in virtù di tale elemento distintivo delle cavalle, prosegue il sofista nel suo dettato, le donne incontinenti e dissolute vengono qualificate come cavalle (διὰ ταῦτά τοι καὶ τῶν γυναικῶν τὰς ἀκόλαστους ὑπὸ τῶν σεμνοτέρως αὐτὰς εὐθυνόντων καλεῖσθαι ἵππους).

In linea di consonanza con tale *lignée* scientifica, la topica letteraria che ravvisa l'associazione simbolica tra la donna e la cavalla con referenza specifica all'ambito sessuale è ripresa ed ampliata in un'ulteriore sezione della *Lisistrata*<sup>961</sup>: si tratta dei vv. 59b – 60, e nello specifico di una battuta pronunciata da Cleonice e rivolta alla protagonista della commedia “[...] Ἄλλ' ἐκεῖναί γ' οἶδ' ὅτι / ἐπὶ τῶν κελήτων διαβεβήκασ' ὄρθρῃαι”, e ripresa a distanza da un'ulteriore sequenza, pronunciata dal coro di vecchi uomini ai vv. 676 – 678a della medesima commedia “ Ἦν δ' ἐφ' ἵππικὴν τράπωνται, διαγράφω τοὺς ἵππέας' / ἵππικώτατον γὰρ ἐστὶ χρῆμα κάποχον γυνή, / κοῦκ ἂν ἀπολίσθοι τρέχοντος [...] ”(vv. 676 – 678a)<sup>962</sup>.

<sup>961</sup> In generale per l'analisi delle metafore sportive a sfondo erotico nella commedia aristofanea si rimanda ad Henderson 1975 pp. 126 e segg. e 164 – 166 e García Romero 1995.

<sup>962</sup> Registrazione delle attestazioni del lemma κέλης nel *corpus* aristofaneo, ma senza alcuna esegesi letteraria in Taillardat 1965, p. 105 ed Henderson 1975, pp. 164 – 165. Per le attestazioni del lemma negli altri comici cfr. Henderson 1975, p. 165 n. 61 e 62. Prince 2009, pp. 169 – 170 collega il riferimento ad una specifica posizione sessuale alla numerosa serie di immagini analoghe presenti nella *Lisistrata*, tra cui quella sopra analizzata della leonessa posta al di sopra della grattugia (*Lys.* vv. 231 – 232), di cui, secondo considerazioni forse un po' troppo riduttive e scontate, la λέαν' ἐπὶ τυροκνήσιδος rappresenterebbe per l'appunto una variante, caratterizzata da “rapid pelvic motions which simulate the ferocity and violence of the lioness and the back – and – forth movement of grating [...] alternatively [...] a synonym [...] for the jockey position” (p. 170). Cfr. altresì Wilamowitz 1927, *comm. ad loc.* In modo specifico per Henderson 1987, p. 74 *comm. ad vv.* 59b – 60 si tratterebbe di una “coital posture in which the woman bestrides the man”, come segnala in modo specifico il lemma verbale διαβεβήκασ(ι). Semplice registrazione dei *loci* che presentano immagini equestri connotate in senso metaforico – erotico in McClure 2003, p. 146 n. 2.

Chiara l'allusione all'atto sessuale, strutturata secondo moduli poetici topici, costituiti nello specifico dalla metafora del cavalcare e dall'impiego di un lessico equestre. Partiamo proprio da questo dato, soffermando l'attenzione sul sostantivo κέλης e sul verbo κελητίζω: il significato della famiglia semantica oscilla per l'appunto tra la designazione propria del cavallo da corsa, della sella o dell'arcione e l'allusione metaforica all'atto erotico (valenza specifica, questa, attestata in commedia). Provando a ripercorrere, seppur brevemente, la storia della suddetta famiglia lessicale, risulta dato evidente che le prime attestazioni omeriche offrono piena contezza del significato tecnico e primo del termine: se infatti in *Il. XV*, v. 679, un uomo è ben capace di montare sui cavalli ([...] ἀνήρ ἵπποισι κελητίζειν ἔϋ εἰδώς), anche nel momento successivo alla distruzione della zattera su cui navigava a causa della tempesta, Odisseo monta su tronco come guidando un cavallo da corsa (ἀμφ' ἐνὶ δούρατι βαῖνε, κέληθ' ὡς ἵππον ἐλαύνων *Od. V.*, v. 371). Il medesimo significato tecnico si registra a titolo esemplificativo in *Hdt., Hist. VII 86, 1*, in cui si specifica che gli Indi guidavano cavalli da corsa e carri (ἤλαυνον δὲ κέλητας καὶ ἄρματα), ed anche, in ambito comico, in alcuni passi dello stesso *corpus* aristofaneo<sup>963</sup>.

La sequenza poetica che codifica, quale paradigma archetipico, l'impiego della metafora equestre per indicare l'atto sessuale (benché non si registri la presenza del lemma sostantivale κέλης) è il celebre fr. 78 *Gent.* = 417 *P.* di Anacreonte, in cui il poeta apostrofa la donna oggetto del suo desiderio, e fortemente restia ad essere sottomessa al giogo d'amore, nei termini di una puledra tracia (πῶλε Θρηκική v. 1)<sup>964</sup>: sottolineando la sua abilità di valente fantino (σοφόν v. 4), l'autore ribadisce che ben presto riuscirà a metterle il morso (τὸν χαλινὸν ἐμβάλομι v. 6) ed a trattenere le redini (ήνίας δ' ἔχων v. 7), così da farla girare intorno ai termini della corsa (στρέφοιμί / σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου vv. 7 – 8). Della fanciulla/puledra viene peraltro sottolineato con erotica malizia come essa pascoli e giochi saltellando leggera sui prati (νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκει / κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις vv. 9 – 10), proprio perché non possiede un abile esperto cavaliere che possa guidarla (δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην / οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην vv. 11 - 12)<sup>965</sup>. I termini della vivace immagine anacreontica, una “vera e propria allegoria equestre”<sup>966</sup>, sono fissati in maniera netta e precisa: la donna è un puledra che deve portare il giogo; è una cavalla che deve essere montata e guidata, soggetto passivo dunque dell'uomo abile fantino ed esperto cavaliere, che deve

<sup>963</sup> Si legga ad esempio *Pax* v. 900, dove si afferma – con la presenza di una figura poliptotica e di una figura etimologica tra il lemma verbale denominativo *hapaax* ed il sostantivo do base – che un cavallo da corsa cavalcherà presso un altro cavallo da corsa (κέλης κέλητα παρακελητεῖ), nonostante risulti possibile rintracciare nel passo, seppur con qualche difficoltà esegetica, una connotazione metaforica di stampo erotico – sessuale.

<sup>964</sup> Per πῶλος come metafora di etera si veda Pretagostini 1993, p. 959 n. 2.

<sup>965</sup> Per il valore propriamente tecnico di ἐπεμβάτης cfr. *Eur. Suppl.* vv. 585, 685 e *Bacc.* v. 782. Per una medesima immagine metaforica si veda altresì *Anacr. fr.* 15, vv. 3 – 4 *Gent.* = 360 *P.*, per cui si rinvia a Pretagostini 1993, p. 960 n. 6.

<sup>966</sup> Pretagostini 1993, p. 960. Giustamente Pretagostini 1993, p. 961 nota che l'accostamento metaforico tra la donna e la cavalla è ravvisabile fin dal celebre partenio del Louvre di Alcmane – fr. 1 *P.* vv. 45 – 59 = fr. 3 *Calame* – nella cui sezione Agesicora viene paragonata per la bellezza straordinaria ad un destriero che supera tutte le cavalle, e nello specifico ad un cavallo ibeno (v. 59).

esplicare il suo ruolo di cavaliere attivo. Referenti della metafora quindi la “ragazza – puledra”<sup>967</sup> e l’“amante – cavaliere”<sup>968</sup>. La tessera anacreontica pone dunque i termini di una topica letteraria – il cavalcare quale metafora dell’atto sessuale – destinata ad avere notevole fortuna.

Tale procedimento letterario – nonché le sue implicazione a livello allegorico e la sua portata poetica – erano del resto già state notate dai commentatori antichi, come è possibile rilevare da una raffinata notazione del filologo Eraclito, il quale, citando l’intero componimento anacreontico, annotava già che “ὁ Τήιος Ἀνακρέων ἑταιρικὸν φρόνημα καὶ σοβαρᾶς γυναικὸς ὑπερηφανίαν ὄνειδίζων τὸν ἐν αὐτῇ σκιρτῶντα νοῦν ὡς ἵππον ἠλληγόρησεν”<sup>969</sup>, e ravvisava quindi il carattere allegorico – metaforico del componimento, traslato rispetto alle “immagini tecniche” adoperate dal nostro poeta, ma proprio da esse veicolato.

La donna/cavalla e l’uomo/fantino risultano essere pertanto i referenti della metaforica equestre attestata dalla lirica greca arcaica: sulla scia di un’attenta disamina di Burzacchini<sup>970</sup>, ripresa poi da un più recente contributo di Pretagostini<sup>971</sup>, l’immagine anacreontica è stata acutamente messa in relazione con due sezioni della silloge teognidea. Ai vv. 257 – 260 del *corpus* teognideo è infatti una donna ad apostrofersi nei termini di una cavalla bella e valente (ἵππος ἐγὼ καλὴ καὶ ἀεθλίη, con evidente *variatio* rispetto al πῶλε del v. 1 del fr. 78 Gent. = 417 P. di Anacreonte, v. 257), il cui affanno penoso (ἀνιηρότατον v. 258) è costituito dal portare – ovvero dal farsi montare – da un uomo vile (κάκιστον / ἄνδρα φέρω vv. 257 – 258, con evidente *enjambement*), un terribile fantino (τὸν κακὸν ἠνίοχον v. 260)<sup>972</sup>, del quale costei ha cercato più volte di spezzare il morso<sup>973</sup> (διαρρήξασα χαλινόν v. 260)<sup>974</sup>. Di contro, nel secondo libro del *corpus* ai vv. 1249 – 1252 è invece un παῖς in una relazione di carattere omosessuale (παῖ v. 1249, un vocativo che ricorda molto da vicino la πῶλε del v. 1 del fr. 78 Gent. = 417 P. di Anacreonte rispetto alla prima persona singolare della prima sezione teognidea presa in esame) ad essere apostrofato – nei medesimi termini della donna teognidea ed anacreontica – come un ἵππος (v. 1249) desideroso di un valente fantino, di un bel prato, di una fredda fonte e di boschi ombrosi (ἠνίοχόν τε ποθῶν ἀγαθὸν λειμῶνά τε καλόν / κρήνην τε ψυχρὴν ἄλσεά τε σκιερά vv. 1251 – 1252, con evidente ripresa dell’ἠνίοχον del v. 260 dell’elegia del primo

---

<sup>967</sup> Pretagostini 1993, p. 961.

<sup>968</sup> Pretagostini 1993, p. 961. Per il lessico del giogo come metafora sessuale si consulti almeno Calame 1977, pp. 238 – 243; per il lessico equestre con valenza erotico – sessuale cfr. Henderson 1975 pp. 164 – 166, Kurke 1999 pp. 184 – 187 e Griffith 2006 pp. 327 – 328 e 333.

<sup>969</sup> Heraclit., *All.* (= *Quaest. Hom.*) 5, 11, 6,

<sup>970</sup> Degani – Burzacchini 1977, pp. 269 – 270.

<sup>971</sup> Pretagostini 1993, pp. 962 – 963.

<sup>972</sup> Isolato metricamente dopo la cesura del pentametro, con evidente poliptoto aggettivale a distanza rispetto al κάκιστον del v. 257 e ripresa con leggerissima *variatio* del sintagma ἠνίας δ’ ἔχων del v. 7 del frammento anacreontico.

<sup>973</sup> Secondo emistichio del verso esametrico isolato metricamente dopo la cesura pentemimere femminile ed evidente ripresa del sintagma τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι del v. 6 del frammento anacreontico.

<sup>974</sup> Per l’interpretazione della sezione cfr. Pretagostini 1993, pp. 962 – 963 al cui dire “identico l’impiego dell’allegoria equestre in funzione erotica, come identico è il suo strutturarsi nella metafora della cavalla e in quella del cavaliere [...] la *persona loquens* è chiaramente una donna scontenta che si lamenta del suo uomo, quasi sicuramente il marito”.

libro e chiara allusione al sintagma ἡνίας δ' ἔχων del v. 7 del frammento anacreontico, completata peraltro dal riferimento ai λειμῶνας del v. 9 dell'unità poetica anacreontica).

Le due sequenze teognidee, pur tematicamente affini dunque al frammento anacreontico, acquistano notevole valore dal momento che costituiscono un'amplificazione letteraria della stessa metaforica anacreontica: se il poeta di Teo riferisce l'immagine poetica alla relazione eterosessuale in cui è la donna ad essere puledra e l'amante fantino, Teognide mantiene tale referenza nell'elegia del primo libro, ma nella seconda sezione presa in esame applica la metafora equestre nell'ambito della relazione omosessuale, con una modifica nei referenti di essa. Se anche nella relazione omoerotica l'uomo/amante è qualificato sempre nei termini di un abile fantino, è allora il fanciullo amato ad assumere il ruolo della donna ed a trasformarsi di conseguenza – poeticamente e sessualmente – in un cavallo da montare: “il giovane ἐρώμενος – cavallo”<sup>975</sup> non può non desiderare il suo “ἔραστής – abile cavaliere”<sup>976</sup>.

Nell'interessante studio condotto con il caratteristico rigore filologico e raffinata sensibilità letteraria e citato più volte in questa sede, Pretagostini ha pertanto posto in luce le componenti essenziali, poetiche e letterarie inaugurate dal componimento anacreontico sull'erotizzazione e sulla carica sessuale veicolate dalla metafora della donna – cavalla<sup>977</sup>. Lo studioso, concentrando la sua attenzione sull'epigramma di Asclepiade di A. P. V, 203 (= Asclep. VI Gow – Page) ha rilevato come la fortuna dell'immagine anacreontica venga ripresa e riplasmata dalla poetica epigrammatica in modo nuovo e tutto particolare, che ribalta i termini della metafora tradizionale, compiendo un'osmosi di elementi poetici<sup>978</sup>. Scrive infatti Pretagostini “l'ormai riconosciuta specializzazione erotica dell'allegoria equestre, ne ha permesso, anzi favorito, il riuso in un epigramma [...] di Asclepiade; ma l'autore, da perfetto poeta alessandrino, ha per così dire invertito (e più di una volta) i termini dell'allegoria rispetto al precedente arcaico, facendo ricorso a quel particolare procedimento di tecnica allusiva che si suole definire dell'*oppositio in imitando* [...] il poeta ellenistico non si limita ad operare uno <slittamento semantico> nel significato dell'allegoria [...] egli di fatto rovescia ed inverte il rapporto interno dell'allegoria stessa [...] chi cavalca come un abile cavaliere è la donna, espertissima cortigiana, e il cavallo, che paradossalmente non può che essere <supino> è l'uomo”<sup>979</sup>.

Nella sequenza anacreontica cavalla era la donna da montare e fantino l'uomo che aggiogava la puledra; nelle maglie della nuova poetica ellenistica i termini della sequenza si ribaltano: adesso è la donna ad essere esperta cavallerizza, valente fantina in ruolo attivo che monta, cavalca e domina l'uomo, cavallo da aggiogare e guidare. Metaforica equestre anacreontica pertanto, ma sostanziata da un ribaltamento dei

---

<sup>975</sup> Pretagostini 1993, p. 963.

<sup>976</sup> Pretagostini 1993, p. 964.

<sup>977</sup> Mi riferisco a Pretagostini 1993, con le cui raffinate notazioni le pagine in questione intrattengono un dialogo costante.

<sup>978</sup> Nello specifico sull'epigramma in questione si veda Pretagostini 1993, pp. 964 – 969. Cfr. altresì l'immagine equestre in senso erotico impiegata in Mach. 12 Gow, v. 171.

<sup>979</sup> Pretagostini 1993, pp. 964 – 966.



termini della coppia maschile – femminile, cavaliere/fantino – cavalla da guidare, che veicola uno scambio di ruoli netto e preciso.

Pur tuttavia, non sembra che la novità del ribaltamento delle coppie suddette debba essere ascritto totalmente ai tratti poetici della nuova poesia epigrammatica, in virtù del fatto che essa – come si cercherà di dimostrare – eredita tale mutamento di ruolo nella “relazione equestre” tra uomo e donna proprio dal bagaglio poetico comico<sup>980</sup>.

Torniamo alle sequenze comiche della *Lisistrata* da cui abbiamo avviato la disamina. Nelle parole di Cleonice a Lisistrata viene dunque ribadito come fin dall'alba le donne montano sui cavalli (ἐπὶ τῶν κελήτων διαβεβήκασι). Lo spettro semantico sessuale è ribadito e rafforzato peraltro dalla doppia valenza veicolata del verbo διαβαίνω, inteso propriamente nel senso di “salire, montare”, ma anche in quello erotico di “allargare le gambe, tenere le gambe divaricate”, sia dal sostantivo κέλης, indicante o il “cavallo da corsa” o la “sella”: sono in questo caso però le donne ad essere fantine/cavalieri, a salire sui propri uomini/cavalli montandoli da sopra (ἐπὶ τῶν κελήτων)<sup>981</sup>.

A corroborare la novità del dettato aristofaneo possono ben concorrere altre due passi, all'interno dei quali si esplica chiaramente il ribaltamento dei ruoli rispetto all'ipotesto anacreontico di riferimento. In *Vesp.* v. 501 infatti il servo riferisce a Bdellecleone di aver ordinato ad una *porne* (πόρνη v. 500) di cavalcarlo “κελητίσαι 'κέλευον”: la diatesi attiva del lemma verbale riferita alla donna ben sottolinea il ruolo attivo di cavaliere/fantina da lei assunto nei confronti dell'uomo/cavallo da cavalcare, anche in virtù del gioco fonico che la menzione del nome proprio Ἰππίου del v. 502 crea con il sostantivo ἵππος, ed allude pertanto chiaramente ad uno specifico ἵππικὸν σχῆμα da inserire nel novero poetico delle “cavalcate erotiche”<sup>982</sup>.

È da ricordare a questo proposito un interessante notazione di Eustazio, che rafforza ulteriormente il legame sussistente tra la sfera semantica di κέλης/κελητίζω e l'universo femminile: lo scrittore ricorda infatti che tra le numerose modalità linguistiche per indicare l'organo sessuale femminile (πολυώνυμον ὄν τὸ γυναικεῖον αἰδοῖον), proprio lo specifico lemma κέλης costituiva presso i comici un chiaro sinonimo di vulva “ὅτι δὲ πολυώνυμον ὄν τὸ γυναικεῖον αἰδοῖον ἄμβων τε γὰρ λέγεται καὶ χοῖρος καὶ ἐσχάρα καὶ

---

<sup>980</sup> A tal proposito va comunque rilevato che Pretagostini 1993, p. 961 (citando Bowra 1973), p. 966 e p. 966 n. 28 – 29 opera un cursorio riferimento alla “figura sessuale” del κελητίζειν in ambito comico, ma senza tessere un filo di collegamento tra le immagini comiche e la poesia epigrammatica.

<sup>981</sup> Il senso del passo risulta pertanto chiaro sia nel caso in cui si renda la sequenza con “montano sui cavalli da corsa” oppure “montano sulle selle”.

<sup>982</sup> Cfr. A tal proposito Sommerstein 1983, p. 188 *comm. ad loc.* al cui dire “this position demands more exertion of the woman and less of the man”. Il gioco di parole tra Ἰππίου del v. 502 ed ἵππος, e la possibile allusione alle cavalcate erotiche, era già notata MacDowell 1982, p. 201 *comm. ad vv.* 501 – 502 (che dopo aver sottolineato la metafora sessuale veicolata dal verbo κελητίζω asserisce che il sostantivo Ἰππίου del v. 502 prosegue e dilata semanticamente l'«equestrian sense» erotico del lemma verbale del v. 501) e da Catenacci 1998, pp. 27 e 32: il contributo tratta specificamente delle modalità (ideologiche ed intertestuali) secondo cui la cavalcata erotica di Xantia abbia luogo a mezzogiorno (τῆς μεσημβρίας, v. 500) e non analizza pertanto le allegorie erotiche equestri oggetto della presente disamina.

δέλτα, τὸ αὐτὸ καὶ κέλης καλεῖται παρὰ τοῖς κωμικοῖς<sup>983</sup>. Alla cavalcata erotica ricordata in *Vesp.* v. 501 si salda la battuta di *Tesmoph.* v. 153 in cui è Mnesiloco, all'interno di una vivida sequenza dialogica intrattenuta con Agatone, a rivolgere a quest'ultimo il quesito "Οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποῖς,"<sup>984</sup>. Tralasciando un possibile riferimento parodico da parte di Aristofane all'*Ippolito* euripideo, ed in modo precipuo all'accostamento simbolico tra Fedra ed il mondo equestre<sup>985</sup>, dato il desiderio manifestato dalla donna in preda al folle delirio d'amore nutrito verso il figliastro di domare puledre venete (πώλους Ἐνέτας δαμαλιζομένα v. 231)<sup>986</sup>, sembrerebbe che la metafora si inserisca nel solco dell'immagine anacreontica, staccandosi quindi dalla "riscrittura" aristofanea della topica riguardante la cavalcata erotica, dal momento che il verbo in diatesi attiva è riferito ad Agatone, che dovrebbe dunque assumere durante l'atto sessuale il ruolo di cavaliere. La ripresa comica sarebbe però strettamente fedele ai modelli cogenti di riferimento costituiti dalla tessera anacreontica e dall'elegia del primo libro della silloge teognidea soltanto se riferita ad un soggetto maschile: le *Tesmophoriazouse*, commedia strutturata e sostanziata proprio dall'intersezione dialogica di elementi antifrasticamente contrapposti tra di loro (maschile e femminile, tragedia e commedia)<sup>987</sup>, sottopongono di contro il personaggio di Agatone ad un processo di femminilizzazione, rappresentandone i tratti maggiormente effeminati, facile bersaglio della poetica comica<sup>988</sup>.

<sup>983</sup> Eust., *Comm. ad Hom. Od.* I, 222, 13.

<sup>984</sup> Per Austin – Douglas Olson 2004, p. 107 *comm. ad v. 153* il verbo κελητίζω indica una specifica posizione erotica femminile, con ulteriore rubricazione di *loci similes* anche in ambito latino.

<sup>985</sup> Per il passo aristofaneo cfr. Mazzacchera 1999, pp. 208 – 209. Si veda inoltre Beltrametti 2000, p. 201 che ricorda le modalità secondo cui il femminile si configura quale "oggetto delle più basse banalizzazioni", al punto che in relazione alla moglie di Teseo la studiosa asserisce che "Fedra [...] appare l'iperbole di una sessualità non disciplinata, da soddisfare anche contro ogni interdetto e con ogni mezzo. Fedra si fissa come lo stereotipo negativo della donna secondo il pensiero di V secolo, la personificazione antonomastica della donna malefica, strumento di Afrodite, un'altra dopo Elena e diversamente da lei, violatrice dell'*aidos*, un'altra turba della civiltà [...] Aristofane fa coincidere il personaggio di Fedra, la sua trasgressività e la sua potenzialità sconcertante" (cfr. altresì pp. 106 – 107, 110 – 112 e 118).

<sup>986</sup> Devo la suggestione a Sommerstein 1994, p. 168 *comm. ad v. 153*; ed *ibid.* per le ulteriori possibilità esegetiche sul riferimento a Fedra, con segnalazione puntuale di ulteriori *loci similes* del *corpus* aristofaneo. L'intuizione dello studioso è ribadita peraltro da Austin – Douglas Olson 2004, p. 107 *comm. ad v. 153*. Per il passo euripideo appena citato cfr. specificamente Brenk 1986. Per ulteriori *loci* aristofanei in cui è menzionata Fedra cfr. Magnani 2007, pp. 50 – 51, ed in modo precipuo *Ran.* vv. 1043 – 1056 in cui Fedra è accostata a Stenebea (v. 1043), e da ultimo Cowan 2008. Specificamente per le immagini dell'epidre venete nell'*Ippolito* euripideo e la menzione delle stesse ai vv. 231 e 1131 si rimanda a Devereux 1964. Sull'interpretazione in chiave erotica della metafora equestre dispiegata nel dramma euripideo, e nello specifico sull'immagine equestre dei vv. 228 – 231, interessanti notazioni in Visa 1994, p. 389.

<sup>987</sup> Ottima sintesi riguardando l'impalcatura ideologica della commedia nelle considerazioni in Zeitlin 1996, p. 377 al cui dire "the *Thesmophoriazousae* is a far more complex and better integrated play than it might appear at first. It is located at the intersection of several relations: between male et female, between tragedy and comedy, between theater (tragedy and comedy) and festival (ritual and myth), between festival (the Thesmophoria) and festival (the Dionysiac, which provides the occasion for its performance and determines its comic essence), and finally between bounded forms (myth, ritual, and drama) and the more fluid <realities> of everyday life. All these relations are unstable and reversible; they cross boundaries and invade each other's territories, erase and reinstate hierarchical distances, reflecting ironically upon each other and themselves"; cfr. altresì le pp. 400 – 401.

<sup>988</sup> Per il processo di femminilizzazione a cui è sottoposto Agatone fondamentale è il bel contributo di Pretagostini 1997, in modo particolare pp. 117 – 120, ed anche p. 118 n. 5. La rappresentazione in termini femminili di Agatone costituisce una topica letteraria ed ideologia costante del teatro aristofaneo: costui è qualificato in termini femminili

La suddetta sezione aristofanea sembra esemplata su un gioco intertestuale ed intratestuale ancora più forte e pregnante rispetto delle *Vespe*: in apparenza infatti si registra un ritorno ai termini della metafora quali erano stati codificati dal componimento lirico anacreontico, ma è in realtà possibile enucleare un ulteriore elemento peculiare dell'immagine "ribaltata". Se la donna nella poetica aristofanea da cavallo da montare diventa fantino, ecco allora che Agatone/donna non può non assumere tale specifico ruolo, proprio in quanto personaggio "femminilizzato". Come nel passo delle *Vespe* sopra esaminato l'immagine era riferita nello specifico ad una prostituta, analogamente nelle *Tesmophoriazouse*, tramite una sovrapposizione letteraria ed ideologica, Agatone/donna si trasforma nella scrittura comica in una *porne*, che cavalca il suo cavallo/cliente: Agatone, amante "dei ruoli passivi nel rapporto omosessuale"<sup>989</sup>, disposto ad essere "incolato" (βινεῖσθαι v. 50<sup>990</sup>) ed a svolgere la pratica della *fellatio* (λαικάζει v. 57<sup>991</sup>) viene difatti esplicitamente accostato ad una prostituta da Mnesiloco, che afferma di non vedere nessun uomo sulla scena, bensì unicamente la celebre *porne* Cirene "ἐγὼ γὰρ οὐχ ὀρῶ / ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθαδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὀρῶ" (vv. 97b – 98)<sup>992</sup>.

Sul passo in questione nota acutamente Pretagostini che "evidentemente Agatone ha un aspetto talmente effeminato da sembrare, agli occhi dell'ingenuo Parente di Euripide, la celebre prostituta Cirene [...] (sc. la battuta del Parente ad Euripide) mira [...] addirittura ad identificarlo, per la sua effeminatezza, con una

---

da Mnesiloco nell'intera sezione di *Tesmoph.* vv. 130 – 145, ed in modo preciso al v. 136 è designato come γύννις. In *Tesmoph.* vv. 191 – 192 è Euripide a ribadire i tratti femminili di Agatone definendolo εὐπρόσωπος, λευκός, ἐξυρημένος, γυναικόφωνος (peraltro *harpax*), ἀπαλός ed infine εὐπρεπής ἰδεῖν. Si legga ancora la battuta di Euripide ai vv. 218 – 219, che in procinto di radere e depilare Mnesiloco, chiede all'effeminato Agatone se possieda un rasoio per rendere il Parente uguale ad una donna (Ἀγάθων, σὺ μέντοι ξυροφορεῖς ἐκάστοτε, / χρῆσόν τί νυν ἡμῖν ξυρόν). Su tale punto si rimanda specificamente a Muecke 1982, Zimmermann 1988 p. 46 che sottolinea il fatto che la femminilizzazione di Agatone risulta veicolata altresì dall'impiego del metro ionico dello stesso in *Tesmoph.* vv. 101 e segg., Calame 1989 pp. 368 – 373, Halliwell 1990 pp. 76 (con attenzione particolare alla voce femminile di Clistene e di Agatone), Stohn 1993, Storey 1995, Zeitlin 1996, pp. 400 – 401, Bobrick 1997, Mazzacchera 1999, Nieddu 2001 pp. 201 – 204 (che focalizza l'attenzione sul linguaggio femminile impiegato da Agatone) e Stehle 2002 pp. 380 – 389.

<sup>989</sup> Pretagostini 1997, p. 117. Cfr. anche *Tesmoph.* vv. 200 – 202 in cui Mnesiloco qualifica Agatone come "καὶ μὴν σὺ γ', ὦ κατάπυγον, εὐρύπρωκτος εἶ / οὐ τοῖς λόγοισιν, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν".

<sup>990</sup> La doppia valenza del verbo βινεῖν è ben messa in luce da Henderson 1975, p. 152 che giustamente nota che "βινεῖν is used in the active voice of the male, in the passive of the female".

<sup>991</sup> Per la valenza di λαικάζειν, da connettere probabilmente a ληκῶ, come sinonimo di *fellare* si veda il classico e fondamentale contributo di Jocelyn 1980. Fugaci, ma interessanti notazioni in Henderson 1975, p. 153 e pp. 183 – 184. In generale sul valore negativo che la pratica sessuale della *fellatio* assume cfr. Dover 1978 pp. 101 – 102, Halperin 1990 p. 97, Henderson 1975 p. 153. Per ulteriori riferimenti critici rimando alla ricca bibliografia citata reperibile in Pretagostini 1997, p. 118 n. 2. Per λαικάζειν cfr. inoltre Aristoph. *Ach.* vv. 79, 529, 537, *Eq.* v. 167 e *Tesmoph.* v. 493.

<sup>992</sup> In *Tesmoph.* v. 235 secondo una modalità perfettamente analoga, in uno scambio di battute con Euripide che ha già provveduto a radere la barba, il parente Mnesiloco, costretto a travestirsi da donna e sottoposto ad un processo di "femminilizzazione", afferma di vedere in se stesso, oramai rasato e depilato, proprio Clistene, celebre esempio di effeminatezza e bersaglio polemico di Aristofane ({EY.} Ὅρᾳς σεαυτόν; / {KH.} Οὐ μὰ Δι', ἀλλὰ Κλεισθένη, v. 235). Tale espediente letterario era già stato sfruttato dal commediografo in *Nub.* v. 355, nel cui segmento comico, sempre con intento denigratorio e comico, Socrate rivolto a Strepsiade afferma che le Nuvole prendono la forma di donne alla vista di Clistene (καὶ νῦν γ' ὅτι Κλεισθένη εἶδον, ὄρᾳς, διὰ τοῦτ' ἐγένοντο γυναῖκες). Sul passo in questione si veda Mastromarco 1986, pp. 121 – 122. Per Clistene effeminato cfr. altresì Pherecr. fr. 143 K. – A. Nell'impalcatura ideologica della commedia aristofanea Clistene ed Agatone sono accomunati dal fatto di essere personaggi femminilizzati: essi sono speculari nella misura in cui il primo è l'emblema dell'"effeminate politician" (Zeitlin 1981, p. 172), il secondo dell'"effeminate tragic poet" (Zeitlin 1981, p. 172).

donna, anzi con la celebre prostituta; in sostanza una nuova allusione [...] al fatto che Agatone non rifuggiva dal prostituirsi”<sup>993</sup>. È dunque possibile affermare (e forse ampliare l’orizzonte di lettura offerto da Pretagostini) che il nostro commediografo metta in scena sia da un punto di vista poetico – letterario che ideologico un processo di *trasposizione* di ruoli e di genere dal femminile al maschile. Partendo da un’immagine poetica ben canonica e definita, specifica della tradizione lirica ed applicata comunque all’universo femminile mediante la giustapposizione in senso erotico della donna alla cavalla, Aristofane ribalta però ruoli e termini della simbologia equestre ereditata e codificata dai precedenti ipotesti, giocando non soltanto con il bagaglio poetico tradizionale, ma anche all’interno di un gioco di scomposizione e ricomposizione con le proprie immagini letterarie. Egli trasferisce arditamente sequenze metaforiche dal femminile al maschile, e crea un’interferenza osmotica tra i due mondi, in modo decisamente più netto e più forte rispetto alla semplice *applicazione* operata da Teognide (nell’elegia del secondo libro della silloge) della metafora equestre alla relazione omosessuale: nelle maglie del comico non si tratta unicamente di una relazione omoerotica, ma della trasformazione metamorfica e simultanea in omosessuale passivo ed in prostituta di un Agatone già tutto femminile.

La vivace officina comica con le sue inversioni di ruoli (in prima istanza sociali, politici e sessuali), i suoi sovvertimenti e le sue osmotiche trasposizioni offre la possibilità di annullare i confini tra femminile e maschile, mondi dicotomicamente opposti, e di fonderli insieme: unicamente in virtù della straordinaria potenzialità del genere comico, che non delimita né seziona nettamente ruoli e funzioni, immagini e simbologie letterarie, il “maschio” Agatone tutto femminilizzato può allora – e a buon diritto – diventare una celebre puttana!<sup>994</sup>

A tal proposito Pretagostini, sottolineando l’ambiguità che l’atto del κελητίζειν comporta in riferimento al mondo eterosessuale – nello specifico all’atto erotico compiuto da prostitute – ed al mondo omosessuale, nota in riferimento ad Agatone che “egli viene accusato di praticare persino il κελητίζειν, una figura *sessuale* che, se nel rapporto tra uomo e donna presuppone un ruolo attivo di quest’ultima, in quanto le permette di <cavalcare> l’uomo stando seduta sopra di lui, nel rapporto omosessuale maschile, consente al partner che <monta a cavallo> di essere sodomizzato. Proprio perché questa *figura* nel rapporto eterosessuale presuppone una notevole intraprendenza da parte della donna, nelle fonti letterarie è considerata prerogativa o di donne molto disinibite o di prostitute: non è un caso che il Parente ipotizzi che Agatone pratichi questa *figura* sessuale, ovviamente nel ruolo femminile, come strumento di ispirazione nel comporre una tragedia che ha come protagonista Fedra, il prototipo mitico della donna svergognata [...] Agatone [...] non è solo un omosessuale che [...] si lascia sodomizzare, da omosessuale con

---

<sup>993</sup> Pretagostini 1997, p. 119. Cfr. altresì Pretagostini 1997, p. 119 n. 7 per la condanna delle forme di prostituzione maschile, con l’opportuno rimando al fondamentale studio di Dover 1978, pp. 19 – 39.

<sup>994</sup> Per la rappresentazione femminile del femminilizzato Agatone cfr. Zeitlin 1981, 172 – 180 e pp. 191 – 211. Per le raffigurazioni in cui la donna e l’omosessuale montano a cavallo il proprio uomo, colti nell’atto di κελητίζειν cfr. Pretagostini 1997, p. 120 n. 12.

atteggiamento marcatamente femminili, nel farsi sodomizzare, egli predilige la figura del κελητίζειν, che nel rapporto sessuale esalta la funzione della donna rendendola protagonista dell'atto"<sup>995</sup>. La cavalcata di Agatone/*porne* è pertanto ulteriore esempio paradigmatico di un'"equestrian copulation"<sup>996</sup>, in connessione con le altre "cavalcate" erotiche compiute da donne sfacciate e prostitute.

A completare l'esegesi di Pretagostini, concorre peraltro una raffinata nota di commento di Prato, al cui dire il verbo "κελητίζεις" del passo in esame si configura come "oscena allusione ad uno dei tanti Ἀφροδίτης σχήματα [...] in cui la donna, in particolare una prostituta, com'è nella sua natura [...] sta sopra all'uomo (*mulier superior*), alla maniera di un fantino che <cavalca> un destriero [...] qui il ruolo del cavaliere è assegnato ad Agatone, il quale lo svolgerebbe nel modo proprio di un omosessuale passivo"<sup>997</sup>, asserzione, questa, che sembra comunque inserirsi nel solco della proposta esegetica avanzata da Sommerstein il quale aveva già rilevato come "greek κελητίζω can either <ride a horse> or [...] <copulate in the equestrian position> (cf. Wasps 501, Peace 900, Lys. 60) sitting astride her partner"<sup>998</sup>.

Sembra dunque abbastanza plausibile ipotizzare che l'immagine erotica della donna o *porne* o omosessuale/fantino che compie attivamente il suo atto di κελητίζειν sull'uomo/destriero possa ben inserirsi nel novero delle pratiche erotiche ricordate dallo stesso Aristofane in *Eccl.* v. 8, passo nel quale si fa esplicito riferimento agli Ἀφροδίτης τρόποι: in un certo qual senso quanto l'immagine della donna/leonessa sulla grattugia quanto quella della donna/cavallerizza si configurano entrambe come possibili posizioni assunte dalla donna durante l'atto sessuale. Non sarà superfluo a tal proposito ricordare che la prostituta Cirene a cui viene accostato Agatone da Mnesiloco nella sequenza delle *Tesmoforiazuse* appena esaminata viene altresì menzionata dal nostro commediografo in *Ran.* vv. 1326 – 1327, che ricorda proprio il δωδεκαμήχανον Κυρήνης<sup>999</sup>. Ora, il qualificativo δωδεκαμήχανον, che Aristofane eredita – stando alla tradizione scoliastica e lessicografica tarda – direttamente dall'*Ipsipile* euripidea<sup>1000</sup>, nello specifico contesto fa riferimento alla varietà fantasiosa, alla spregiudicata ποικιλία di posizioni assunte dalla *porne* durante dell'atto sessuale: Fozio osserva che "πόρνη δώδεκα σχήμασι χρωμένη, Κυρήνη τὸ ὄνομα"<sup>1001</sup>,

<sup>995</sup> Pretagostini 1997, pp. 120 – 121.

<sup>996</sup> Sommerstein 1994, p. 168 *comm. ad v.* 153.

<sup>997</sup> Prato 2001, p. 185 *comm. ad v.* 153. Per l'effeminatezza di Agatone ed il suo accostamento ad una prostituta si veda da ultimo Prato 2001, p. 166 *comm. ad v.* 98 e la vasta bibliografia ivi citata. Cursorie e del tutto descrittive notazioni in Henderson 1975, pp. 213 – 220.

<sup>998</sup> Sommerstein 1994, p. 168 *comm. ad v.* 153. Cfr. anche un possibile riferimento a tale "figura sessuale" in Aristoph., fr. 344 K. – A., su cui cfr. Taillardat 1965 p. 106 e Pretagostini 1993 p. 967 n. 35 secondo cui il verso del frammento suddetto, appartenente alla commedia Θεσμοφοριάζουσαι β', "ἀναβῆναι τὴν γυναῖκα βούλομαι" potrebbe costituire una probabile immagine metaforica a sfondo erotico "derivata dall'espressione ἀναβῆναι (ἐπὶ τὸν ἵππον)" (Pretagostini 1993, p. 967 n. 35). Cfr. altresì Griffith 2006, p. 326 secondo cui il verbo κελητίζω indica "the prized sexual position of horsey", sulla scia degli intendimenti di Henderson 1975 e Stewart 1997, pp. 164 e 256.

<sup>999</sup> Per la prostituta Cirene, famosa per la sua straordinaria e proverbiale versatilità sessuale cfr. altresì Austin – Douglas Olson 2004 p. 84 *comm. ad Aristoph. Tesmoph.* vv. 97b – 98 e Dover 1993 p. 357 *comm. ad Aristoph. Ran.* vv. 1326 – 1327.

<sup>1000</sup> Cfr. a tal proposito *Sch. Vet. et Rec. Tzetz. (e cod. Ambros. gr. C 222 inf.) in Aristoph. Ran. ad v.* 1328 "ἔστι δὲ παρὰ τὰ ἔξ'Υψιπύλης Εὐριπίδου· ἀνά τὸ δωδεκαμήχανον ἄστρον" ed infine *Lex. Suid.* Δ 1442, 4.

<sup>1001</sup> Phot. *Lex.* Δ 868, 1.

facendo quindi riferimento proprio agli Ἄφροδίτης σχήματα; Esichio presenta maggiori puntualizzazioni nel sottoporre il lemma ad esegesi, asserendo che δωδεκαμήχανος risulta strettamente connesso agli “σχήματα ποιεῖν συνουσίας”<sup>1002</sup> ed agli “σχήματα ἀφροδισίων ποιεῖν”<sup>1003</sup>. A corroborare tale esegesi concorre peraltro l’intera tradizione scoliastica, che riferisce come la sequenza focalizzi l’attenzione – proprio come l’esegesi esichiana – sugli “σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν”<sup>1004</sup> e ricorda i δώδεκα αἰσχροὶ μηχαναί impiegati dalla prostituta<sup>1005</sup>. Una straordinaria bravura erotica quindi, una sfrenata fantasia sessuale nelle modalità e nelle posizioni dell’atto: in seguito alla vivida descrizione aristofanea l’erotica versatile ποικιλία della *porne* Cirene sarebbe diventata proverbiale. La δωδεκαμήχανος Κυρήνη avrebbe ben presto designato genericamente – secondo una notazione paremiografica di Mich. Apostolio – “τῶν παντοδαποῦς καὶ ποικίλοις χρωμένων ἤθεσιν”<sup>1006</sup>.

---

<sup>1002</sup> Hesych. *Lex.* Δ 2706, 1 (δωδεκαμήχανος· πόρνη τις ἐλέγετο, διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ποιεῖν συνουσίας) Cfr. altresì per le medesime notazioni *Lex. Suid.* Δ 1442, 3 (Κυρήνη γάρ τις ἐπίσημος γέγονεν ἑταῖρα, δωδεκαμήχανος ἐπικαλουμένη διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν) e 5 (Δωδεκαμήχανος πόρνη, ἰβ’ σχήμασι χρωμένη, Κυρήνη τοῦνομα).

<sup>1003</sup> Hesych., *Lex.* Κ 4670, 1 (Κυρήνη· πόρνη τις ἣτις ἐκαλεῖτο δωδεκαμήχανος, διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἀφροδισίων ποιεῖν).

<sup>1004</sup> *Sch. Vet. et Rec. Tzetz. (e cod. Ambros. gr. C 222 inf.) in Aristoph. Ran. ad v. 1328* “Κυρήνη τις ἑταῖρα ἐπίσημος, δωδεκαμήχανος ἐπικαλουμένη, διὰ τὸ τοσαῦτα σχήματα ἐν τῇ συνουσίᾳ ποιεῖν”.

<sup>1005</sup> *Sch. vet. in Aristoph. Ran. ad v. 1328* “ἐκ δὲ τοῦ λέγειν, ἀνά τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης, ἦγουν ἀνά τὰς δώδεκα ἐκείνης αἰσχροῦς μηχανὰς, δείκνυσιν αὐτὸν πάνυ φαυλότατον”.

<sup>1006</sup> Mich. Apost., *Coll. Paroem., Cent. 6, 41, 1*. Cfr. altresì la medesima considerazione in *Lex. Suid.* Δ 1442, 1.

## CONCLUSIONI

*Interdum tamen et vocem comoedia tollit,  
iratusque Chremes tumido delitigat ore;  
et tragicus plerumque dolet sermone pedestri  
Telephus et Peleus, cum pauper et exsul uterque  
proicit ampullas et sesquipedalia verba  
si curat cor spectantis tetigisse querela.*  
(Hor. Ars vv. 93 – 98)

In seguito alla disamina delle immagini metaforiche che associano l'universo femminile a quello animale all'interno del *corpus* tragico appare evidente che i referenti animali, a cui sono accostati di volta in volta le protagoniste dei drammi, assurgano a loro volta a paradigmi letterari e simbolici buoni per "pensare" e "predicare" il femminile, e nello specifico quel tratto, che nel bene e nel male dell'essere donna rappresenta sotto molti aspetti l'identità stessa, la maternità. In virtù dell'importanza che il ruolo materno riveste per l'identità stessa della donna, la sua rappresentazione non poteva non essere caratterizzata da una carica tutta particolare in quelle opere che delle donne, in positivo ed in negativo, fanno di loro le protagoniste.

Dall'analisi condotta sulle metafore femminili della violenza "bestiale" appare palese che, in relazione alle grandi eroine colleriche e violente – Clitemnestra, Medea ed Ecuba – ed alle loro vicende intellettuali ed esistenziali, esse traducono la rappresentazione di una maternità snaturata e depauperata della sua stessa essenza. Le metafore letterarie si mutano in paradigmi simbolici che esplicano le modalità tramite cui viene vissuta l'esperienza materna, nello specifico come rifiuto della stessa da parte di donne violente. Archetipo dello svuotamento del valore e del senso del materno, e della trasposizione dello stesso nell'"anti-maternità" risulta essere Clitemnestra, cagna, leonessa, vipera e corvo, autrice di nefandezze ed empietà, essere disumano in cui prende forma e si alimenta il mostruoso, unico *terminus comparationis* (letterario ed ideologico) per una donna bestia che, nella sua audace perversione, bestializza la maternità stessa.

Tale "animalizzazione" del ruolo materno tesse e tende a sua volta un *fil rouge* che interconnette ideologicamente la regina di Argo con la figura di Medea, "riscrittura" della stessa Clitemnestra eschilea e paradigma di una maternità perversa, dimentica del suo essere madre nel momento stesso in cui compie uno dei più orrendi delitti, l'infanticidio. Alla leonessa euripidea, maga e barbara, si sovrappone in filigrana la figura mostruosa di Scilla che a sua volta crea una maglia di interferenze letterarie e poetiche con una delle più affascinanti eroine euripidee, Ecuba, la quale, pur non obliterando il suo ruolo materno, tuttavia, nella strenua difesa della propria prole e nel proposito vendicativo che ne sorregge le azioni, la spinge a trucidare barbaramente i figli di chi le ha strappato i propri, Polimestore.

Grazie a tali donne, ed agli animali che simbolicamente ne rappresentano i connotati comportamentali ed ideologici, prende corpo la rappresentazione tragica, cruda e violenta della maternità,

contemporaneamente bestiale, bestializzata e bestializzante, nella misura in cui una madre perversa non può non trasmettere alla propria prole se non tratti crudeli e perversi (è il caso di Oreste ed Elettra, che pur essendo i personaggi che incarnano la totale e fiera opposizione alla madre Clitemnestra, proprio perché ne sono i figli, ne ereditano “geneticamente” e ne incarnano l’indole feroce): in tali termini, il ruolo materno appare, ancora una volta, svuotato della sua essenza e del suo significato.

In termini macroscopici e generali all’interno del *corpus* tragico, la visione sinottica delle metafore animali riferite all’universo maschile si rivela talvolta punto imprescindibile per la comprensione del serbatoio poetico che associa al femminile un determinato bestiario. Proprio in virtù dei fortissimi scarti ideologici che sussistono tra le simbologie animali in relazione all’universo maschile e quelle in connessione con l’universo femminile, risulta realmente possibile valutare il portato ideologico di una determinata icona poetica. L’ottica di genere si rivela foriera di interessanti risultati e permette di enucleare la difformità (ideologica e poetica) delle modalità e delle valenze sottese all’associazione dell’universo bestiale all’elemento maschile ed a quello femminile, come appare evidente – a titolo esemplificativo – dalla simbologia del leone maschio o delle metaforiche leonesse anti – madri Clitemnestra e Medea.

Analogamente a quanto si registra nel *corpus* teatrale tragico, la poetica comica costruisce sistematicamente immagini poetiche animali in relazione all’universo maschile e femminile. La commedia aristofanea eredita in parte talune metafore direttamente dalla tradizione giambica sviluppandole sia in relazione al maschile, al femminile ed – elemento di indiscussa novità – all’universo degli omosessuali passivi che rappresentano bersaglio costante dell’invettiva aristofanea. Ancora più specificamente dalla disamina del doppio bestiario comico, maschile e femminile, è possibile rintracciare una peculiare osmosi tra i due mondi: conducendo spesso un’operazione di parodia e di *detorsio* nei confronti del bagaglio poetico tragico, la commedia associa a personaggi maschili tipologie animali di esclusiva pertinenza dell’universo femminile nel *corpus* tragico, realizzando quindi una sistematica interferenza e trasposizione di genere rispetto al coevo bagaglio letterario tragico e risemantizzando in chiave prettamente politica tali simbologie animali. Emblema paradigmatico della complessa operazione letteraria ed ideologica aristofanea risulta essere la serie di immagini bestiali e mostruose (cane, corvo, Tifone, Cariddi, maiale) accostate al demagogo Cleone: esse da una parte riprendono e reintrepretano i modelli poetici precedenti, a partire dall’*epos* omerico, in chiave politica per denunciarne la corrotta e degenerata attività politica; dall’altra instaurano un rapporto dialogico costante con i modelli tragici – eschilei ed euripidei in prima istanza – ribaltandoli però nella trasposizione di genere, e tendono a raffigurare il politico come essere ibrido in cui elemento maschile e femminile si confondono reciprocamente.

La scrittura teatrale aristofanea è fondata e strutturata sull’interconnessione di differenti isotopie letterarie e poetiche, in dialogo costante con quel genere letterario che della commedia rappresenta al contempo il doppio maggiormente antifrastico e speculare, la tragedia. La stessa scrittura comica si configura spesso come manipolazione del materiale poetico precedente, sintetizzato e rifunzionalizzato letterariamente ed



estheticamente: il dialogo costante con i modelli epici, lirici o tragici rappresenta la base della tessitura della poetica comica. La straordinaria originalità dell'atto creativo aristofaneo consiste quindi nel recepire attivamente tale materiale poetico, inserendolo in un nuovo tessuto contestuale e simbolico al punto tale da determinare uno scarto netto – ma non necessariamente polemico, ironico o critico – rispetto alla tradizione. Si tratta di una riscrittura variata della *lexis* poetica anteriore (epica) o coeva (tragica), che travalica e fonde le prerogative e le norme costitutive di ogni genere letterario, sovrapponendo elementi in apparenza contraddittori e contrapposti tra di loro. Giocata sui meccanismi complessi dell'intratestualità e dell'intertestualità, l'atto creativo aristofaneo risulta così polivalente e polifonico, caratterizzato da quella che Silk ha qualificato correttamente come “stylistic mobility”<sup>1007</sup> e da un'immaginazione poetico – artistico – linguistica “maculate”<sup>1008</sup>.

Le complesse immagini metaforiche, nate all'incrocio di precise e continue isotopie di elementi estremamente diversificati ed i sistemi simbolici da esse rappresentate costituiscono al contempo l'essenza ed il risultato dell'arte teatrale comica, siano esse metafore costruite intorno al corpo maschile e femminile o allegorie politiche (come quelle vertenti sul personaggio di Cleone). È la metafora, con le straordinarie risorse che essa offre, a costituire un principio essenziale della commedia aristofanea, dal momento che essa può ridurre ed annullare lo scarto sussistente tra campi semantici differenti, ed in modo precipuo “entre la parole et sa représentation”<sup>1009</sup>, così da creare un gioco comunicativo, anch'esso polifonico mediante le risorse della memoria e dell'allusività poetica, tutto peculiare tra poeta e spettatore.

---

<sup>1007</sup> Silk 2000 (a), p. 117; considerazioni riprese inoltre alle pp. 120, 136, 209 – 245.

<sup>1008</sup> Silk 2000 (a), p. 124.

<sup>1009</sup> Ghislaine 2009, p. 152, e più in generale per tale elemento le pp. 141 – 158.

## BIBLIOGRAFIA

### EDIZIONI CRITICHE E TRADIZIONE SCOLIASTICA

#### Aeschylus

- *Aeschyli tragoediae*, edidit G. Murray, Oxford, Bibliotheca Oxoniensis, 1955.
- *Eschyle*, texte établi e traduit par P. Mazon, voll. I – II, Paris, Les Belles Lettres, 1958 – 1961.
- *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, edidit. D. Page, Oxford, Bibliotheca Oxoniensis, 1972.
- *Aeschylus, Tragoediae*, edidit M. L. West, Stuttgart, Bibliotheca Teubneriana, 1990.

#### Aristophanes

- *Aristophane*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, voll. I – V, Paris, Les Belles Lettres, 1954 – 1995 (vol. I, 1960: *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*; vol. II, 1958: *Les Guêpes, La Paix*; vol. IV, 1995: *Les Thesmophories – Les Grenouilles*).
- *Aristophanis comoediae*, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt F. W. – Hall, W. M. Geldart, Oxford, Bibliotheca Oxoniensis, 1964.
- *Aristophanis fabulae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit N.G. Wilson, Oxford, Bibliotheca Oxoniensis, 2007.

#### Euripides

- *Euripidis fabulae*, edidit G. Murray, voll. I-III, Bibliotheca Oxoniensis, 1958.
- *Euripidis fabulae*, edidit J. Diggle, voll. I – III, Bibliotheca Oxoniensis, 1981 – 1994.
- *Euripides. Tragédies, vol. I: Cyclope, Alceste, Médée, Héraclides* edidit L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- *Alcestis*, edidit A. Garzya, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1980.
- *Andromacha*, edidit A. Garzya, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1978.
- *Bacchae*, edidit E. C. Kopff, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1982.
- *Electra*, edidit G. Basta Donzelli, Monachi et Lipsiae, Bibliotheca Teubneriana, 2002.
- *Hecuba*, edidit S.G. Daitz, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1990.
- *Helena*, edidit K. Alt, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1964.
- *Heraclidae*, edidit A. Garzya, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1972.
- *Hercules*, edidit K. H. Lee, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1988.
- *Hippolytus*, edidit Barrett, Oxford Clarendon Press, 1964.
- *Ion*, edidit W. Biehl, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1979.
- *Iphigenia Aulidensis*, edidit H. C. Günter, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1988.

- *Iphigenia in Tauris*, edidit D. Sansone, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1981.
- *Medea*, edidit H. Van Looy, Stutgardiae et Lipsiae, Bibliotheca Teubneriana, 1992.
- *Orestes*, edidit W. Biehl, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1975.
- *Phoenissae*, edidit D.J. Mastronarde, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1988.
- *Supplices*, edidit G. Collard, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1984.
- *Troades*, edidit W. Biehl, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1970.

### Poetae Comici Graeci (PCG)

- *Poetae Comici Graeci*, ediderunt R. Kassel – C. Austin, voll. I – IX, Berlin 1983 – 1991.

### Ps. Euripides

- *Rhesus*, edidit J. Zanetto, Stutgardiae et Lipsiae, Bibliotheca Teubneriana, 1993

### Scholia in Aeschylum

- *Scholia vetera in Aeschylum, Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, voll. I-II, edidit O. L. Smith, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1976 – 1982.
- *Scholia recentiora Demetri Triclini in Aeschylum, Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, vol. I, edidit O. L. Smith, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1976.

### Scholia in Aristophanem

- *Scholia vetera in Aristophanis Equites*, edidit D. Mervyn Jones et *Scholia Tricliniana in Aristophanis Equites*, edidit Nigel G. Wilson, Groningen, 1969.
- *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Nubes*, edidit W.J.W. Koster, Groningen, 1974.
- *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Acharnenes*, edidit N. G. Wilson, Groningen, 1975.
- *Scholia vetera et recentiora in Nubes*, edidit D. Holwerda, Groningen, 1977.
- *Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam*, edidit W.J.W. Koster, D. Holwerda, Groningen, 1978 – 1982.
- *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, edidit W.J.W. Koster, Groningen, 1978.
- *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, edidit D. Holwerda, Groningen, 1982.
- *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Lysistratam*, edidit J. Hangard, Groningen, 1996.
- *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Ranas*, edidit M. Chantry, Groningen, 1999 – 2001.

### Scholia in Euripidem

- *Scholia vetera in Euripidem*, voll. I-II, edidit E. Schwartz, Berlin, 1887 – 1891.

### Scholia in Sophoclem

- *Scholia vetera in Sophoclis tragoedias*, edidit P. N. Papageorgius, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1888.

### Sophocles

- *Sophoclis fabulae*, edidit A. C. Pearson, Bibliotheca Oxoniensis, 1924.
- *Tragoediae*, ediderunt A. Dain and P. Mazon, voll. I-III, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

### Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)

- *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ediderunt B. Snell – R. Kannicht – S. Radt, Göttingen, 1977 – 2004:
  - 1- vol. II: *Fragmenta adespota*, ediderunt R. Kannicht – B. Snell, 1981
  - 2- vol. III: *Aeschylus, Fragmenta*, edidit S. Radt, 1985
  - 3- vol. IV: *Sophocles, Fragmenta*, edidit S. Radt, 1977
  - 4- vol. V a – b: *Euripides, Fragmenta*, edidit R. Kannicht, 2004.

### EDIZIONI COMMENTATE, CONCORDANZE, INDICI, LESSICI E DIZIONARI ETIMOLOGICI

- Allen J. T. – Italie G. 1970: *Concordance to Euripides*. Groningen.
- Austin C. – Douglas Olson S. 2004: *Aristophanes. Thesmophoriazusae, edited with introduction and commentary*. Oxford.
- Beschi L. – Musti D. 1982: *Pausania. L'Attica. Libro I. Introduzione, testo e traduzione*. Roma.
- Blaise F. – P. Judet de La Combe – P. Rousseau 1996: *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Lille.
- Boned Colera P. 1998: *Repertorio bibliográfico de la Lexicografía Griega*. Madrid.
- Chantraine P. 1953: *Grammaire Homérique. Tome I. Phonétique et morphologie*. Paris.
- Collard 1971: *Supplementum to the Allen – Italie Concordance to Euripides*. Groningen.
- Denniston J. D. – Page D. 1979: *Aeschylus. Agamemnon, edited with an introduction and commentary*. Oxford (ed. or. 1959).
- Dover K. 1993: *Aristophanes. Frogs, edited with introduction and commentary*. Oxford.
- Edinger H. G 1981: *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae*. New York.
- Fraenkel E. 1978: *Aeschylus. Agamemnon, edited with a commentary*, voll. I – III. Oxford (ed. or. 1950).
- Garvie A. F. 1986: *Aeschylus. Choephoroi, with introduction and commentary*. Oxford.
- Gow. A. 1964: *Machon, with introduction and commentary*. Cambridge.
- Henderson J. 1987: *Aristophanes' Lysistrata with introduction and commentary*. Oxford.
- Hollis A. 1990: *Callimachus. Hecale, edited with introduction and commentary*. Oxford.

- Judet de La Combe P. 2001: *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, voll. I – II. Lille.
- Kannicht R. 1969: *Euripides: Helena*, voll. I – II. Heidelberg.
- Kock T. 1856: *Ausgewählte komödien des Aristophanes, B. IV Die Frösche*. Berlin.
- Kuhner R. – Gerth B. 1890 – 1904: *Grammatik der Griechischen Sprache*, vol. I, 1 – 2; vol. II, 1 – 2. Hannover – Leipzig.
- Leeuwen V. 1909: *Aristophanis Vespae, cum prolegomenis et commentariis*. Lugduni – Batavorum.
- Lloyd – Jones H. 1975: *Females of the species. Semonides on Women*. London.
- MacDowell D. 1982: *Aristophanes. Wasps, edited with introduction and commentary*. Oxford.
- Merrey W. 1898: *Aristophanes. The Wasps, with introduction and notes*. Oxford.
- Mugler C. 1964: *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*. Paris.
- Page D. 1971: *Euripides Medea: the text edited with introduction and commentary*. Oxford (ed. or. 1938).
- Pellizer A. – Tedeschi J. 1990: *Semonides. Testimonia et fragmenta*. Roma.
- Postiglione A. 1991: *Plutarco. L'amore fraterno; L'amore per i figli*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di A. Postiglione. (*Corpus Plutarchi Moralium*, vol. 7). Napoli.
- Prato C. 2001: *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie* (a cura di C. Prato ; traduzione di D. Del Corno). Milano.
- Radermacher L. 1954: *Die Frösche, Einleitung, Text und Kommentar*. Wien.
- Rogers. B. 1915: *The Wasps of Aristophanes, the greek text revised with a translation into corresponding metres and original notes*. London.
- Schwyzer E. 1948: *Griechische Grammatik*, voll. I – III. München.
- Sommerstein A. H. 1980 – 1996: *The comedies Aristophanes, edited with translation and notes*. Warminster:
  - a- 1980: *Acharnians*
  - b- 1981: *Knights*
  - c- 1982: *Clouds*
  - d- 1983: *Wasps*
  - e- 1985: *Peace*
  - f- 1990: *Lysistrata*
  - g- 1994: *Thesmophoriazouse*
  - h- 1996: *Frogs*
- Starkie W. 1968: *The Wasps of Aristophanes, with introduction, metrical analysis, critical notes and commentary*. Amsterdam.
- Tebben J. R. 1994-1998: *Concordantia Homerica, Pars I, Odyssea*, voll. I – II; pars II, *Ilias*, voll. I – III. Hildesheim – Zürich – New York.

- West M. L. 1996<sup>2</sup>: *Hesiod. Works and Days, edited with prolegomena and commentary*. Oxford (ed. or. Oxford 1978).
- West M. L. 1997<sup>3</sup>: *Hesiod. Theogony, edited with prolegomena and commentary*. Oxford (ed. or. Oxford 1966).
- Wilamowitz Moellendorff U. 1927: *Aristophanes, Lysistrate*. Berlin.
- DELG 1999: Chantraine P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*. Paris (ed. or. Paris 1968).
- GEW: Frisk H., *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, voll. I – II. Heidelberg 1960 – 1972.
- IEW: Pokorny J., *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, vol. I – II. Bern-Stuttgart 1959.
- LSJ: A Greek – English Lexicon, compiled by Lidell H. J. and Scott R. Oxford 1996<sup>10</sup> (ed. or. 1843).

## STUDI VARI

- Abrahamson E. L. 1952: Euripides' tragedy of *Hecuba*, *TAPhA* 1952, vol. LXXXIII, pp. 120 – 129.
- Adkins A. W. H. 1966: Basic Greek values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules furens*, *CQ* 1966, vol. XVI, pp. 193 – 219.
- Adrados F. 1964: El tema del Aguila de la Epica Acadica a Esquilo, *Emerita* 1964, vol. 32, pp. 267 – 282.
- Adrados F. 1965: El tema del león en el *Agamenón* de Esquilo (717-749), *Emerita* 1965, vol. XXXIII, pp. 1 – 5.
- Adrados R. F. 1993: Notas críticas a Eurípides, *Medea*, *Emerita* 1993, vol. 61, pp. 241 – 266.
- Adrados R. F. 1999: *History of the Graeco-Latin fable. 1. Introduction and from the origins to the Hellenistic age*. Leiden. 1999.
- Aélión R. 1983: *Euripide, héritier d'Eschyle*. Paris 1983.
- Alaux J. 1993: Guerre des sexes et conflit des races dans la *Médée* d'Euripide, *Lexis* 1993, vol. 11, pp. 47 – 72.
- Alaux J. 1995 : *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V siècle av. J.C.* Paris.
- Alaux J. 1997: La mimésis d'Oreste: les Choéphores vv. 540 – 550, *CGITA* 1997, vol. 10, pp. 123 – 153.
- Alden M. 2005: Lions in paradise: lion similes in the *Iliad* and the lion cubs of *Il.* 18, 318-322, *CQ* 2005, vol. 55 (2), pp. 335-342.
- Allen G. 2000: *Intertextuality*. London.
- Anderson C. A. 1989: Themistocles and Cleon in Aristophanes' *Knights*, 763ff, *AJPh* 1989, vol. CX, pp. 10 – 16.

- Anderson C. A. 1991: The dream-oracles of Athena, *Knights* 1090-95, *TAPhA* 1991, vol. CXXI, pp. 149 – 155.
- Anderson F. B. 1929: The character of Clytemnestra in the *Agamemnon* of Aeschylus, *TAPhA* 1929, pp. 136 – 154.
- Anderson F. B. 1932: The character of Clytemnestra in the *Choephoroi* and the *Eumenides* of Aeschylus, *AJPh* 1932, pp. 301-319.
- Andò V. 1995: Modelli culturali e fisiologia della maternità nella medicina ippocratica, in Fiume G. 1995 (a cura di): *Madri. Storia di un ruolo sociale*, Venezia, pp. 33 – 44.
- Andò V. 2000: *Ippocrate. Natura della donna*. Milano.
- Andò V. 2005: *L'ape che tesse. Saperi famminili nella Grecia antica*. Roma.
- Andò V. 2012: L'aquila di cuoio e il serpente di bronzo: metafore animali e violenza politica nella commedia aristofanea, in Bastianini G. – Lapini W. – Tulli M. (a cura di), *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, pp. 13 – 29.
- Andre J. 1991: La part des suidés dans le vocabulaire grec et latin, *Anthropozoologica* 1991, vol. 15, pp. 5 – 24.
- Aparicio M. 2000: Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes, *Emerita* 2000, vol. 68 (2), pp. 211 – 241
- Arnott P. D. 1959: Animals in the Greek theatre, *G&R* 1959, vol. VI, pp. 177-179.
- Arnott W. G 1979: The eagle portent in the *Agamemnon*. An ornithological footnote, *CQ* 1979 vol. XXIX, pp. 7-8.
- Assaël J. 1985: Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide, *Pallas*, vol. XXXII, pp. 91-103.
- Assaël J. 2002: Tisser un chant, d'Homère à Euripide, *Gaia*, pp. 145-168.
- Atherton C. 1998 (ed.): *Monsters and monstrosity in Greek and Roman*. Bari.
- Auger D. 1979: Le Théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes, *Les cahiers de Fontenay n. 17. Aristophane, Les Femmes et la cité*, pp. 71 – 101.
- Avezù G: Eschilo in Sofocle, *Lexis* 2006, vol. 24, pp. 63 – 75.
- Bacon H. 2001: The Furies' homecoming, *CPh* 2001, vol. 96, pp. 48 – 59.
- Barlow S. 1989: Stereotype and reversal in Euripides' *Medea*, *G&R* 1989, vol. XXXVI, pp. 158 – 171.
- Barlow S. A. 1971 (a): *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. London.
- Barlow S. A. 1971 (b): The language of Euripides' monodies, *PCA* 1971, vol. LXVIII, pp. 38 – 50.
- Battezzato L. 2003: Ospitalità rituale, amicizia e *charis* nell'Ecuba, in Vox. O (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce, pp. 13 – 45.

- Battistella C. 2005: Egisto «imbelle leone»: un caso di intertestualità in Aesch. *Ag.* 1224, *MD* 2005, vol. 54, pp. 179 – 184.
- Bechtel F. 1902: *Die attischen Frauennamen nach ihrem systeme dargestellt*. Gottingen.
- Beck W. 1991: Dogs, dwellings, and masters : ensemble and symbol in the *Odyssey*, *Hermes* 1991, vol. CXIX, pp. 158 – 167.
- Belfiore E. 1983: The eagles' feast and the Trojan horse. Corrupted fertility in the *Agamemnon*, *Maia* 1983, vol. XXXV, pp. 3 – 12.
- Bélis A. 1991: Aristophane, *Grenouilles*, v. 1249 – 1364: Eschyle et Euripide μελοποιοί, *REG* 1991, vol. CIV, pp. 31 – 51.
- Beltrametti A. 2000: Eros e maternità: quel che resta del conflitto tragico di Medea, in Gentili B. – Perusino F. (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, pp. 43 – 65.
- Benveniste E. 1949: Noms d'animaux en indo-européen, *BSL* 1949, vol. 45, pp. 74 – 103.
- Berggreen B. – Marinatos N. 1995: *Greece and gender*. Bergen 1995.
- Beristáin H. 1995: El carnaval, la risa, la parodia, la comedia, in Cohen E. (a cura di), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, pp. 223 – 236.
- Bernand A. 1986: Les animaux dans la tragédie grecque, *DHA* 1986, vol. XII, pp. 241-269.
- Beta S. 1992: Il linguaggio erotico di Cratino, *QUCC* 1992, vol. 69, pp. 95 – 108.
- Beta S. 2004: *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*. Roma.
- Betensky A. 1978: Aeschylus' *Oresteia*. The power of Clytemnestra, *Ramus* 1978, vol. VII, pp. 11-25.
- Bettarini L. 1997: Alceo fr. 393 Voigt: il maiale nei proverbi greci, *RCCM* 1997, vol. 39, pp. 19 – 38.
- Bierl A. 2007: L'uso intertestuale di Alcmane nel finale della *Lisistrata* di Aristofane: coro e rito nel contesto performativo, in Perusino F. – Colantonio M. (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, pp. 259 – 290.
- Bloedow E. F. 1991: On “nurturing lions in the State”: Alcibiades’ entry on the political stage in Athens, *Klio* 1991, vol. 73 (1), pp. 49 – 65.
- Boedeker D. 1997: Becoming Medea: assimilation in Euripides, , in Clauss J. J. – Iles Johnson S. (a cura di), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, pp. 127 – 148.
- Bollack J. 1988: Une question de mot: δίκη dans Sophocle, *Électre*, v. 610 sq., *REG* 1988, vol. CI, pp. 173 – 180.
- Bollack J. 1997: Notes sur le premier et le troisième stasimon des *Choéphores* d'Eschyle, *CGITA* 1997, vol. 10, pp. 253 – 262.



- Bonanno M. G. 1987 (a): Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del *Witz* in Aristofane), in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, pp. 213 – 228.
- Bonanno M. G. 1987 (b): *Paratragodia* in Aristofane, *Dioniso* 1987, vol. 57, pp. 135 – 167.
- Bonanno M. G. 1990: *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Roma.
- Bongie E. B. 1977: Heroic elements in the *Medea* of Euripides, *TAPhA* 1977, vol. CVII, pp. 27 – 56.
- Bonnafé A. 1984: Eumée divin porcher et meneur d'hommes, *BAGB* 1984, pp. 189 – 194.
- Bonnafé A. 1987: *Poésie, nature et sacré, II: L'âge archaïque*. Lyon.
- Booth N. B. 1977: Sophocles, *Electra* 610-611, *CQ* 1977, vol. XXVII, pp. 466 – 467.
- Bordaux L. 1996: Quelques remarques sur Euripide, homme de théâtre dans *Médée*, *Pallas* 1996, vol. 45, pp. 169 – 179.
- Borghini A. 1987: La taverna, il letame ed altro: percorsi simbolici della morte, in Raffaelli R. (a cura di), *Rappresentazioni della morte*, Urbino, pp. 133 – 233.
- Borthwick E. K. 1967: A femme fatale in Asclepiades, *CR* 1967, vol. XVII, pp. 250-254.
- Borthwick E. K. 1976: Zoologica Pindarica, *CQ* 1976, vol. XXVI, pp. 198-205.
- Bouffartigue J. 2003: Problématiques de l'animal dans l'antiquité grecque, *Lalies*, vol. 23, pp. 131 – 168.
- Bounoure G. 1983: L'odeur du héros. Un thème ancien de la légende d'Alexandre, *QS* 1983, vol. 17, pp. 3 – 46.
- Bowie A. M. 1982: The parabasis in Aristophanes. Prolegomena, *Acharnians*, *CQ* 1982, vol XXXII, pp. 27 – 40.
- Bowie A. M. 1993: *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*. Cambridge.
- Bowie E. 1990: *Marginalia obsceniora*: some problems in Aristophanes' *Wasps*, in Craik E. M. (a cura di), *Owls to Athens: essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, pp. 31 – 38.
- Bowie M. 1993: *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge.
- Bowra C. M. 1973: *La lirica greca da Alcmane a Simonide*. Firenze.
- Briand M. 1997: Grec κάπρος: du (porc) vorace au sanglier, in *Les zoonymes. Actes du colloque international tenu a Nice, 23 – 25 janvier 1997*, Publication de la Faculté de Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, vol. 38, pp. 91 – 115.
- Brioso M. 1991: Machon, fr. XVI, 327-332 Gow, *QUCC* 1991, vol. 68, pp. 115 – 118.
- Broadhead H. D. 1968: *Tragica: Elucidations of passages in Greek Tragedy*. Christchurch .
- Brown A. L. 1983: The Erinyes in the *Oresteia*. Real life, the supernatural, and the stage, *JHS* 1983, vol. CIII, pp. 13 – 34

- Brown C. 1991: Empousa, Dionysus and the mysteries: Aristophanes' *Frogs*, 285 ff. *CQ* 1991, vol. XLI, pp. 41 – 50.
- Bruneau Ph. 1970: *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*. Paris.
- Bruno G. 2007: Il sogno di Clitennestra tra realtà e inconscio: (Soph. *Elettra* 417-423), *Hormos* 2007, vol. 9, pp. 63-77.
- Bundy E. L. 1962: *Studia Pindarica*. Berkeley.
- Burian P. 2006: Biologia, democrazia e donne nelle *Eumenidi* di Eschilo, *Lexis*, vol. 24, pp. 127-140.
- Burkert W. 1979: *Structure and history in greek mythology an ritual*. Berkeley – Los Angeles.
- Burnett A. P. 1973: Medea and the tragedy of revenge, *CPh* 1973, vol. LXVIII, pp. 1 – 24.
- Burnett A. P. 1994: Hekabe the dog, *Arethusa* 1994, vol. 27, pp. 151-164.
- Burzacchini G. 2002: Temistio e la «porca beota»: (Corinn. testim. 3 Crönert), in Torraca L. (a cura di), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli, pp. 115-122.
- Byl S. 1991: Le stéréotype de la femme athénienne dans *Lysistrata*, *RBPh* 1991, vol. 69, pp. 33 – 43.
- Calame C. 1977: *Choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Rome.
- Calame C. 2004: *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*. Paris.
- Calame C. 2005: *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*. Paris.
- Camerotto A. 2005: Cinghiali eroici, in Cingano E. – Ghersetti A. – Milano L. (a cura di), *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale. Atti del Convegno, Venezia, 22 – 23 maggio 2012*, Padova, pp. 107 – 128.
- Campbell A. Y. 1935: *Agamemnon* 1223 – 38 and traecherous monsters, *CQ* 1935, pp. 25-26.
- Canfora L. 1974: *Discorsi e Lettere di Demostene I*. Torino.
- Cannatà F. 2003: Il leone e la città: (Aristofane, *Rane* 1431-1432), in Nicolai R. (a cura di), *Ῥυσμός: studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma, pp. 271 – 282.
- Cantarella R. 1970. *L'ultimo Aristofane. Scritti minori sul teatro greco*. Brescia.
- Caramico A. 2005: L'aquila in Eschilo, *FAM*, vol. 29, pp. 17 – 27.
- Caramico A. 2009 (a): Un caso di dilatazione semantica: l'uso eschileo del verbo σαίνω, *Lexis* 2009, vol. 27, pp. 447 – 456.
- Caramico A. 2009 (b): Precisazioni sul lessico della caccia nell'*Aiace* di Sofocle, *AAP* 2009, vol. 58, pp. 157 – 176.
- Carriere J. C. 1979: *Le Carnaval et la politique. Une introduction a la comedie grecque*. Paris.
- Cassio A. 1985: *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*. Napoli.

- Catenacci C. 1996: *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*. Milano.
- Catenacci C. 1998: La cavalcata di Xantia a mezzogiorno: (Aristofane, *Vesp.* 500-502), *QUCC* 1998 vol. 58, pp. 27 – 32.
- Catenacci C. 2000: Il monologo di Medea (Euripide, *Medea* 1021-1080), in Gentili B. – Perusino F. (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, pp. 67 – 82.
- Cavallero P. A. 2003: *Medea* de Eurípides: l'atésis de versos y la construcción gradual de la venganza, *Emerita* 2003, vol. 71, pp. 283 – 312.
- Chantraine P. – Meillet A. 1932: Θέαίνα et les dérivés grecs en –αίνα, *RPh* 1932, pp. 291 – 296.
- Chantraine P. 1933: *La formation de noms en grec ancien*. Paris.
- Chantraine P. 1956: *Études sur le vocabulaire grec*. Paris.
- Charlesworth M. P. 1926: Aristophanes and Aeschylus, *CR* 1926, pp. 3 – 6.
- Citti V. 1986: Unicismi e neoformazioni nella *parodos* dell'*Agamennone*, in *La polis e il suo teatro*, a cura di Corsini E., Padova, pp. 11 – 30.
- Citti V. 1988: La reincarnazione dei mostri. Neoformazioni eschilee e riuso in Euripide, in *La polis e il suo teatro II*, a cura di Corsini E., Padova, pp. 49 – 109.
- Citti V. 2006: *Studi sul testo delle Coefore*. Amsterdam.
- Civiletti M. 2010 (a): I *Sette contro Tebe* di Eschilo e la guerra (e l'assedio) come dimensione della bestialità, in Andò V. – Cusumano N. (a cura di), *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo*, Caltanissetta – Roma, pp. 19-44.
- Clay J. 1993: The generation of monsters in Hesiod, *CPh* 1993, vol. 88, pp. 105 – 116.
- Clinton K. 1973: Apollo, Pan, and Zeus, avengers of vultures. *Agamemnon*, 55-59, *AJPh* 1973, vol. XCIV, pp. 282 – 288.
- Coelho M. G. 2000 – 2001: Imagens de Helena, *Classica (Brasil)* 2000-2001, voll. 13-14, pp. 159 – 172.
- Colantonio M. 2007: Il fascino di Elena nella *Lisistrata* di Aristofane, *QUCC* 2007, vol. 85, pp. 89 – 91.
- Conacher D. J. 1961: Euripides' *Hecuba*, *AJPh* 1961 vol. LXXXII, pp. 1 – 26.
- Conacher D. J. 1967: *Euripidean drama. Myth, theme and structure*. Toronto.
- Conacher D. J. 1974: Interaction between chorus and characters in the *Oresteia*, *AJPh* 1974, vol. XCV, pp. 323 – 343.
- Conte G. B. – Barchiesi A. 1989: Imitazione e arte allusiva: modi e funzioni dell'intertestualità, in Cavallo G. – Fedeli P. – Giardina A. (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma I. La produzione del testo*, Roma, pp. 81 – 114.
- Coppola A. 1997: Eschilo e il leone, *Athenaeum*, vol. 85, pp. 227 – 233.

- Corbel Morana C. 2012: *Le Bestiaire d'Aristophane*. Paris 2012.
- Couch H. N. 1933: On Aristoph. *Nub.* 1161-1162., *AJPh* 1933, pp. 59 – 62.
- Crahay R. 1956: *La littérature oraculaire chez Hérodote*. Paris.
- Cunningham M. P. 1954: Medea άπο μηχανής, *CPh* 1954, vol. XLIX, pp. 151 – 160.
- Curti M. 2003: Leoni, aquile e cani: Odisseo ed i suoi doppi nel mondo animale, *MD* 2003, vol. 50, pp...
- Cusset C. 2003: Λακέρυζα κορώνη: quand la corneille baye sur l'intertexte..., *Métis* 2003, pp. 47 – 68.
- D'Ippolito G. 1995: Intertestualità in antichistica, *Lexis* 1995, vol. 13, pp. 69 – 116.
- Davies M. 1981: Aeschylus and the fable, *Hermes* 1981, vol. CIX, pp. 248 – 251.
- De Lamberterie C. 1994: Grec ΣΚΥΖΑΝ, ΣΚΥΖΕΘΑΙ et les grognements d'Héra, *REG* 1994, vol. 107, pp. 15 – 46.
- De Martino F. 1986: Cherilo, Timone e la cultura “da maiale”, *QUCC* 1986, vol. 23, pp. 137 – 146.
- De Romilly J. 1961: *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Paris.
- De Wit – Tak T. M. 1968: The function of Obscenity in Aristophanes' *Thesm.* and *Eccl.*, *Mnemosyne* 1968, vol. 21, 1968, pp. 357 – 365
- Degani E. – Burzacchini G. 1977: *Lirici Greci. Antologia*. Firenze.
- Degani E. 1982 (a cura di): *Poesia parodica greca*. Bologna.
- Degani E. 1987: Insulto ed escrologia in Aristofane, *Dioniso* 1987, vol. LVII, pp. 31 – 47.
- Degani E. 1988: Giambo e commedia, in Corsini E. (a cura di), *La polis e il suo teatro II*, Padova, pp. 157 – 179.
- Degani E. 1993: Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia, in Bremer J. M. – Handley E. W. (a cura di), *Aristophane: Sept exposés suivis de discussions*, Vandœuvres-Genève, pp. 1 – 49.
- Delcourt M. 1944: *Oedipe ou la légende du conquérant*. Liège.
- Delepierre O. 1870: *La parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*. London.
- Des Bouvrie S. 1990: *Women in Greek tragedy*. Oslo 1990.
- Des Bouvrie S. D. 1987: *Women in Greek tragedy. An anthropological approach: development of a theory based upon Aristotle's Poetics and analysis of eight dramas*. Tromsø.
- Desfray S. 1999: Oracles et animaux dans les *Cavaliers* d'Aristophane, *AC* 1999, vol. 68, pp. 35 – 56.
- Detienne M. – Svenbro J. 1979: Les loups au festin ou la Cité impossible, in Detienne M. – Vernant J. P. (a cura di), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, pp. 215 – 237.
- Detienne M. – Vernant J. P. 1999: *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*. Roma-Bari (ed. or. Paris 1974).

- Detienne M. 1975: *I giardini di Adone*. Torino (ed. or. Paris 1972).
- Deubner L. 1941: *Ololugê und Verwandtes*. Berlin.
- Devereux G. 1964: The Enetian horses of Hippolytos (Euripides, *Hippolytos*, 231, 1131), *AC* 1964, vol. XXXIII, pp. 375 – 383.
- Devereux G. 1965: The Kolaxaian horse of Alkman's Partheneion, *CQ* 1965, vol. XV, pp. 176 – 184.
- Devereux G. 1966: The Enetian horse of Alkman's Partheneion, *Hermes* 1966, vol. XCIV, pp. 129 – 134.
- Devereux G. 1976: *Dreams in Greek Tragedy. An ethno – psycho – analytical study*. Oxford.
- Di Bari M. F. 2009: Una Cerbiatta equina: (Ar. *Th.* 1174, 1210s.), *Eikasmos* 2009, vol. 20, pp. 139 – 149.
- Di Benedetto V. 1978: *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*. Torino.
- Di Marco M. 1983: Riflessi della polemica antiepicurea nei *Silli* di Timone. 2: Epicuro, il porco e l'insaziabile ventre, *Elenchos* 1983, vol. 4.1., pp. 59 – 91.
- Di Marco M. 1989: *Timone di Fliunte. Silli. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di M. Di Marco*. Roma.
- Dieckhoff M. 1970: Zwei Tragödien um Troja, *Eirene* 1970, vol. VIII, pp. 23 – 29.
- Dierauer U. 1977: *Tier und Mensch im Denken der Antike*. Amsterdam.
- Dihle A. 1977: *Euripides' Medea*. Heidelberg.
- Dorati M. 1998: Lisistrata e la tessitura, *QUCC* 1998, vol. 58, pp. 41 – 56.
- Dorati M. 1999 (a): Acqua e fuoco nella *Lisistrata*, *QUCC* 1999, vol. 63, pp. 79-86.
- Dorati M. 1999 (b): Ebrezza e decisioni nella *Lisistrata*, *QUCC* 1999, vol. 63, pp. 87 – 90.
- Dorati M. 2002: Teagene e Teogene (Aristoph. *Lys.* 63 s.), *QUCC* 2002, vol. 72, pp. 77 – 89.
- Dover K. J. 1967: Portrait-masks in Aristophanes, in Westendorp B. (a cura di), *Κωμφοδοτραγήματα. Studia Aristophanea W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, pp. 16 – 28.
- Dover K. J. 1972: *Aristophanic Comedy*. Berkeley – Los Angeles.
- Dover K. J. 1978: *Greek homosexuality*. Cambridge.
- Dover K. J. 2004: The Limits of allegory and allusion in Aristophanes, in Cairns D. L. – Knox R. A. (a cura di), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens, Essays in honour of Douglas M. MacDowell*, London, pp. 239 – 249.
- Dubois P. 1990: *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*. Milano.
- Duchemin J. 1960: Aspects pastoraux de la poésie homérique. Les comparaisons dans l'*Iliade*, *REG* 1960, vol. LXXIII, pp. 362 – 415.
- Dué C. 2006: *The captive woman's lament in greek tragedy*. University of Texas.
- Dumont J. 2001: *Les animaux dans l'Antiquité grecque*. Paris.

- Dumortier J. 1975: *Les images dans la poesie d'Eschyle*. Paris.
- Dupont F. 2001: *L'insignifiance tragique*. Paris.
- Durán M. 1999: El escudo, la serpiente y la mujer en Arquíloco 12 Adrados = 5 West, *Emerita* 1999, vol. 67, pp. 87 – 103.
- Durling R. J. 1993: *A dictionary of medical terms in Galen*. Leiden.
- Dyson G.W. 1929: ΛΕΟΝΤΑ ΤΕΚΕΙΝ, *CQ* 1929, vol. 23, pp. 186 – 195.
- Earp F. R. 1948: *The style of Aeschylus*. New York.
- Ebener D. 1961: Zum Motiv des Kindermordes in der *Medeia*, *RhM* 1961, vol. CIV, pp. 213 – 224.
- Edmunds L. 1987 (a): The Aristophanic Cleon's disturbance of Athens, *AJPh* 1987, vol. CVIII, pp. 233 – 263.
- Edmunds L. 1987 (b): *Cleon, Knights and Aristophanes' politics*. Boston.
- Edwards W. M. 1939: The eagles and the hare, *CQ* 1939, pp. 204-207.
- Elderkin G. W. 1940: Aphrodite and Athena in the *Lysistrata* of Aristophanes, *CPh* 1940, pp. 387-396.
- F. Zeitlin 1999: Aristophanes: the performance of utopia in the *Ecclesiazouse*, in Goldhill S. – Osborne R. (a cura di), *Performance, culture and athenian democracy*, Cambridge 1999, pp. 167 – 197.
- Faranda L. 1996: *Dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*. Roma.
- Faraone C. A. 1997: Salvation and female heroics in the parodos of Aristophanes' *Lysistrata*, *JHS* 1997, vol. 117, pp. 38 – 59.
- Fartzoff M. 1996: Le pouvoir dans *Médée*, *Pallas* 1996, vol. 45, pp. 153 – 168.
- Faust M. 1970: Die künstlerische Verwendung von κύων, Hund in den homerischen Epen, *Glotta* 1970, vol. XLVIII, pp. 8 – 31.
- Ferguson J. 1972: *A companion to Greek Tragedy*. Austin.
- Ferreira P. 2000: O tempo na paródia: anulação e efeitos derivados, *Euphrosyne* 2000, vol. 28, pp. 177 – 186.
- Finnegan R. 1990: Women in Aristophanic comedy, *Platon* 1990, vol. XLII, pp. 100 – 106.
- Fleming T. J. 1977: The musical nomos in Aeschylus' *Oresteia*, *CJ* 1977, vol. LXXII, pp. 222 – 233.
- Foley H. 1981: The conception of Women in Athenian Drama, in Foley H. (a cura di), *Reflections of women in Antiquity*, New York 1981, pp. 127 – 168 .
- Foley H. 1988: Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*, *JHS* 1988, vol. CVIII, pp. 33 – 47.
- Foley H. 1989: Medea's divided self, *ClAnt* 1989, vol. VIII, pp. 61-85.
- Foley H. 2001: *Female acts in Greek tragedy*. Princeton.
- Foley H. 2003: Choral identity in Greek tragedy, *CPh*, vol. 98 (1), pp. 1 – 30.

- Fontenrose J. 1959: *Python. A study of Delphic myth and its origins*. Berkeley.
- Ford Jr. G. B. 1965: The *Knights* as a source of Aristophanes' attitude toward the demagogue and the *demos*, *Athenaeum* 1965, vol. 43, pp. 106 – 110.
- Fowler B. H. 1970: Aeschylus' Imagery, *Class. Med.* 1970, vol. 28, pp. 1 – 74.
- Franco Carlo 1988: La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea, in Corsini E. (a cura di) *La polis ed il suo teatro II*, Padova, pp. 213 – 232.
- Franco Cristiana 2003: *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*. Bologna.
- Franco Cristiana 2006: Il verro e il cinghiale: immagini di caccia e di virilità nel mondo greco, *SIFC* 2006, pp. 5 – 31.
- Franco Cristiana 2008 (a): Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca, *AOFL* 2008, pp. 73 – 94.
- Franco Cristiana 2008 (b): Riflessioni preliminari per uno studio su animali e costruzione di genere nel mondo antico, in Alexandridis A. – Wild M. – Winkler – Horacek L. (a cura di), *Mensch und Tier in der Antike: Grenzziehung und Grenzüberschreitung. Symposium vom 7. bis 9. April 2005 in Rostock*, Wiesbaden, 2008, pp. 265 – 284.
- Franco C. 2008: Questioni di genere e metafore animali nella letteratura greca, *AOFL* 2008, pp. 73 – 94.
- Fränkel H. 1921: *Die Homerischen Gleichnisse*. Gottinga.
- Freeman K. 1945: Vincent, or the donkey, *G&R* 1945, vol. XIV, pp. 33 – 41.
- Frenkel D. 2002: La parodia en Aristófanés, in Cavallero P. – Coscolla M. – Frenkel D. – Gallego J. (a cura di), *Riqueza de Aristófanés, versión, introducción, anotación y apéndices*, Buenos Aires, pp. 229 – 241.
- Frère J. 1998: *Le bestiaire de Platon*. Paris.
- Friedrich R. 1981: On the compositional use of similes in the *Odyssey*, *AJPh* 1981, vol. 102, pp. 120 – 137.
- Furiani L. P. 1990: Le donne eschilee in guerra tra immaginario e realtà sociale, *Euphrosyne*, vol. 18, pp. 9 – 22.
- Furiani L. P. 1992: Donne tragiche in guerra: passività e trasgressione in Sofocle ed in Euripide, *Euphrosyne*, vol. 20, pp. 9 – 30.
- G. Zuntz 1989: The singed sow: Aristophanes *Vesp.* 36, *Hermes* 1989, vol. 117, 1989, pp. 120 – 124.
- Gall D. 1997: Menschen, die zu Tieren werden: die Metamorphose in der *Hekabe* des Euripides, *Hermes* 1997, vol. 125, pp. 396 – 412.

- García Romero F. 1995: "Ἔρως Ἀθλητής. Les métaphores érotico – sportives dans les comédies d'Aristophane, *Nikephoros VIII*, vol. 74, pp. 57 – 76.
- Garner R. 1990: *From Homer to tragedy. The art of allusion in Greek poetry*. London.
- Garson R. W. 1983: Observations on some recurrent metaphors in Aeschylus' *Oresteia*, *AClass* 1983, vo.l. XXVI, pp. 33 – 39.
- Genette G. 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris.
- Gentili B. 1947: Alceo P. *Oxy.* 2165, col. I, v. 21, *SIFC* 1947 vol. XXII, pp. 105 – 108.
- Gentili B. 1948: Ancora sul nuovo Alceo, *SIFC* 1948, vol. XXIII, pp. 229 – 233.
- Georgousi F. 2000: *Tragic women: plotting and transgressing*. Minneapolis.
- Gernet L. 1983: *Antropologia della Grecia Antica*. Milano (ed. or. Paris 1968).
- Ghiron – Bistagne P. 1973: Un calembour méconnu d'Aristophane: *Acharniens* 400, *Oiseaux* 787, *REG* 1973, vol. 86, pp. 285 – 291.
- Ghiron – Bistagne P. 1985: Le cheval et la jeune fille ou de la virginité chez les anciens Grecs, *Pallas*, vol. 32, pp. 105 – 121.
- Ghiron – Bistagne P. 1994 – 1995: Clytemnestre, l'épouse infidèle et mère démoniaque, *CGITA* 1994 – 1995, vol. 8, pp. 53 – 81.
- Ghislaine J. R. 2009: *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*. Besançon.
- Giangrande G. 1967: Symptotic Literature and Epigram, in *L'épigramme grecque, Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique*, vol. XIV, Vandœuvres – Genève, pp. 93 – 177.
- Giangrande M. L. 1994 – 1995: Cleone cinghiale marino (Aristofane, *Vespe* 35-36), *AFLB* 1994 – 1995, voll. 37 – 38, pp. 295 – 305.
- Gilhuly K. 2009: *The Feminine Matrix of sex and gender*. Cambridge.
- Giovannini G. 2008: Empusa e le Erinni di Oreste: Ar. *Ra.* 270ss. ed Eur. *Or.* 268-306 a confronto., *Eikasmos* 2008, vol. 19, pp. 95-101.
- Giusti A. 1935: Euripide e le donne, *MC* 1935, pp. 111 – 118.
- Goheen R. 1955: Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the *Oresteia*, *AJPh* 1955, vol. 76, pp. 113 – 137.
- Golden M. 1982: A double pun in Aristophanes, *Lysistrata* 1001, *CQ* 1982, vol. XXXII, pp. 467 – 468.
- Goldhill S. 1984: *Language, sexuality, narrative, the Oresteia*. Cambridge.
- Goldhill S. 1991: *The poet's voice. Essays on poetics and greek literature*. Cambridge.
- Gould J. 1980: Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens, *JHS* 1980, vol. 100, pp. 38 – 59.
- Graver M. 1995: Dog-Helen and Homeric insult, *CIAnt* 1995, vol. 14 (1), pp. 41 – 61.
- Gregor D. B. 1950: Sophocles *Electra* 610-611, *CR* 1950, pp. 87 – 88.



- Gregory J. W. 2006 – 2007: Donkeys and the equine hierarchy in archaic Greek literature, *CJ* 2006-2007, vol. 102 (3), pp. 193 – 212.
- Grene D. 1937: The comic technique of Aristophanes, *Hermathena* 1937, vol. 25, pp. 87 – 125.
- Griffith M. 2006: Horsepower and donkeywork: equids and the ancient Greek imagination, *CPh* 2006, vol. 101, pp. 307 – 358
- Griffith R. 1998: Corporality in the ancient Greek theatre, *Phoenix* 1998, vol. 52, pp. 230 – 256.
- Groten F. J. 1968: Homer's Helen, *G&R* 1968, vol. XV, pp. 33 – 39.
- Guglielmino F. 1928: *La parodia nella commedia greca antica*. Catania.
- Gutzwiller K. 1993: Callimachus and Hedylus. A note on Catullus 66, 13 – 14, *Mnemosyne* 1993, vol. 46, pp. 530 – 532.
- Halden J. A. 1965: Musical Themes and Imagery in Aeschylus, *JHS* 1965, vol. 75, pp. 37 – 38.
- Hall E. 1999: Actor's Song in Tragedy, in , Goldhill S. – Osborne R. (a cura di), *Performance – Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, pp. 96 – 122.
- Hall E. 2013: The Aesopic in Aristophanes, in Bakola E. – Prauscello L. – Telò M. (a cura di), *Greek comedy and the discourse of genres*, Cambridge, pp. 277 – 297.
- Hall E. M. 2000: Female figures and metapoetry in Old Comedy, in Harvey D. – Wilkins J. (a cura di), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old comedy*, London, pp. 407 – 418.
- Halliwell F. S. 2002: Aristophanic sex: the erotics of shamelessness, in *The sleep of reason. Erotic experience and sexual ethics in ancient Greece and Rome*, ed. Craven Nussbaum M – Sihvola J, Chicago, pp. 120 – 142.
- Halliwell S. 1990: The sounds of the voice in Old Comedy, in Craik E. (a cura di), *Owls to Athens. Essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, pp. 69 – 79.
- Hame K. J. 2004: All in the family: funeral rites and the health of the οἶκος in Aeschylus' *Oresteia*, *AJPh* 2004, vol. 125 (4), pp. 513 – 538.
- Harriott R. 1962: Aristophanes' Audience and the Play of Euripides, *BICS* 1962, vol. IX, pp. 1 – 8.
- Harriott R. M. 1982: The Argive Elders, the Discerning Shepherd and the Fawning Dog: Misleading Communication in the *Agamemnon*, *CQ* 1982, vol. 32 (1), pp. 9 – 17.
- Havelock E. A. 1980: The oral composition of Greek drama, *QUCC* 1980, vol. 35, pp. 61 – 113.
- Heath J. 1999 (a): The serpent and the sparrows: Homer and the parodos of Aeschylus' *Agamemnon*, *CQ*, vol. 49 (2), pp. 396 – 407.
- Heath J. 1999 (b): Disentangling the beast: humans and other animals in Aeschylus' *Oresteia*, *JHS*, vol. 119, pp. 17 – 48.
- Heath J. 2001: The omen of the eagles and hare (*Agamemnon* 104-59): from Aulis to Argos and back again, *CQ*, vol. 51 (1), pp. 18 – 22.

- Heath J. 2005: *The talking Greeks: speech, animals, and the other in Homer, Aeschylus, and Plato*. Cambridge – New York.
- Hedreen G. 1994: Silens, nymphs, and maenads, *JHS* 1994, vol. 114, pp. 47-69.
- Henderson J. 2000: Pherekrates and the women of Old comedy, in Harvey D. – Wilkins J. (a cura di), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old comedy*, London, pp. 135 – 149.
- Henry A. 1971: *Métonymie et métaphore*. Paris
- Hesk J. 2000: Intratext and irony in Aristophanes, in Sharrock A. – Morales H. (a cura di) *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, pp. 228 – 261.
- Higgins W. E. 1978: Double-dealing Ares in the *Oresteia*, *CPh* 1978, vol. LXXIII, pp. 24 – 35.
- Hope E.W. 1906: *The Language of parody*. Baltimore.
- Hopman M. 2012: *Scylla: myth, metaphor, paradox*. Cambridge.
- Housman A. E. 1931: *Praefanda*, *Hermes* 1931, vol. 66, pp. 402 – 412.
- Hubbard T. K. 1991: *The Mask of Comedy. Aristophanes and the intertextual parabasis*. New York.
- Hulton A. O. 1972: The women on the Acropolis. A note on the structure of the *Lysistrata*, *G&R* 1972, vol. XIX, pp. 32 – 36.
- Hunzinger C. 2000: Aristophane, lecteur d'Euripide, *Cahiers de la villa Kérylos* 2000, vol. 10, Paris, pp. 99 – 110.
- Hutcheon L. 1985: *A theory of parody*. New York – London.
- Italie G. 1950: *De Euripide Aeschyli imitatore*, *Mnemosyne* 1950, pp. 177 – 182.
- Jacques J. 1989: L'idée comique et sa réalisation scénique dans les *Acharniens* d'Aristophane, *CGITA* 1989, vol. 5, pp. 3 – 16.
- Janko R. 1980: Aeschylus' *Oresteia* and Archilochus, *CQ* 1980, vol. XXX, pp. 291 – 293.
- Jedrkiewicz S. 2006: Bestie, gesti e *logos*. Una lettura delle *Vespe* di Aristofane, *QUCC* 2006, vol. 82, pp. 61 – 91.
- Jocelyn H. D. 1980: A Greek indecency and its students *λαϊκάζειν*, *PCPhS* 1980, vol. XXVI, pp. 12 – 66.
- Jouan F. 1996: Qui a peur de Médée?, *Pallas* 1996, vol. 45, pp. 87 – 97.
- Judet de La Combe P. 1997: Sur le péan d'Agamemnon (*Choéphores*, 152 – 158), *CGITA* 1997, vol. 10, pp. 31 – 41.
- Kaimio M. 1977: *Characterization of sound in early greek poetry*. Helsinki.
- Katz M. 1994: The character of tragedy: women and the Greek imagination, *Arethusa* 1994, vol. 27, pp. 81 – 103.
- Kleinknecht H. 1937: *Die Gebetsparodie in der Antike*. Stuttgart.
- Knox B. M. W. 1952: The lion in the house (*Agamemnon* 717-736), *CPh*, vol. 47, pp. 17 – 25.

- Knox B. M. W. 1977: *The Medea of Euripides*, *YCIS* 1977, vol. XXV, pp. 193 – 225.
- Koller H. 1956: *Die Parodie*, *Glotta* 1956, vol. 35, pp. 17 – 32.
- Komornicka A. M. 1967: *Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane*, *QUCC* 1967, vol. 3, pp. 51 – 74.
- Kovacs D. 1986: *On Medea's great monologue (E. Med. 1021-8)*, *CQ* 1986, vol. XXXVI, pp. 343-352.
- Kraus W. 1985: *Aristophanes' politische Komödien: Die Acharner / Di Ritter*. Vienna.
- Krausse O. 1905: *De Euripide Aeschlyli instauratore*. Ienae.
- Kunstler B. 1991: *The werewolf figure and its adoption into greek vocabulary*, *CW* 1991, vol. LXXXIV, pp. 189 – 205.
- Kurke L. V. 1999: *Coins, Bodies, Games and Gold*. Princeton.
- Kurtz E. 1985: *Die bildliche Ausdrucksweise in den Tragödien des Euripides*. Amsterdam.
- Lamberterie C. 1998: *Aristophane lecteur d'Homère*, in Trédé M. – Hoffmann P. (a cura di), *Le rire des anciens. Actes du colloque international*, Paris, pp. 33 – 51.
- Lanza D. 1995: *Clitennestra. Il femminile e la paura*, in Raffaelli R. (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona, pp. 31 – 42.
- Lasserre F. 1963: *La fable en Grèce dans la poésie archaïque*, in Adrados R. F. (a cura di), *La fable. Huit exposés suivis de discussions*, Vandœuvres-Genève, pp. 61 – 103.
- Law. H. 1926: *Hyperbole in mythological comparisons*, *AJPh* 1926, vol. XLVII, pp. 361-372.
- Lawler L. B. – Kober A. E. 1945: *The Thracian pig dance*, *CPh* 1945, pp. 98 – 107.
- Le Guern M. 1972: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris.
- Lebeau A. 2008: *Euripide. Un bestiaire*, in Auger D. – Peigney J. (a cura di), *Φιλευριπίδης. Phileuripidès: mélanges offerts à François Jouan*, Nanterre, pp. 393 – 403.
- Lebeck 1983: *Imagery and Action in the Oresteia*, in Segal E. (a cura di), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford, pp. 73 – 83.
- Lebeck A. 1971: *The Oresteia. A study in language and structure*. Cambridge.
- Lebeck A. 1983: *Imagery and Action in the Oresteia*, in Segal E. (a cura di), *Oxford Readings in greek tragedy*, Oxford, pp. 73 – 83.
- Lefkowitz M. R. 1987: *The poet as hero: Fifth – Century autobiography and subsequent biographical fiction*, *CQ* 1978, vol. 28, pp. 459 – 469.
- Lehmann P. 1922: *Die Parodie im Mittelalter*. Paris.
- Lelièvre F. J. 1954: *The basis of ancient parody*, *G&R* 1954, pp. 66 – 81.
- Lilja S. 1972: *The treatment of odors in the poetry of antiquity*. Helsinki.
- Lilja S. 1976: *Dogs in Ancient Greek Poetry*. Helsinki.
- Lilja S. 1979: *Animal imagery in Greek comedy*, *Arctos* 1979, vol. XIII, pp. 85 – 90.

- Lilley D. J. 1975: Sophocles, *Electra* 610 – 611, *CQ* 1975, vol. XXV, pp. 309 – 311.
- Lind H. 1990: *Der gerber Kleon in den Rittern des Aristophanes. Studien zur demagogikomödie.* Frankfurt.
- Lomiento L. 2007. Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane: indagine preliminare sui metri-ritmi, in Perusino F. – Colantonio M. (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, pp. 301 – 334.
- Lonsdale S. 1979: Attitudes towards animals in ancient Greece, *G&R* 1979, vol. XXVI, pp. 146 – 159.
- Lonsdale S. 1988 – 1989: If looks could kill. Παπταίνω and the interpretation of imagery and narrative in Homer, *CJ* 1988-1989, vol. LXXXIV, pp. 325 – 333.
- Lonsdale S. 1990: *Creatures of Speech: Lion, Herding and Hunting Similes in the Iliad.* Stuttgart.
- López-Férez J. A. 2008: Algunas notas sobre la *Medea* de Eurípides, in Auger D. – Peigney J. (a cura di), *Φιλευριπίδης. Phileuripidès: mélanges offerts à François Jouan*, Nanterre, pp. 415 – 446.
- Loraux L. 1991: *Le madri in lutto.* Roma – Bari (ed. or. Paris 1990).
- Loraux N. 1978: Sur la race des femmes et quelques – unes de ses tribus, *Arethusa*, vol. 11, pp. 43-87.
- Loraux N. 1980 – 1981: L'acropole comique, *AncSoc* 1980 – 1981, voll. XI – XII, pp. 119 – 150.
- Loraux N. 1981: *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes.* Paris.
- Loraux N. 1988: *Come uccidere tragicamente una donna.* Roma-Bari (ed or. Paris 1985).
- Loraux N. 1991 (a): *Le madri in lutto.* Roma – Bari (ed. or. Paris 1990).
- Loraux N. 1991 (b): Aristophane et les femmes d'Athènes: réalité, fiction, theater. Note préliminaire, *Metis* 1991, pp. 119 – 130.
- Loraux N. 1999: *La voix endevillée. Essai sur la tragédie grecque.* Paris.
- Loraux N. 2001: *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca.* Torino (ed. or. Paris 1999).
- Lowe N. J. 2000: Comic plots and the invention of fiction, in Harvey D. – Wilkins J. (a cura di), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old comedy*, London, pp. 259 – 272.
- Luce J. M. 2008: Quelques jalons pour une histoire du chien en Grèce antique, *Pallas* 2008, vol. 76, pp. 261 – 293.
- Luschnig C. A. E. 1976: Euripides' *Hecabe*. The time is out of joint, *CJ* 1976, vol. LXXI, pp. 227-234.
- Maass E. 1925: Eunuchos und Verwandtes, *RhM* 1925, vol. 74, pp. 432 – 476.
- Maddalena A. 1963: La *Medea* di Euripide, *RFIC* 1963, vol. XLI, pp. 129-152.
- Magnani M. 2007: Le Fedre euripidee, in Degl'Innocenti Pierini R. – Lambardi N. – Magnelli E. (a cura di), *Fedra: versioni e riscritture di un mito classico. Atti del convegno AICC: Firenze 2 – 3 aprile 2003*, Firenze, pp. 39 – 55.

- Magrath W. T. 1982: Progression of the lion simile in the *Odyssey*, *CJ* 1982, vol. LXXVII, pp. 205 – 212.
  - Mainoldi C. 1981: Cani mitici e rituali tra il regno dei morti e il mondo dei viventi, *QUCC* 1981, vol. 37, pp. 7 – 41.
  - Mainoldi C. 1984: *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*. Paris.
  - Mainoldi C. 1995: Mostri al femminile, in Raffaelli R. (a cura di) *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno di Pesaro 28-30 aprile 1994*, Ancona, pp. 69 – 92.
  - Maiullari F. 2003: La mosca, un parodistico simbolo del doppio in Omero: (ovvero La mosca e Tersite), *QUCC* 2003, pp. 33 – 68.
  - Manuli P. 1983: Donne maschiline, femmini sterili, vergini perpetue. La ginecologia greca tra Ippocrate e Sorano, in Campese S. – Manuli P. – G. Sissa (a cura di), *Madre materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino, pp. 149 – 204.
  - March J. 1990: Euripides the mysogynist?, in Powell A. (a cura di), *Euripides, women and sexuality*, London, pp. 32 – 75.
  - Marino P. A. 1975: A lion among the flock, *CB* 1975, vol. LI, pp. 77 – 78.
  - Martin R. 1987: Fire on the mountain. *Lysistrata* and the Lemnian women, *ClAnt* 1987, vol. VI, pp. 77 – 105.
  - Martin R. P. 1987: Fire on the mountain: *Lysistrata* and the Lemnian women, *CA* 1987, vol. 6, pp. 77 – 105.
  - Martina A. 1995: Identità eroica e identità femminile della *Medea* di Euripide, in Uglione R. (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Medea. Torino 23-24 ottobre 1995*, Torino, pp. 15 – 45.
  - Maspero F. 1997: *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*. Asti.
  - Masson O. 1975: Le mot ἴνις, fils, fille chez les poètes et dans les inscriptions, *REG* 1975, vol. LXXXVIII, pp. 1 – 15.
  - Mastromarco G. 1974: *Storia di una commedia di Atene*. Firenze
  - Mastromarco G. 1987 (a): La parabasi aristofanea tra realtà e poesia, *Dioniso* 1987, vol. LVII, pp. 75 – 93.
  - Mastromarco G. 1987 (b): Trame allusive e memoria del pubblico (*Acarn.* 300-301 ; *Caval.* 314), in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, pp. 239 – 243.
  - Mastromarco G. 1988: L'odore del mostro, *Lexis* 1988, pp. 209 – 215.
  - Mastromarco G. 1989: L'eroe ed il mostro, *RFIC* 1989, vol. 117, pp. 410 – 423.
- 
- Mastromarco G. 1989: L'eroe e il mostro (Aristofane, *Vespe* 1029-1044), *RFIC* 1989, vol. CXVII, pp. 410 – 423.

- Mastromarco G. 1993: Il commediografo e il demagogo, in Sommerstein A.H. (a cura di), *Tragedy, comedy and the polis: papers from the Greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, pp. 341 – 357.
  - Mastromarco G. 1994: *Introduzione ad Aristofane*. Bari.
- 
- Mastromarco G. 2006: La paratragodia, il libro e la memoria, in Medda E. – Mirto M. S. – Pattoni M. P. (a cura di), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro di V secolo a.C.*, Pisa, pp. 137 – 191.
  - Matthei M. 1918: *Studies in Greek Tragedy*. Cambridge.
  - Mattioli U. 1983: *Ἀσθένεια e ἀνδρεία. Aspetti della femminilità nella letteratura classica, biblica, e cristiana antica*. Roma 1983.
  - Mauduit C. 2006: *La sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*. Paris.
  - McClure L. – K. 2003: *Courtesans at table. Gender and greek literary culture in Athenaeus*. New York – London.
  - McClure L. 1996 – 1997: Clytemnestra's binding spell (Ag. 958-974), *CJ* 1996-1997, vol. 92 (2), pp. 123-140.
  - McClure L. K. 1997: Logos gunaikos: speech, gender, and spectatorship in the *Oresteia*, *Helios*, vol. 24 (2), pp. 112-135.
  - McClure L. K. 1999: *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian drama*. Princeton.
  - McDermott M. 1989: *Euripides' Medea. The incarnation of disorder*. University Park. Pennsylvania.
  - McDonald W. A. 1960: A dilemma. *Choephoroi* 691 – 699, *CJ* 1960, vol. LV, pp. 366 – 370.
  - McHardy F. 2005: From treacherous wives to murderous mothers: filicide in tragic fragments, in McHardy F. – Robson J. – Harvey D. (a cura di), *Lost dramas of classical Athens: Greek tragic fragments*, Exeter, pp. 129-150.
  - McNellen B. 1997: Herodotean Symbolism: Pericles as Lion Cub, *ICS* 1997, vol. 22, pp. 11 – 23.
  - Medda E. 2004: Clitemestra e il coro: riflessioni sceniche e testuali su Aesch. Ag. 489-502, *Lexis* 2004, vol. 22, pp. 61-86.
  - Menu M. 1996: Médée entre avoir et être, *Pallas* 1996, vol. 45, pp. 111 – 125.
  - Mette H. J. 1974: Gefährdung durch Nichtwissen in Tragödie und Komödie, in Reinhardt U. – Sallmann K. (a cura di), *Musa iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. Andreas Thierfelder zum 70. Geburtstag am 15. Juni 1973 in Zusammenarb. mit Chelius K. H.*, Hildesheim, pp. 42 – 61.
  - Michalopoulos A. 2001: *Ancient Etymologies in Ovid's Metamorphoses. A commented Lexicon*. Leeds.

- Milanezi S. 2007: Échos tragiques dans la comédie, in Le Guen B. (a cura di): *À chacun sa tragédie? Retour sur la tragédie grecque. Actes de la journée d'étude organisée au Musée d'art et d'histoire (Saint-Denis, avril 2006)*, Rennes, pp. 43 – 84.
- Miller H. W. 1944: Repetition of lines in Aristophanes, *AJPh* 1944, pp. 26 – 36.
- Miller H. W. 1945: Comic iteration in Aristophanes, *AJPh* 1945, pp. 398 – 408.
- Montiglio S. 2000: *Silence in the land of logos*. Princeton.
- Morales Ortiz A. 2000: Αἰδώς, Νέμεσις y el mundo al revés en Eurípides, *Med.* 410 – 445, *Emerita* 2000, vol. 68, pp. 291 – 306.
- Moreau A. 1976 – 1977: L'oeil maléfique dans l'oeuvre d'Eschyle, *REA* 1976 – 1977, voll. 78 – 79, pp. 50 – 64.
- Moreau A. 1990: La Clytemnestre d'Eschyle, *ConnHell* 1990, vol. 44, pp. 65 – 79.
- Moreau A. 1992: Clytemnestre et le héraut: un discours spéceux: (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614), *Pallas* 1992, vol. XXXVIII, pp. 161-171.
- Moreau A. 1994 – 1995: La Clytemnestre d'Eschyle, *CGITA* 1994 – 1995, vol. 8, pp. 153 – 174.
- Moreau A. 1996: Médée bouc émissaire?, *Pallas* 1996, vol. 45, pp. 99 – 110.
- Moreau A. M. 1985: *Violence et chaos. Le monde d'Eschyle a travers ses mythes et ses metaphores*. Paris.
- Moritz H. 1979: Refrain in Aeschylus: Literary Adaptation of Traditional Form, *CPhil.* 1979, vol. 74, pp. 187 – 213.
- Muecke F. 1977: Playing with the play, theatrical selfconsciousness in Aristophanes, *Antichthon* 1977, vol. 11, pp. 52 – 67.
- Müller D. 1974: Die Verspottung der metaphorischen Ausdrucksweise durch Aristophanes, in Reinhardt U. – Sallmann K. (a cura di), *Musa iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. Andreas Thierfelder zum 70. Geburtstag am 15. Juni 1973 in Zusammenarb. mit Chelius K. H.*, Hildesheim, pp. 29 – 41.
- Murray A. T. 1891: *On parody and Paratragoedia in Aristophanes*. Berlin.
- Musurillo H. 1966: Euripides' *Medea*. A reconsideration, *AJPh* 1966, vol. LXXXVII, pp. 52 – 74.
- Nagy G. 1990: *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore.
- Nagy J. F. 1990: Hierarchy, heroes, and heads: Indo-European structures in greek myth, in Lowell E. (a cura di), *Approaches to Greek myth*, Baltimore, pp. 200 – 238.
- Nancy C. 1983: Euripide et le parti des femmes, in Lévy E. (a cura di), *La femme dans les sociétés antiques. Actes des colloques de Strasbourg (mai 1980 et mars 1981)*, Strasbourg, pp. 73 – 92.
- Nancy C. 1984: Euripide et le parti des femmes, *QUCC*, vol. 46, pp. 111-136.

- Nappa C. 1994: *Agamemnon* 717 – 36. The Parable of the Lion Cub, *Mnemosyne* 1994, vol. 47, pp. 82 – 87.
- Neitzel H. 1976: Eine versetechte Namensdeutung dei Aischylos: zur interpretation von *Ch.* 639 – 651, *Glotta* 1976, vol. 54, pp. 56 – 61.
- Nesselrath H. G. 1993: Parody and later greek comedy, *HSCP* 1993, vol. 95, pp. 181 – 195.
- Neuburg M. 1991: Clytemnestra and the Alastor: Aeschylus, *Agamemnon* 1497 ff., *QUCC* 1991, vol. 67, pp. 37 – 68.
- Newiger N. J. 1957: *Metapher und allegorie: Studien zu Aristophanes*. München.
- Nieddu G. F. 2001: Donne e parole di donne in Aristofane, *Lexis* 2001, vol. 19, pp. 199 – 218.
- Nimis S. A. 2007: Autochthony, misogyny, and harmony: *Medea* 824 – 45, *Arethusa*, vol. 40, pp. 397 – 420.
- Nøjgaard M. 1964: *La fable antique, I. La fable grecque avant Phèdre*. Copenhagen.
- Novelli S. 2005: *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*. Amsterdam.
- O'Hara J. J. 2001: Callimachean Influence on Vergilian Etymological Wordplay, *CJ* 2001, vol. 96, pp. 369 – 400
- Oeconomus L. 1935: Contribution à l'étude de la γλώττα chez Euripide, *REG* 1935, pp. 393 – 413
- Ogilvy J. 1972: Animals in the Iliad, *EMC* 1972, vol. XVI, p. 53.
- Oguibénine B. 1987: Le sacrifice du porc chez les Indo-Iraniens et quelques questions annexes, *Études indo – européennes*, 1987, voll. 21 – 24, pp. 43 – 53.
- Oliveira F. 1997: Typologie de l'invective politique chez Aristophane, in Thiery P. – Menu M. (a cura di), *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari, 1997, pp. 481 – 505.
- O'Neill K. N. 1998: Aeschylus, Homer, and the serpent at the breast, *Phoenix*, vol. 52, pp. 216 – 229.
- Orban M. 1970: Hecube, drame humain, *LEC* 1970, vol. 38, pp. 316 – 330.
- Orfanos Ç. 2006: *Les sauvages d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*. Paris.
- Paduano G. 1974: *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane*. Bologna.
- Paduano G. 1982: Le *Tesmofoiazuse*. Ambiguità del fare teatro, *QUCC* 1982, vol. 40, pp. 103 – 127.
- Paladini M. L. 1958: Considerazioni sulle fonti della storia di Cleone, *Historia* 1958, vol. VII, pp. 48-73.
- Papadopoulou-Belmehdi I. 1994: *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*. Paris.
- Parker L. 1997: *The songs of Aristophanes*. Oxford – New York.
- Passow W. 1897: *De Aristophane defendendo contra invasionem Euripideam I: de terminis parodiae*. Hirschberg.



- Pathmanathan R. S. 1965: Death in Greek tragedy, *G&R* 1965, vol. XII, pp. 2 – 14.
- Pattoni M. P. 2006: Su alcune problematiche immagini dal terzo stasimo delle *Coefore*, *Lexis* 2006, vol. 24, pp. 159 – 197.
- Pauliat-Golbery G. 1990: *Femmes chez Euripide: condition et psychologie de la femme grecque a travers le théâtre d'Euripide*. Limoges.
- Pavini E. 2007: Una ripresa semonidea nella *Lisistrata* di Aristofane: il modello della «donna cavalla», in Andrisano A. M. (a cura di), *Biblioteche del mondo antico: dalla tradizione orale alla cultura dell'Impero*, Roma, pp. 72 – 82.
- Peigney J. 2009: La mythologie d'Aristophane. Les monstres de la comédie: parodie et creation, in Aygon J. P. – Bonnet C. – Noacco C. (a cura di), *La mythologie de l'Antiquité à la Modernité: appropriation – adaptation – détournement*, Rennes, pp. 61 – 71.
- Pellizer E. 1987: Rappresentazioni femminili della paura nella mitologia greca, in *La dona en l'antiguitat. Seminari Deesses i heroïnes en les mitologies antigues*, Barcelona, pp. 47 – 59.
- Pepe L. 2008: Una vendetta sessuata: le *Troiane* euripidee tra mito realtà politica e prassi giuridica, *SIFC* 2008, pp. 19 – 59.
- Peradotto J. 1964: Some patterns of Nature Imagery in the *Oresteia*, *AJPh* 1964, vol. 85, pp. 378 – 393
- Peradotto J. J. 1969: The omen of the eagles and the ἦθος of *Agamemnon*, *Phoenix* 1969, vol. XXIII, pp. 237 – 263.
- Perpillou J. L. 1984: Signifiés clandestins ou le poêle et le tisonnier, *RPh* 1984, vol. LVIII, pp. 53-62.
- Perry B. E. 1959: Fable, *Studium Generale* 1959, vol. XII, pp. 17 – 37.
- Perusino F. 1999: Violenza degli uomini e violenza delle donne nella *Lisistrata* di Aristofane, *QUCC* 1999, vol. 63, pp. 71 – 78.
- Perusino F. 2001: Leggendo la *Lisistrata* di Aristofane, *QUCC* 2001, vol. 69, pp. 37 – 45.
- Perusino F. 2006: L'Atene di *Lisistrata*, in Vetta M. – Catenacci C. (a cura di), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica. Atti del convegno: Università «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara, 20-22 aprile 2004*, Alessandria, pp. 311 – 316.
- Pettit G. J. 1917: *νηλέης* in Sophocles, *CR* 1917, vol. XXI, pp. 10 – 11.
- Philippides K. 2009: The fox and the wolf: Archilocus' 81 D/185 W and Pindar's *Olympian* 6, 87-91: (with reference to *Pythian* 2), *QUCC* 2009, vol. 91, pp. 11 – 21.
- Pintacuda M. 1978: *La musica nella tragedia greca*. Cefalù.
- Platter C. 2007: *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore.
- Plumpe J.C. 1942: ΤΥΡΣΗΝΙΣΣΚΥΛΛΑ, *Eur. Med.* 1342 sq, *Mnemosyne* 1942 vol. 10, pp. 270 – 274.
- Podlecki A. J. 1983: Aeschylus' women, *Helios*, vol. 1, pp. 23-47.

- Pöhlmann E. 1972: ΠΑΡΩΙΔΙΑ, *Glotta* 1972, vol. 50, pp. 144 – 156.
- Pollard J. 1948: Birds in Aeschylus, *G&R*, vol. 17, pp. 116-127.
- Pollard J. 1977: *Birds in greek life and myth*. Plymouth.
- Poplin F. 1995: La chasse au sanglier et la vertu virile, in *Homme et animal dans l'Antiquité romaine, Actes du Colloque de Nantes 1991*, Tours, pp. 445 – 467.
- Post L. A. 1932: Catana the cheese-grater in Aristophanes' *Wasps*, *AJPh* 1932, pp. 264 – 265.
- Prato C. 1955: *Euripide nella critica di Aristofane*. Galatina.
- Prato C. 1962: *I canti di Aristofane. Analisi, commento, scoli metrici*. Roma.
- Prato C. 1993: Note al testo delle *Tesmofoiazuse*, in Pretagostini R. (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greco da Omero all'età ellenistica: scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, pp. 695 – 701.
- Pratt N. T. 1943: The Euripidean *Medea* 38-43, *CPh* 1943, pp. 33 – 38.
- Pretagostini R. 1993: Vicende di una allegoria equestre: da Anacreonte (e Teognide) ad Asclepiade, in Pretagostini R. (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greco da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, pp. 959 – 969.
- Pretagostini R. 1997: L'omosessualità di Agatone nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane e la figura del κελητίζειν (v. 153), in D'Alessandro P. (a cura di), *ΜΟΥΣΑ. Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna, pp. 117 – 122.
- Prince C. 2009: The lioness and the cheese-grater: (Ar. *Lys.* 231-232), *SIFC* 2009, pp. 149 – 175.
- Pucci P. 1961: *Aristofane ed Euripide. Ricerche metriche e stilistiche*. Roma.
- Pucci P. 1980: *The violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca – London.
- Pugliarello M. 1973: *Le origini della favolistica classica*. Brescia.
- Race W. H. 1982: *The classical priamel from Homer to Boethius*. Leiden.
- Radermacher L. 1940: Xoῖρος Mädchen, *RhM* 1940, pp. 236 – 238.
- Ranger J. C. 1996: Violence, nature et divin chez Médée, *Pallas* 1996, vol. 45, pp. 229 – 249.
- Rau P. 1967: *Paratragodia. Untersuchung einer Komischen Form des Aristophanes*. München.
- Reeve M. D. 1972: Euripides, *Medea* 1021-1080, *CQ* 1972, vol. XXII, pp. 51 – 61.
- Rehm R. 1989: Medea and the λόγος of the heroic, *Eranos* 1989, vol. LXXXVII, pp. 97 – 115.
- Renehan R. 1975: *Greek lexicographical notes. A critical supplement to the Greek – English lexicon of Liddell – Scott – Jones*. Göttingen.
- Revermann M. 2006: *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford.
- Revermann M. 2013: Paraepic comedy: point(s) and practices, in Bakola E. – Prauscello L. – Telò M. (a cura di), *Greek comedy and the discourse of genres*, Cambridge, pp. 101 – 128.

- Ribbeck W. 1861: *De usu parodiae apud comicos Athenienses*. Berlin.
- Ribbeck W. 1863: *Die Parodien bei den attischen Komikern*, *Zeitschr. F. Gymnasialw*, vol. 17.
- Risch E. 1974: *Wortbildung der homer Sprache*. Berlin.
- Roberts D. H. 1985: Oreste sas Fulfillment, Teraskopos, and Teras in the *Oresteia*, *AJPh* 1985, vol. 106, pp. 283 – 297
- Robson J. 2006: *Humour, Obscenity and Aristophanes*. Tübingen.
- Rodighiero A. 2003: *Ne pueros coram populo Medea trucidet*: alcuni modi dell'infanticidio, in Vox O. (a cura di), *Ricerche euripidee*, Lecce, pp. 115 – 159.
- Rodríguez Cidre E. 2002 (a): Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca, in López A.- Pociña A. 2002 (a cura di): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, pp. 277 – 292.
- Rodríguez Cidre E. 2002 (b): La mujer vengadora como monstruo: la deshumanización de Hécuba en la obra homónima de Eurípides, *Argos*, vol. 26, pp. 123-133.
- Roller D.W. 1990: The Boiotian Pig, in Schachter A. (a cura di), *Essays in the Topography, History and Culture of Boiotia*, Montreal, pp. 139 – 144.
- Romano E. 2003: Premessa a Gasti-Romano, in Gasti F. – Romano E. (a cura di): *“Buoni per pensare”*. *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell’antichità. Atti della II Giornata ghisleriana di Filologia classica*, Como – Pavia, pp. 9 – 12.
- Roscalla F. 1988: La descrizione del sé e dell’altro: api ed alveare da Esiodo a Semonide, *QUCC*, vol. 58, pp. 23-47.
- Roscalla F. 2003 (a): Il giambo di Semonide contro le donne e la dizione aedica, *QUCC*, vol. 73, pp. 105-118.
- Roscalla F. 2003 (b): Metafore animali e rielaborazioni letterarie: alcuni sondaggi, in Gasti F. – Romano E. (a cura di), *“Buoni per pensare”*. *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell’antichità. Atti della II Giornata ghisleriana di Filologia classica*, Como – Pavia, pp. 39 – 51.
- Rose G. P. 1979: Odysseus' barking heart, *TAPhA* 1979, vol. CIX, pp. 215 – 230.
- Rose M. A. 1993: *Parody: ancient, modern and post – modern*. Cambridge.
- Rosellini M. 1979: *Lysistrata*: une mise en scène de la féminité, *Les cahiers de Fontenay* n. 17. *Aristophane, Les Femmes et la cité*, pp. 11 – 32.
- Rosen R. M. 1983: *Old Comedy and the iambographic tradition*. Cambridge.
- Rosen R. M. 2013: *Iambos*, comedy and the question of generic affiliation, in Bakola E. – Prauscello L. – Telò M. (a cura di), *Greek comedy and the discourse of genres*, New York, pp. 81 – 97.
- Rösler W. – Zimmermann B. 1991: *Carnevale ed utopia nella Grecia Antica*. Bari.

- Rösler W. 2006: *Klytaiméstra paidoktónos*: variazioni del mito degli Atridi nell'*Oresteia* di Eschilo, *Lexis* 2006, vol. 24, pp. 13 – 21.
- Rothwell K. 1985: *Eros and politics in Aristophanes' Ecclesiazusae*. New York.
- Rothwell K. 1990: *Politics and persuasion in Aristophanes' Ecclesiazusae*. Leiden.
- Rothwell K. 2007: *Nature, culture, and the origins of Greek comedy. A study of animal choruses*. Cambridge.
- Roux G. 1967: Les grimaces de Clisthène (Aristophane, *Grenouilles*, v. 422-430), *REG* 1967, vol. LXXX, pp. 165 – 175.
- Roux G. 1970: Clytemnestre et le chemin de pourpre. Sur un jeu de scène incompris de l'Agamemnon (v. 908 sqq.), in *Hommages à M. Delcourt*, Bruxelles, pp. 70 – 78.
- Ryan G. J. 1965: Helen in Homer, *CJ* 1965, vol. LXI, pp. 115 – 117.
- Saayman F. 1993: Dogs and lions in the *Oresteia*, *Akroterion* 1993, vol. 38, pp. 11 – 18.
- Saetta Cottone R. 2005: *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λουδορία comica*. Roma.
- Saïd S. 1979: *L'Assemblée des Femmes*: les femmes, l'économie et la politique, *Les cahiers de Fontenay n. 17. Aristophane, Les Femmes et la cité*, pp. 33 – 69.
- Saïd S. 1987: Travestis et travestissements dans le théâtre d'Aristophane, *CGITA* 1987, vol. 3, pp. 217 – 248.
- Saïd S. 1998: Sexe, amour et rire dans la comédie grecque, in Trédé M. – Hoffmann P. (a cura di), *Le rire des anciens. Actes du colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995)*, Paris, pp. 67 – 89.
- Saïd S. 1992: Le bestiaire tragique, *SIFC*, vol. 10, pp. 201 – 234.
- Sancassano M. L. 1996: Il lessico greco del serpente: considerazioni etimologiche, *Athenaeum* 1996, vol. 84 (1), pp. 49-70.
- Sancassano M. L. 1997 (a): *Il serpente e le sue immagini. Il motivo del serpente nella poesia greca dall'Iliade all'Odissea*. Como.
- Sancassano M. L. 1997 (b): Il serpe d'oro di Agesicora intorno a due versi di Alcmane, in Magnino D. (a cura di), *Discentibus obviis, omaggio degli allievi a Domenico Magnino*, Como, pp. 121 – 126.
- Sancassano M. L. 1997 (c): Il mistero del serpente. Retrospectiva di studi ed interpretazioni moderne, *Athenaeum* vol. 85, 1997, pp. 355 – 390
- Sangsue D. 1994: *La parodie*. Paris.
- Sansone D. 1975: *Aeschylean metaphors for intellectual activity*. Wiesbaden.
- Schaps D. 1991: When is a piglet not a piglet?, *JHS* 1991, vol. 111, pp. 208 – 209.
- Schaps D. 1996: Piglets again, *JHS*, 1996, vol. 116, pp. 169 – 171.

- Schirru S. 2009: *La favola in Aristofane*. Berlin.
- Schlesier R. 1988: Die Bakchen des Hades. Dionysische Aspekte von Euripides' *Hekabe*, *Métis* 1988, pp. 111 – 135.
- Schlesinger A. C. 1937: Identification of Parodies in Aristophanes, *AJPh* 1937, vol. 58, pp. 294 – 305.
- Schmidt G. 2002: *Rabe und Krähe in der Antike*. Wiesbaden.
- Schmidt J. 1998: Die Einheit der Frösche des Aristophanes: demokratische Erziehung und «moderne» Dichtung in der Kritik, *WJA* 1998, vol. 22, pp. 73-100.
- Schnapp – Gourbeillon A. 1981: *Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère*. Paris.
- Schubert P. 2000: L'*Hécube* d'Euripide et la définition de l'étranger, *QUCC* 2000, vol. 64, pp. 87 – 100.
- Schwinge E. R. 2002: Aristophanes und Euripides, in Ercolani A. (a cura di), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart – Weimar, pp. 3 – 43.
- Scodel R. 2005: Odysseus' dog and the productive household, *Hermes* 2005, vol. 133 (4), pp. 401-408.
- Scott W. C. 1974: *The oral nature of the homeric simile*. London.
- Scott W. C. 1984: *Musical design in Aeschylean theater*. London.
- Seaford R. 1989: The attribution of Aeschylus, *Choephoroi* 691 – 9, *CQ* 1989, vol. XXXIX, pp. 302-306.
- Seaford R. 1993: Dionysus as destroyer of the household: Homer, tragedy, and the polis, in Carpentier T. H. – Faraone C. A. (a cura di), *Masks of Dionysus*, Ithaca, pp. 115 – 146.
- Seaford R. 2005: Death and wedding in Aeschylus' *Niobe*, in McHardy F. – Robson J. – Harvey D. (a cura di), *Lost dramas of classical Athens: Greek tragic fragments*, Exeter, pp. 113 – 127.
- Sebillotte Cuchet V. – Ernoult N. 2007: *Problèmes du genre en Grèce ancienne*. Paris.
- Sebillotte Cuchet V. 2004: La sexualité et le genre, *Mètis* 2004, pp. 137 – 161.
- Séchan L. 1927: La légende de Médée, *REG* 1927, vol. XL, pp. 234 – 310.
- Segal C. 1982: Sophocles *Electra* 610 – 611 again, *CPh* 1982, vol. LXXVII, pp. 133 – 136.
- Segal C. 1990: Violence and the others: Greek, female, and barbarian in Euripides' *Hecuba*, *TAPhA* 1990, vol. CXX, pp. 109-131.
- Segal c. 1996: Euripides' *Medea*: vengeance, reversal and closure, *Pallas* 1996, vol. 45, pp. 15 – 44.
- Sehmman B. 1922: *Die Parodie in Mittelalter*. Stuttgart.
- Sergent B. 1999: Le porc indo – européen d'ouest e nest, Walter P. (a cura di), *Mythologie du porc: actes du colloque de Saint – Antoine l'Abbaye 4 et 5 avril 1998*, Grenoble, pp. 9 – 39.

- Sevieri R. 2004: Il mondo alla rovescia nel I stasimo delle *Coefore* di Eschilo, *SIFC* 2004 2, pp. 158 – 188.
- Sharrock A. – Morales H. (ed.) 2000: *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*. Oxford.
- Shaw M. 1975: The female intruder. Women in fifth-century drama, *CPh* 1975, vol. LXX, pp. 255-266.
- Shechter S. 1974: The Aition and Virgil's *Georgics*, *TAPhA*, 1975, vol. 105, pp. 347 – 391.
- Sifakis G. M. 1971: *Parabasis and Animal Choruses*. London.
- Silk M. 1993: Aristophanic paratragedy, in Sommerstein A. *et al.* (a cura di), *Tragedy, comedy and the polis. Papers from the Greek drama conference*, Bari, pp. 477 – 504.
- Silk M. 1995: Aristophanic paratragedy, in Sommerstein A. *et al.* (a cura di), *Tragedy, comedy and the Polis*, Bari, pp. 477 – 504.
- Silk M. 2000 (a): *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford.
- Silk M. 2000 (b): Aristophanes versus the rest: comic poetry in Old Comedy, in Harvey D. – Wilkins J. (a cura di), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London, pp. 299 – 316.
- Silk M. 2000 (c): *Interaction in poetic imagery, with special reference to early greek poetry*. Cambridge.
- Sinclair T. A. 1948: Plato's philosophic dog, *CR* 1948, pp. 61 – 62.
- Sissa G. 1983: Il corpo della donna. Lineamenti di una ginecologia filosofica, in Campese S. – P. Manuli – G. Sissa (a cura di), *Madre materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino, pp. 83 – 145.
- Sissa G. 1990: Filosofie del genere: Platone, Aristotele e la differenza dei sessi, in Schmitt Pantel P. (a cura di), *Storie delle donne. L'antichità*, Roma, pp. 58 – 100.
- Skoda F. 1988: *Médecine ancienne et métaphore. Le vocabulaire de l'anatomie et de la pathologie en grec ancien*. Leuven.
- Skutsch F. 1910: Odium und Verwandtes, *Glotta* 1910, vol. 2, pp. 230 – 246.
- Snell B. 1963: *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Torino (ed. or. Hamburg 1948).
- Sommerstein A. H. 1998: Monsters, ogres and demons in Old Comedy, in Atherton C. (a cura di), *Monsters and Monstrosity in Greek and Roman culture*, Bari, pp. 19 – 40.
- Sommerstein A. H. 2000: Platon, Eupolis and the “demagogue – comedy”, in Harvey D. – Wilkins J. (a cura di), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London, pp. 439 – 452.
- Sourvinou – Inwood C. 1997: Medea at a shifting distance: images and Euripidean tragedy, in Clauss J. J. – Iles Johnson S. (a cura di), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, pp. 250 – 296.
- Spranger J. A. 1927: The problem of the Hecuba, *CQ* 1927, vol. XXI, pp. 155-158.

- Spyropoulos E.S. 1974: *L'Accumulation verbale chez Aristophane*. Thessaloniki.
  - Stanford W. 1967: *The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*. Berkeley – Los Angeles.
  - Stanford W. B. 1936: *Greek metaphor. Studies in theory and practice*. Oxford.
  - Stanford W. B. 1937: Γυναικος ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (*Agam.* 11), *CQ* 1937, pp. 92-93.
  - Staples D. 1978: *Epea pteroenta. Plot and metaphor in Aristophanes*. Ann Arbor.
  - Steiger H. 1934: Die groteske und die burleske bei Aristophanes, *Philologus* 1934, vol. 89 , pp. 161 – 184, 275 – 285, 416 – 432.
- 
- Stewart A. F. 1997: *Art, Desire, and the Body*. Berkeley – Los Angeles.
  - Stinton T. C. W. 1979: The first stasimon of Aeschylus' *Choephoroi*, *CQ* 1979, vol. XXIX, pp. 252-262.
  - Storey I. A. 1995: *Wasps* 1284 – 1291 and the portrait of Kleon in *Wasps*, *Scholia* 1995, vol. 4, pp. 3 – 23.
  - Suárez de la Torre E. 1987: Hiponacte cómico, *Emerita* 1987, vol. LV, pp. 113 – 139.
  - Susanetti D. 2005: *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*. Roma.
  - Taaffe L. 1993: *Aristophanes and women*. London.
  - Taillardat J. 1965: *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*. Paris.
  - Taplin O. 1983: Tragedy and Tragedy , *CQ* 1983, vol. 33, pp. 331 – 333.
  - Tarkow T. A. 1984: Tragedy and transformation. Parent and child in Euripides' *Hecuba*, *Maia* 1984, vol. XXXVI, pp. 123 – 136.
  - Tarrant D. 1946: Imagery in Plato's Republic, *CQ* 1946 , pp. 27 – 34.
  - Tauber H. 1849: *De usu parodiae apud Aristophanem*. Berlin.
  - Thiery P. 2007: *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris (ed. or. 1986).
  - Thomas R. 1989: *Oral Tradition and Written Record in Ancient Athens*. Cambridge.
  - Thompson D'Arcy W. 1936: *A glossary of Greek Birds*. London – Oxford.
  - Thumiger C. 2006: Animal world, animal representation, and the “hunting-model”: between literal and figurative in Euripides' *Bacchae*, *Phoenix*, vol. 60, pp. 191-210.
  - Timpanaro S. 1991: *De ciri, tonsillis, tolibus, tonsis et de quibusdam aliis rebus*, *MD* 1991, vol. 26, pp. 103 – 173.
  - Tosi R. 1989: Alcuni esempi di polisemia nell'*Agamennone* di Eschilo: esegesi antica e filologia moderna, *Lexis* 1989, vol. 11, pp. 3 – 24.
  - Totaro P. 2006: Eschilo in Aristofane: (*Rane* 1026 – 1029, 1431a – 1432), *Lexis* 2006, vol. 24, pp. 95-125.
  - Tsitsiou – Chelidoni C. 2003: *Nomen omen: Scylla's eloquent name and Ovid's reply* (*Met.* 8, 6 – 151), *MD* 2003, vol. 50, pp. 195 – 203.

- Tzanetou A. 2002: Something to do with Demeter: ritual and performance in Aristophanes' *Women at the Thesmophoria*, *AJPh* 2002, vol. 123 (3), pp. 329 – 367.
- Van de Sande Bakhuyzen W. H 1877: *De parodia in comoediis Aristophanis*. Traiecti ad Rhenum.
- Van Dijk, G. J. 1997: *Αἶνοι, λόγοι, μῦθοι: fables in archaic, classical, and Hellenistic Greek literature, with a study of the theory and terminology of the genre*. Leiden.
- Vassia V. 1986: Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo: struttura e forma linguistica, in Corsini E. (a cura di), *La polis ed il suo teatro*, Padova, pp. 49 – 73.
- Vegetti M. 2009: Animali politici e altri animali in Platone, in Lapini W. – Malusa L. – Letterio M. (a cura di), *Gli antichi e noi. Scritti in onore di Antonio Mario Battezzatore I*, Genova, pp. 75 – 91.
- Velardi R. 2007: Κακοῦ κόρακος κακὸν ὄρν. Tisia, Corace e l'argomento del corvo, *Lexis* 2007, vol. 25, pp. 267 – 284.
- Verdesca A. 1961: La misoginia di Euripide, *StudSal* 1961, voll. 11 – 12, pp. 37 – 95.
- Vérilhac A. M. 1996: Euripide et le monde des femmes, in Cavalier O. (a cura di), *Silence et fureur. La femme et le mariage en Grèce: les antiquités grecques du Musée Calvet*, Avignon, pp. 359 – 385.
- Vernant J.P. 1978: *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*. Torino (ed. or. Paris 1965).
- Vernant J.P. – Vidal-Naquet P. 1976: *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino (ed. or. Paris 1973).
- Vickers M. 1989: Alcibiades on stage: Aristophanes' *Birds*, *Historia* 1989, vol. XXXVIII, pp. 267 – 299.
- Vickers M. 2004: Aspasia on stage: Aristophanes' *Ecclesiazusae*, *Athenaeum* 2004, vol. 92, pp. 431 – 450.
- Vidal – Naquet P. 1969: Chasse et sacrifice dans l'Orestie d'Eschyle, *PP* 1969, vol. XXIV, pp. 401 – 425.
- Vidal – Naquet P. 1976: Caccia e sacrificio nell'*Orestea* di Eschilo, in Vernant J.P. – P. Vidal-Naquet (a cura di); *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, pp. 121 – 144.
- Visa V. 1994: Une image cynégétique et sportive pour le triomphe de Cypris: (*Hippolyte*, 1268-1271), *REG* 1994, vol. 107, pp. 381 – 399.
- Visintin M. 2007: Di Echidna e di altre figure femminili anguiformi, *Métis* 2007, pp. 205 – 221.
- Walcot P. 1987: Plato's mother and other terrible women, *G&R*, vol. 34, pp. 12-31.
- Weinrich H. 1983: *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*. Bologna.
- West M. L. 1974: *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin.
- West M. L. 1998: Grated cheese fit for heroes, *JHS* 1998, vol. 118, pp. 190 – 191.
- West S. 2003: Aegisthus the cowardly lion: a note on Aeschylus, *Agamemnon* 1224, *Mnemosyne* 2003 vol. 56, pp. 480 – 484.
- Westlake H. D. 1980: The Lysistrata and the war, *Phoenix* 1980, vol. XXXIV, pp. 38 – 54.



- Whallon W. 1958: The serpent at the breast, *TAPhA*, vol. 89, pp. 271 – 275.
- Whallon W. 1995: The furies in *Choe.* and *Ag.*, *CQ* 1995, vol. 45 (1), pp. 231-232.
- Willink C. W. 1988: Euripides, *Medea* 1-45, 371-85, *CQ* 1988, vol. XXXVIII, pp. 313 – 323.
- Wills G. 1969: Aeschylus' victory in the *Frogs*, *AJPh* 1969, vol. XC, pp. 48 – 57.
- Winnington – Ingram R. P. 1946: *Choephoroi* 691-699 (687-695 Thomson), *CR* 1946, pp. 58 – 60.
- Winnington – Ingram R. P. 1948: Clytemnestra and the vote of Athena, *JHS* 1948, vol. LXVIII, pp. 130 – 147.
- Winnington – Ingram R. P. 1974: Notes on the *Agamemnon* of Aeschylus, *BICS* 1974, vol. XXI, pp. 3-19.
- Winnington – Ingram R. P. 1983: *Studies in Aeschylus*. Cambridge.
- Wright M. 2007: Comedy and the Trojan war, *CQ* 2007, vol. 57 (2), pp. 412 – 431.
- Wycherley R. E. 1946: Aristophanes and Euripides, *G&R* 1946, vol. 15, pp. 98 – 107.
- Zeitlin F. 1965: The motif of corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*, *TAPhA* 1965, vol. XCVI, pp. 463 – 508.
- Zeitlin F. 1966: Postscript to Sacrificial Imagery in the *Oresteia* (*Ag.* 1235-37), *TAPhA* 1966, vol. 97, pp. 645 – 653.
- Zeitlin F. 1977: Myth and society. Women in Aeschylean drama, *Helios*, vol. 1, pp. 43 – 45.
- Zeitlin F. 1978: The dynamics of misogyny. Myth and mythmaking in the *Oresteia*, *Arethusa* 1978, vol. XI, pp. 149 – 184.
- Zeitlin F. 1981: Travesties of gender and genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*, in Foley H. (a cura di), *Reflections of women in antiquity*, New York, pp. 169 – 217.
- Zeitlin F. 1988: La politique d'Éros. Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d'Eschyle, *Métis* 1988, pp. 231 – 259.
- Zeitlin F. 1990: Playing the other: theater, theatricality and the feminine in greek drama, in Winkler J. – Zeitlin F. (a cura di), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton, pp. pp. 63 – 96.
- Zeitlin F. 1995: Hawley R. – Levick B. (a cura di), Signifying difference: the myth of Pandora in *Women in antiquity. New assessments*, London, pp. 58 – 74.
- Zeitlin F. 1996: *Playing the other. Gender and society in Classical Greek Literature*. Chicago.
- Zeitlin F. 1999: Aristophanes: the performance of utopia in the *Ecclesiazouse*, in Goldhill S. – Osborne R. (a cura di), *Performance, culture and athenian democracy*, Cambridge, pp. 167 – 197.
- Zimmermann B. 1988: Parodia metrica nelle *Rane* di Aristofane, *SIFC* 1988, vol. VI, pp. 35 – 47.
- Zimmermann B. 2004: Aischylos und Homer, *Lexis* 2004, vol. 22, pp. 191-199.
- Zucker A. 2005: La sexualité grecque dans le kaléidoscope animal, *DHA*, vol. 31, pp. 29 – 55.

## INDICE

• <b>Introduzione. Uno sguardo d'insieme</b> .....	1
• <b>Capitolo 1: Il bestiario tragico ed il femminile</b> .....	8
1.1. Clitemnestra cagna e leonessa.....	8
1.2. Clitemnestra è Scilla: isotopie poetiche, letterarie ed ideologiche.....	35
1.3. Una madre bestia genera una figlia bestia: Elettra lupo.....	49
1.4. Medea madre leonessa. Le risorse dell'intertestualità: Medea come "riscrittura" di Clitemnestra.....	63
1.5. Tra Medea ed Ecuba: lo sguardo della maternità tra leonessa e cagna.....	82
1.6. Isotopie poetiche, letterarie ed ideologiche. Tra Clitemnestra, Medea ed Ecuba: il mostro Scilla.....	93
1.7. Tra le spire della vipera e la tela del ragno.....	97
1.8. Nascere da una madre vipera.....	110
1.8a Postilla: Isotopie letterarie e linguistiche. Il caso dell' <i>Oreste</i> euripideo.....	131
1.9. Innalzare un canto di morte: Clitemnestra corvo.....	133
• <b>Capitolo 2: Il bestiario comico e l'osmosi tra maschile e femminile</b> .....	152
2.1. Cani a processo: per un'analisi dell' <i>animal imagery</i> nelle <i>Vespe</i> .....	152
2.2. Animalità comica: Paflagone corvo e non solo. Per una bestializzazione del personaggio ed una Cariddi comica.....	163
2.3. Tra <i>Cavalieri</i> , <i>Vespe</i> e <i>Pace</i> : la belva Cleone.....	179
2.4. Donne, scrofe e maialine: il caso degli <i>Acarnesi</i> ed il maiale "politico".....	205
2.5. Duelli epici, duelli comici: dallo scontro eroico allo scontro letterario. Intertestualità epica, tragica e comica: metaforica animale e processi di animalizzazione nelle <i>Rane</i> .....	222
2.6. Πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη (Sem. fr. 7 West = fr. 7 Pellizer – Tedeschi v. 14). Cagne che si aggirano dovunque, cagne che indagano.....	238
2.7. La leonessa sulla grattugia.....	248
2.8. <i>Eros</i> e cavalle: allegorie equestri.....	259
• <b>Conclusioni</b> .....	278
• <b>Bibliografia</b> .....	281