

Eroiche fanciulle, sante bambine, cattive ragazze

a cura di

Anna Maria Gloria Capomacchia e Elena Zocca



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-317-1

DOI: 10.13133/9788893773171

Pubblicato nel mese di maggio 2024 | *Published in May 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

In copertina | *Cover image: Fanciulle che scrivono messaggi d'amore (IV stile), I sec, da pompeii, MANN 9074.JPG. Wikimedia Commons, ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Fanciulle_che_scrivono_messaggi_d%27amore_\(IV_stile\),_I_sec_da_pompei,_MANN_9074.JPG?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Fanciulle_che_scrivono_messaggi_d%27amore_(IV_stile),_I_sec_da_pompei,_MANN_9074.JPG?uselang=it)) e riporta la seguente descrizione "Fanciulle che scrivono messaggi d'amore (IV stile), I sec, da pompeii, MANN 9074.JPG*

Indice

1. Ascoltando flebili voci: la ricerca sulle bambine
nel mondo antico e medievale 9
Anna Maria Gloria Capomacchia, Elena Zocca
2. Enlil e Ninlil: il fondamento mitico della “brava”
ragazza nell’antica Mesopotamia 23
Marta Rivaroli
3. La sorella del dio nelle tradizioni del Vicino Oriente antico.
Il ruolo delle giovani fanciulle nel mito 35
Ludovica Bertolini
4. «Girls Just Want to Have Fun»: costruzione iconografica
ed elaborazione formale del ruolo della fanciulla in antico Egitto 47
Francesca Iannarilli
5. La fanciulla e il sacrificio: da *kanephoros* a vittima,
dal rituale alla scena 61
Nicola Cusumano
6. Danzano le orsette: dal complesso mitico-rituale
di Brauron alla narrativa per l’infanzia 75
Anna Maria Gloria Capomacchia, Cristiana Pezzetta
7. Momenti ludici femminili nelle culture classiche 87
Alessandro Locchi
8. Ragazze, musica e rituale in Iberia e nell’antica Roma
da una prospettiva comparativa 103
Santiago C. Montero Herrero, Jorge García Cardiel

9. Sazie e cattive. Identità biologica e sobrietà delle fanciulle nella medicina antica 123
Paola Catalano, Marco Cilione, Valentina Gazzaniga
10. *Comme une rose parmi les épines*. La représentation de Rébecca dans la Bible, dans les Antiquités juives et dans les Midrashim 135
Marie-Laure Rebora
11. Dalla martire bambina alla martire della castità: mutazioni di un modello 149
Elena Zocca
12. Seconda, una martire bambina fra realtà e rappresentazione nella bufera della controversia donatista 165
Paola Marone
13. Il travestimento delle fanciulle tra topos e ribellione: il caso di Papula (Greg. Tur., *Gloria confessorum* 25) 179
Rossana Barcellona
14. Fanciulle 'contro'. Disobbedienza alla famiglia e ribellione all'autorità familiare e politica nelle martiri del primo cristianesimo: Agata (BHG 36) 193
Teresa Sardella
15. Educare le bambine in ambito monastico: indagine sull'origine e i destinatari delle collezioni di genere 205
Chiara Spuntarelli
16. Sante bambine, promesse spose, fanciulle di buona famiglia: spunti significativi dalle catacombe romane 219
Giovanna Ferri, Raffaella Giuliani, Flavio Pallocca
17. Bref relevé de la présence infantile féminine dans les catacombes juives de Rome 245
Marie-Laure Rebora
18. Una bambina visionaria: Chiara da Montefalco 253
Marco Bartoli
19. L'infanzia femminile a Firenze nel Quattrocento 263
Eleonora Plebani

20. La fanciulla con la coda tra folclore e archeologia
nel mondo nordico

277

Carla Del Zotto

5. La fanciulla, il sacrificio e la guerra. Da *kanephoros* a vittima, dal rituale alla scena

Nicola Cusumano

Abstract

Female participation in rituals in the Greek polis can take many forms. A particularly representative role concerns the *kanephoros*, the virgin maiden who carries the *kanoun*, i.e. the basket containing the sacrificial knife and other objects necessary for the performance of the ritual. *Kanephoria* is a crucial element in the social dynamics of the polis, as witnessed by Aristophanes in *The Acharnians* and *Lysistrata*. Athenian theatre frequently stages crisis situations to the solution of which a maiden, in the age of *Kanephoria*, is called upon to provide an answer through a change of role from worker to sacrificial offering. Attention will be focused here on the voluntary sacrifice of the *parthenos* Macaria in Euripides' *Heracleidae*.

Nei primi anni della guerra del Peloponneso, in una data oscillante tra il 430 e il 427 a.C.¹, Euripide porta in scena gli *Eraclidi*, cioè i figli (e le figlie) di Eracle, l'eroe argivo perseguitato dal sovrano dell'Argolide Euristeo per ordine di Era, gelosa del figlio illustre che Zeus ha avuto dalla mortale Alcmena. Una persecuzione che non si è placata con la morte dell'eroe, ma prosegue anche contro i suoi discendenti, considerati potenziali minacce per il potere del sovrano.

Affidati alle deboli cure della nonna Alcmena e di Iolao, nipote e fido compagno di Eracle in tante imprese ma ormai anziano e debole,

¹ Come ha ricordato di recente Beltrametti 2007, pp. 363-365, sulla base di argomenti posti in evidenza per primo da Wilamowitz 1882, la tragedia sembra essere pervenuta incompleta, soprattutto per quanto riguarda il sacrificio della *parthenos* Macaria. Cfr. Guerrini 1970, Avery 1971 e Burian 1977. Per una datazione più vicina al 430, cfr. Andò 2020, p. 97.

i giovani figli dell'eroe sono costretti a vagare supplici di città in città, inseguiti da Euristeo, che con il suo esercito ne chiede la consegna e minaccia chiunque osi accoglierli. Respinti da tutte le altre *poleis*, in ultimo i fuggitivi arrivano in Attica e presentano la loro supplica a Demofonte, figlio di Teseo, presso l'altare di Zeus Agoraios a Maratona. È questa la situazione che lo spettatore apprende all'inizio del dramma. I supplici non sono però tutti visibili: Iolao tiene con sé i fanciulli presso l'altare, al centro della scena, mentre Alcmena si occupa delle fanciulle (41 τὸ θῆλυ παιδός), *parthenoi* per la precisione, tenendole protette all'interno del tempio. Con una dichiarazione che introduce ad uno dei temi chiave dell'episodio, è lo stesso Iolao a ricordare la loro differente condizione, che impone di norma la segregazione in un luogo chiuso (vv. 43-44): "Sono ragazze vergini (νέας γὰρ παρθένους), e ci facciamo scrupolo di lasciarle avvicinare alla folla e di farle stare supplici presso l'altare (κἀπιβωμιοστατεῖν)"².

A questo punto si presenta l'araldo di Euristeo reclamando la consegna immediata dei supplici, per i quali il re ha decretato il ritorno ad Argo e la messa a morte. Ma, come avviene nelle *Supplici* euripidee, dramma portato in scena pochi anni dopo, tra il 423 e il 421 a.C., anche negli *Eraclidi* il poeta rappresenta Atene irremovibile nel tenere fede a valori panellenici, come quelli della supplica, altrove invece traditi per paura o per crudeltà. Lo sottolinea Demofonte replicando a Iolao (vv. 101-104): "È naturale rispettare i supplici degli dèi (εἰκὸς θεῶν ἰκτῆρας αἰδεῖσθαι), straniero, e che non siano costretti con la forza ad abbandonare le sedi dei divini. Non lo concederò Dike sovrana".

In entrambi i drammi il *demos* attico è posto davanti alla responsabilità di assumere decisioni cruciali esposte al rischio del fallimento. Quel che interessa in particolare negli *Eraclidi* è che la decisione ateniese di scendere in guerra contro Euristeo per proteggere il diritto dei supplici subisce un imprevisto arresto a causa della rivelazione di antichi vaticini che impongono il sacrificio di una nobile vergine a Kore, condizione necessaria per assicurarsi la vittoria contro il nemico. È lo stesso Demofonte a comunicarlo a Iolao e poi Iolao al personaggio della *parthenos*, che sta adesso per entrare in scena:

- a) (vv. 408-9) [Demofonte a Iolao] "mi ordinano di immolare a Kore, figlia di Demetra, una vergine, figlia di padre nobile (παρθένον [...] πατρὸς εὐγενοῦς)".

² Qui e di seguito le traduzioni sono di Tonelli 2011, leggermente modificate.

b) (vv. 489-91) [Iolao alla *parthenos*] “a Kore, figlia di Demetra, non si deve immolare un toro o un agnello, ma una vergine di nobili natali (παρθένον [...] ἤτις εὐγενής), se vogliamo sopravvivere, noi e questa città”.

Pur schierandosi con ardore a loro favore, l’ateniese Demofonte non è però disposto né a uccidere una propria figlia né ad obbligare un concittadino ad uccidere la sua (vv. 411-3). La città, avverte il sovrano, è in preda ad un dibattito accanito che, in mancanza di una soluzione accettabile, sfocerà in una guerra civile tra chi ritiene che bisogna a qualunque costo aiutare i supplici e chi non intende pagare il prezzo richiesto dal responso, che tuttavia, conclude Demofonte, dovrà essere realizzato o in caso contrario i supplici dovranno allontanarsi anche da Atene.

La soluzione è posta adesso nelle mani di Iolao. Il momento qui rilevante è l’entrata in scena di una delle fanciulle custodite da Alcmena dentro il tempio, che resta anonima per tutto il dramma e sarà indicata solo come la *parthenos*, ma che la tradizione più tarda identificava col nome di Macaria, nome che userò per comodità anche io³. Già dalle prime battute la fanciulla si scusa per l’anomalia del suo comportamento, che potrebbe apparire insolente rispetto al codice di comportamento che le è imposto (vv. 476-477): “La cosa più bella per una donna è il silenzio (σιγή τε καὶ τὸ σωφρονεῖν), e il riserbo, e starsene quieta dentro casa”.

La dichiarazione della fanciulla evoca alle nostre orecchie, verosimilmente anche a quelle del pubblico a teatro, un passaggio tipico delle orazioni funebri che la *polis* attica allestiva annualmente per i propri caduti presso la necropoli del *Dipylon*, nel demo del Ceramico. Lo ricaviamo dal *logos epitaphios* tucidideo, che Pericle pronuncia alla fine del primo anno di guerra, nell’inverno del 430 (dunque in un momento assai prossimo all’allestimento di questo dramma, che potrebbe addirittura essere andato in scena immediatamente dopo le esequie dei caduti, in occasione delle *Grandi Dionisie*, tra marzo e aprile dello stesso anno 430⁴). Nella sezione finale l’oratore si rivolge, come è noto, alle

³ Il paremiografo Zenobio (2. 61.4) e la Suda (75.1) collegano la figura di Macaria alla vergine protagonista degli *Eraclidi*. Inoltre, Suda conosce due figure con questo nome: la figlia di Eracle e quella di Ade.

⁴ Il riferimento di Euristeo, negli ultimi versi, alle future invasioni spartane, incrociato con le testimonianze di Tucidide e Diodoro, ha permesso a Wilamowitz 1882

spose entrate in una condizione di vedovanza e raccomanda loro quasi un breviario del codice di comportamento femminile (Thuc. 2. 45.2):

Se infine si deve ricordare anche qualcosa del valore femminile (γυναικείας τι ἀρετῆς), riguardo alle donne che ora vivranno in vedovanza, lo segnalerò con una breve esortazione. Infatti, non venir meno alla vostra propria natura sia per voi una grande gloria, e che si faccia la minor chiacchiera possibile di voi, per lode come per biasimo, presso gli uomini⁵.

Apparentemente le parole di Pericle e quelle di Macaria s'integrano a vicenda fornendo un quadro sintetico e icastico delle norme sociali sulla condizione femminile per buona parte della durata di vita di una donna, almeno per quanto riguarda le classi sociali più alte⁶. Tuttavia, appare presto evidente che tra le due situazioni corre una distanza che ha il suo punto di scarto nell'autonomia che caratterizza il personaggio della *parthenos* Macaria fin dalla prima battuta: quello che di norma è detto dagli uomini alle donne e sulle donne (come mostra l'esempio di Pericle), ora diventa elemento argomentativo di un processo decisionale che sembra svolgersi tutto in campo femminile. Lo conferma la volontà della stessa fanciulla di offrire sé stessa per sciogliere l'aporia in cui si trovano uniti i supplici argivi e tutta la *polis* ateniese (vv. 500-502): "Non devi più temere l'esercito di Argo. Io stessa, prima che me lo impongano, o vecchio, sono pronta ad affrontare la morte e ad accostare la gola al taglio sacrificale (σφαγῆ)".

Il discorso della *parthenos* Macaria è improntato ad un acuto senso di autoconsapevolezza che la porta a sottolineare la necessità di passare all'azione abbandonando la passività della supplice (vv. 511-515). La scelta della fanciulla, lungi dall'essere l'effetto di una scarica emotiva priva di razionalità, si rivela invece – seguendo il discorso che ella

di collocare la prima rappresentazione degli *Eraclidi* all'inizio della guerra del Peloponneso, tra il 430 e l'estate del 427. Cfr. anche Conacher 1967, pp. 120-124.

⁵ Le traduzioni di Tuciddide, qui e in seguito, sono mie.

⁶ Diversa doveva essere la situazione per le donne di rango sociale inferiore, come sembra dedursi da un'altra opera euripidea, *Elettra*, in cui la figlia di Agamennone costretta ad un matrimonio con un contadino povero deve interagire in prima persona con lo spazio esterno a quello domestico, senza l'interfaccia della servitù. Un confronto tanto più rilevante per il tema qui trattato, in quanto nell'*Elettra* la protagonista è rimasta una *parthenos*, nonostante la celebrazione delle nozze, poiché il contadino per rispetto della stirpe della fanciulla non ha voluto consumarle. Questo consentirà al termine del dramma un matrimonio 'per bene' con Pilade, amico e fedele compagno del fratello Oreste.

rivolge a Iolao – l'esito di un processo deliberativo fondato sul calcolo di costi e benefici, perdite e guadagni derivanti dal mettere in gioco la propria vita. In altre parole, la decisione di Macaria si basa sulla *gnome*, cioè la stessa ragion pratica che guida la deliberazione assembleare dei cittadini maschi. Ogni possibilità è vagliata dalla fanciulla, con una lucidità che la porta a riconoscere il rovescio anche di quella apparentemente più ottimistica, cioè riuscire a sopravvivere lei sola allo scontro (vv. 520-6):

Ma non posso neanche sperare di cavarmela bene se i miei fratelli muoiono e io riesco a salvarmi (e sono molti coloro che hanno tradito in questo modo i propri cari): chi vorrà sposare una ragazza che non ha nessuno? chi vorrà fare figli con me? Non è forse meglio morire, piuttosto che soffrire queste umiliazioni indegne?

L'atteggiamento della fanciulla appare caratterizzato da una chiara coscienza della propria distinzione sociale, che la porta ad assumere un'iniziativa altrimenti inconcepibile per una donna di condizione inferiore (vv. 526-7): "Forse vi si adatterebbe [scil. a sopravvivere tradendo] più agevolmente un'altra donna, che non goda della mia stessa fama (μη' πίσημος ὡς ἐγώ)". Si noti che Pericle definisce la tomba comune dei caduti τὸν τάφον ἐπισημότατον (Thuc. 2.43.2).

È nello spazio di questo processo deliberativo che trova adesso senso e valore l'iniziativa del rito sacrificale (vv. 528-534):

Portatemi dove dovrò morire. Ornate di bende il mio capo e date inizio al rito sacrificale, se volete (καὶ στεμματοῦτε καὶ κἀτάρχεσθε εἰ δοκεῖτ) ... Vi offro la mia vita, per mia scelta (ἐκοῦσα κοῦκ ἄκουσα). Non sono attaccata a essa (μη' φιλοψυχούσ' ἐγώ), e ho trovato il modo più bello per lasciarla: morire nella gloria (εὖρημα ... κάλλιστον ἤρηκ', εὐκλεῶς λιπεῖν βίον)⁷.

Colpisce qui la familiarità che Macaria sembra esibire con i diversi momenti del sacrificio, a cominciare dalla *pompè*⁸. Nonostante sia entrata in scena scusandosi per la trasgressione alla norma del confinamento femminile, la *parthenos*, figlia di Eracle, mostra adesso con l'accurato lessico sacrificale (ἠγείσθ' ... στεμματοῦτε ... κἀτάρχεσθ') una conoscenza "dall'interno" della procedura.

⁷ Come ha notato Bocholier 2020, p. 7, la fanciulla Macaria "speaks as if she were a man".

⁸ Kavoulaki 2011.

A mio avviso, incrociando il dato di tale competenza rituale con quello della nobiltà della giovane eraclide, il pubblico era posto nelle condizioni di riconoscere nel personaggio della fanciulla una di quelle *parthenoi* che, ad Atene e in altre *poleis*, prendevano parte attiva ai sacrifici in qualità di *kanephoroi*, le fanciulle di buona famiglia che accompagnavano la vittima fino all'altare recando sulla testa il *kanoun*, il cesto coperto che cela all'interno gli oggetti necessari per eseguire il rito, i chicchi d'orzo e la *machaira*, il coltello sacrificale usato per la *sphagè*. Lo dimostra anche la diffusione di questo soggetto nell'iconografia non solo vascolare e non solo ateniese⁹.

A sostegno di questa lettura è opportuno richiamare qui anche alcuni luoghi significativi dell'*Ifigenia in Aulide*, opera che si colloca alla fine della produzione di Euripide. Il dramma, composto alla corte macedone a Pella, fu rappresentato postumo ad Atene nel 405, poco prima della sconfitta finale di Atene, quando ormai le sorti della guerra erano segnate. Come è noto, il focus dell'opera è la paralisi della flotta achea, bloccata in Aulide dall'assenza di venti favorevoli, conseguenza di una colpa commessa nei confronti di Artemide. Agamennone, spinto dalle richieste del fratello Menelao, di Odisseo e di tutta la truppa, si è convinto a sacrificare Ifigenia, che è stata invitata nell'accampamento con il falso pretesto di nozze con il giovane Achille, a sua volta ingannato. I ripensamenti dei due Atridi, l'intervento di Clitemestra e poi della stessa *parthenos*, non potranno impedire che la 'ragion di stato' prevalga e che il sacrificio abbia luogo¹⁰. Nella parte finale, rivolgendosi alle fanciulle del Coro (ὦ νεάνιδες), Ifigenia dispone che si dia inizio ai preparativi, che comprendono la preparazione dei canestri (vv. 1467-1473):

⁹ Polluce, 7.176. Il rito del sacrificio iniziava con il cesto e l'acqua per le abluzioni, che ne erano parte essenziale (Demostene, *Contro Androzione* 22. 78 εἰς ἰεῖα εἰσιόντα καὶ χειρὶβων καὶ κανῶν ἀψόμενον), ed erano condotti intorno all'altare da sinistra a destra (Aristoph. *Pace*, 956 s.; Euripide, *Eraclide* 926s.). Che il *kanoun* fosse recato sulla testa è testimoniato, oltre che nella documentazione iconografica, anche in *Scholia in Aeschinem*, *Contro Ctesifonte* 119, 15: τὰ κανῶ] ἐορτήν παρ' Ἀθηναίους, ἐν ἧ αἰ παρθένοι ἰερά τινα Δήμητρος ἐν κανοῖς ἤγουν ἐν κανισκίοις ἐβάσταζον ἐπὶ κεφαλῆς· ὅθεν κανηφόροι κέκληνται. Cfr. Burkert 1984, pp. 83-90. Sul *kanoun* rinvio soprattutto a Richter 1926 e Schelp 1975. Per le testimonianze visuali cfr. Roccas 1995; Tsoukala 2009, p. 11.

¹⁰ Sui problemi testuali di questo dramma euripideo la bibliografia è ampia: rinvio alla recente edizione con traduzione e commento di Andò 2021. Se ne adotta qui la traduzione.

E voi, fanciulle, intonate un peana ad Artemide, figlia di Zeus, per la mia sorte. Che i Danai osservino il silenzio rituale. Si dia inizio alla consacrazione dei canestri (κανᾶ δ' ἐναρχέσθωτις), si accenda il fuoco per i grani d'orzo purificatori (προχύταις καθαροίοισι), e mio padre faccia da destra il giro dell'altare (ἐνδεξιούσθω βωμόν). Vengo a donare ai Greci salvezza e vittoria.

Come già visto per Macaria, val la pena notare l'autonomia esibita anche dalla figlia di Agamennone, che con una decisione volontaria accetta il sacrificio della propria vita “*per la patria e per tutta la Grecia*”, come è ribadito nell'esodo del dramma (vv. 1554-5 ὑπὲρ πάτρας καὶ τῆς ἀπάσης Ἑλλάδος γαίης ὕπερ). Come è noto, questa sezione finale è considerata spuria dalla maggioranza degli editori¹¹, ma qui interessa constatare come anche in questo dramma, forse ancor più minuziosamente che negli *Eraclidi*, il rituale sia descritto attraverso il lungo resoconto finale del messaggero a Clitemestra sulla morte della fanciulla e le parole finali pronunciate (vv. 1552 ss.):

[...] offro in dono volentieri (ἐκούσα) il mio corpo per la mia patria e per tutta la terra di Grecia. in silenzio (σιγῆι) offrirò il mio collo e con coraggio [...] L'indovino Calcante depose in un canestro d'oro (ἐς κανοῦν χρυσοήλατον) la spada ben affilata che aveva estratto dal fodero e incoronò (ἔστειψεν) il capo della fanciulla. Il figlio di Peleo prese il canestro e le acque lustrali, (λαβῶν κανοῦν [...] χερνιβᾶς θ. ὁμοῦ) fece un giro rapido attorno all'altare della dea [...]

Anche in questi versi l'attenzione è fissata in particolare sulla preparazione della vittima (le ghirlande e la *chernips* con l'acqua lustrale) e sul canestro (d'oro in questo caso) in cui Calcante cela il coltello. Il racconto del messaggero proseguirà, nel testo che la tradizione ci ha trasmesso, con il prodigio divino della sostituzione di Ifigenia con una cerva.

Pur con la dovuta cautela, considero verosimile che il pubblico a teatro cogliesse la relazione paradossale tra i personaggi di Macaria e Ifigenia e il ruolo sacrificale delle *kanephoroi*; una relazione segnalata anche dal comune riferimento alla nobiltà di stirpe, condizione necessaria per la *kanephoria*, come ci attesta lo scolio ad un verso degli *Acarnesi* di Aristofane (v. 242a): “Alla festa dionisiaca di Atene le fanciulle ben nate (αὶ εὐγενεῖς παρθένοι) portavano cesti d'oro (ἐκ χρυσοῦ πεποιημένα τὰ κανᾶ), in cui ponevano primizie di ogni genere”.

¹¹ Andò 2021, p. 504.

Lo status di *kanephoros* era segnalato anche dalla cura con cui si si abbigliava in queste particolari occasioni: il politico Licurgo nel IV secolo avrebbe assegnato una somma rilevante per gli ornamenti di cento *parthenoi* selezionate come *kanephoroi* per i *Panathenaia* (Paus. 1. 29.16). Anche i padri di queste fanciulle tenevano ad ornarle, consapevoli che così avrebbe ottenuto onore anche la famiglia di appartenenza¹². D'altronde l'attenzione del pubblico era ulteriormente sollecitata dal fatto che i canestri facevano parte anche della cerimonia nuziale, così come le ghirlande per incoronare la testa. È ricordato nel primo episodio dell'*Ifigenia in Aulide*, quando il messaggero annuncia ad Agamennone l'arrivo della fanciulla per il falso matrimonio con Achille e invita il sovrano a "preparare i canestri per la cerimonia e a inghirlandare le teste" (vv. 435-439)¹³: "Ma su, prepara i canestri per questa cerimonia, incoronatevi le teste (ἐξάρχου κανᾶ/ στεφανούσθε κρᾶτα), e tu, re Menelao, intona il canto nuziale, nelle tende risuoni il flauto e il martellare dei passi di danza. Giorno felice è questo per la fanciulla".

Gli Ateniesi, in particolare, potevano osservare in azione queste fanciulle sia alle feste dionisiache che alle Panatenaiche, come ricordano due glosse di Arpocrazione e Fozio¹⁴. In condizioni normali, il ruolo di *kanephoros* esibisce e teatralizza – sia pure limitatamente allo strato sociale più elevato – la condizione della *parthenos*, che si avvia verso il suo prossimo ruolo di sposa e madre, strumento di continuità e stabilità del *genos* e al tempo stesso della *polis*. Tanto è vero che a queste fanciulle *kanephoroi* era riconosciuta di regola una quota di carne sacrificale: è testimoniato almeno per le *Piccole Panatenaiche*, quelle che si svolgevano annualmente, come ricorda un decreto del 335 a.C., che nella parte relativa a queste fanciulle stabilisce che esse dovevano ricevere la quota di carne κατὰ <τὰ> εἰω[θότα], "come di consueto"¹⁵. Della centralità della *kanephoros* è vivace testimonianza anche il Coro

¹² Lo scolio a *Odissea* 14. 533 riporta un frammento di Acusilao a testimonianza di questa prassi (Acus. *FGrHist* 2 F 30). Cfr. Osborne 1993, p. 393.

¹³ Andò 2021, p. 314, a proposito della presenza di un interpolatore.

¹⁴ Arpocrazione. s. v. <κανηφόροι> Λυκοῦργος ἐν τῷ Κατὰ Λυκόφρονος. περὶ τῶν κανηφόρων Φιλόχορος ἐν β' Ἀτθίδος (*FGrHist* 328 F 8) φησὶν ὡς Ἐριχθονίου βασιλεύοντος πρῶτον κατέστησαν αἱ ἐν ἀξιώματι παρθένου φέρειν τὰ κανὰ τῆ θεῶ, ἐφ' οἷς ἐπέκειτο τὰ πρὸς τὴν θυσίαν, τοῖς τε Παναθηναίοις καὶ ταῖς ἄλλαις πομπαῖς. Cfr. anche Fozio s.v. <Κανηφόροι>: παρθένου αἱ τὰ κανὰ φέρουσαι τῆ Ἀθηναί ἐν τῆ Παναθηναίων πομπῇ· αὐταὶ δὲ τῶν ἀστῶν καὶ τῶν εὐγενῶν ἦσαν.

¹⁵ IG II² 334.11–16 (335/4 a.C.). Cfr. Dillon 2004; Goff 2004, p. 66; Taddei 2020, pp. 57–72.

delle donne anziane nella *Lisistrata* di Aristofane, quando ricapitolano le tappe rituali che le hanno accompagnate all'età adulta (vv. 638-647):

Stiamo per cominciare (κατάρχομεν) – cittadini tutti – discorsi utili alla Città: è naturale perché splendidamente nel lusso mi allevò (ἔθρεψέ με). Non avevo sette anni che fui scelta come *arrephoros* (ἡρρηφόρου), a dieci anni setacciavo il grano per l'*Archegetis* [Artemide], e poi con la veste color zafferano fui un'orsa alle Brauronie: ho portato il sacro cesto (κάκωνηφόρου) quando ero una bella ragazza (παῖς καλή), al collo corone di fichi¹⁶.

Da un verso delle *Donne all'assemblea* (v. 732) si ricava che fanciulle si truccassero per aumentare il pallore della propria pelle, probabilmente come simbolo di purezza e nobiltà. Lo scolio ad un'altra commedia di Aristofane, *Uccelli* v. 1551, riporta un frammento del comico Ermippo che conferma l'uso della farina da parte delle canefore per incipriarsi (ὄσπερ αἱ κωνηφόροι λευκοῖσιν ἀλφίτοισιν ἐντετριμμένος).

Anche l'ideologia sacrificale, centrata secondo la lettura di Walter Burkert sul consenso della vittima che rende il rito gradito ai destinatari divini e solleva gli attori umani dalla responsabilità dell'uccisione¹⁷, è ribadita negli *Eraclidi* con persuasiva autorevolezza, quando Macaria sottolinea, nei versi riportati al precedente punto 6: "Vi offro la mia vita, per mia scelta (έκοῦσα κούκ ἄκουσα)". Il termine έκοῦσα è d'altronde lo stesso utilizzato da Ifigenia (come anche da Polissena nell'*Ecuba*, altro esempio di fanciulla tragica che sceglie di auto-sacrificarsi¹⁸).

Al tempo stesso Macaria e Ifigenia associano in sé, accanto al ruolo di vittima sacrificale, quello tutto maschile del *polites* che realizza la fine della propria esistenza nella disponibilità alla morte per la patria¹⁹. Anche nel puntuale riferimento alla gloria che deriverà dalla scelta volontaria di

¹⁶ Trad. Marzullo 2022. Cfr. Parker 2005, p. 234, e Breton Connelly 2009, pp. 27-28. Per le 'orsette' brauronie rinvio al contributo di Gloria Capomacchia e Cristiana Pezzetta in questo volume. Si aggiunga che negli *Acarnesi* Diceopoli è ritratto mentre offre un sacrificio accompagnato dalla figlia (vv. 241 ss.): "La canefora venga un po' avanti. Xantia tenga il fallo ritto. E tu figlia, posa a terra il canestro (Κατάθου τὸ κανοῦν, ὦ θύγατερ), di modo che possiamo cominciare il sacrificio con le *aparchai* (ἴν' ἀπαρξώμεθα)". Trad. Lauriola 2008 mod.

¹⁷ Burkert 1983.

¹⁸ Eur. *Ecuba* 548-9: έκοῦσα θνήσκω ... εὐκαρδίως. Cfr. Andò 2021, pp. 507-8, anche per il dibattito sull'effettiva intenzione dissimulatrice da attribuire al gesto del sacerdote che ripone la *machaira* nel *kanoun*.

¹⁹ Sul modello euripideo di sacrificio di giovani vite cfr. Andò 2020, p. 94, con bibliografia alla nota 10.

Macaria (v. 534 εὐκλεῶς λιπεῖν βίον) è possibile riconoscere nuovamente l'eco del nucleo ideologico di quelle orazioni funebri prima richiamate. In particolare, nel discorso pronunciato da Pericle si nota l'insistenza sulla "gloria" dei caduti (Thuc. 2. 44.4 εὐκλεία), non solo a consolazione dei familiari, ma soprattutto come esito di una libera e volontaria scelta nella quale il corpo e la mente agiscono all'unisono a vantaggio della città. È quanto ribadisce Macaria al verso 533, prima ricordato: "Non sono attaccata alla vita (μὴ φιλοψυχοῦσ' ἐγὼ)"²⁰.

Inoltre, l'anonimia della *parthenos* negli *Eraclidi* (questi ultimi già di per sé una collettività anonima) è una scelta drammaturgica in cui si potrebbe forse leggere un'ulteriore evocazione del tema politico della morte per la patria e del valore dell'autodeterminazione, così come è sviluppato nel genere dell'orazione funebre, rivolta non ai singoli caduti colti nella loro individualità, ma all'insieme collettivo dei cittadini morti, come anche la descrizione del rituale in Tucidide chiarisce bene (Thuc. 2. 34): la dimensione personale e familiare del compianto di ogni singolo caduto è circoscritta alle esequie private, ma resta estranea a quelle pubbliche, durante le quali i caduti non vengono mai nominati o resi in alcun modo distinguibili.

Mi avvio alle conclusioni. Non occorre certo ricordare che il teatro euripideo, diversamente da quello di Eschilo e di Sofocle, appare quasi affollato di vergini volenterose destinate al sacrificio sull'altare di una divinità: sia che si tratti di un *polemos* da iniziare nell'*Ifigenia in Aulide*²¹, un *polemos* da vincere negli *Eraclidi* (Macaria), o da concludere definitivamente grazie al sacrificio di Polissena come offerta in un rituale funerario nell'*Ecuba*²². In queste tre situazioni drammaturgiche il pubblico

²⁰ Il verbo φιλοψυχέω richiama il fr. 10.18 West di Tirteo, in cui il poeta invita i guerrieri a non amare troppo la vita preferendole l'amor di patria (μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι). L'occorrenza negli *Eraclidi* va inoltre accostata all'*Ecuba*, v. 315 (in associazione con φιλόψυχος γυνή al v. 348), e all'*Ifigenia in Aulide*, v. 1385. Cfr. anche φιλόψυχον κακόν nelle *Fenicie*, v. 597 e *Lisia*, or. 25.3. Cfr. Wilkins 1990, p. 337.

²¹ L'altro sacrificio di Ifigenia, nell'*Agamennone* di Eschilo (vv. 232-241), è dichiaratamente privo della volontaria adesione della fanciulla, che viene invece trascinata a forza sull'altare, intrappolata nelle vesti e con la bocca tappata. Cfr. Medda 2012.

²² Si tratta di una variante del tema più generale del sacrificio di sé in nome di valori considerati irrinunciabili, come si verifica anche nell'*Alceste* (per la salvezza del marito Admeto) o declinato al maschile nelle *Fenicie* (col sacrificio-suicidio di Meneceo per la salvezza di Tebe). Che non si tratti però solo di una crisi risolta con l'offerta di una vergine, ma anche di un meccanismo di interruzione e sconvolgimento del meccanismo fisiologico della riproduzione genetica e politica, sembra suggerirlo anche l'unico caso (almeno a mia conoscenza) di sacrificio

poteva facilmente riconoscere, sia pure in una forma rovesciata e perversa (per usare la fortunata formula di Froma Zeitlin²³), una realtà riconducibile all'orizzonte rituale di buona parte dei sacrifici di età tardo-arcaica e classica.

In questi drammi il 'sacrificio' delle *parthenoi* spinge lo spettatore a riflettere su quella spirale inarrestabile di *pathemata*, cioè di violenze, stragi e devastazioni in cui consiste ogni guerra, come ricorda Tucidide a chiusura del lungo proemio (Thuc. 1. 23). Nella trasformazione di Macaria da nobile vergine e potenziale candidata ideale alla *kanephoros* a oggetto del rituale sacrificale, da portatrice della *machaira* a vittima da sgozzare, è forse lecito leggere il riflesso di quel momento di crisi e sovvertimento estremo costituito dal conflitto in corso, la *kinesis megiste* dello storico ateniese.

In effetti, l'irrompere della guerra – sia pure collocata nella dimensione del mito – rende gli unici due personaggi femminili sulla scena degli *Eraclidi*, la giovane Macaria e l'anziana Alcmena, portatrici di un altrettanto profondo sovvertimento²⁴. Da un lato, Macaria rovescia il ruolo di *kanephoros* che le spetterebbe per età e condizione sociale: con un atto di audace autodeterminazione politica che ricorda il profilo del cittadino eccellente tracciato da Pericle, la fanciulla rinuncia al suo ruolo di rappresentante della *polis* nello spazio della procedura sacrificale, un ruolo che la proietta verso un futuro di sposa e di madre, per passare invece dall'altra parte dell'altare, nel ruolo di vittima che riceve in sé il coltello piuttosto che recarlo. Dall'altro, l'anziana Alcmena, nella

autodeterminato di un giovane maschio, in una cornice paragonabile a quella delle tre fanciulle prima ricordate. Nelle *Fenicie* di Euripide (410-409 a.C.) il *pais* Meneceo, il giovane figlio di Creonte, si auto-sacrifica in obbedienza al vaticinio di Tiresia che garantisce la salvezza di Tebe solo grazie al sacrificio ad Ares di un tebano di nobile stirpe. È interessante notare che in questo dramma, di fronte alla necessità di sacrificare uno dei figli del re, viene scartato il primo figlio Emone perché già promesso sposo anche se le nozze non sono state ancora celebrate, ed è scelto invece il più giovane Meneceo. Il padre vorrebbe farlo fuggire, antepo-
nendo così il *genos* alla *polis*, ma Meneceo lo inganna deliberatamente con un'impressionante scelta di autodeterminazione, simile a quella esibita dalle tre *parthenoi*. Resta però uno scarto rilevante. Si tratta infatti di un sacrificio-suicidio: Meneceo si uccide da solo, tagliandosi la gola con la spada sulle mura della città assediata; una differenza forse da collegare all'identità maschile che mantiene, anche in questa situazione estrema, l'iniziativa di attore sacrificale, divenendo *sphageus* e *hierews* di sé stesso (*Fenicie*, vv. 1090 ss.). Resta in comune con Macaria la volontà di non apparire di carattere vile e traditori della patria (*Fenicie*, vv. 991 ss., cfr. Beltrametti 2008, p. 890 nota 113). Su Meneceo cfr. le osservazioni di Andò 2020, pp. 95 ss.

²³ Zeitlin 1965; Henrichs 2000.

²⁴ Burnett 1976, p. 13.

parte finale del dramma, trasgredisce la legge stabilita dal popolo di Atene, che prescrive di non uccidere i prigionieri catturati, e impone la messa a morte di Euristeo assumendo su di sé la responsabilità di una vendetta privata contro la volontà e i *nomoi* della *polis*, in modo simile a quanto fa Ecuba nell'omonimo dramma, uccidendo anche i giovanissimi figli del suo nemico Polimestore, a sua volta traditore delle leggi di ospitalità in quanto assassino di Polidoro, l'ultimo figlio ancora bambino di Ecuba. Ma negli *Eraclidi* il ribaltamento assume dimensioni ancora più profonde e coinvolge il piano dei processi storici fino a indicare esplicitamente al pubblico una chiave di lettura contemporanea: negli ultimi versi, infatti, il nemico Euristeo si dichiara il futuro protettore di Atene grazie alla sepoltura che riceverà nel demo di Pallene, alle pendici dell'Imetto, dove la tradizione collocava lo scontro tra Euristeo e l'esercito degli Ateniesi e degli Eraclidi; i supplici e indifesi Eraclidi invece si rivelano i futuri mortali nemici in quanto progenitori degli Spartani, gli invasori che negli anni della messa in scena devastavano l'Attica.

La distruttività della guerra, come è caratteristico di molta parte del teatro euripideo, è tale anche nella misura in cui non si limita a coinvolgere il mondo maschile dei *politai* che la guerra stessa hanno deciso, ma esonda e travolge tutta la comunità, di cui viene perciò messa a nudo la radicale responsabilità, trascinando con sé anche quelle componenti per le quali le occasioni di azione sociopolitica sono più limitate, come appunto le *parthenoi*.

Come la narrazione di Tucidide, anche gli *Eraclidi* (insieme con gli altri drammi che condividono lo stesso tema, compresa quell'*Ifigenia in Aulide* che chiude la produzione euripidea) portano in scena gli sconvolgimenti e le patologie sociali e morali provocate dalla guerra: è il *polemos* a causare quel 'precipitato' insolubile di aspettative e di incertezze, di decisioni prese sotto il peso delle necessità inevitabili e delle urgenze del tempo presente, sintetizzate dallo storico ateniese nella formula "*polemos biaios didaskalos*": la guerra è un maestro violento" (3. 82)²⁵. Nulla di buono dalla guerra, come la sorte di queste fanciulle ci pone sotto gli occhi.

²⁵ Beltrametti 2008, p. 67.

Bibliografia

Fonti

- Euripide, *Le tragedie*, BELTRAMETTI, A. (ed.) (2007), Mondadori, Milano.
- EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*. Introduzione, testo critico, traduzione e commento, ANDÒ, V. (ed.) (2021), Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Aristofane, *Gli Acarnesi*, testo greco a fronte, LAURIOLA, R. (ed.) (2008), BUR, Milano.
- Aristofane, *Le Commedie*, Testo greco a fronte, MARZULLO, B. (ed.) (2022), Newton Compton, Roma
- Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, TONELLI, A. (ed.) (2011), Bompiani, Milano.

Studi

- ANDÒ, V. (2020), *Il sacrificio umano sulla scena tra mito, rito e drammaturgia*, in A. Taddei (ed.), *Hierà kai Hosia. Antropologia storica e letteratura greca. Studi per Riccardo Di Donato*, Pisa, pp. 91-110.
- AVERY, H.C. (1971), *Euripides' Heracleidai*, in "The American Journal of Philology", 92, pp. 539-565.
- BELTRAMETTI, A. (2008), "Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo" in *Storia delle donne*, IV, Firenze University Press, pp. 47-69.
- BOCHOLIER, J. (2020), *The Ambiguities of Voluntary Self-Sacrifice: the Case of Macaria in Euripides' Heracleidae. A dramaturgic Study*, in "Frammenti sulla scena (online). Studi sul dramma antico frammentario", 1, pp. 1-21, available at: <<https://ojs.unito.it/index.php/fss/article/view/5700>> (last accessed 15 January 2024).
- BRETON CONNELLY, J. (2009), *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton University Press, Princeton.
- BURIAN, P. (1997), *Euripides' Heraclidae. An Interpretation*, in "Classical Philology", 72, pp. 1-21.
- BURKERT, W. (1983), *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.
- BURKERT, W. (1984), *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Jaca Book, Milano.
- BURNETT, A.P. (1976), *Tribe and City, Custom and Decree in Children of Heracles*, in "Classical Philology", 71, pp. 4-26.
- CONACHER, D.J. (1967), *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, University of Toronto Press, London.
- DILLON, M. (2004), *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Routledge, London & New York.
- GOFF, B.E. (2004), *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, University of California Press, Berkeley.

- GUERRINI, R. (1970), *I 'Frammenti' degli Eraclidi di Euripide*, in "Studi Classici e Orientali", 19/20, pp. 15-31.
- HENRICHs, A. (2000), *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides*, in "Harvard Studies in Classical Philology", 100, pp. 173-188.
- KAVOULAKI, A. (2011), *Observations on the Meaning and Practice of Greek pompe (procession)*, in M. Haysom, J. Wallensten (eds), *Current Approaches to Religion in Ancient Greece, Papers Presented at a Symposium at the Swedish Institute at Athens, 17-19 April 2008*, Svenska Institutet, Athen, pp. 135-150.
- MEDDA, E. (2012), *Ifigenia all'altare. Il sacrificio di Aulide fra testo e iconografia (Aesch. Ag. 231-242)*, in "Eikasmos", 23, pp. 87-114.
- OSBORNE, R. (1993), *Women and Sacrifice in Classical Greece*, in "The Classical Quarterly", 43, pp. 392-405.
- PARKER, R. (2005), *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, Oxford.
- RICHTER, G.M.A. (1926), *The Basket of the Kanephoroi*, in "American Journal of Archaeology", 30, pp. 422-426.
- ROCCOS, L.J (1995), *The Kanephoros and Her Festival Mantle in Greek Art*, in "American Journal of Archaeology", 99, pp. 641-666.
- SCHELP, J. (1975), *Das Kanoun der griechische Opferkorb*, K. Triltsch Verlag, Wurzburg.
- TADDEI, A. (2020), HEORTÈ, *Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*, Edizioni ETS, Pisa.
- TSOUKALA, V. (2009), *Honorary Shares of Sacrificial Meat in Attic Vase Painting: Visual Signs of Distinction and Civic Identity*, in "Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens", 78, pp. 1-40.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. VON (1882), *Excuse zu Euripides' Herakliden*, in "Hermes", 17, pp. 337-364.
- WILKINS, J. (1990), *The Young of Athens: Religion and Society in Herakleidai of Euripides*, in "The Classical Quarterly", 40, pp. 329-339.
- ZEITLIN, F. (1965), *The motif of corrupted sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, in "Transactions of the American Philological Association", 96, pp. 463-508.